

MARÍA LUISA

Iconografía industrial y arquitectura deconstructivista

FDEZ. RIVERA

La arquitectura como comunicación

Intentemos colocarnos en el punto de vista del hombre de la edad de piedra. Obligado por el frío y la lluvia, el hombre se cobija en un repliegue, en un hoyo al pie de una montaña, en una caverna. Así protegido, a la luz del día o bajo el resplandor del fuego nuestro hombre observa la caverna que lo cobija. Toma conciencia de la amplitud de la bóveda y de que es el límite de un espacio externo, que ha quedado fuera, a la vez que es el comienzo de un espacio interno, que puede evocarle de una manera confusa nostalgias uterinas, infundirle sensaciones de protección. Se va configurando una «idea de la caverna». El hombre ha aprendido que la caverna puede tener varias apariencias, pero que siempre se trata de una realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal, codificado. No le ha de resultar muy difícil comunicar mediante signos gráficos el modelo de caverna a sus semejantes. El código arquitectónico genera un código icónico, y el «principio caverna» se convierte en objeto de comercio comunicativo. El dibujo o la imagen aproximada de una caverna, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla.¹ Ha sucedido lo que dice Roland Barthes: «desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso».² Utilizar una

¹ Umberto Eco. *La Estructura Ausente*. Ed. Lumen, Barcelona, 1975. (págs. 324 y 325).

² Roland Barthes. *Eléments de sémiologie*, Communications 4. (II. 1.4).

cuchara para llevarse el alimento a la boca ya es la comunicación de su adecuación a determinados usos y no otros distintos, como el de comer con las manos o sorber directamente del recipiente. La cuchara promueve cierta manera de comer y significa esta manera de comer, de la misma manera que la caverna promueve el acto de buscar refugio y comunica la existencia de una posible función; los dos objetos comunican incluso sin ser usados. En este sentido, lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.), no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que predisponen para el uso funcional. El objeto arquitectónico denota una forma de habitar. Cuando veo una ventana en la fachada de una casa, en general no pienso en su función; pienso en un significado. La forma de estas ventanas, su número, su disposición en la fachada (oblongas, ojivales, etc.) implican una determinada concepción de la manera de habitar y de su utilización, connota una ideología global que rige la operación del arquitecto. Comienzan a asumir una función simbólica.

La genialidad de un arquitecto o de un constructor no puede convertir en funcional una forma nueva si no se apoya en procesos de codificación ya existentes. Al descubrir la arquitectura deconstructivista enseguida nos surgen en la mente recuerdos de imágenes industriales, máquinas, materiales, formas diversas... en las que los símbolos de la conquista del mundo de la fábrica, de lo tecnológico es evidente (fig. 1). Por ello esta nueva arquitectura, aunque extraña en un primer contacto, no nos resulta totalmente ajena, y aunque estas formas se hayan descontextualizado y adaptado a otros



FIGURA 1. BERNARD TSCHUMI:
Parque de La Villete, 1982-1990, París.
Folie n.º L5. Las «folies» rojas se suceden a una distancia de 120 metros. Cada forma completa se compone de 27 partes de un cubo, y las unidades realizadas juegan con la omisión y la adicción.

usos, nuestra comprensión estética está capacitada para encontrar referentes que nos permiten asimilarla. Esta arquitectura se sitúa entre lo poético y la adaptación al uso que se va a dar al edificio.

Este juego de oscilaciones entre las formas y la historia en realidad es un juego de oscilaciones entre estructuras y acontecimientos, entre configuraciones físicamente estables y el juego variable de los acontecimientos que les confieren significados nuevos. Y en una época en que los hechos se suceden más vertiginosamente —en la que el progreso tecnológico, la movilidad social, la difusión de los sistemas de comunicación contribuyen al cambio frecuente y profundo de los códigos— este fenómeno puede advertirse de una manera dominante. Las condiciones del consumo también son las condiciones de la recuperación y de la sustitución del sentido. Así la fábrica y las máquinas que nacieron para un uso totalmente funcional, sin ninguna premisa estética, nos fueron acostumbrando a su presencia hasta llevarnos a apreciar sus formas y materiales de los que ahora se hace un reciclaje para ser usados estéticamente en otros nuevos contextos. Un aspecto paradójico del gusto contemporáneo es que, aun pareciendo una época de consumo acelerado de las formas (porque es una época de aproximación rápida a los códigos y a sus substratos ideológicos), en realidad es uno de los períodos históricos en el que las formas se recuperan con mayor celeridad y se conservan a pesar de su aparente preterición. El hombre moderno que utiliza formas pretéritas, también aprende a deformarlas, a leer unos mensajes que ya no le pertenecen por medio de unas claves libres o aberrantes, aunque puede también descubrir sus claves exactas. Sus conocimientos culturales le inducen a recuperar los códigos filológicos.³ El Modernismo no se basa solamente en los códigos y en las ideologías que se han recuperado de la burguesía de comienzos del siglo xx, sino también en códigos y en perspectivas ideológicas específicas de nuestros días (códigos de enriquecimiento), que nos permiten insertar un objeto de anticuario en un contexto distinto, disfrutar de él por lo que entonces ya significaba, pero también utilizarlo por las connotaciones que podemos atribuirle con nuestros léxicos actuales. Se trata de una sucesión de sorpresas, de aventuras, al descubrir en una forma sus contextos originales y al crear otros nuevos. Es como una vasta operación pop, la misma del «ready made» surrealista y que Lévi-Strauss definía como fisión semántica, la descontextualización del signo y su inserción en un nuevo contexto que lo llena de significados nuevos. Esta operación va unida a la de conservación y descubrimiento de los viejos contextos. De la misma manera que Lichtenstein llena la imagen del cómic con nuevos significados y a la vez nos incita a recuperar los significados y las connotaciones que ya funcionaban para el lector naif del cómic en sus orígenes. De esta manera, en una dinámica histórica de muerte y resurrección de las formas (a veces traumática y vital

³ Idem. (pág. 350).

—el Humanismo—, otras pacífica y lúdica —el redescubrimiento del Modernismo—), se establece la posibilidad positiva de la invención de nuevas retóricas que encaminen a perspectivas ideológicas distintas, a la invención continua de signos y de contextos en los que aquellos han de tener sus significados.⁴

La arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un crecimiento de información. Cuando quiere hacernos vivir de una manera nueva, nos informa de algo nuevo, y cuanto más quiere hacernos vivir de una manera nueva tanto más nos persuade para que lo hagamos, valiéndose de la articulación de varias funciones secundarias connotadas. La arquitectura siempre ha sido una institución cultural a la que se ha valorado sobre todo por proveer de orden y estabilidad. Estas cualidades se entienden como producto de la pureza geométrica de su composición formal. Las formas contribuyen armónicamente a formar un todo unificado. Sin embargo, estos proyectos deconstructivos representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado, se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla, y es precisamente esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. La arquitectura deconstructivista están inevitablemente relacionada con formas preexistentes, vienen del constructivismo ruso de la segunda y tercera década del siglo XX. La superposición en diagonal de rectángulos o trapecios, aparece también en la obra de toda la vanguardia rusa, desde Malevich a Lissitzky. Los planos alabeados de Tatlin son similares a los de Zaha Hadid (fig. 2), el liniismo de Rodchenko aparece en la obra de Coop Himmelblau y en Ghery (fig. 3), y así sucesivamente. Reina el pluralismo, terreno en el que

⁴ Umberto Eco. *La Estructura Ausente*. Ed. Lumen, Barcelona, 1975. (pág. 356 y 357).



FIGURA 2. ZAHA HADID:
Edificio de viviendas y oficinas. 1989,
Hamburgo, Alemania.



FIGURA 3. FRANK O. GEHRY:
Casa del arquitecto en Santa Mónica, 1978, California.
Una casa sirvió a Gehry de punto de partida de sus manipulaciones. Cocina, comedor y terraza fueron construidos de forma que en parte se abren y en parte abrazan al viejo edificio, preservándole no obstante de su independencia. Chapa ondulada, malla de alambre y superficies de madera contrachapada confieren al conjunto la sensación de fantástica provisionalidad, mientras que su interior es cómodo y espacioso. La casa original se convierte en un extraño artefacto, atrapado y distorsionado por formas que han emergido de su interior.

⁵ Philip Johnson y Mark Wigley. *Arquitectura Deconstructivista*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1988, (pág. 8).

se pueden desarrollar artistas poéticos y originales».⁵ En el año 1920 Tatlin y sus seguidores propugnaron la validez del diseño industrial, oponiéndolo a la creación artística, considerada como una mera consecuencia de la estética burguesa. Los constructivistas pensaban que los artistas debían dedicarse a las actividades que fueran verdaderamente útiles para la sociedad, como pudieran ser la arquitectura, la producción industrial, el diseño publicitario, la tipografía, etc... Se suele presentar la deconstrucción como un neoconstructivismo ruso. Esto es parcialmente cierto, pues no puede negarse la fascinación que sobre muchos ejercen los viejos proyectos de Tatlin, los hermanos Vesnin, Chernijov, El Lissitzky, Melnikov, etc. Pero conviene matizar esta influencia: los arquitectos de la Rusia revolucionaria no deconstruían sino que hacían metáforas de las grandes máquinas coetáneas de las obras más atrevidas de la ingeniería moderna. Los cables aludían a la telefonía de acero o a los sostenes de acero de los puentes colgantes; las torretas de hierro inclinadas a los mecanismos agrícolas o a las alas de los aeroplanos; las terrazas y las claraboyas recordaban a los transatlánticos... Aquella arquitectura vinculaba las maravillas del mundo mecánico con el supuesto ascenso imparabile del proletariado, era optimista. Nada de esto se encuentra en la deconstrucción actual. Desaparecida la ingenua sensación de maravilla ante la máquina, y esfumada la fe en la salvación del (y por) el proletariado, quedan sólo los signos huecos. El constructivismo ruso constituyó un hito clave en el que la tradición arquitectónica fue tan radicalmente torcida que se abrió una fisura en ella, a través de la cual ciertas posibilidades arquitectónicas inquietantes fueron visibles por primera vez. El pensamiento tradicional sobre la naturaleza del objeto arquitectónico fue puesto en duda. Pero aquella posibilidad radical no fue recogida entonces. La herida en la tradición no tardó en cerrarse, dejando sólo una leve cicatriz. Estos proyectos vuelven a abrirla».⁶ La vanguardia rusa significó un reto para la tradición al romper las reglas clásicas de la composición, en las que la relación equilibrada y jerárquica entre las formas crea un todo unificado. Las formas puras se utilizan ahora para producir composiciones geométricas impuras y torcidas. Los constructivistas infundieron un increíble optimismo al ambiente —aunque lo mismo podría decirse de cualquier movimiento de principios de siglo—. Se proclamó un nuevo mundo, una nueva forma de vivir, de trabajar, de disfrutar los espacios públicos. Y se convenció a la gente de que todo ello sería posible gracias a los avances de la tecnología... El Movimiento Moderno tenía fe en la salvación de la humanidad y en el gran papel a cumplir por la arquitectura en tan elevada misión. Los postmodernos dudaron de ambas cosas, y hasta bromearon con ellas. Desde este punto de vista, la deconstrucción se situaría dentro de la posmodernidad. La deconstrucción se deleita en el alarde técnico, en la dificultad, sus proyectos son extremadamente alambicados, es un arte manierista.

⁶ Idem. (pág. 11).

Cada uno de los proyectos de esta arquitectura actual, explora la relación entre la inestabilidad y la geometría radical de la primera vanguardia rusa, y la estabilidad del tardo moderno. «Al localizar la tensión de aquellas primeras obras bajo la piel de la arquitectura moderna, irritan la modernidad desde dentro, distorsionándola con su propia genealogía».⁷ No trabajan necesariamente con las fuentes constructivistas de manera consciente, sino que al dismantelar la tradición continua en la que el movimiento moderno participó, utilizan las estrategias del vocabulario ruso: «la cuestión es que fueron los rusos los que descubrieron las configuraciones geométricas que pueden ser utilizadas para desestabilizar la estructura, y que estas configuraciones pueden encontrarse reprimidas dentro del tardo-moderno». Los proyectos pueden llamarse deconstructivistas porque, aunque arrancan del constructivismo, constituyen una desviación radical de él. La tradicional condición del objeto arquitectónico se ve radicalmente alterada, no como resultado de una violencia externa, sino que la arquitectura deconstructivista altera las formas desde dentro, desde la estructura interna. Si bien se explota la debilidad de la tradición para alterarla más que para superarla, no se trata de una retórica de lo nuevo, no es una vanguardia. Más bien se expone lo extraño que se esconde en lo tradicional sin abandonarlo. Habita su centro para demostrar que la arquitectura está siempre infectada, que la forma pura ha estado siempre contaminada. «En cada uno de los proyectos, la estructura tradicional de planos paralelos, apilados horizontalmente a partir del plano del suelo y contenidos en una forma regular, se retuerce, el marco está entregirado. Se cuestiona la forma pura llevando la estructura hasta sus límites, pero no más allá de ellos, se agita pero no se cae; sólo se la lleva al punto en que comienza a ser inquietante».⁸ A pesar de cuestionar las ideas tradicionales sobre la estructura, estos proyectos son rigurosamente estructurales. A pesar de cuestionar la retórica funcionalista del movimiento moderno, cada proyecto es rigurosamente funcional. Lo que está siendo alterado es un conjunto de presunciones culturales profundamente arraigadas que hay detrás de una cierta visión de la arquitectura, presunciones sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad. El arquitecto sólo hace posible que la tradición se equivoque, que se deforme a sí misma.

⁷ Idem. (pág. 16).

⁸ Idem. (pág. 19).

En la medida en que, en la madurez y final de la Modernidad sobreviene una formidable decepción de la historia y el futuro deja de ser la residencia de la perfección, para empezar a ser el probable lugar del horror. El fin de la Modernidad es la disolución de las nociones de «Cambio» y de «Futuro». El futuro se hace pasado al instante, la sucesión de cambios produce un éxtasis de inmovilidad. La acumulación y agotamiento de los temas rebasan los géneros y los ponen en entredicho. Esta salida de su cauce de todos los procesos es simultánea al hundimiento de los códigos. Fin del arte, anticipado desde el «ready made» de Duchamp, por desvanecimiento de

sus límites; fin de la filosofía, entendida como glosa del logos de la presencia, anticipado por Heidegger. La movilización de los signos, constituidos en su propio referente, produce una vasta y completa operación de «desconstrucción» de la cultura, donde todos los contenidos se transfieren y diseminan, con una transparencia y reversibilidad crecientes. A este momento pertenece la arquitectura deconstructivista de Zaha Hadid (fig. 4), Ghery, Coop Himmelblau, etc... y a estos procesos hemos de referirla.

La desconstrucción no es solamente una teoría: es un acontecimiento, un hecho de cultura y de civilización característico del fin de la Modernidad, y en cuanto a sus contenidos positivos, antes que una teoría, es una estrategia hacia la que convergen haceres diversos: plásticos, arquitectónicos, literarios, filosóficos, de investigación sociológica e histórica. Baudrillard afirma, que el siglo xx, en su final, se desconstruye. Precisamente a causa de que existe una suma de complejos procesos afines ha encontrado fortuna la modalidad filosófica instaurada por Jacques Derrida. La aproximación a la arquitectura que nos ocupa resultará fértil realizada desde las nociones del pensamiento deconstructivo, aplicada como herramienta de análisis sobre una materia acorde con ellas. En cuanto a las conexiones con el constructivismo ruso, tienen lugar considerando dicho movimiento como cantera o filón para la extracción de recursos compositivos que serán después sometidos a una compleja alquimia de metamorfosis.⁹

⁹ Idem. (pág. 23-24).

El pensamiento de la desconstrucción y el arte

La Deconstrucción nace como consecuencia de los excesos del estructuralismo. Los estructuralistas están convencidos de que el conocimiento sistemático es posible; los post-estructuralistas afirman conocer sólo la

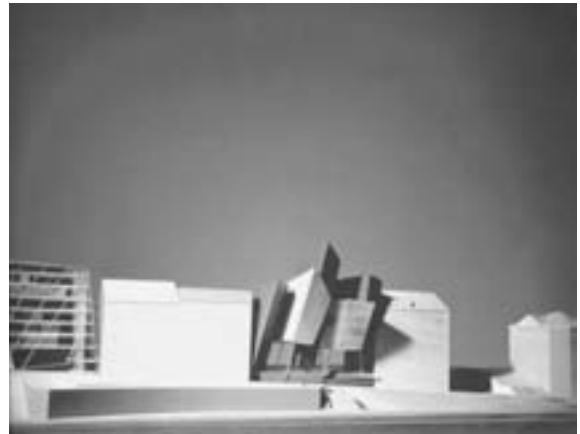


FIGURA 4 ZAHA HADID:
Azabu Jyuban, edificio comercial y de oficinas, 1987, Tokio, Japón. El edificio de cristal se encuentra encajado entre un grupo de edificios sin ningún tipo de orden. La respuesta es una exageración de las presiones del solar. Los niveles inferiores forman un paisaje de rampas y plataformas, al igual que los niveles superiores que aprovechan la luz natural que penetra a través de la cubierta de cristal.

imposibilidad de este conocimiento.¹⁰ El individuo necesita atrapar la realidad que le circunda para sentirse seguro, poderoso ante aquello que parece escaparse de su dominio. Lo disperso y dionisiaco es inquietante, y por ello, busca absolutos que le den normas precisas por las que guiarse y leyes que le permitan aprehender el mundo.¹¹ «La deconstrucción desautoriza la idea de unidad o identidad de una obra». Se fija en las fuerzas no intencionales de un discurso que hacen que el texto se resista a ser comprendido como expresión de un único sentido. La filosofía ha olvidado su condición de lenguaje entendido como complejo de cadenas abiertas de series de significantes que nunca remiten a un origen, a una presencia, lo que la ha llevado a constituirse en una metafísica de la presencia que pretende las verdades absolutas recurriendo al discurso oral en detrimento del escrito, el cual, según el logofonocentrismo desvirtuaría el sentido pleno, propio del texto oral. Los filósofos escriben pero no piensan que la filosofía deba ser escrita. Las palabras con que escriben finalmente sus resultados deberían ser tan pocas y transparentes como fuese posible.¹² Para los filósofos la amenaza planteada por la escritura es que la operación de lo que debiera ser simplemente un medio de expresión pueda afectar o infectar el significado que supuestamente representa. En el habla hay mediación pero los significantes desaparecen tan pronto como se acaban de emitir y el hablante puede explicar cualquier ambigüedad. Sin embargo para Derrida, cuanto más poderosa y autorizada sea una interpretación, mayor será la cantidad de escritos que genere.

Una de las paradojas de Zenón nos dice: «Si la realidad es lo que está presente en cualquier instante dado... Una flecha está en movimiento en todos los instantes desde el principio hasta el final de su vuelo, y sin embargo sólo puede estar sucediendo algo en un momento dado, si el instante está dividido desde dentro, producto de la relación entre el pasado y el futuro»,¹³ y así pretende demostrar la imposibilidad del movimiento, pero lo que ilustra más convincentemente son las dificultades de un sistema basado en la presencia. «Debemos» dice Derrida; «pensar en el presente a partir del tiempo como diferencia, diferenciador y aplazamiento». ¹⁴ El origen no existe más que como presuposición, está desplazado con respecto a sí mismo, es ya un Pliegue. Si la realidad es lo que está presente en cualquier instante dado, ocurre que el momento presente no es sino un producto de la relación entre el pasado y el futuro.

Volviendo al lenguaje, «cada elemento de la lengua se constituye a partir de la huella dejada en él por los demás. No hay un significado único y exclusivo, una verdad única, hay un texto plural que va formando el significado a partir de las diferencias y remisiones». ¹⁵ La huella es el origen absoluto del sentido, lo que quiere decir que no hay origen

10 Jonathan Culler. *Sobre la Deconstrucción*. Ed. Cátedra, S. A., Madrid, 1984, (pág. 25).

11 Jacques Derrida. *Posiciones*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1976. (pág. 20-21).

12 Jacques Derrida. *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía. La Retirada de la Metáfora*. Ed. Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1989. (pág. 15).

13 Jonathan Culler. *Sobre la deconstrucción*. Ed. Cátedra, S. A., Madrid, 1984. (pág. 87).

14 Jaques Derrida. *De la Grammatologie*. (pág. 237).

15 Antonio Bolivar Botia. *El Estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*. Cincel, Madrid, 1985. (pag. 175, 176, 178, 181 y 182).

16 P. Marchant. Introducción a la obra de Jacques Derrida, *Tiempo y Presencia*. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1971 (pag. 27-30).

17 C. de Peretti Della Rocca. *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. (Pról. de J. Derrida) Anthropos, Barcelona, 1989.

18 Angel Currás Rábade. *Hume: Realidad, Creencia, Ficción*. Anales del Seminario de Metafísica. (Madrid), XI (1976) (pag. 52, 53, 55).

19 Jostx Berriain, *Representaciones Colectivas y Proyecto de Modernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990, (pág. 20).

20 E. Durkheim, *Les regles de la methode sociologique*, Paris (trad. *Las Reglas del Método Sociológico*), (RMS) Madrid 1982, (pág. 398).

21 Jostx Berriain. *Representaciones Colectivas y Proyecto de Modernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990 (pág. 222).

absoluto.¹⁶ Se convierte en el origen del origen, y sin embargo, si todo comienza por la huella, lo que no hay tampoco es huella originaria. «La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc...».¹⁷ Diferir es no ser lo mismo, pero es también remitir para más tarde. La *différance* será el movimiento que produce estos efectos de diferencia. Pensar desde la diferencia significa situarse en la inseguridad, en la ambigüedad, en el límite de la clausura de la lógica occidental. Todo comienza con el remitir. No hay un significado único y exclusivo, una verdad única. Al no existir un origen, al ser todo una trama de referencias, nos encontramos con que toda representación es representación de algo ya representado. La representación es imitación, mimesis que se imita a sí misma».¹⁸ «No hay un absolutamente Otro, sino el Elemento que se desdobra».

La Ilustración impulsada por el desarrollo fabuloso y espectacular de las ciencias de la naturaleza, emprendió el programa crítico y liberador de la desmagización del mundo. «Durkheim y Weber —comenta Berriain— descubren un proceso en el que un «imaginario social radical» (Dios como representación totémica colectiva) deja paso a una pluralidad de formaciones discursivas autonomizadas: ciencia, moralidad, arte que conforman una cosmovisión descentrada.¹⁹ «Los viejos dioses han muerto y todavía no hemos encontrado otros que los reemplacen» dice Durkheim.²⁰ Foucault, Deleuze, Lyotard, afirman que el proyecto de la modernidad se ha agotado, y se produce el advenimiento de un «movimiento postmoderno». La modernidad todavía cree en el progreso, la postmodernidad ya se ha desilusionado y así comienza la deconstrucción antimoderna. La postmodernidad expresa una obsesión por los fragmentos o fracturas, rechaza la tiranía de las totalidades. La nota más sobresaliente de la «fractura postmoderna» es la desaparición de todo marco normativo o cognitivo o meramente referencial, de toda pretensión de validez o principio de legitimación.²¹ Deleuze y Guattari proponen un «pensamiento rizomático» en el que no existe un «centro», una raíz, sino que existen multicentros autónomos, discontinuidades, líneas de fuga, de tal manera que el resultado final global toma forma independientemente de cualquier instancia central. Postmodernidad y neobarroco son términos casi sinónimos, y complementarios a la hora de definir el sentir generalizado de la época de final de siglo. Entre ambos, la deconstrucción es un fenómeno cultural que, nacido en el ámbito de la filosofía y atendido desde el principio por la teoría y la crítica literarias, se inserta en la época neobarroca en la que reina la inarmonía, la asimetría, la inestabilidad, la complejidad, el desorden, la fragmentación y el extravío de la unidad y la claridad. En definitiva, la deconstrucción no es sólo una teoría literaria o filosófica, o una tendencia de la Nueva Crítica, sino que habita en cualquier instancia

que se exprese mediante un código lingüístico, por lo que es habitual que podamos hablar de artes que sean adjetivadas como deconstructivas.²² En el caso de las artes plásticas la deconstrucción no se entiende como un fenómeno estilístico determinado y con una normativa sintáctica preconcebida, lo cual dificulta su seguimiento cuando no su localización. Lo que sí está claro es que en el seno de las vanguardias históricas existen varios precedentes que atestiguan la viabilidad de la operación deconstructiva.²³

El ser artístico posee una estructura y unos límites, que representan dos modos distintos de comportarse con los objetos y los conocimientos, dos modos de operar, dos auténticas visiones del mundo. Levi Strauss habla de «pensamiento estructural» que se dirige hacia el reconocimiento de los «universales» y «pensamiento serial» que se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudo-universal²⁴; la teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial. No es difícil deducir que a un reforzamiento de definiciones en virtud de los límites corresponde un progresivo debilitamiento de la estructura... Y que cuando el interior está lo suficientemente constituido, los límites, en tanto señales de la diferencia, resultan más intrascendentes. Consiguientemente, si la constitución estructural se encuentra debilitada, los límites se convierten en una preocupación, cuando no en una obsesión, ya que parecen garantizar una diferencia o la ficción de una diferencia. «¿Cuáles son esas señales de la diferencia en arte? Los marcos, los pedestales, serían las materializaciones más inmediatas, más concretas, pero podríamos continuar señalando otros contenedores que igualmente cualifican una diferencia entre interior y exterior: galerías, museos, definiciones, roles...». Este problema del marco, de la distinción entre interior-exterior y de la estructura del margen, es decisiva para la estética en general.²⁵ «Hay un encuadre, señala Derrida pero el marco no existe». El marco, la peana, pueden funcionar como el elemento más intrínseco de una obra. El problema del marco tiene un soporte en otro concepto que ha jugado un papel principal en el pensamiento crítico, el concepto de unidad.²⁶ En Picasso, es la trama interna, la coreografía de las formas y las imágenes, la encargada de justificar los límites. En Malevich, se determinan también finitud y límites mediante una trama interna e invisible, que es además la razón constructiva de las formas para la relación, y que el blanco oculta. El objeto constructivista, ensaya soluciones similares; en Oteiza, podemos observar una apertura al espacio interior y al exterior. Es el paso de una escultura-masa, cerrada, contenida, a otra escultura-energía y abierta, pero definida estructuralmente. El famoso óvalo del cubismo analítico proviene de una huida de los bordes del cuadro, y al mismo tiempo, de una preocupación por los límites. Mondrian intenta ocupar las esquinas, procurando que el espacio interior se autojustifique sin complejos. Desplaza entonces los

22 Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, Nota nº 7, (pág. 281).

23 Angel Luis Pérez Villén, «Los Pliegues del Sentido». *Revista Lápiz* N.º 113, Madrid 1995. (pag. 24).

24 Levi Strauss, Claude «Le cru et le cuit» (en *l'Ouverture*) Plon, Paris, 1964.

25 Jose Luis Moraza. *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Departamento de cultura y turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990. (pág. 24 y 37).

26 Jonathan Culler. *Sobre la Deconstrucción*. Ed. Catedra, S.A., Madrid 1984 (pág. 87).

campos de color a los bordes, en contacto con los límites, generando un espacio central desocupado, y al mismo tiempo pinta cuidadosamente los cantos de los cuadros, de tal modo que no sólo advierte la objetualidad de la pintura, obliga a pensar la pintura como un lugar que adquiere identidad por su determinación de límites. El abandono de pedestales y marcos por parte del arte contemporáneo —el paso de la estatuaría a la escultura— no es gratuito ni casual, coincide con la eclosión del marco y el pedestal como arte, y lo que es más, con la conversión de esas señales en «el gran problema del arte», con la transición del interés hacia los problemas y contradicciones que funcionalmente esos espacios intermedios habitaban. Podemos recordar los falsos marcos puntillistas de Seurat, o el ready-made de Duchamp, para ejemplificar ese desplazamiento del interés hacia los límites. Cuando el centro artístico se traslada de Europa a América, esa preocupación y ese desplazamiento se radicaliza hasta llegar a convertir todo lo que había sido característico del arte, en un objeto simultáneamente de culto y de transgresión. F. Stella configura el orden interno como si se tratara de una honda expansiva que proviene del exterior. Al mismo tiempo fusiona imagen y soporte. Las series «cortar», «plegar», etc., de R. Serra, son operaciones artísticas, más incluso que acciones.²⁷ Neo-realismo, Pop-Art, Land-Art, Body-Art, exploran los soportes físicos o sociales en tanto límites. Performance, Instalación, representan la fusión del objeto artístico y el cotidiano, del objeto y el sujeto, del arte y la vida.

27 Jose Luis Moraza. «Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites. Realidad y demonismo. Departamento de cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1990 (pág. 26, 27 y 28).

El arte moderno halla en su autoinmolación su estricta Verdad descubierta en el silencio, la página en blanco, la pared vacía, la ausencia. El arte y el pensar contemporáneos se especializan en las formas malditas: el No-Ser, la Diferencia. Los métodos para llegar a esta especie de centro inaccesible, que está tachado, pueden ser muy diversos: en el caso de Mallarmé se produce por sustracción de significación, por eliminación, por condensación, por creación de una especie de islotes, de frases casi sueltas o literalmente sueltas que van salpicando el texto de tal modo que todas ellas están intentando decir aquello que no puede ser dicho, que es precisamente lo que quede sugerido por la página en blanco.²⁸ Lo que Mallarmé logra a partir de sustracción y resta, es decir, mostrarnos la página en blanco, Joyce, que en el fondo busca lo mismo, lo logra por acumulación y multiplicación. Todo el Ulises son circunvalaciones a base de frases y más frases que se van encadenando en una auténtica espiral. En Derrida es la elipsis textual, que al fracturar la continuidad del discurso, retrasa la comunicación, la desconcierta o la disloca, contribuyendo a la dispersión o al desparramamiento del sentido.²⁹ Lo elíptico remite al silencio, la elipsis, a la fractura, desconcierta lo continuo, remite a la pérdida de la unidad del centro, a la ambigua dualidad del origen. Lo que importa es el haz, el tejido, la diseminación de estructuras. Lo elíptico

28 Eugenio Trias. *El artista y la ciudad*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1976.

29 Mariano Peñalver. «Derrida, la elipsis necesaria». (Artículo). *Revista Anthropos*. (pág. 45).

se descubre en las figuras de Escher sobre todo en ese juego continuo entre figura-fondo.³⁰ Todo es figura todo es fondo.

Pero en ningún arte aparece el pensamiento logocéntrico, o pensamiento del ser como presencia, con más fuerza que en la Arquitectura, ya que esa presencia está en el mismo objeto imperecedero a que aspira todo edificio al presentarse; y en las oposiciones duales precisas de forma-función, espacios servidos-espacios sirvientes, elementos sustentantes-elementos sustentados, estructura-cerramientos, interior-exterior, etc... La sinceridad estructural, tantas veces propuesta como signo de autenticidad arquitectónica, expresa con nitidez esquemas tectónicos donde las concentraciones de masas y tensiones simbolizan las articulaciones de un texto con un encadenamiento preciso. Se trata de destruir el principal artificio logocéntrico, que es la metáfora, y de instalar en su lugar la elipsis, cuyo terreno propio no es la retórica sino la sintaxis, para iniciar desde ellas la operación deconstructiva.³¹ En el punto de cruce entre la filosofía y la arquitectura parece situarse el francés Jacques Derrida, quien, partiendo de trabajos de crítica literaria, descubrió su interés por la arquitectura cuando Bernard Tschumi lo invitó a una entrevista sobre el parque La Villette, en París (fig. 5). Derrida formuló sus ideas en un artículo titulado «Point de folie, maintenant l'architecture», cuyo doble sentido podría ser tanto «se acabó la locura, comienza la arquitectura», como «en el punto de locura, ahora la arquitectura». La arquitectura es para él un producto del ingenio, pero a la pregunta sobre el contenido no se puede responder consiguiendo darle un sentido cualquiera que se nos hubiese prometido. El mismo Derrida define la arquitectura como «una construcción habitada, una herencia que nos atañe antes de haber intentado reflexionar sobre ella».³²

30 Gödel. «*Escher Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*». Tusquets. 1987 (pág. 77).

31 Jose Luis González Cobelo. *Coop Himmelblau*. Revista *Croquis*, N.º 40, Madrid 1990 (pág. 87).

32 Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser. *Arquitectura del siglo xx*. Benedikt Taschen, Alemania, 1990 (pág. 359 y 365).



FIGURA 5. BERNARD TSCHUMI:
Parque de La Villette, 1982-1990, París.
Al concurso del nuevo parque popular se presentaron, entre otros, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zaha Hadid, Bernard Tschumi fue el ganador. La preocupación por la velocidad, el movimiento y el dinamismo se expresan mejor en lo discontinuo, en lo fragmentario, en un escenario hecho de montajes, que busca el choque entre imágenes, la violencia y la fricción, la ruptura y la sorpresa.

Arquitectura y logos

La arquitectura mantiene una estrecha relación con las ideas predominantes en cada momento. El Movimiento Moderno fue heredero del optimismo histórico presente en el pensamiento hegeliano y de la simplicidad mecanicista heredera del positivismo burgués de la segunda mitad del siglo XIX. A ello se le adicionaron las nuevas concepciones relacionadas con la percepción y la psicología de las formas. Tras la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento que pasó a predominar en una parte de Europa y de América fue el existencialismo, con sus diversas variantes. A raíz de esta insistencia en lo humano y en la primacía de la existencia, se produjo una auténtica eclosión de las ciencias dedicadas a él y una declinación de la arquitectura hacia lo humano y las arquitecturas vernaculares. Pero este mismo pensamiento fue derivando hacia el estructuralismo, una rigurosa manera de interpretar ideológicamente antihumanista y antihistoricista, para la que serían más importantes los sistemas que los sujetos. El estructuralismo generó los postestructuralismos y diversas teorías postmodernas y deconstructivas.³³ Sugerencias que están presentes en los escritos contemporáneos de Claude Lévi Strauss, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze o Gianni Vattimo, intentan encontrar expresión en las formas arquitectónicas contemporáneas. Un antidiscurso del método cartesiano que descubre fracturas, pliegues, dispersiones y discontinuidades en la historia generará una arquitectura de autores como Peter Eisenman, Bernard Tschumi o Rem Koolhaas que buscan su poética en el ensamblaje de fragmentos, en la estética de la discontinuidad, en la recreación de formas autónomas y extrañas a las coordenadas del sujeto, en la sugerencia de espacios dinámicos totalmente nuevos y en la deconstrucción de la realidad convencional. Una arquitectura que también celebra en sus formas la primacía de la estructura y el sistema por encima del sujeto y la historia. Se propondrán unas formas ensambladas y unos espacios dinámicos en correspondencia a un pensamiento nómada, incompatible con cualquier concepción estática. Unas formas no codificadas, sin significado establecido, en correspondencia con un pensamiento que quiere pensar un mundo por venir. Esto no es ajeno al método didáctico que en sus cursos han utilizado John Hejduk o Bernard Tschumi proponiendo a los estudiantes que creen espacios a partir de la lectura de textos de Jorge Luis Borges, Marcel Proust, Thomas Hardy u otros autores. Precisamente, también los promotores del pensamiento deconstructivista como Derrida y Deleuze no sólo acuden a los filósofos de la sospecha o a los materialistas (sobre todo Nietzsche, por su trabajo en desvelar el origen genealógico de las máscaras a las que recurre el hombre moderno, y también Spinoza, Husserl y Heidegger), sino que su trabajo se acerca a la literatura (Bataille, Artaud, Proust, Kafka, Joyce) y a la crítica literaria. Y de la misma manera que autores como Derrida centran casi toda su reflexión en torno al lenguaje como juego

³³ Antonio Bolívar Botia, *El estructuralismo: de Lévi Strauss a Derrida*, Editorial Cincel, Madrid, 1985.

formal de diferencias y oposiciones, para estos arquitectos también cada proyecto se justifica como autorreflexión sobre el lenguaje arquitectónico. El reto consiste en plantear que si es cierto que en el campo del pensamiento postestructuralista se están gestando alternativas y conceptos no asimilables dentro de las concepciones que se basan en la confianza en la razón, también la arquitectura puede intentar reflejar y dar forma a este mundo por venir, a este nuevo espacio que puede empezar a intuirse.³⁴

El arquitecto ha soñado siempre con la forma pura, con producir objetos en los que toda inestabilidad o desorden hayan sido excluidos. Los edificios se construyen con formas geométricas simples: cubos, cilindros, esferas, conos, pirámides, etc., combinándolas hasta conseguir conjuntos estables, siguiendo reglas compositivas que evitan que unas entren en conflicto con las otras. Cualquier desviación del orden estructural, cualquier impureza, se entiende como amenaza frente a los valores formales representados por la armonía, la unidad y la estabilidad. La arquitectura es una disciplina conservadora que produce formas puras protegiéndolas de la contaminación. Estos proyectos³⁵ representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla (fig. 6). Es esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la

34 Jose Maria Montaner. *Despues del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo xx.* (Arquitectura Contextos, Ed. Gustavo Gili, S.A.) Barcelona 1993 (pág. 246).

35 Philip Johnson y Mark Wigley. *Arquitectura Deconstructivista.* The Museum of Modern Art, New York, (Catálogo de la exposición) 1988. Edición castellano: Ed. Gustavo Gilli, S.A., Barcelona 1988 (pág. 10).



FIGURA 6.
BEHNISCH & PARTNER; F. STEPPER, A. EHRHARDT.
Hysolar-Forschungsinstitut der Universität Stuttgart, 1987.

forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. Emergen de la tradición arquitectónica y exhiben ciertas cualidades deconstructivas. La deconstrucción en sí misma, sin embargo, se confunde a menudo con el desmontaje de construcciones. Consecuentemente, cualquier diseño arquitectónico provocador que parezca deshacer la estructura, ya sea por medio de la simple ruptura de un objeto o de la compleja incorporación de un objeto a un collage de trazas, ha sido llamado deconstructivo.

La deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: en ella los fallos son vistos como inherentes a la estructura (fig. 7). Un arquitecto deconstructivo no es por tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de una impureza reprimida.³⁶ Con la geometría irregular, la geometría sesgada, la tradicional condición del objeto arquitectónico se ve radicalmente alterada. La división entre el interior y el exterior se modifica. La forma ya no divide simplemente un interior de un exterior. Las paredes se abren, pero de forma ambigua. Ya no es un elemento que da seguridad al dividir lo

³⁶ Idem. (pág. 11).

FIGURA 7. BEHNISCH & PARTNER; F. STEPPER, A. EHRHARDT. Hysolar-Forschungsinstitut der Universität Stuttgart, 1987. En el instituto se investigan nuevas tecnologías sobre la base del hidrógeno obtenido mediante la energía solar. El carácter del edificio debía corresponder al trabajo experimental e innovador que se da en él.



Hall entre las dos alas de laboratorios. El interior terminado en punta entre los contenedores industriales no estaba previsto en un principio. Los arquitectos lo desarrollaron como lugar de comunicación, que sugiere las relaciones interactivas mediante pasillos de unión.

familiar de lo que no lo es, el interior del exterior (fig. 8). Pero si estas estructuras producen una sensación de inseguridad, no se debe a su fragilidad, son edificios extremadamente sólidos, lo que sucede es que la solidez se organiza de manera poco familiar, alterando nuestro común sentido de la estructura

La arquitectura deconstructivista no es un «ismo», pero tampoco son siete arquitectos independientes. Se trata de un peculiar punto de intersección entre arquitectos marcadamente diferentes que se mueven en direcciones diferentes. Claramente, se influyen mutuamente de formas muy complejas, pero no forman un equipo. Los proyectos no comparten simplemente una estética. Lo que los arquitectos comparten es el hecho de que cada uno de ellos construye edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad. El arquitecto simplemente anula las inhibiciones formales tradicionales para liberar el cuerpo extraño.³⁷ Resulta una arquitectura fractal, en donde la totalidad se reconoce simplificada y atenuada en cada fragmento. Desde ahí pueden interpretarse las construcciones de Frank Gehry, de fuerte referencia al caos urbano y a las tradiciones locales. Gehry ha desarrollado una obra basada en el ensamblaje artesanal de diversas formas simples: prismas, cilindros, torres, esferas, corredores, etc., en la cual caducidad y movilidad son términos complementarios (fig. 9).³⁸ La obra de Gehry arrancó de la explotación de las cualidades plásticas de materiales de «mala reputación» como cartón, alambre, maderas laminadas, telas metálicas, planchas prefabricadas, plomo, estucos semiindustriales, etc..., promulgando una arquitectura táctil, basada en la

³⁷ *Revista Croquis*, núm. 40, (pág. 14).

³⁸ Luciano Rubino. «Frank O Gehry Special», Edizioni Kappa, Roma, 1984; AA VV, *La arquitectura de Frank Gehry*, Editorial Gustavo Gili S.A Barcelona, 1988; y el número monográfico de *A&V Monografías de Arquitectura y vivienda* n° 2, Madrid, 1990, en especial el artículo de Rafael Moneo titulado «Permanencia de lo efímero. La construcción como arte transcendente».



FIGURA 8 COOP HIMMELBLAU:
Complejo fabril Funder Werk 3 en St. Veit/Glan, 1988-1989.
Vista general. La central energética con las «chimeneas danzantes»
está separada de la nave de producción, comunicándose con ella
por un puente.

El acceso para camiones que se encuentra debajo
está cubierto por un tejado.



FIGURA 9. FRANK O. GEHRY:

Museo de Mobiliario y Complejo Industrial. 1989, Weil am Rhein, Alemania Federal. Este proyecto comprendía acometer tres partes diferentes. la construcción de un edificio fabril, con oficinas, salas de reuniones y zonas de distribución adyacentes; la construcción de un pequeño museo para la colección de muebles, con su biblioteca de documentación y otras zonas auxiliares; y por último, un proyecto urbano del conjunto que incluyera una nueva carretera de acceso y la posibilidad de una futura ampliación de la fábrica. Esta es una estructura de hormigón con acabado de estuco, iluminación cenita y amplias ventanas. Las rampas y marquesinas que se adosan a la fachada cumplen la función de ampliar el impacto del proyecto en su conjunto.



textura de cada material como todo ornamento y en la variedad cromática como reflejo de las arquitecturas populares. Las planchas de madera contrachapada, pensadas como encofrado, se unen mediante perfiles de aluminio de irrisoria apariencia y tiras de plexiglás incrustadas. Las columnas pierden basa y capitel, quedando relegadas a simples cilindros de hormigón o de chapa galvanizada, y solamente su posición en el terreno da idea de su función. Gehry juega con elementos productores de extrañamiento, como cuando en la cima de una torre coloca un cubo de vigas de acero de perspectiva aberrante. Elementos arquitectónicos originalmente subordinados comienzan a vivir por sí mismos: escaleras, chimeneas y saledizos resultan clara y exageradamente acentuados (fig. 10).

Otro ejemplo, Coop Himmelblau, ha llegado a sus propuestas recientes a partir de un arduo trabajo en proximidad al arte con las posibilidades de la alta tecnología.³⁹ Las obras que han realizado en los años ochenta han mantenido pretensiones dinámicas máximas, siguiendo una marcada poética del ensamblaje de multitud de piezas lineales, en proximidad al mundo de la aeronáutica. Sus obras se basan por lo general en un cuidado y calculado contraste respecto a los edificios antiguos y el trazado de la ciudad tradicional. Sus juegos de vigas en voladizo, paneles inclinados y lucernarios tecnológicos se insertan cuidadosamente en una planta baja cuando se trata de una tienda, un bar o una agencia profesional o en un ático, ya se trate de unas oficinas o de la ampliación de un teatro. En todo caso, siempre parece que se trate de una extraña ave tecnológica que se ha posado en la azotea de un edificio antiguo (fig. 11). Con materiales de alta tecnología se realiza una obra de arte, una escultura.⁴⁰ La arquitectura de Superestudio y de su miembro más destacado, Adolfo Natalini, destaca también por su carga poética y, por lo tanto, singular. Se trata de unos proyectos que se situaron a caballo de la arquitectura y las bellas artes. En la obra de

³⁹ Coop Himmelblau. «Architecture is now», Thames & Hudson, Londres, 1984 y Peter Cook «Die Aufmupfigen» A.A. files n.º 9, 1985, Londres.

⁴⁰ Jose Maria Montaner. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. (Arquitectura Con-Textos, Ed. Gustavo Gili, S. A.) Barcelona 1993 (pág. 220).

Superestudio ha habido una evolución: desde propuestas radicales que tomaban las aportaciones tecnológicas como referencia conceptual y crítica, se ha ido tendiendo hacia una arquitectura que ha integrado el peso de los valores simbólicos, comunicativos, históricos y culturales. Es una obra que ha seguido una evolución paradójica: expresar las posibilidades de los avances tecnológicos a través de propuestas singulares, artesanales o personales.

A finales del siglo xx, cuando las posibilidades tecnológicas aumentan a ritmo acelerado, puede parecer paradójico que la arquitectura rehuya la producción en serie e intente cobijarse en el campo no normalizado de la obra de arte contemporánea. La paradoja sólo es aparente ya que en muchos casos estas intervenciones tan singulares se hacen utilizando tecnologías muy avanzadas y sofisticadas. Sin embargo, en otros casos se trata de una reacción a la creciente tecnificación del mundo. Sea como fuere, existe una posición arquitectónica que busca en la obra de arte y sus componentes irracionales un modelo que la legitime y que estructure sus procesos de investigación formal. Se diría que muchos arquitectos de la deconstrucción se han empapado con las ilustraciones de la ciencia ficción. Sus diseños parecen regurgitaciones de aquellas imágenes de edificios y naves espaciales procedentes de planetas lejanos, en revistas, en el cine, en los cómics y en las portadas de las novelas populares. A la eclosión pública del estilo le ha precedido la saga de «La guerra de las Galaxias». Ingravidez, ámbitos inquietantes, esquinamientos, frialdad metálica... Estos arquitectos materializan un futuro que la fantasía narrativa ya describió. La deconstrucción descoyunta la forma, fragmenta todo discurso, lo quiebra, lo tritura y lo arroja al universo de lo estético.⁴¹



FIGURA 10 FRANK O. GEHRY: Winton. Guest House. (pabellón de invitados), 1987, Wayzata, Minnesota, EE.UU.

Una gran escultura al aire libre en la que las diferentes piezas encajan perfectamente, como en una naturaleza muerta. Se radicalizan los volúmenes como si fueran formas completas.



FIGURA 11. COOP HIMMELBLAU:

Oficinas de un bufete de abogados instaladas en el ático de un antiguo edificio del centro de Viena. 1985. Viena, Austria. (interior de las oficinas).

La remodelación de un ático de aproximadamente 390 metros cuadrados de espacio bajo cubierta de un edificio tradicional de Viena. La forma estable se ve infectada por una estructura biomórfica inestable, un organismo esquelético y alargado que distorsiona la forma que lo cobija. Una construcción metálica cuya aparentemente caótica es el resultado de un detenido análisis de la estructura mayor en la que habita. Consecuentemente no sólo es un ala —un medio para volar, una fuente de elevación— sino también un borde que dirige —borde afilado, cuchilla— que corta a través de la esquina y aparece en el exterior. La relación estable entre el interior y el exterior se pone en cuestión.