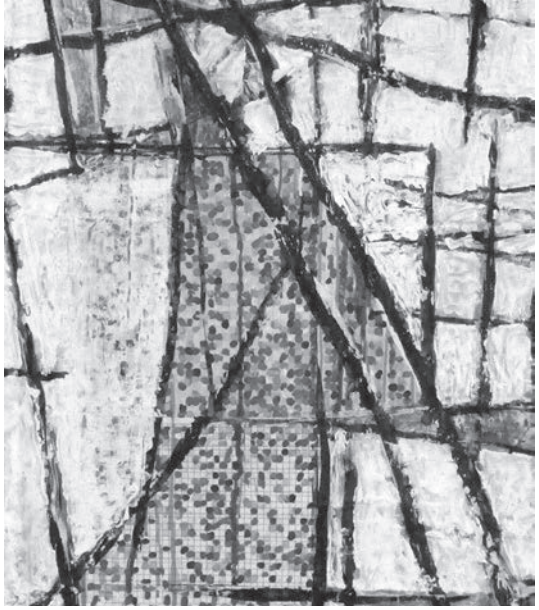
La moderna distopía.

Consideraciones alrededor del proyecto de mundo de la modernidad arquitectónica

Valentina Mejía Amézquita

(Colombia, 1974-v.)
Arquitecta, Magíster en Filosofía, Doctora en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Diseñadora, asesora y consultora de proyectos. Profesora asociada de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad Pontificia Bolivariana. Presidente de la Red Académica de Diseño RAD. Fue consejera del Consejo Profesional de Arquitectura y sus Profesiones Auxiliares y miembro de la Junta Directiva de la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura. Conferencista, profesora invitada en varias universidades, autora de diversos artículos y capítulos de libros, y jurado de concursos y bienales.



Resumen

Es oportuno reconocer que, algunas veces, hemos dedicado mucho tiempo y energía a escudriñar y reflexionar sobre un tema; ese puede ser nuestro caso frente a la modernidad arquitectónica, a Le Corbusier o a Gropius. La pregunta es, ¿por qué lo hacemos? ¿Qué puede haber mantenido el interés de quienes, con el tiempo, hemos visto, con sensible detenimiento, lo que parece ser más que la forma de sus arquitecturas la dicotómica relación con la función y la febril efervescencia de su materialidad, para tratar de dilucidar, sobre todo desde otras aproximaciones disciplinares, sus apuestas, y distanciarnos, también, de muchas de sus maltrechas realidades con el propósito, si es del caso testarudo, de dar sentido al palpitante día a día de una disciplina que recoge la intención fundamental de proyectar mundos susceptibles de ser habitados?

El yo que habla siempre lo hace en plural, pues lo que he construido no ha sido una labor solitaria y siempre tengo ecos de múltiples voces que resuenan. Es el yo arquitecta, filósofa y diseñadora que ha recabado no solo en los libros sino en la experiencia vívida de muchas de estas arquitecturas a las que refiere y, sobre todo, es el yo que se cuestiona internamente el rol de ser una profesora del oficio con el reto de serlo y hacerlo con altura académica o, lo que es lo mismo, con mayor agudeza, humildad y sensatez.

Palabras clave

Arquitectura, habitar, modernidad, proyecto, teoría.

Introducción

Dar una mirada a la integralidad del proyecto diseñístico de la modernidad arquitectónica, que permita comprender la dimensión ontológica de una arquitectura que le costó entender que la utopía universalizante, por un mundo homogeneizable, igualitario e indistinto, terminaría siendo, sin duda, su talón de Aquiles, a causa de dejar de lado las incontables realidades locales heterogéneas, dispares y polifónicas, es el asunto del que nos queremos ocupar, pues esa misma modernidad, también, apelaría por la necesaria revolución cultural de la cual la inmensa mayoría de escuelas de arquitectura y diseño de nuestro contexto colombiano, por citar nuestra localía, ha sido heredera. Muchos de quienes hemos transitado por las aulas, como profesores o estudiantes de arquitectura, reconocemos que, entre el asombro y la fatiga, su eco resuena, casi sin cesar.

Desconocer, o, mejor aún, re-conocer lo que nos ha acompañado o determinado en discurso y praxis, a través de lo que podría ser llamado una moderna distopía, es también una necesidad atada a la labor investigativa que se ocupa de comprender las arquitecturas académicas y las no disciplinadas del reciente siglo XXI.

La modernidad, a manera de conversación académica

En términos eminentemente diseñísticos vamos a comenzar por reconocer que la Arquitectura, con A mayúscula si se quiere, hace parte del sustrato civilizatorio que permite que una colectividad reunida bajo una serie de intereses comunes sea reconocida como tal, pues se observa en ella algo que la identifica, que la une y le permite relacionarse entre sí (Giedion, 1986). Valga decir que ello sucede desde las civilizaciones más primitivas hasta nuestros días; por esto, dicha consideración no se identifica con un momento histórico particular, una temporalidad determinada o un espacio definido, sino que, simplemente, refiere valores que configuran la posible narrativa que permita a unos vincularse con otros, es decir, el *escenario de posibilidades* donde las consonancias humanas se hacen manifiestas y se traducen en lo que disciplinariamente se denomina *proyectos*.

Este no es un juego lingüístico en una tentativa por dilucidar la manera en que se construye la teoría estética, que subyace en la materialidad arquitectónica, dejando claro que su finalidad última no es, al menos no como producto de la cultura, exclusivamente la materialización propiamente dicha del edificio o su función meramente práctica, sino, más bien, las relaciones significacionales que se establecen entre la obra y quien la habita, pareciendo representar los más sentidos anhelos de una época y de una sociedad en un momento histórico particular.

Para la modernidad, lo que sería una respuesta airada contra la tradición que estimaba agotada por haber invadido y desecado el panorama sociocultural europeo en todas sus acepciones posibles, no solo era una objeción contra los esquemas de poder, sino también una refutación contra sus formas, contra una plástica, ahora estimada vacua, del nuevo sentido social que las nacientes arquitecturas habrían de poseer.

El siglo XX nació, como sugiere Tatarkiewicz (2002), siendo testigo de una crisis; al menos dos asuntos que fueron causas de esa crisis son del interés nuestro. Uno es el curso ordinario de la historia: el uso excesivo de los conceptos, la formación en su lugar de otros nuevos y la fusión de los conceptos nuevos con las reliquias de los antiguos; otro es el momento histórico sugerentemente pasmoso que se vivía, pues la colectividad quería un cambio y se consideraba llamada a realizarlo. “Hoy en día, muchas personas tienen la sensación de estar en una encrucijada. Y esto les conviene: ellos mismos serían los creadores de la revolución” (p. 378).

Si en algún momento de la historia reciente los sentidos anhelos de la sociedad podrían haber dejado en un

segundo plano el asunto de la *forma*, este habría sido en pleno siglo XX, ya que era la época donde la expresión exterior de los productos humanos, incluso su belleza, no aparentaba ser la preocupación cardinal, al menos no si la motivación al cambio se mantenía fiel a la apuesta humanizante por un nuevo mundo posible.

Sin embargo, si nos amparamos en la noción de belleza, que se corresponde con la manifestación externa de un proyecto colectivo sublimado al orden universal, el asunto en términos ontológicos cobra otra dimensión, y es, justamente, esta dimensión la que tiene variados matices, tanto en la naciente modernidad del pasado siglo como en la actualidad (Eco, 2004). Valga recordar que en su momento el llamamiento ético de Adolf Loos (1972) sobre la necesidad de reprimir el ornamento, llevando el asunto hasta categorizarlo como *delito*, derivó en la eliminación radical de lo suntuario, de lo que se consideraba adolecía de sentido colectivo, común e igualitario, para dar cabida a las expresiones *esenciales* y no superficiales que el *plan*, por encima del descrito *proyecto* líneas arriba, habría de evidenciar. Ya bien Le Corbusier (1978) se ocuparía de dar cuenta de la noción de belleza que acompañaría la modernidad arquitectónica, afirmando:

> ¿La Belleza? Es un imponderable que solo puede actuar mediante la presencia formal de las bases primordiales: satisfacción racional del espíritu (utilidad, economía); en seguida, cubos, esferas, cilindros, conos, etc. (sensorial). Luego… el imponderable, las relaciones que crean el imponderable: es el genio, el genio inventivo, el genio plástico, el genio matemático, esta capacidad de hacer medir el orden, la unidad, de organizar de acuerdo a leyes claras todas las cosas que excitan y satisfacen plenamente nuestros sentidos visuales (pp. 113-114).

Si la belleza era un imponderable, esta entra en la dicotomía de la satisfacción racional y del espíritu, en vista de que, por un lado, si nos quedamos en la acepción utilitaria o económica el asunto físico y material habría de centrarse en los niveles de uso y usabilidad o estándares financieros de producción, por mencionar algunos; y, por el otro, el mismo parece difícil de estimar si proviene del *placer espiritual* de quien se ve afectado por ella, y no habría racero para calibrarlo a su medida.

Ante esta situación, entonces, la modernidad estaría en la necesidad de apalancarse en las formas que, por antonomasia, serían las más bellas, las más simples por no presentar ambigüedades e, incluso, por no someter a doctos y no versados a confusiones de ningún tipo o equívocos en el reconocimiento del todo y de sus partes. No habría capiteles, ni volutas, ni cornisas, ni estilóbatos, ni órdenes que calificarían la naturaleza del edificio, más que el edificio mismo. Solo esferas, paralelepípedos, pirámides y cilindros habrían de dejar permear la luz que revelaría lo absoluto de las formas, correspondiéndose al fin para el que habían sido creados; así, la forma de la arquitectura sería, simplemente, bella.

Sin menoscabo de los favorecimientos o señalamientos que podrían hacerse a este primer aspecto, por ser un asunto que abre el escenario a discusiones casi interminables, vamos a considerar ahora la cuestión de la *función* por ser uno de los más relevantes, no solo en el análisis de la modernidad pasada, sino en la presente y futura, pues se puede considerar que, por tecnicismos o por intereses un tanto más profundos y de naturaleza distinta a la contenida en estas páginas, el tema terminó seriamente distorsionado al equiparar, inconvenientemente por sus críticos más acérrimos, la noción de *función* con la de *uso*. Para claridad del lector esto puede explicarse advirtiendo que fue, tal vez, el punto más sensible de inflexión en la separación gnoseológica entre el diseño y la arquitectura como profesión y disciplina, hace poco más de medio siglo.

La modernidad concibió lo que podría denominarse la función en dos grandes alcances. El primero fue el que le permitía entenderla en términos de uso y eficacia práctica de los objetos o productos humanos, y el segundo la concebía como la capacidad del quehacer

diseñístico para dar cuerpo expresivo a la forma en que el hombre, en este caso el proyectista moderno, encaraba sus necesidades humanas al componer la realidad sociocultural a través de un universo artificial creado.

Es justamente ahí donde reside uno de los valores que tendría sentido reconocer a la modernidad arquitectónica; parafraseando a Otl Aicher, vista como proyecto de mundo, es decir, desde su *función otra*, la misma que, invisibilizada o agraviada por las controversias alrededor del funcionalismo exacerbado en la voz de los llamados autoproclamados posmodernos como Aldo Rossi (2008), Robert Venturi (1974) o Peter Eisenman y, porque no, el mismo Jacques Derrida (1997), ha sabido sobrevivir a los golpes lapidarios que parecen haber dejado palpitante, aún, la intención *otra* de su utilidad al señalar su finalidad o su *fin*; como diría Le Corbusier (1978):

> Cuando una cosa responde a una necesidad es bella. ¡Perdón! Hacer resaltar la construcción está bien para un alumno de Artes y Oficios que procura demostrar sus méritos […]. Cuando una cosa responde a una necesidad no por eso es bella: satisface toda una parte de nuestro espíritu, aquella sin la cual no hay satisfacciones ulteriores posibles. Restablezcamos esta cronología. La arquitectura tiene otros fines y otros principios que los de hacer resaltar las construcciones y responder a necesidades (necesidades adquiridas en el sentido, aquí sobreentendido, de utilidad, de disposición práctica). La ARQUITECTURA es el arte por excelencia que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el FIN de la Arquitectura (pp. 86-87).

Es por asuntos de esta naturaleza donde es posible cuestionar el funcionalismo que tantas críticas le ha valido a la modernidad, y en el cual es posible entrever la subsistencia de sus apuestas hoy en día, reconociéndola como un proceso inconcluso, sin falsos romanticismos, donde esa intención de lo bello, lo útil, pero lo perceptiblemente atento a la *función otra*, ocupa la mente del proyectista para conectar las relaciones que se tejen en la experiencia de lo humano, la estética percibida que afecta los sentidos por encima de lo práctico, con el propósito de orientar el quehacer diseñístico en un mundo convulso, maltrecho y necesitado de reflexionar sobre su mortal humanización.

Valga considerar, en consecuencia, si ¿será posible propender por una práctica que, aunque llegue a calificarse como exitosa o fallida, se ocupe de la satisfacción humana ulterior, la antropológica, por ejemplo? No en vano Aicher (1994) refiere "el mundo como proyecto" en tanto fruto de una civilización, dispuesto y erigido por seres humanos; así, simplemente, con lo cual, ¿no tendría entonces sentido repensar el asunto hoy en día por ser la razón del quehacer diseñístico, en donde reside la posibilidad de acción del arquitecto en virtud del habitar? Es justo ahí donde la urdimbre de relaciones también puede mantener los hilos unidos entre esa modernidad y la contemporaneidad.

Ahora bien, es claro que la beligerancia con que la modernidad reclamó libertad y autonomía terminaría por afectar la arquitectura como manifestación cultural hasta nuestros días, pues lo que en su momento podría haber logrado la connotación de *función otra*, como hemos decidido denominarla, hoy podría equipararse con la función social de la arquitectura en su connotación antropologizante; ya que lo que otrora sería la necesidad de desprenderse del *karma* material, sublevándose a la subordinación formal, útil y técnica con su lastre añejo, podría significar ahora que el acto de desnudarse sea más que desvestir los muros, acristalar paredes y develar osaturas hasta revelar o, mejor aún, *des-contener* el espacio que, de suyo, es la inmanencia misma de la arquitectura, lo que solo es por quien lo percibe y experimenta, por el hombre que lo habita. Esto sería una crítica a la aseveración lecorbusiana sobre el *fin* de la arquitectura moderna, y una apuesta por replantear el objeto mismo del *ethos* diseñístico en esta praxis proyectual.

Tal vez sea posible comprender que de esta connotación sobrevendría la necesaria distancia y separación ontológica entre la arquitectura y la construcción que, vinculada a los elementos del pasado, había legitimado

tanto a la una como a la otra, de la misma manera que tempranamente había sucedido con el arte y su relación con la expresión material de su quehacer, tal y como recuerda Eco (2004) al mencionar:

> El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia. Esto no significa que los artistas de antaño ignoraran el hecho de que trabajaban con un material, y no comprendieran que de este material procedían sus restricciones y sugerencias creativas, obstáculos y liberaciones. […] Pero si bien los artistas siempre han sabido que tienen que dialogar con una materia y hallar en ella una fuente de inspiración, no obstante, se consideraba que la materia era de por sí informe y que la belleza surgía cuando en ella se había impreso una idea, una forma (p. 401).

Hasta ese momento había sido la piedra, por decirlo de alguna manera, la que había dado cuenta de la existencia de la arquitectura, pues primaba la noción constructiva de la expresión material del edificio que, más que haber referido la copertenencia entre el uno y el otro, realmente había imperado su realidad física por sobre, digamos así, la espiritual o esencial. Sin querer caer en discusiones filosóficas sobre posturas esencialistas, de ningún tipo, la reinvención del espacio, del contenedor que lo contiene, del sujeto que lo percibe y del mundo en que habita, justamente y en sentido estricto, obligaría a que las discusiones se orientaran hacia los asuntos menos materiales de la disciplina hasta alcanzar así una preponderancia categórica de la arquitectura sobre los demás saberes diseñísticos.

Cuando la arquitectura, del mismo modo que lo haría el diseño, por ejemplo, tomó distancia del pasado y de la manera en que había sido concebida hasta el momento, haciendo evidente la disparidad en la lectura entre la materialización del acto creativo como fin y objeto mismo de su ser, se dio el giro que terminaría por convertirla en una disciplina de otra naturaleza.

Para el caso puntual del diseño, el surgimiento como disciplina estuvo claramente mediado, entre otros, por la toma de consciencia sobre la independencia creativa entre el proyecto y la materialización misma del producto humano, el cual, para concebirse integralmente como proyecto, tal y como lo definió Aicher (1994), deslindaría al diseñador o creativo del obrador u operario, pues era el vínculo que lo mantenía atado a las habilidades propias de las artes y oficios artesanales; es decir, al agónico pasado.

La ruptura del diseño fue con las actividades conexas y simultáneas que requerían de la destreza del hábil obrador para *ser*, lo cual determinaría la disolución de la simultaneidad entre proyectar y hacer, hasta vincular la secuencia práctica donde, primero, se conceptualiza y, posteriormente, se materializa. El diseño en sus orígenes siempre tuvo atada la materialidad como el gran fin del quehacer operativo, y sublimó el acto creativo al obrar del genio, situación que ha sido discutida ampliamente; no obstante, el asunto es de tal calado que nos es posible recordarlo en toda su extensión.

El caso de la arquitectura sería diferente, en tanto logró una preponderancia casi absoluta sobre las demás disciplinas diseñísticas, como hemos señalado, pues fue en aquel mismo momento cuando comprendió que su ejercicio de depuración, a pesar de serle útil, no era el objeto propio de su *ethos*. Si bien era legítimo que lo considerara, el punto que demandaba su inflexión era algo más que una reacción al aforismo de Sullivan sobre *form follows function* o la *forma sigue a la función*, pues implicaba una reconversión del cosmos creado donde las lógicas físicas mantendrían el universo infinito que la ciencia había reconfigurado en la modernidad, bajo la nueva noción de espacio-tiempo definido por Einstein, quien pareció regalarle al oficio algo más que la percepción relativa de los mismos y le entregó la posibilidad de conocimiento del mundo a través del observador (Einstein, 1990).

La nueva arquitectura tuvo que ocuparse del desvanecimiento de la materialidad como fin último del quehacer proyectual, donde el uso práctico del edificio estaba claramente vinculado a unas formas que habrían de resultar bellas por correspondencia afín y, así, centrar

la atención en la antropologización de la esencia que subyace en las formas bajo un *uso* donde el sujeto es el *obrador*, no de las formas o de los usos, sino de la *función otra* en el espacio, lejos de las aproximaciones humanistas que habían acompañado otros momentos de la historia del oficio, de manera que su apuesta de mundo artificializado se convertiría en expresión de la voluntad meramente humana, terrenal, incluso mundana. Este fue el punto de quiebre que, a juicio de muchos, logró permear las innumerables crisis del siglo pasado manteniéndose aún irresoluto en la ilusión de un proyecto que se construye permanentemente, como un camino que se recorre, no como un fin último o una meta, sino que es, diríamos, una historia sin colofón cuyos efectos positivos aún no se le quieren atribuir a la modernidad.

Ahora, como esto no es una apología a la modernidad ilustrada ni un encomio a la posilustración moderna, el asunto práctico de la búsqueda ética y épica por la desmaterialización de la arquitectura tuvo sus implicaciones serias al tratar de mantener una apuesta que sublimara la antropologización de la praxis por encima de la expresión material de la misma, con lo cual, la búsqueda por una expresión formal y técnica sería algo más que una tarea constructiva, puesto que era una exploración por la copertenencia física de los argumentos que subyacían en el manifiesto con el mundo de lo material. Una labor realmente compleja que, nos adelantaremos a señalar, no siempre obtuvo los mejores resultados y de manera sentida derivó, en múltiples ocasiones, en las temidas estetizaciones de la técnica hasta llevar los desarrollos tecnológicos a su máxima realización, casi encumbrados al nivel de obra de arte, aspecto realmente sensible y sobre el cual valdría la pena hilar bien fino (Banham, 1985).

La situación es que la arquitectura, la de todos los tiempos, requiere del espacio vinculado con una materialidad que dé cuenta de su búsqueda ulterior, es decir, una corporeidad que logre ser *inmaterial* hasta el punto donde pueda desvanecer su presencia física, permitiendo que eso que podríamos llamar su *profundidad óntica*, o su esencia, se haga claramente evidente; por esto, no toda construcción es arquitectura, a pesar de que toda arquitectura materializada es construcción, como sugeriría Heidegger, o como bien decía Aicher (2001), que "proyectar es producir formas de organización técnicas y constructivas y convertir un programa en una organización" (p. 180).

Para el caso de la modernidad arquitectónica los avances de la Revolución Industrial, cristalizados en el acero y el hormigón, se convertirían en la materia prima de la transformación tecnológica y tectónica que la arquitectura moderna haría germinar. Nos remitirnos al libro de Aicher, *Analógico y digital* (2001), en el cual nuestro autor dedica un extenso apartado dando cuenta del particular uso y transformación de los materiales en manos de los modernos y posmodernos, incluyendo en su argumentación las elaboraciones del despacho del reconocido arquitecto inglés sir Norman Foster.

Sin detenernos en tan afamado arquitecto, el asunto es que Aicher pone de manifiesto una cuestión de fondo que, aunque señala y acude a Aristóteles para darle un sentido filosófico, pasa de largo, sin hacerle un examen que amerite un tanto más de argucia crítica, y es lo relativo a las implicaciones teóricas de los materiales que dieron forma a los productos humanos de la modernidad en las disciplinas diseñísticas, por el hecho de ser materia prima que sufriría las transformaciones de los procesos industriales, el mismo paso de la labor artesanal a la labor maquínica, pues, aunque como él mismo apunta, una lámina deja de ser lámina para ser perfil, o tornillo o tuerca o anclaje, es decir, ya no identificables como tal de la forma que, en su momento, lo eran antes de la industrialización; así, el avance mismo de la técnica ya había puesto su parte, su cuota, en la *desmaterialización* que la modernidad se había propuesto en su compromiso de ruptura con el pasado.

> En arquitectura, el material no aparece nunca como tal. […] El material no es nunca el material pasivo de Aristóteles que, con este concepto, se hallaba a la altura del arte, no de la industria donde, efectivamente, la piedra del escultor constituye un género neutro (Aicher, 2001, p. 181).

Ya nada era lo que otrora fue. Construir en la modernidad no era ni medianamente similar a lo que era haber construido en el pasado. El edificio moderno no se asemejaba ni en noción, ni en materialidad a lo que podía haber sido en otro momento; el problema serio era que, realmente, la gran mayoría creyó que solo por eso era mejor. Las preguntas posibles e inmediatas son: ¿mejor que qué?, ¿era, acaso, mejor el concreto vaciado que la piedra tallada solo porque esta era producto de la *trasmutación* precisa que la máquina hacía de la arena, la gravilla, el agua y el cemento en una masa uniformemente preparada que podía garantizar una resistencia a la compresión adecuada a un fin puntual, aun a sabiendas que ambas, la piedra labrada y la máquina industrial, eran maniobradas por operarios de la misma naturaleza, es decir, humanos? Y cuando decimos *mejor*, ¿el asunto es moral o técnico?, es decir, ¿cuándo los problemas de la arquitectura se volvieron asuntos morales o de la ciencia evolutiva?, ¿no eran pues asuntos, antropológicamente hablando, humanos?

La realidad es que el movimiento moderno de la arquitectura se tendría que ver con un sinnúmero de cuestiones atenientes al plan modernizante, presupuesto dentro de las cuales, como hemos visto, en las más sensibles estarían las que permiten comprender la materialidad e inmaterialidad de su apuesta de mundo. Sin duda, esto nos conduce entonces al espacio arquitectónico visto de dos maneras. Por un lado, habría de ser un espacio que, vinculado a los estertores del pasado decimonónico, había mantenido la idea del espacio físico contenido, determinado por la corporeidad de los muros que lo abrazaban, con lo cual estaríamos hablando del espacio tridimensional fácilmente descriptible según la noción de perspectiva que había matematizado Brunelleschi en el Renacimiento, que se corresponde con la afirmación extensa de la geometría, donde prima la estaticidad de lo limitado y frente al cual se sitúa un observador inmóvil en su interior o exterior, según sea el caso.

Por otro lado, estaría la naciente noción del espacio que podríamos llamar dinámico o *indecible*, como lo nombraría Le Corbusier (1998) a mediados de la década del cuarenta, cuando el mundo ya había visto discurrir dos guerras de talla universal sufriendo los embates de su avasalladora destrucción, y esperaba, dignamente, *re-humanizar* la disciplina. El espacio, al menos en teoría, empezaría a comprenderse de otra manera, en tanto ya había discurrido por la tridimensionalidad que el mismo Le Corbusier había confinado e iniciado con las desmaterializaciones propias del expresionismo gropiusiano de comienzos de siglo, pasando por la discontinuidad de los planos dirigidos por los ejes de los esbeltos elementos estructurales siendo, por ejemplo, uno de los grandes aportes espaciales de la arquitectura de Mies van der Rohe, hasta la revelación de las contingencias del espacio incontenible, que ya no permanece ni gira alrededor de un elemento o un observador estático, sino que refiere la experiencia del sujeto móvil que lo percibe en una dinámica que le es, a su vez, relativa (Van de Ven, 1981).

En suma, podríamos referir la relación entre la visión tectónica de la arquitectura y su espacialidad en tres sentidos diferentes desde la modernidad hasta nuestros días. El primero da cuenta de la expresión espacial material, vinculando la fisicidad del hecho arquitectónico con el sujeto contenido en él que logra afectarse a través de los sentidos. El segundo, que podría, de alguna manera, ser transicional, es el que propende por la copertenencia del sustrato conceptual con la expresión externa del edificio, obligando a un sujeto, con cierta capacidad de comprensión, a superar la mera afectación sensorial. Y, finalmente, estaría la capacidad de comprender el edificio por la experiencia fenoménica del sujeto que lo habita, elevando la comprensión del mismo en niveles ulteriores, donde la materialidad corpórea deja de ser el elemento definitorio del espacio y la percepción, por afectación sensitiva, para convertirse en el elemento de juicio que permite reconocerlo y legitimarlo. El asunto es que, en este último caso, estas fueron esferas *analógicas* a las que, según los más asiduos detractores de la modernidad, en su versión lecorbusiana, cartesiana o digital, como también se le llamó, jamás pudo alcanzar (Aicher, 2001).

Corolario para cerrar la conversación, por ahora

Luego de haber hecho una exposición de lo que podría constituir parte del panorama general de la modernidad arquitectónica, que respondió con falencias, sin duda, al agotamiento cultural en que se hallaba occidente tras varios siglos de infecundidad intelectual, al menos en lo atinente a la producción arquitectónica, reconocemos, del mismo modo que lo hacen Benjamin (1973), Dorfles (1972) o Danto (1999), que dicho momento marcó una nueva inflexión de singular importancia en la historia reciente, con lo cual surgen, entonces, un sinnúmero de interrogantes que nos ponen frente a la condición actual de nuestra arquitectura y, evidentemente, de nuestras ciudades.

Una pregunta que podríamos dejar esbozada es: ¿acaso la modernidad del reciente siglo XX está concluida como movimiento histórico?, ¿sucumbió como apuesta social o fracasó como reto civilizatorio? También podríamos cuestionarnos sobre la modernidad como un proyecto en desarrollo que no logra detenerse, ni desandarse, ni concluir su peregrinaje, pues en reiteradas ocasiones nos hemos valido de la noción ampliamente expuesta por Aicher sobre *el mundo como proyecto* hasta parafrasearla, incluso, tratando de describir lo que estimamos es una modernidad aún latente.

Aunque Aicher (2001) ha sido uno de los detractores más intransigentes de la modernidad arquitectónica liderada por Le Corbusier, Mies van der Rohe y, finalmente, por Gropius y la Bauhaus, sin que esto signifique una sucesión lineal temporal sino más bien un nivel descendente de desencanto aicheriano, este elaboraría un argumento potente, como instrumento de comprensión de la condición moderna, sin duda para su seguro descontento, que ha sido tremendamente ilustrativo desde la postura crítica con que hemos asumido aquí la modernidad arquitectónica y desde la cual nos ocupamos de la condición actual, y que, más que dar cuenta de la arquitectura misma, refiere a la noción civilizatoria de *mundo autoproyectado* que, en líneas gruesas, ha definido como la capacidad de entender la vida como escenario de posibilidades o *proyecto*, lo cual implica pasar del pensamiento a la acción, y en lo obrado, volver y formarse de nuevo en el pensar, aparentemente y en palabras, un asunto elementalmente alternativo. El mundo puede contemplarse como un cosmos inalterable, como un estado permanente en el que nos hallamos envueltos. Así lo vio la antigüedad. Así lo vio la edad media cristiana.

Se puede entender el mundo como un proceso evolutivo del cual es el hombre un producto. Entonces, su modelo estático es sustituido por otro cinético. Así, aprendimos a ver el mundo desde Lamarck y Darwin, y así solemos verlo hoy por influencia del behaviorismo y la investigación de la conducta, es decir, como un producto de la civilización, con todo lo que supone ser una obra en desarrollo.

Referencias

Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. México: Gustavo Gili.

Aicher, O. (2001). *Analógico y digital*. Barcelona: Gustavo Gili.

Banham, R. (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Buenos Aires: Paidós.

Derrida, J. y Eisenman, P. (1997). *Chora L works*. Nueva York: The Monacelli Press.

Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Einstein, A. (1990). *Mis ideas y opiniones*. España: Antoni Bosch.

Giedion, S. (1986). *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial.

Le Corbusier (1978). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón.

Le Corbusier (1998). El espacio indecible. *DC. Revista de Crítica Arquitectónica*, *1*, 48-56.

Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rossi, A. (2008). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos

Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid: Cátedra.

Venturi, R. (1974). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.