

# UN BREVE DICCIONARIO DE LAS IDEAS ACTUALES SOBRE DISEÑO<sup>1</sup>

Hal Foster  
University of Princeton

## RESUMEN

Mis palabras pretenden provocar, es decir, se han escrito con mala intención: mi esperanza es que haya algo en lo que cada uno pueda disentir. De este modo, no se trata de un discurso coherente ni cohesionado, ya que mi intención no es realizar un debate ni ofrecer una visión general de la arquitectura contemporánea. Al menos el lector podrá saber todo lo que le queda por delante, ya que sigo un orden alfabético.

Palabras clave: Autonomía, arquitectura, diseño, espacio público, interdisciplinarietà, obra de arte total, mercado, utopía, virtualidad, zona cero.

## ABSTRACT

My talk is meant to be provocative, that is to say bitchy: I hope there'll be a little something for everyone to object to. It's also not coherent or connected: I make no attempt at one argument or overview of contemporary architecture. At least, as I run through the alphabet, you'll know how much more you have to sit through.

Keywords: Autonomy, architecture, design, public space, interdisciplinarietà, *gesamtkunstwerk*, market, utopia, virtuality, zone zero.

**A de Arquitectura:** ¿Qué más? Es evidente que la arquitectura ha adquirido una nueva trascendencia en el conjunto de la cultura. Aunque esta relevancia tenga su origen en los primeros debates sobre el posmodernismo de la década de los setenta, que se centraban en la arquitectura, ha llegado a consolidarse debido a avances más recientes como la gran inflación del diseño y las exposiciones en numerosos aspectos del capitalismo consumista actual (arte, moda, comercio en general, relaciones empresariales, etc). Sin embargo, el significado otorgado a esta arquitectura cuenta también con una dimensión compensatoria: el arquitecto constituye, en muchos sentidos, nuestra última representación del genio artístico, del creador dotado de una visión magistral

y de una autoridad global que no está al alcance del resto de las personas que conformamos la sociedad. En este sentido, el arquitecto-estrella representa la versión contemporánea del artista mítico de antaño. (Por ejemplo, a pesar del abismo que separa la arquitectura de vanguardia de la edificación cotidiana, a cualquier persona de la calle se le pueden ocurrir nombres de arquitectos, pero no de artistas o escritores).

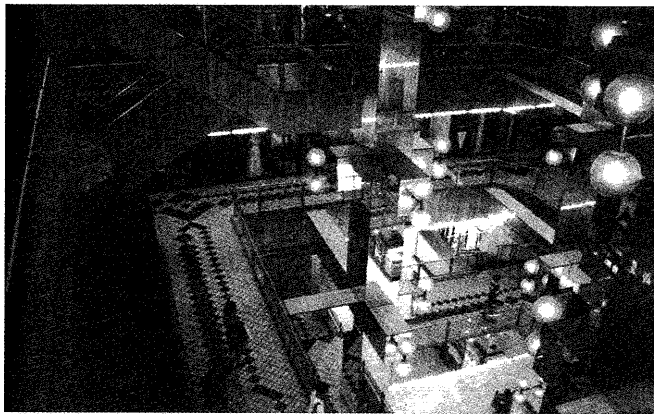
La habitual estructura paranoica del discurso arquitectónico actual (el modo en que, en todas las declaraciones, se alternan delirios de grandeza con sentimientos de impotencia) también indica la dimensión compensatoria del estado de la arquitectura hoy en día. "Desde principios de la década de los noventa el mer-

cado manda y parece ser, que la única herramienta que nos ha quedado es la seducción" señala Kamiel Klaasse. "Esto crea una desagradable situación de dependencia. Los arquitectos combinan arrogancia e impotencia; somos fanfarrones y mendigos". "Hoy en día los arquitectos pueden hacerlo todo y, a la vez, no hacer nada", añade Maarten Kloos. "La arquitectura se ha convertido en un concepto amorfo y evasivo que pulula en el aire como un aroma o como el último capricho".

**B de Bonaventure:** Fredric Jameson, en su famoso análisis del espacio posmoderno, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, se refirió al amplio atrio del Hotel Bonaventure de Los Ángeles, diseñado por John Portman, como síntoma del nuevo tipo de excelencia arquitectónica: una especie de hiperespacio que sobrecoge los sentidos. Jameson eligió este delirio espacial como ejemplo concreto de nuestra incapacidad general para comprender el universo capitalista avanzado, para trazar su estructura de forma cognitiva. Por sorprendente que parezca, lo que Jameson ofreció como una crítica de la cultura posmoderna es lo que numerosos arquitectos (entre los que cabe destacar a Frank Gehry) parecen haber tomado como

una *cit * medieval con un castillo y repleta de iglesias y fortificaciones. Viollet-le-Duc restaur  sus torres y torreones a mediados del siglo XIX, por lo que el lugar conserva un brillo irreal: una ciudad histórica convertida en un parque temático, con todos los muros enfundados y blanqueados como si fuesen los dientes de una estrella de televisión. Los americanos, por lo menos, construyen sus Disneylandias partiendo de cero, o al menos así era en el pasado. Esta carcasonizaci n (la canonización del casco urbano) está cada vez más presente en las ciudades americanas. Por ejemplo, los edificios de hierro fundido de mi barrio del SoHo en Manhattan relucen hoy en día con el brillo de artefactos-convertidos-en-mercancías. Al igual que Viollet-le-Duc, los constructores emprenden estas restauraciones en nombre de la conservación histórica, pero la finalidad es, claro está, el engrandecimiento económico. Y, al igual que las víctimas de la cirugía est tica, estas fachadas pueden encubrir su edad histórica, pero anticipan su decadencia mnemotécnica.

**D de Diseño:** de nuevo,  qu  más? Hoy en día todo, desde la arquitectura y el arte hasta los vaqueros y los genes, se trata en gran medida como diseño (esta es la principal rei-



Interior de un Centro Comercial

*modelo:* la creación de espacios extravagantes que consiguen seducir y/o subsumir al sujeto, una excelencia neobarroca dedicada, en su mayor parte, a la gloria de la Iglesia de nuestra época: la Empresa. Estos arquitectos no sólo parecen diseñar sin recelo de "La lógica cultural del capitalismo avanzado", sino de acuerdo con sus dictámenes.

**C de Carcassonne:** Carcassonne es un destino turístico situado en el sur de Francia,

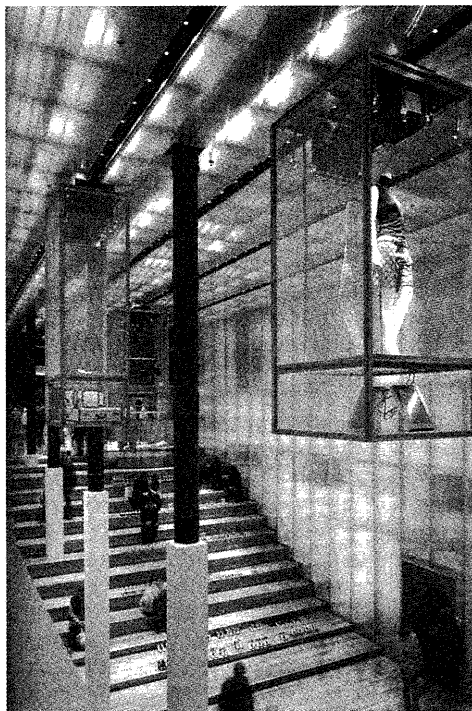
vindicación que figura en mi libro *Design and Crime*<sup>2</sup>). Ya hace mucho tiempo que desaparecieron aquellos antiguos h eros del modernismo industrial, el artista como ingeniero, el autor como productor; ahora el diseñador posindustrial constituye la autoridad suprema. Hoy en día no es necesario ser asquerosamente rico para que te cataloguen como diseñador y diseño todo en uno, tanto si el producto en cuestión es tu casa o negocio o tu rostro caído

(cirugía de diseño), tu personalidad ralentizada (drogas de diseño), tu memoria histórica (museo de diseño) o tu futuro ADN (niños de diseño). ¿Puede ser este "sujeto de diseño" del consumismo la descendencia no intencionada del "sujeto construido" del posmodernismo? Una cosa parece clara: el diseño actual es cómplice de un circuito casi perfecto de producción y consumo.

En tal situación, ¿dónde se han quedado los arquitectos? Una vez más, parecen ser capaces de hacerlo todo "y, a la vez, no hacer nada". Se trata del arquitecto reinventado en diseñador quien ocupa esta paradójica posición: a medida que la arquitectura se expande hacia el diseño total, también corre el riesgo de desvanecerse en él. "Parece que no falta mucho para que los arquitectos tengan que ofrecer una amplia variedad de servicios" comenta Hani Rashid, "y hacerlo integrando todos los aspectos del proceso sin fisuras". Actualmente, si no se tiene una consultoría de diseño representada por un acrónimo (una AMO que complementa la OMA) es posible que no se le tenga muy en cuenta. Algunos arquitectos celebran este estado de diseño total. "El arquitecto será el diseñador de moda del futuro", afirma Ben van Berkel. "El nuevo estudio de arquitectura en red constituye un híbrido entre un club, un estudio, un laboratorio y una fábrica de automóviles, que fomenta el profesionalismo flexible". Otros lo censuran. "Los arquitectos se han transformado a sí mismos, dejando de ser creadores para convertirse en coordinadores y gerentes", señala Mario Botta. "Se han convertido en una especie de pseudo-directores, prisioneros de consultores y especialistas de diferentes sectores; su tarea ha quedado relegada a la mediación entre los diversos requisitos técnicos, económicos, jurídicos y funcionales". En este punto cabría diferenciar, de forma dialéctica, entre los aspectos progresistas de la tendencia hacia un diseño total (por ejemplo, el modo en que la arquitectura, el diseño paisajista y la planificación urbana han dejado de estar tan divididos en la práctica o en la pedagogía) y, los aspectos problemáticos de esta tendencia (para lo cual puede servir de ejemplo este comentario de Kas Ooserhuis: "nosotros, los arquitectos, debemos centrarnos hoy en día en la estetización de las emociones... nosotros damos forma al flujo de datos y esculpmos la información").

**E de Entorno:** el mundo del diseño total es un antiguo sueño del primer modernismo,

pero sólo se ha hecho realidad, de forma perversa, en el actual capitalismo global. Con la producción posfordista se pueden retocar las mercancías y posicionar los mercados, de tal forma que el producto puede generarse en masa y a la vez presentarse como algo personal. En un mundo económico organizado en torno a la digitalización y la informática, las mercancías ya no consisten en objetos que hay que producir sino en datos que hay que manejar, diseñados y consumidos reiteradamente.



Tienda de Prada en el SoHo de Nueva York. Rem Koolhaas, 2001.

En gran medida, la perpetua redefinición de las características de la mercancía es la responsable de la inflación contemporánea del diseño. No obstante, ¿qué ocurrirá cuando esta economía política del diseño se venga abajo, cuando se desplomen los mercados, los trabajadores explotados se resistan y los recursos del entorno se agoten?

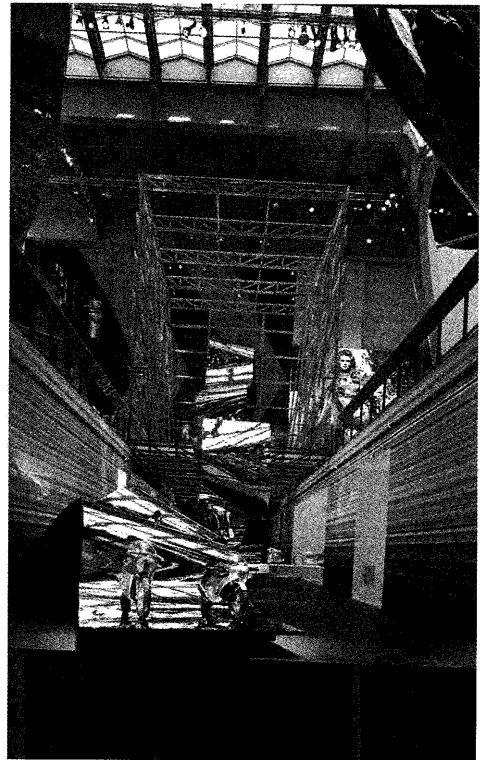
**F de Finitud:** hace 100 años se anticipó una versión inicial del diseño total en el Art Nouveau, con el deseo de decorarlo todo. Este *Estilo 1900* encontró su mayor oponente en Adolf Loos, que lo atacó en diversos textos. Uno de sus ataques fue una sátira alegórica sobre un "pobre hombre rico" que encargó a un

diseñador que pusiese “arte en todas y cada una de las cosas”: “El arquitecto no olvidó nada, nada en absoluto. Los ceniceros de los puros, los cubiertos, los interruptores de la luz, todo, absolutamente todo estaba hecho por él.” Esta *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] hizo algo más que combinar arte, arquitectura y artesanía; fusionó el sujeto humano con el objeto inorgánico: “la individualidad del propietario quedó plasmada en cada ornamento, cada forma, cada clavo”. Para el diseñador de Art Nouveau el resultado era la perfección: “¡Ahora estás completo!” afirmó exultante ante el propietario. Pero éste no estaba tan convencido; en vez de un santuario apartado del estrés moderno, veía su interior de Art Nouveau como una profundización en su malestar. “El hombre feliz se sintió de repente profundamente desgraciado... Estaba privado de toda vida, lucha, desarrollo y deseo futuros. Pensó, que esto es lo que significa aprender a ir por la vida con el propio cadáver a cuestas. No hay duda. Estás acabado. ¡Estás completo!”. Para el diseñador de Art Nouveau dicha completud conjugaba arte y vida, haciendo desaparecer cualquier vestigio de muerte. Para Loos, esta superación triunfante de los límites era una pérdida catastrófica de lo mismo (la pérdida de las limitaciones objetivas necesarias para definir cualquier “vida, lucha, desarrollo y deseo futuros”. Lejos de una trascendencia de la muerte, esta pérdida de la finitud constituía una muerte en vida, viviendo “con el propio cadáver a cuestas”. Con frecuencia, cuando cargo con mis prendas de catálogo, mis arrolladores complementos de Martha Stewart y mis libros de mega-arquitectura diseñados por Bruce Mau, siento algo muy parecido [la epifanía de mi pequeña Florencia].

**G de Gesamtkunstwerk:** en el sentido de “obra de arte total”. El concepto de *Gesamtkunstwerk* apareció en el siglo XIX como un modo de deshacer la separación entre arte y vida; esta era también su función en el Art Nouveau. Sin embargo, en los últimos tiempos, la industria de la cultura ha solucionado dicha separación entre arte y vida de una manera perversa, con el objeto de satisfacer sus propios objetivos. En nuestra situación, la *Gesamtkunstwerk* es una especie de estado que nos viene dado, como un programa predeterminado. Analicemos, como ligero indicio de esto, el modo en que se juzgan actualmente las exposiciones de arte y arquitectura, sin tener en cuenta la obra que se exhibe, sino más

bien el montaje como tal: el valor del montaje supera el valor del arte, y todos los demás valores, de manera que cada exposición parece constituir una pieza de la instalación y cada museo una *Gesamtkunstwerk*.

Después del 11-S, Afganistán y ahora Iraq, las confusiones intencionadas entre arte y vida pueden parecer muy inapropiadas. Recordemos las terribles observaciones de Karlheinz Stockhausen acerca del ataque al World Trade Center: “Lo que ocurrió allí (y ahora tendrán que preparar su mente) es la mayor obra de arte jamás vista: que los personajes puedan producir en una sola actuación algo que en música ni siquiera podríamos soñar, que los protagonistas hayan ensayado frenéticamente durante diez años, exclusivamente y con fanatismo, para dar un concierto y después morir, constituye la mayor obra de arte de todo el universo. Yo no podría hacerlo. En comparación con esto, los compositores no somos nada”. El error categórico de esta afirmación es de gran envergadura: Stockhausen combi-



Montaje de Frank Gehry para la exposición “*El arte de la motocicleta*” celebrada en el museo Guggenheim de Las Vegas en 2001.

na la transgresión vanguardista con el asesinato colectivo. Expone su envidia de la Gesamtkunstwerk de este modo tan sincero, para curarnos al resto de la enfermedad, o eso quisiera creer. Estos sentimientos criptofascistas de excelencia aparecieron poco después del 11-S, en Afganistán e Iraq, y seguramente seguirán produciéndose en el futuro.

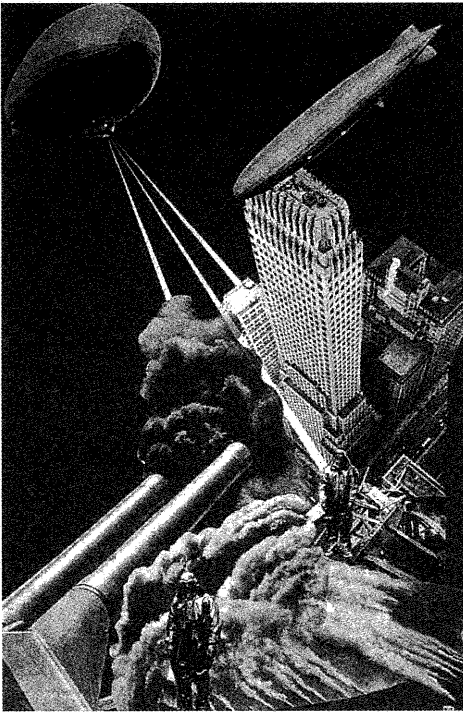
**H de Hitos de las alturas:** En *Delirious New York* (1978), un "manifiesto retrospectivo sobre Manhattan", Rem Koolhaas publicó una antigua postal del skyline de la ciudad a principios de los años treinta. Aparecen el Empire State, el Chrysler y otros hitos constructivos de aquella época, con una peculiaridad visionaria: un dirigible que se dispone a aterrizar en lo alto del Empire State. Ciertamente se trata de una imagen de la ciudad en el siglo XX como espectáculo del nuevo turismo, pero también como una utopía de nuevos espacios, de gente que circula libremente de la calle al cielo, atravesando el edificio, y viceversa (la imagen no es estrictamente capitalista: la conjunción utópica del rascacielos y el avión aparece también en diseños rusos revolucionarios de los años veinte). El ataque al World Trade Center

(perpetrado por dos aviones que se estrellaron contra las dos torres) fue una perversión antiutópica de este sueño modernista de libre movimiento por el espacio cosmopolita. Esta visión de la ciudad de los rascacielos se vio enormemente perjudicada, al igual que la idea de Nueva York como capital de este viejo sueño.

**I de Indisciplina:** Varias de estas notas giran en torno a una única tesis: el diseño contemporáneo forma parte de una venganza mayor por parte del capitalismo avanzado sobre la cultura posmoderna, una recuperación de sus cruces entre artes y disciplinas, una conversión de sus transgresiones en algo rutinario. Sabemos que la autonomía, incluso la semiautonomía, son ficciones, aunque a veces esta ficción resulta útil e incluso necesaria, como ocurrió en la época modernista de Loos y compañía hace 100 años. Periódicamente, también puede convertirse en algo represivo, hasta paralizante, como sucedió hace varias décadas cuando el modernismo tardío se había quedado anquilosado en la especificidad del medio y el posmodernismo prometió una apertura interdisciplinar. No obstante, ya no nos encontramos en dicha situación, por lo que es el momento de recuperar el sentido de la ubicación política tanto de la autonomía como de su transgresión, el sentido de la dialéctica histórica entre la aplicación de la disciplina y su oposición.

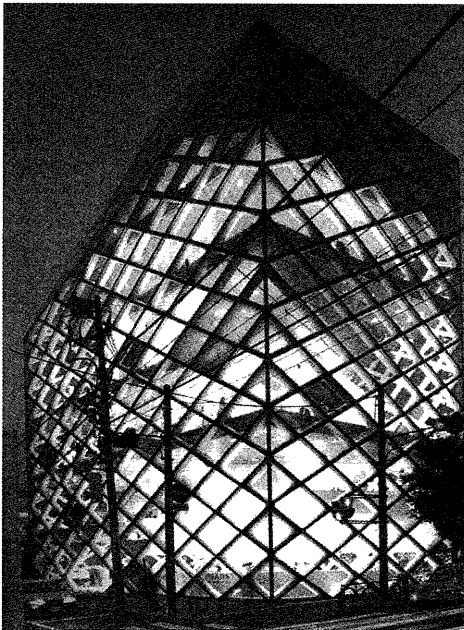
Esto no debe volverse en contra de la teoría crítica ni del trabajo interdisciplinar, sino que deberá situarlos dentro de una perspectiva histórica para que puedan volver a practicarse. Hoy en día, solemos oír que existe demasiada teoría e interdiscipliniedad; al contrario, jamás hemos tenido suficiente. Por mi experiencia en la Escuela de Arquitectura de Princeton, conocida por el énfasis que pone en estos aspectos, normalmente los críticos no están bien informados acerca de la filosofía pertinente ni de otros campos (como el arte). No somos suficientemente teóricos, ni hemos ejercido la crítica todavía.

**J de Joyero:** No existe ningún término más importante para la arquitectura moderna que la "transparencia". Para Siegfried Giedion, esta transparencia se predicaba en tecnologías como el acero y el vidrio o el hierro y el hormigón que permitieron una exposición total del espacio arquitectónico. En opinión de Lazlo Moholy-Nagy, permitieron que la arquitectura integrase, potencialmente, las diversas trans-



Aleksandr Rodchenko, *The War of the Future*, 1930.

parencias de otros medios como la fotografía y el cine. Menos preocupado por el espacio que por la luz, Moholy consideraba esta integración como un aspecto fundamental para la "nueva visión" de la cultura moderna en general. Sin embargo, dicha visión no prosperó tras la guerra. En "Transparency: Literal and Phenomenal" (1963), Colin Rowe y Robert Slutzky restaron valor a la transparencia literal en favor de la fenomenal, en la que las superficies "Cubistas" "se penetran entre sí sin destruirse ópticamente". Esta revaloración marcó el momento en que, una vez más, la articulación de la superficie pasó a ser tan importante como la del espacio, y el entendimiento de la piel tan importante como el de la estructura. Es decir, marcó la aparición, por razonamiento lógico, de la arquitectura posmoderna en sus dos versiones principales: primera, la arquitectura como superficie escenográfica de símbolos (como ocurre con el posmodernismo pastiche a partir de Robert Venturi) y, más tarde, la arquitectura como transformación autónoma de las formas (como en el posmodernismo deconstructivo de Peter Eisenman). Actualmente, muchos arquitectos de prestigio, como Koolhaas, Herzog y de Meuron, Kazuyo Sejima, y Richard Gluckman, no se encuadran exactamente dentro de ningún campo: se aferran a



Tienda de Prada en la calle Omotesando de Tokio. Herzog y de Meuron, 2003.

la transparencia literal, incluso aún cuando crean transparencia fenomenal con pieles proyectadas y haces de luz. Sin embargo, en ocasiones, dichas pieles y haces sólo deslumbran o confunden, y la arquitectura se convierte en una escultura iluminada, en una joya radiante. Puede resultar bello, pero también espectacular en el sentido negativo que le atribuye Guy Debord, una especie de mercancía fetiche a gran escala, un objeto misterioso cuya producción se mistifica (a propósito, esto es lo que Charles Jencks considera actualmente como "el significante enigmático" de la arquitectura, y según él constituye el estilo adecuado de los edificios públicos en la actualidad...).

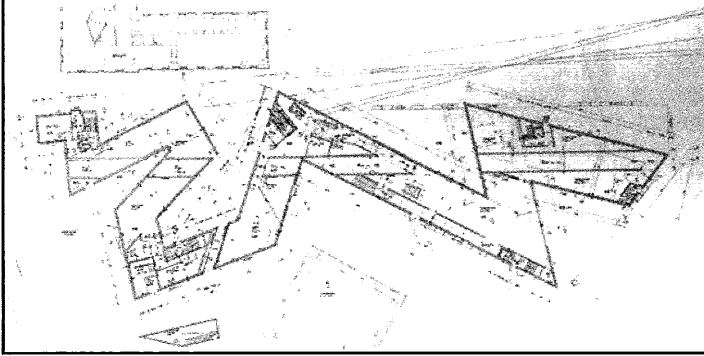
**K de Kool House:** "Esta arquitectura tiene que ver con las fuerzas de la *Groszstadt* [la metrópolis], igual que un surfista con las olas", dijo Koolhaas en una ocasión sobre los antiguos rascacielos de Manhattan. A la luz de sus recientes intervenciones en las ciudades globales, especialmente en China, se podría decir lo mismo de su propia arquitectura, aunque podría no sonar como un cumplido. ¿Qué supone para un arquitecto surfear actualmente la *Groszstadt* global (perfeccionar su curva, ampliar su trayectoria)? Aunque un arquitecto cuente con la energía suficiente para intentarlo, ¿podría hacer algo más que golpearse contra la arena de la playa?

**L de Liebestod:** Tal vez, peor que el surfing oportunista sea la postura traumática (es decir, la postura arquitectónica de una perspectiva traumática de la historia). En este caso, el ejemplo es Daniel Libeskind, sobre todo en el diseño que realizó para el emplazamiento del World Trade Center. Dicha "arquitectura traumática," con el uso alegórico de las rupturas literales, podría funcionar en su Museo Judío de Berlín. Sin embargo, se trata de un museo, no de un área completa dentro de una metrópolis, y está lo suficientemente distanciado del acto que se conmemora para poder actuar verdaderamente como un monumento. A pesar de lo horrible que haya sido, la atrocidad cometida en el World Trade Center, a duras penas puede compararse con el Holocausto. El hecho de que "nuestras vidas cambiaron para siempre el 11-S" parece ser algo cierto para muchos americanos, incluso para aquellos que no se han visto tan retados por la historia, como nuestros dirigentes, pero esta declaración posee también una naturaleza profundamente ideológica (originalmente se le atribuyó a John Ashcroft) y Libeskind ha adaptado su re-

tórica para respaldar su arquitectura traumática. "A partir de ahora, la arquitectura jamás será lo mismo", ha dicho. Y, por supuesto, lo que supone este mensaje es que su arquitectura será la que mejor registre este supuesto hecho.

ción física y directa entre las personas". Quizás, como ocurre con todas las antinomias, estas dos posturas (una en favor de lo virtual y otra en favor de lo material) formen parte del mismo todo e incluso participen la una de la otra. ¿Cuál es entonces la cuestión que subyace a

esta oposición y cómo podemos entenderla y superarla? (Esta es una posibilidad: en términos muy diferentes, ambas posturas insisten en la "comunicación", lo cual sugiere que en general se percibe una falta de comunidad así como, tal vez, la dificultad para entender lo que significa actualmente la "arquitectura en la esfera pública").



Planta baja del museo judío de Berlín, Daniel Libeskind, 1992–2001.

**M de Medios:** otra vez, ¿qué más? En el actual discurso arquitectónico, cada incitación a seguir las fuerzas de la desmaterialización de los medios de comunicación parece encontrarse con una petición contraria y equivalente para recuperar la experiencia de la materialidad tradicional. Así, por ejemplo, Mark C. Taylor insiste, por una parte, en que "toda arquitectura debe convertirse en una arquitectura de red", mientras que Kazuyo Sejima afirma, por otra, que, "en una era en la que la gente se comunica a través de diversos medios en espacios no físicos, es responsabilidad del arquitecto crear un espacio real para la comunica-

**N de No-intelectual:**

Una característica de nuestro mediatizado mundo es la fusión de la cultura y del marketing. Para algunos comentaristas, esta mezcla ha dado lugar a una cultura "no-intelectual", en la que ya no puede aplicarse la antigua jerarquía de la alta cultura, la cultura media y la baja cultura. Para los seguidores de este desarrollo "no-intelectual", el fenómeno no constituye un atontamiento de la cultura intelectual sino un ensabiamiento de la cultura comercial, que se convierte en una forma de sofisticación y en una fuente de estatus por derecho propio. Hoy en día, este argumento funciona, ya que todos nos encontramos en el mismo "megas-



Park Café en Koga, Japón, SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa), 1996–1998.

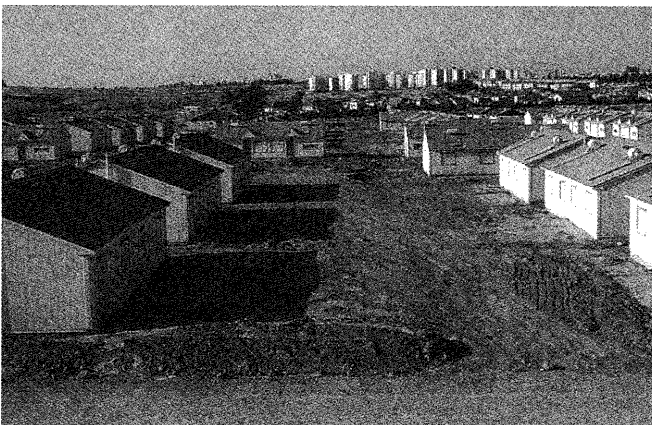
tores", aunque en diferentes pasillos, y eso es bueno (esa es nuestra democracia). Sin embargo, este argumento confunde democracia con consumo en una fusión que suscribe la mercancía principal en venta en este mercado: la fantasía de que se hayan resuelto así las divisiones entre clases (Dicha fantasía constituye el complemento contemporáneo al mito fundacional de Estados Unidos —que, para empezar, aquí jamás han existido tales divisiones— un engaño que permite a millones de americanos votar en contra de los intereses de su clase como mínimo cada cuatro años. Mucha de la arquitectura alabada —desde el falso posmodernismo *faux-populist* de Venturi y otros a los espectaculares diseños de Gehry y compañía— apoya dicho engaño.)

**O de Ocupación:** Aunque algunos de nosotros vivimos en una democracia de consumo, otros habitan un estado de seguridad, y otros se hallan, aún, en ambos a la vez. En este caso, también desempeña un papel central la arquitectura, en lo que a seguridad se refiere, ya que los arquitectos siguen participando en la disposición de los cuerpos dentro del espacio y el tiempo (incluso, y tal vez de manera especial, cuando se trabaja en red). Es decir, siguen participando, de forma crucial, en cuestiones de leyes, orden público y vigilancia, y no sólo con estructuras que podrían considerarse en cierto modo panópticas. Con cada nuevo proyecto, cada nueva propuesta, los arquitectos deben decidir cómo intervenir en este terreno político.

Cabe destacar aquí una intervención concreta de este tipo: *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture* de Rafi Segal y

Eyal Weizman. Este conjunto de planos, mapas, fotografías y textos examina los asentamientos de Cisjordania en diversas dimensiones: arquitectónica, urbanística, medioambiental, histórica, militar, política. Las conclusiones de los dos arquitectos israelíes, que actualmente se encuentran exiliados como consecuencia de su trabajo, son demoledoras: "Los mundanos elementos de planificación y arquitectura han sido reclutados como herramientas tácticas de la estrategia estatal israelí, persiguiendo objetivos nacionales y geopolíticos dentro de la organización del espacio... El espacio se transforma en la encarnación física de una matriz de fuerzas, manifestadas por todo el paisaje mediante la construcción de carreteras, asentamientos en lo alto de colinas, el crecimiento de las ciudades y de barrios ajardinados". En opinión de Segal y Weizman, los asentamientos han continuado la guerra por otros medios: la arquitectura y la planificación al servicio de la conquista y la colonización (claro que este es un problema muy antiguo). A pesar de la singularidad de Cisjordania, sugieren también que los asentamientos podrían no ser tan locales, que podrían servir como prototipos de sociedades militarizadas en un futuro próximo, "un escenario pesimista en el que derivaría la globalización capitalista y su extensión sobre el espacio".

**P de Posfordismo:** El mundo de los objetos de las ciudades modernas nació de una economía fordista que era relativamente fija: fábricas y almacenes, puentes y rascacielos, autopistas y vías de ferrocarril. Sin embargo, a medida que nuestra economía se ha hecho posfordista, el capital ha fluído cada vez más rápidamente en busca de mano de obra barata, métodos de fabricación innovadores, liberalización financiera y nuevos mercados, y la esperanza de vida de muchos edificios ha caído en picado. (Muchas ciudades son ahora híbridos de las dos economías, con estructuras fordistas a menudo readaptadas a las necesidades posfordistas). En Estados Unidos, este proceso es por supuesto pronunciado, aunque resulta rapaz cuando se da en lugares donde el desarrollo es incluso menos restringido. ¿Cómo



Kibbutz en Palestina.

puede adaptarse el diseño arquitectónico a este cambio físico tan rápido y anticipar al futuro más de lo mismo? (En cierta manera, esto constituye una vuelta al problema de surfear la *Groszstadt*.)

Hace cuarenta años, los defensores de la arquitectura pop, como Reyner Banham y John McHale, respondieron con propuestas de "arquitectura de usar y tirar" y diseño de plástico. Pero los desechos no tienen necesariamente por qué desaparecer y el plástico posee una vida media que compite con la del Partenón, de manera que, en parte, la arquitectura pop se convierte en otra receta más de "Espacio basura" [*junkspace*]. Lo mismo ocurre con la vertiente decorativa del posmodernismo de Venturi, que se ofreció explícitamente como una forma de acomodar "lo feo y lo ordinario". Hoy por hoy, el ajuste periódico entre la fachada-signo y la estructura-trasera es una práctica habitual en todas partes. Recientemente, Sylvia Lavin ha puesto al día esta posición pop-posmoderna con una reivindicación de "reorientación de la arquitectura hacia un campo de efectos especiales"; tal vez eso es lo que actualmente significa "Aprender de Las Vegas". Si esa es la lección necesaria, les insto a todos a que se salten la clase.

**Q de Quarantine (Cuarentena):** Para Koolhaas, el rascacielos es el culmen de la "cultura de la congestión" del viejo Manhattan, y lo considera una correspondencia de dos formas emblemáticas: "la aguja" y "el globo." La aguja llama la "atención," mientras que el globo promete "receptividad," y "la historia del Manhattanismo es una dialéctica entre estas dos formas". Desde el 11-S, la estructura discursiva de este Manhattanismo ha cambiado. Los nuevos temores relacionados con el rascacielos como objetivo terrorista y los valores de "atención" y "receptividad" se consideran con recelo. Ocurre lo mismo con los valores de congestión y "espacio delirante"; están ensombrecidos por las reivindicaciones de vigilancia y de espacio "defendible". En conclusión, el "ego urbanístico" y la diversidad cultural que Koolhaas expone en *Delirious New York* se encuentran con grandes dificultades, en Nueva York, París, Estambul... Por ello, necesitan más que nunca defensores ya que, parafraseando a los Surrealistas, la belleza cosmopolita será delirante o no será.

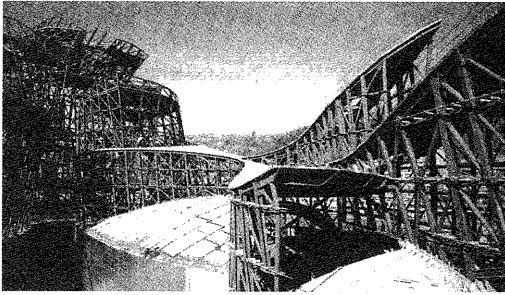
**R de Running-Room (recinto de juego):** Tanto como la interdisciplinariedad, las distin-

ciones son también cruciales para la práctica cultural, como enfatizó Karl Kraus en 1912: "Adolf Loos y yo (él literalmente y yo lingüísticamente) no hemos hecho más que mostrar que existe una distinción entre una urna y un orinal y que es precisamente esa distinción, sobre todo, lo que proporciona a la cultura un "recinto de juego" [*Spielraum*]. Los otros, los positivos (a saber, los que no consiguen hacer dicha distinción), se dividen en aquellos que usan la urna como un orinal y aquellos que usan el orinal como una urna". "Los que usan la urna como un orinal" eran los diseñadores del Art Nouveau, que querían infundir arte (la urna) al objeto utilitario (el orinal). Los que hacían lo contrario eran los modernistas funcionalistas, que querían elevar el objeto utilitario a la categoría de arte. Para Kraus, ambos errores eran simétricos, ya que ambos confundían el valor de uso y el valor artístico y ambos arriesgaban una falta de distinción regresiva: no protegían el "recinto de juego" necesario para la cultura y la subjetividad liberales. Obsérvese que no se dice nada sobre la "esencia" natural del arte ni sobre una "autonomía" absoluta de la cultura, sino que se trata únicamente de "distinciones" y "recintos de juego", de diferencias propuestas y de espacios provisionales.

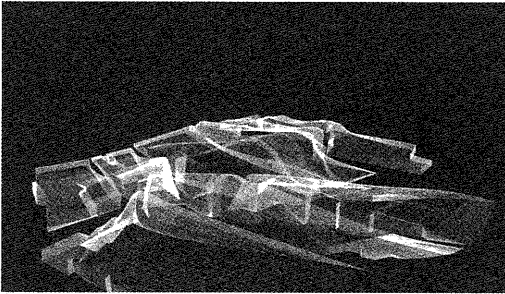
**S de Spectacle (Espectáculo):** Junto con la "arquitectura traumática", "la arquitectura del espectáculo" es otra de las tendencias problemáticas de la arquitectura contemporánea, además de ser mucho más penetrante. (A propósito, ambas tendencias no se excluyen mutuamente, como atestigua el diseño del World Trade Center. En este caso, un pesimista podría atisbar un Parque Temático del trauma en proyecto, siendo Libeskind un cruce contemporáneo entre Claude Lanzmann y Walt Disney, el maestro perfecto para una época en que la tragedia histórica puede convertirse en un espectáculo urbano.) Ciertamente, para lograr influir de forma importante en el entorno general de la cultura del espectáculo hoy en día, es necesario contar con un gran proyecto, posiblemente tan grande como el museo Guggenheim de Bilbao. En tal caso, arquitectos como Gehry cuentan con una ventaja obvia respecto a artistas de otros medios. En *La sociedad del espectáculo* (1967), Debord definió el espectáculo como "capital acumulado hasta el punto en que se transforma en una imagen." Es cierto que el espectáculo tan sólo ha cobrado intensidad en las últimas cuatro décadas, hasta

tal punto que los grupos empresariales y los medios de comunicación y ocio son los aparatos de ideología estatal dominantes de nuestra sociedad, dotados de suficiente poder para remodelar otras instituciones (como la arquitectura, por no mencionar el arte) a su semejanza. Hoy en día, el corolario de la definición debordiana parece ser también cierto: el espectáculo es "una imagen acumulada hasta el punto en que se transforma en capital". Esa es

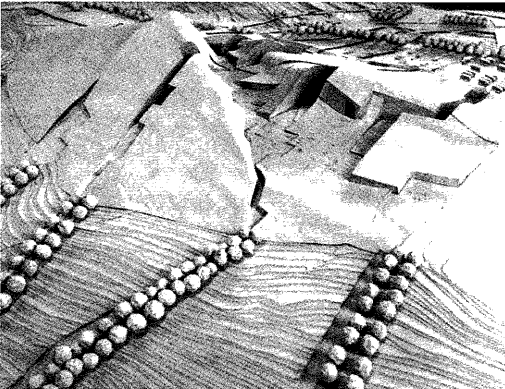
la lógica de muchos centros culturales de la actualidad, puesto que son diseñados, al igual que los parques temáticos y los complejos deportivos, para asistir al "renacimiento" empresarial de la ciudad, es decir, que se hacen con el fin de ser seguros para las compras, la contemplación y el esparcimiento. Este es el verdadero "Efecto Bilbao". Así, es indicativo de nuestro estado político que órganos "liberales" como el periódico *The New York Times* sigan combinando esta lógica del espectáculo con la arquitectura democrática de una esfera pública.



El museo Guggenheim de Bilbao en construcción.



Mailla de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela. Proyecto de Peter Eisenmann, en construcción desde 2001.



Maqueta de la Ciudad de la Cultura.

**T de Tectónica:** A pesar de todo el futurismo de los diseños asistidos por ordenador de arquitectos como Gehry, las estructuras suelen ser similares a la de la Estatua de la Libertad, con una piel aparte colgada sobre una armadura oculta, y con superficies exteriores que rara vez concuerdan con los espacios interiores. Con el paso putativo de la era industrial, la transparencia estructural de la arquitectura moderna se declaró pasada de moda, y actualmente la estética pop de la arquitectura posmoderna parece haber quedado también desfasada. Ha comenzado la búsqueda de la arquitectura de la era informática. Irónicamente, sin embargo, esto ha llevado a Gehry y a sus seguidores a tomar como modelo, al menos en parte, la escultura del siglo XIX. La desconexión entre la piel y la estructura representada por este modelo académico tiene dos efectos problemáticos. En primer lugar, puede degenerar en espacios deformados que se confunden en favor de un nuevo tipo de excelencia arquitectónica. En segundo lugar, puede favorecer una mayor desconexión entre el edificio y el emplazamiento. Esto no constituye una defensa de la vuelta a la transparencia estructural, sino únicamente una advertencia contra una nueva arquitectura-Potemkin de superficies imposibles (todas esas burbujas y curvas actuales), impulsada por el diseño por ordenador.

**U de Utopía:** A menudo, el impulso utópico es la expresión de una nueva clase de la sociedad o de un nuevo modo de producción emergente. Pensemos en los proyectos de Ledoux o Boulée en la Revolución francesa o en el avance de la burguesía y el Crystal Palace (1851) en el punto álgido de la Revolución Industrial, con la misma burguesía instalada en el poder. Vuelve a emerger como expresión de otras fuerzas políticas en la Re-

volución Rusa y, en este caso, el gran proyecto es el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Tatlin. El impulso utópico es evidente también en el Estilo Internacional (Dios lo bendiga), pero en nuestra época, la dimensión utópica de la arquitectura moderna se confunde con el totalitarismo, y el Estilo Internacional está condenado por su propio abuso empresarial (esta es la maniobra cínica de los ideólogos posmodernos, desde Charles Jencks a Tom Wolfe). Así mismo, igual que en otras disciplinas y prácticas, lo utópico se convierte en un tabú, que es la situación en la que nos encontramos actualmente.

Sin embargo, hoy en día existe una pequeña recuperación del impulso utópico. Permí-

láminas de tal manera que éstas adoptan la forma de una isla metamórfica de ocio y juegos marítimos en el litoral. Ni enteramente fantástico ni lo suficientemente práctico, *Wave Garden* es precisamente utópico: nos obliga a pensar por-qué-no de un modo que cuestiona lo-que-es.

La obra de Obuchi evoca distintos precedentes, desde Gaudí a los Earthworks, de finales de los sesenta y principios de los setenta. Sin embargo, no participa de la fascinación por la entropía, tan evidente en Robert Smithson, por ejemplo. Al contrario, *Wave Garden* funciona para generar energía alternativa más que para entregarse al fatídico destino de la disipación. Al mismo tiempo, el proyecto no es tan reden-



*The Island in the Mur*, Acconci Studio, Graz, 2003.

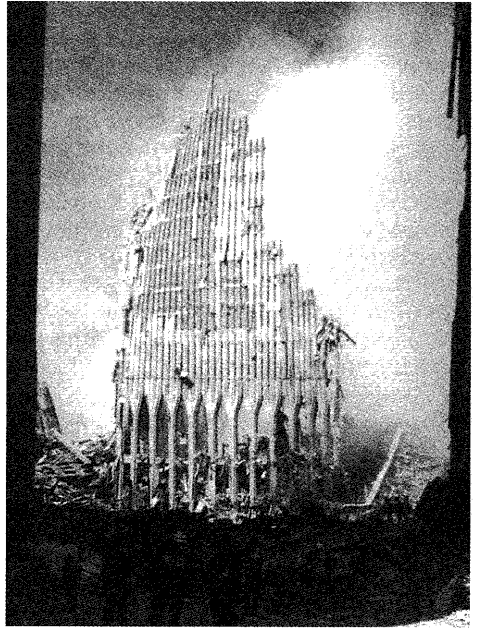
tanme que les ponga el ejemplo de un joven arquitecto japonés llamado Yusuke Obuchi. *Wave Garden* (Jardín de olas) es un campo de 480 acres diseñado para flotar en la costa californiana como un rectángulo suprematista. Compuesto de 1800 láminas piezoeléctricas apoyadas en 1800 boyas, durante la semana es un generador eléctrico y el fin de semana se convierte en un parque marino. En su primera modalidad, las olas del mar doblan las láminas del jardín de tal manera que se genera una electricidad que, luego, se transfiere a la red energética del Golden State. En su segunda modalidad, la electricidad es conducida por las

tivo como podría parecer en un primer momento. Desde muy temprano, Robert Morris se preocupó de la apropiación interesada e ideológica del concepto de Earthworks (la posibilidad de que los que esquilman el medio ambiente podrían usar los Earthworks como camuflaje artístico, sin más). *Wave Garden* esquiva este peligro: a diferencia de muchos diseñadores hoy en día, Obuchi no busca naturalizar (ni vitalizar, ni animar) su arquitectura. Más bien, su proyecto es una continuación del proyecto humano más amplio de aculturizar la naturaleza, que propone domesticar en lugar de pervertir. En la época de Enron, Obuchi con-

jura una visión de energía, física y social, de un modo que compite por su fuerza utópica con la propuesta de un *Monumento a la Tercera Internacional*.

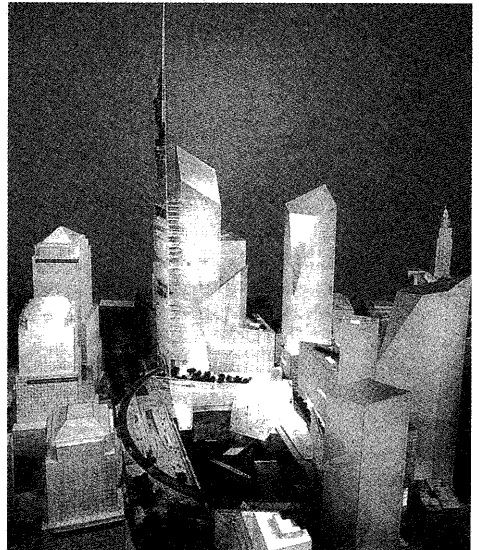
**V de Vernáculo:** La arquitectura posmoderna pretendía resucitar las formas vernáculas, pero en gran medida, las substituyó por signos comerciales y las imágenes pop se convirtieron en algo tan importante como el espacio articulado. En nuestro mundo de diseño, este avance ha alcanzado una nueva dimensión: actualmente la imagen de la mercancía y el espacio se fusionan a menudo a través del diseño. Los diseñadores se esfuerzan por crear programas "en los que la identidad de marca, la señalética, los interiores y la arquitectura estarían totalmente integrados" (Bruce Mau). Esta integración depende de una desterritorialización tanto de la imagen como del espacio, que depende a su vez de una digitalización de la fotografía, del desligamiento de los antiguos vínculos de referencia y de una informatización de la arquitectura y relajación de los antiguos principios tectónicos. Al igual que Deleuze y Guattari, y por supuesto Marx, nos enseñaron hace tiempo, esta desterritorialización es el camino del capital, no el de la Vanguardia. Uno ya "experimenta" esta fusión sin fisuras entre los signos y el espacio en muchos centros comerciales, tanto reales como ciberespaciales. Esta es una versión de la "arquitectura en red," y bien podría calificarse como no-intelectual.

**W de Wound (Herida):** ¿Debería el urbanismo ser reconsiderado desde el punto de vista del trauma? Libeskind así lo afirmó en el caso de Berlín: "El centro perdido no puede volver a unirse como un miembro artificial a un viejo cuerpo, sino que debe generarse una transformación general de la ciudad." ¿Debería rediseñarse la ciudad de Nueva York a través de la Zona cero? Los elementos monumentales del diseño de Libeskind (los cimientos, la cuña abierta y la simbólica torre agujiforme) quieren remodelar el bajo Manhattan en términos monumentales, lo cual resulta ajeno para una ciudad definida desde sus inicios para promover los cambios. Dicho monumentalismo traumático es lo suficientemente problemático, pero aquí existe también otro motivo. "Construirlas más altas de lo que eran", se escucha con regularidad tras la caída de las Torres, como si nuestro problema fuese la disfunción eréctil, y tal vez, hablando desde



Las ruinas del World Trade Center días después del 11-5.

un punto de vista imperialista, lo sea. Si el agujero del suelo representa el ataque para Libeskind, su espiral agujiforme "hará saber al mundo que los terroristas han fracasado." Una gran parte de la enorme atracción de su planteamiento se revela justo ahí: nos ofrece un



Maqueta del Proyecto de Daniel Libeskind para la zona cero.

fasto conmemorativo y un empuje imperial, tanto traumático como triunfal. O, para ser más exactos, nos ofrece una experiencia traumática camuflada de triunfo, un lugar de tragedia civil convertido en un símbolo de desafío militarista. Esta es una combinación peligrosa. Ciertamente, no es agradable contemplar los precedentes históricos en que los heridos se han asociado a un orgullo exagerado: pensemos en la Derecha Alemana tras la Primera Guerra Mundial y el Triunfo de la voluntad de los heridos que le siguió.

**X de X:** A modo de tachadura o cancelación. Este, según parece, es el estado actual de la arquitectura "crítica", al menos según los defensores "poscríticos". A veces, la reivindicación de la arquitectura poscrítica es más que específica (una queja sobre el uso instrumental de la teoría que es golpeada y explotada, y en esto estoy totalmente de acuerdo). Pero, ¿por qué rendirse antes de tiempo y declarar extinto todo pensamiento crítico en el diseño? ¿Cuál es la diferencia, desde el punto de vista político, entre esta afirmación poscrítica y el neoconservadurismo dominante? "Existen intereses creados que quieren hacernos pensar que 'no hay alternativa'," observa Hilde Heynen. "No deberíamos denunciar esta dimensión, sino más bien procurar reevaluarla y resucitarla." Ciertamente, vivimos un momento extraño (un momento trágicamente extraño, desde el punto de vista arquitectónico y político) para abandonar la crítica.

A menudo, en el discurso poscrítico se encuentra implícita una fe futurista en que los nuevos materiales y medios son, en cierto modo, progresistas de por sí. Lo cierto es que tienen grandes posibilidades (una inmensa expansión de técnicas para los diseñadores y una recuperación parcial de los medios de producción para los arquitectos) pero también invitan a la ingenuidad y a adoptar una actitud acrítica. (Un breve ejemplo: nadie parece cuestionarse el retorno de la perspectiva en las imágenes informáticas que se han convertido en la norma de las presentaciones arquitectónicas.) Asimismo, suele estar implícita en el discurso poscrítico una oposición intencionada entre "crítica" e "invención", como si ambas fuesen realmente contrarias, y una narrativa igualmente intencionada en la que el "pragmatismo" está supeditado "a la teoría," como si el pragmatismo no fuese también una teoría y la teoría no fuese también pragmática. ¿Qué significado tiene aquí el pragmatismo? Un nue-

vo compromiso innovador, a través de "la inteligencia del diseño," con el mundo. "La innovación opera mediante un proceso afirmativo y no lineal de *feedback* constante," argumenta Michael Speaks, "a través del cual se descubren oportunidades que son explotadas y transformadas en diseños no formulados ni previstos por el problema." Sin embargo, esta formulación levanta suspicacias, como una nueva versión del diseño formalista o del fetichismo del proceso.

**Y de Yahoos:** Rellenen este espacio como deseen...

**Z es de Zero (Cero):** Pero no de Zona zero, ya que ésta se ha convertido también en un espacio demasiado móvil: el bajo Manhattan, Afganistán, Bagdad, Estambul... Más bien, Z como en Zero grados, un grado Zero de arquitectura sobre el modelo de grado zero de la escritura enarbolado por Roland Barthes hace 50 años, es decir, una arquitectura no tan dirigida ni consumida por la ideología, una arquitectura media, una arquitectura cotidiana que sin embargo, sería reflexiva.

Debido a toda la atención mediática prestada a unos cuantos proyectos, la arquitectura reflexiva parece más que nunca marginal respecto a la construcción real del mundo cotidiano. Existen muchos motivos para que se haya dado esta situación (desde la vieja separación de la arquitectura y la ingeniería a la más reciente dominación de las grandes empresas de la construcción), pero una cierta culpa debe atribuirse a la auto-implicación de la vanguardia arquitectónica. (La auto-implicación no es lo mismo que la investigación creativa, y mucho menos que la autocrítica, y no debería atribuirse a los cabezas de turco habituales



Bombardeos en Bagdad, Marzo de 2003.

(academia y teoría) como tienden a hacer algunos teóricos hoy día.) Esta relativa falta de arquitectura reflexiva permite la proliferación de lo que Rem Koolhaas llama Espacio basura (*junkspace*) y lo que Luis Fernández-Galiano llama Babel Horizontal.

Se puede asistir al "realismo de mercado", sin sucumbir a esta Babel de basura, ¿o estoy

loco? ¿Por qué no lanzar un reto en lugar de acomodarnos? ¿Cómo se podría animar a constructores y arquitectos a prestar más atención a la construcción cotidiana, a la arquitectura media, de un modo no tan centrado en el desecho, que ni reitera lo ordinario y lo feo ni opte por efectos especiales?

#### NOTAS

<sup>1</sup> Publicación original: FOSTER, Hal: "The ABC of Contemporary De-

sign", *October*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, vol. 100, spring 2002, pp. 191-199. Traducción de INVOCA.

<sup>2</sup> FOSTER, Hal: *Design and Crime and other Diatribes*, Verso, London, 2002.