

La poetización arquitectónica mediante tecnologías y materiales constructivos

Jorge Pokropek^(*)

Resumen: La poetización arquitectónica mediante tecnologías y materiales constructivos solo llegará a su plenitud cuando la expresión formal del mensaje estético, sostenido por sus connotados simbólico-metafóricos, pueda integrarse armónicamente con la expresión de una lógica constructiva subordinada a los principios poetizantes de autorreferencialidad sintáctica y ambigüedad semántica dentro de una estructura rítmica regida por leyes de repetición y paralelismo entre significantes y significados. En el mismo sentido, la expresión verdadera o verosímil de los materiales constructivos deberá sujetarse a los requisitos retóricos del mensaje estético, recién mencionados. Hoy ya debería ser banal seguir preguntándose por la expresión auténtica o falsa de las texturas superficiales que determinan nuestras espacialidades habitables. Solo debería importarnos, decisivamente, las respuestas anímico-conductuales que estimulan en nosotros esas texturas y colores para establecer así una lógica proyectual más eficaz para el diseño de los configurantes aptos para renovar poéticamente los ritos y ceremonias de nuestras prácticas sociales, mejorando así la existencia cotidiana. La obra y los escritos Jorge Silvetti nos sirven para revisar y profundizar el debate sobre la incidencia de la tecnología y la expresión material en los lenguajes contemporáneos.

Palabras clave: Materiales constructivos - expresión material - lenguajes proyectales poéticos - arte conceptual - arquitectura

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 17]

^(*) Doctor en Arquitectura, FADU-UBA; especialista y magister en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA; cursó la Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, FADU-UBA; realizó un Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo; participante de los Talleres Poiesis entre 1992 y 1997; arquitecto y artista visual. Profesor regular de la FADU-UBA, de la Universidad de Palermo y de la UMSA de Bolivia. Profesor invitado de universidades de México, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Uruguay. Autor de numerosas publicaciones. Titular del estudio de arquitectura Jorge Pokropek y arquitectos asociados.

Introducción al pensamiento de Jorge Silvetti

Para reflexionar sobre las expresiones materiales y tecnológicas en la arquitectura contemporánea consideramos oportuno recurrir al pensamiento preciso y profundo de Jorge Silvetti. Entre los mayores privilegios que la vida puede darnos está el de poder conocer, aunque sea brevemente, personas cuya inteligencia y honestidad intelectual alumbran hasta el encandilamiento, y que no podemos dejar de recordar y seguir por la profunda huella que nos han dejado. Jorge Silvetti, junto con Peter Eisenman, Alejandro Zaera Polo, Daniel Libeskind y el genial Emilio Ambasz configuran una constelación de gigantes dentro de la cual Silvetti brilla con potente y argentina luz.

Agradeceremos siempre a cada uno de estos gigantes su trato generoso y sus profundas enseñanzas¹. La feroz inteligencia de Silvetti se mostraba en el veloz ataque sobre errores o desaciertos de los proyectos de posgrado presentados para solucionar los conflictos urbanos inherentes al área de Retiro. Le bastaba ver muy brevemente las propuestas para señalar enseguida sus flaquezas, con un lenguaje duro y muy riguroso, que no admitía replicas por su evidente certeza. Inmediatamente después de las fuertes reprimendas, elogiaba las posibles virtudes del proyecto, sin buscar despertar afectos, sino para evaluar con justicia los esfuerzos, explicando el mejor modo de resolver las intenciones planteadas. Creía en la necesidad de construir un conocimiento disciplinar que evitara aceptar indolencias o frivolidades.

Esta esquemática introducción sobre Jorge Silvetti, que es tan célebre que no necesita presentación alguna, pretende explicitar nuestra personal admiración y el modo en que la misma puede teñir el análisis de sus argumentos. Unos argumentos estructurados sobre la sólida erudición y agudeza intelectual que lo ha llevado a ser reconocido como uno de los arquitectos y teóricos más importantes del planeta, ubicándolo oportunamente como director de la Escuela de Diseño de Harvard. Será precisamente en este lugar donde, después de siete años de dirección, se le ofrecerá un homenaje en cuyo marco el desarrollará un discurso titulado: “Las musas no se divierten. Pandemónium en la casa de la arquitectura”. En este texto de 2002 Silvetti (2004) hace un rápido repaso por el paradigma arquitectónico vigente y establece posiciones críticas sobre las cuatro tendencias más llamativas o influyentes que él detecta como los caminos alternativos ofrecidos a los arquitectos para ejercer su saber hacer poético. Advirtamos ya que su mirada es hoy de absoluta vigencia pues las tendencias continúan.

Interesa destacar aquí que, a diferencia de los textos de Peter Eisenman, fuertemente empapados de las arideces y ambigüedades típicas de los filósofos franceses, expertos en la fabricación de humos y neblinas; Silvetti, desde su profunda vocación docente, construye un discurso accesible y profundo, cargado, por cierto, de ironías y cierto pedagógico cinismo, que busca ser ampliamente comprendido, aun cuando sus destinatarios iniciales fueran los miembros de la comunidad académica de Harvard. Interesa, asimismo, señalar rápidamente que Silvetti, conceptualmente, se ubica en la vereda opuesta a la de Eisenman. Si éste propone un “no-clásico” planteando que el “clásico” está obsoleto y ya no puede representar las necesidades del paradigma actual, Silvetti se ocupa minuciosamente de refutar ese enfoque, al plantear insistentemente una noción de arquitectura entendida como un tipo específico de producción artística que debe evitar subsumirse dentro del territorio global del llamado “Arte Conceptual”.

Pretende enfatizar los límites específicos de la Arquitectura como Arte para encontrar en ellos la fuerza de renovar y transformar al mundo, negando de plano advertir ninguna ventaja en una producción formal cuyo inicio sea excesivamente arbitrario y no se sostenga en la elaborada traducción de las necesidades poéticas y prosaicas que, desde siempre, la arquitectura debe satisfacer. Una satisfacción que solo puede darse legítimamente desde el trabajo propio de la disciplina, consistente en operaciones retóricas sobre los diversos lenguajes existentes, usados como referencias necesarias para su renovación y desarrollo. Lo dicho ubica a Silveti dentro del enfoque “clásico”, aunque, por cierto, su modo de operar impide ubicarlo dentro de las corrientes del “postmodernismo historicista” o del neorracionalismo. Silveti es Silveti y esta identidad se construye con la enorme versatilidad estilística con la que ha dado respuesta a los distintos encargos que ha tomado.

A los ojos desprevénidos no parece un mismo arquitecto el que produce la exquisita casa en Concord de 1994, la renovación y ampliación del Museo Getty, en Los Ángeles, terminada en 2006, los dormitorios de la Universidad de Harvard, de 2003, o su “redefinición del edificio de oficinas”, en Buenos Aires en 2019. Oscila entre una refinadísima relectura de lenguajes “clásicos” o “vernaculares”, hasta los estilemas más intensos del actual High Tech. La sabiduría constante del camaleón es su capacidad de cambio oportuno y reversible. No todos tienen este saber y pueden usar tal estrategia. Su profunda constante es el rigor y el refinamiento conceptual que guía cada proyecto: Su amor por la deliciosa resolución de encuentros entre materiales, texturas y colores diversos.

Con respecto a la versatilidad estilística de Silveti debemos enfatizar que, lejos de representar una aparente debilidad, según el enfoque dogmático de algunos, constituye, para nosotros, como ya lo adelantamos, una fortaleza, pues su lógica proyectual poética no persigue repetir o construir un único lenguaje o idiolecto que le sirva de marca, al modo de Gehry, de Botta o Meier, entre otros. Antes bien, se propone como una exploración abierta sobre los modos diversos de construir un discurso poético que pueda adecuarse perfectamente a cada ocasión, comitente y lugar. Esta versatilidad, como el mismo Silveti reconoce con cierto cinismo, es lo que le permite “construir” en un mercado tan competitivo como el norteamericano, dándole entonces la oportunidad de mostrar su saber hacer para luego poder desarrollarse en otros ámbitos.

Aquí interesa explorar los distintos criterios que orientan la producción y enseñanza de la arquitectura, por ello parece pertinente evaluar y contrastar las profundas pero opuestas miradas de dos grandes hacedores, teóricos y profesores, que han protagonizado el debate sobre los modos de hacer arquitectura en los últimos años, influenciando a generaciones. Nos parece muy pertinente comenzar citando los argumentos que explican la versatilidad en la exploración de lenguajes y materiales, específicamente en la tarea de hacer “casas”, para advertir el modo ya analizado con el que Eisenman procede en esta misma escala (Pokropek, 2024).

Observemos, antes de continuar, que Jorge Silveti es la figura protagónica de nuestros comentarios pues, su socio permanente e incondicional amigo, Rodolfo Machado, se mueve a su lado dentro de un hermetismo distante, muy llamativo, precisamente, por su ascetismo verbal y su escaso deseo de autorreferencialidad. Vino en 1993 a Buenos Aires con Silveti y fue una sombra oportuna que en muy escasas ocasiones señaló aciertos o errores. Silveti, mostrando su obra con orgullo, no dejaba de repetir con un afecto enorme: “esto

lo dibujó Rodolfo, es un gran dibujante y tiene una enorme sensibilidad por las texturas y los colores de los materiales naturales”. Rodolfo sonreía y agradecía los elogios con leves movimientos de cabeza. Se llamaba a silencio. Este relato apunta a ilustrar que, muchas veces, el éxito o el fracaso de los equipos de arquitectos, cuando se presentan como socios pares, depende de la sabía dinámica entre sus componentes. De lograr un sutil equilibrio entre los protagonismos respectivos. Herzog y de Meuron, junto a Machado y Silvetti, representan casos raros de parejas de arquitectos que pudieron llevar adelante, durante muchos años, una producción común. El grupo Morphosis, por ejemplo, compuesto por Thom Mayne y Michael Rotondi, de celebre actuación por sus muy creativas producciones, tuvo una vida breve, probablemente por la dificultad de equilibrar egos personales. Otros grupos de arquitectos célebres en Argentina, como ya es públicamente conocido, tienen algún miembro que se convierte en la figura protagónica del grupo, por su predisposición a la elocuencia, o por su actividad teórica.

En un análisis retrospectivo sobre su producción de “casas” durante veinte años, Silvetti se focaliza en explicitar cuáles son sus constantes preocupaciones en torno a la noción de arquitectura y sus lógicas de proyecto.

Al respecto Machado y Silvetti (1995) dicen:

Ante todo, es obvia ausencia de un “lenguaje” común en nuestros proyectos. Esto no debe ser atribuido al pasaje del tiempo, que trae consigo el tan poco interesante pasaje de las modas. Dado que los tiempos del “lenguaje correcto”, del “lenguaje como salvación”, del “lenguaje puro y moral” han desaparecido, cada lenguaje es para nosotros, un lenguaje posible y su elección (si es que hacemos una elección unitaria, ya que a veces elegimos más de un lenguaje para un proyecto), es una cuestión de pragmatismo y responsabilidad (p. 6).

Observemos ya que Silvetti, como Eisenman y cualquier otro intelectual despierto, se ubica claramente en el paradigma cultural que sucede a la “muerte de Dios”. Su posmodernidad no historicista, pero enfocada, como la de Eisenman, a las posibles operaciones sobre los lenguajes en función de una mirada nutrida por lingüistas y semióticos, reconoce la imposibilidad de adjudicar valores o verdades axiomáticas como sostén de los diversos lenguajes. De allí su escepticismo a considerar alguno como mejor o más legítimo que otro. Tal consideración dependerá de la adecuación a un programa o cliente específico. Donde Eisenman produce exploraciones formalistas que buscan el grado cero de la significación tradicional, Silvetti, muy lucidamente, juega con la renovación y transformación de esas significaciones mediante sus rupturas retóricas recurriendo a diversos recursos materiales de cuya expresividad se sirve. Ambos poseen la idéntica condición de críticos a los dogmas de Movimiento Moderno y ambos se posicionan para configurar sus lógicas proyectuales sobre sus saberes semióticos, pero, paradójicamente, cada uno establece caminos aparentemente opuestos. Donde Eisenman, como señala Sarquis (2004), relega o reubica al comitente a un rol de espectador activo en la interpretación de la obra, en cuya gestación no puede participar, Silvetti, como Venturi o Moore, lo sitúan como la principal fuente de inspiración, dándole, asimismo un rol protagónico en su participación como “coautor” de la encomienda. Y esta no es una actitud demagógica o “populista”, sino una

estrategia ética que ve en el “otro” la posibilidad de explorar caminos nuevos y específicos. Advertamos que a pesar de las diferentes estrategias proyectuales que Eisenman y Silveti emplean, su objetivo final sigue siendo el mismo: legitimar la condición artística de la arquitectura y producir una renovación y transformación de lo dado. Donde Eisenman dice, después de sus complejas elucubraciones post estructuralistas, que la arquitectura no puede “representar” del modo tradicional, sino que debe leerse como un texto, Silveti dice que la razón básica de la forma arquitectónica es seguir “representando” mediante imágenes, ya que allí se encuentra su especificidad disciplinar como arte.

Ahora bien, los recursos materiales de estas representaciones resultan amplios y deben fundamentarse, es por ello que afirma:

Separar lo que es puramente estratégico, coyuntural y pragmático de lo ideológico es precisamente lo que ha estado subyacente en todo mi discurso de tenor teórico. Es decir, por ejemplo, tomar el “retorno a la naturaleza” (esta tendencia y sentimiento fuertes que nos han dominado en esta última década), como oportunidad para avanzar en relación a los temas de sustentabilidad, preservación ecológica y ambiental, promoción de tecnologías locales, etc. (todos temas técnicos con raíz científica) es importante y valioso, pero el confundir ese “retorno” y utilizarlo para validar la promoción de una estética naturalista de formas arquitectónicas biomimetizantes como corolario normativo es, en cambio, una posición muy cuestionable (Revista A & P, 2014, p. 89)

Volvamos con los argumentos de Machado y Silveti (1995):

Intereses pragmáticos determinan la elección del lenguaje para el beneficio del cliente y del arquitecto. Los clientes no deben librar batallas para que el arquitecto apruebe sus imágenes deseadas, mientras que nosotros no debemos librar las nuestras para tener proyectos aprobados por aquellos en control de asociaciones vecinales que preservan el carácter de los distritos históricos, etc. En resumen, tenemos un gusto y una sensibilidad, y por supuesto estos se manifiestan sin duda en ciertas preferencias iconográficas. Pero nuestra agenda crítica-profesional no depende, para su satisfacción, de la elección de “un lenguaje” (o de las imágenes que este produce) sino que se satisface en las operaciones que llevamos a cabo con y sobre los lenguajes (p. 6).

Admitamos que esta pragmática mirada, más allá de la lógica ética que sostiene en su respeto por la alteridad, permite o favorece ubicarse en el mercado productivo en un rol de dadores de servicios que no obstruye la condición de diseñadores o artistas. Observemos, asimismo, que este aparentemente “cínico pragmatismo”, que permite ser versátil y acomodaticio es, paradójicamente, el camino de un astuto rebelde que quiere renovar lo dado dentro de las leyes del juego que el propio “sistema” impone, para socavarlo.

Ahondando en el rol del arquitecto como actor en la construcción de cultura, y en función del reciente argumento, Machado y Silveti (1995) dicen:

Respecto a la responsabilidad sociocultural, debemos decir que elegimos un lenguaje porque contribuye a la cultura de un sitio, (o más aún, la preserva) refuerza “el sentido de lugar” y porque éste además es un lenguaje “realista”, “natural” y legible, cuya comprensión esta socialmente garantizada. Esta posición aparentemente conservadora resiste, por cierto, el efecto homogeneizante de la estética global que las fuerzas económicas dominantes tienden a imponer hoy. Paradójicamente, la nuestra es entonces, una posición crítica a la imposición de imágenes globales, lo que puede ser visto como un caso de colonialismo avanzado (p. 6).

Interesa destacar que en los párrafos recientes se lee el posicionamiento conceptual de Silveti como miembro paradójico del llamado “regionalismo crítico”, concepto acuñado por Kenneth Frampton (1983) para establecer un recorte que involucre al conjunto de arquitectos que deciden no ser epígonos acríticos de los lenguajes desarrollados por los países “centrales” y difundidos gracias a la globalización en los “periféricos”, buscando “colonizarlos”. Para Frampton, Tadao Ando o Álvaro Siza pertenecen a este grupo de “rebeldes” en contra de la homogeneización cultural pues pretenden desarrollar una arquitectura sostenida por la reelaboración de sus rasgos culturales específicos o vernaculares. Decimos que Silveti es un “regionalista crítico” paradójico pues opera dentro y desde Estados Unidos, lo cual no le impide defender la necesidad de rescatar la expresión de valores locales concretos.

Profundicemos en los argumentos que guían las lógicas proyectuales poéticas de Machado y Silveti (1995) evaluando lo que sigue:

Uno es verdaderamente responsable ante la sociedad y la cultura, cuando, además de las contribuciones mencionadas, el o los lenguajes escogidos y sus manipulaciones (en una palabra, el trabajo) tienen la capacidad de expandir la conciencia del observador, efectuar una revelación y brindarle placer tanto sensual como intelectual. Por otra parte, uno es profesionalmente responsable (ética e intelectualmente) cuando el trabajo profesional hace evolucionar la práctica de la arquitectura, cuando los límites de lo creíble y lo posible son expandidos, y cuando un trabajo crítico es consumado (p. 6).

Estas palabras deberían reproducirse con letras de un metro de altura en un monolito de hormigón armado ubicado frente a las puertas de todas las escuelas y facultadas de arquitectura y diseño. No dicen nada nuevo, pero lo dicen porque siempre es necesario enfatizar las razones esenciales de nuestro saber hacer poético.

Silveti enfatiza la importancia de entender a la forma arquitectónica como el estímulo para una revelación poética transformadora del ser, al expandir su conciencia y brindarle placeres sensoriales y conceptuales. Silveti y Machado (1995) enfatizan, asimismo, el compromiso ético y estético que todo arquitecto debería asumir para incrementar los alcances críticos y las capacidades transformadoras de la arquitectura como disciplina artística. Estas razones esenciales de nuestro saber hacer poético trascienden la elección o construcción de idiolectos o lenguajes y constituyen la plataforma básica en la que todos los configuradores de forma debemos apoyarnos.

Antes de pasar a la evaluación crítica que Silvetti hace de las diferentes tendencias para satisfacer los objetivos generales de la arquitectura, nos interesa aún completar, en la medida de lo posible, los rasgos sobresalientes del modo en que Machado y Silvetti (1995) encaran la práctica proyectual más allá de su trabajo crítico sobre los lenguajes arquitectónicos. Al respecto dicen:

Además, está la doble cuestión de la composición y la perspectiva en nuestro trabajo. Las estructuras geométricas, las cuadrículas, las simetrías, los ritmos y jerarquías, la precisión ortogonal y las yuxtaposiciones reguladas, son aspectos compositivos de indudable origen clásico (p.6).

Notemos, por cierto, que estas instrumentaciones para la producción de la forma arquitectónica son, obviamente, las mismas que emplean Eisenman o Tadao Ando. No hay muchas otras. Lo que cambia es el enfoque de acción.

Machado y Silvetti (1995) continúan diciendo:

Este bagaje compositivo heredado y querido, nos parece muy práctico para la partición del espacio, y para la realización de ámbitos privados, corredores y rincones que la mayoría de los programas residenciales requieren. Por otro lado, para aquellos que conocen nuestro trabajo, es claro que una cierta teatralidad, el énfasis en la producción de efectos, las escalas cambiantes y las perspectivas múltiples, provienen del uso de técnicas perspectivicas, las cuales encontramos igualmente útiles en el diseño de casas y edificios en general (p. 6).

El aburrimiento de las musas históricas

Los recientes argumentos de Silvetti tienen en nosotros una resonancia enorme ya que no podemos dejar de admitir que empleamos los mismos recursos instrumentales para guiar la satisfacción de objetivos formales comunes, dirigidos a estimular una experiencia estética que provoque una revelación poética.

Hasta aquí nos pareció necesario establecer una aproximación inicial al pensamiento crítico-proyectual de Jorge Silvetti (2004) empleando los argumentos que él mismo da para explicar las lógicas que determinan su obra. Recién ahora creemos oportuno encarar el análisis de sus comentarios críticos sobre la contemporaneidad, pues dichos comentarios alcanzan su plenitud de sentido desde la explicitación previa de su enfoque general.

Interesa, sin embargo, citar el marco con el que abre el análisis:

Si hay un rasgo continuo que impulsa mis búsquedas intelectuales y artísticas, es el deseo de explorar, explicar y experimentar con todas las fuerzas que convergen en la concepción, la imaginación y la proposición de la forma arquitectónica; en última instancia, producirla y construirla. Lo específico y

fundamental que los arquitectos hacemos es imaginar y producir forma arquitectónica. La “forma” de la que estoy hablando no se ocupa solo de posiciones estéticas elaboradas a priori, de vocabularios heredados. Es más bien la forma arquitectónica que involucra todas las fuerzas que convergen en el resultado final, sean estas culturales, sociales, económicas o ideológicas. De ahí que el lenguaje, los edificios, la topografía, el arte, la moda, la televisión y el cine, **los nuevos y viejos materiales** -por solo nombrar algo de lo que es forma y genera forma- hayan sido y todavía sean la flora y fauna que habita y nutre la topografía de mi derrotero intelectual. Es más, en los casos que me interesan, este esfuerzo de producir forma ocurre, porque el arquitecto tiene la voluntad de producir esta forma, de crearla, sea por necesidad, interés o por un deseo irreprímible (Silveti, 2004, p. 86).

Con este discurso inicial Silveti se ubica conceptualmente para luego explicar el incremento de su preocupación por lo que entiende como un continuo alejamiento del arquitecto de su rol como responsable directo en la producción de formas. Sostiene esta preocupación en la proliferación de diversos mecanismos de generación formal que, antes de potenciar la creatividad y el protagonismo del arquitecto, parecen, por su propia lógica intrínseca, desplazarlo a un segundo plano como mero instrumentalista de sus posibilidades formativas, ya predeterminadas por los programas digitales de generación formal. Asimismo, deplora que ciertos enfoques de la sociedad de consumo ubiquen al arquitecto como reproductor necesario de estilos y configuraciones que vehiculizan ideologías y modos de habitar ya esclerosados, restringiendo o desalentando sus capacidades artísticas. Silveti (2004) lo dice así:

Este autoesbozo introductorio es necesario porque ayuda a explicar por qué me perturba lo que percibo como progresiva disipación de la centralidad de nuestra misión como educadores, la de enseñar y aprender rigurosa y vigorosamente sobre la creación de forma y sus consecuencias, un proceso que lentamente se está volviendo secundario y periférico (p. 86).

Esta actitud suicida, según Silveti, que desplaza al arquitecto del rol central de productor de formas a la del mero replicante de las posibilidades digitales, de la exaltación de recursos tecnológicos y de los deseos de la sociedad de consumo tienen el agravante de sostenerse en falaces enfoques sobre las lógicas de legitimación formal que priorizan rapidez configurante y pseudo científicas variables para su determinación. Veamos sus argumentos contra lo que Eisenman denomina “paradigma electrónico” (Pokropek, 2024):

Las condiciones bajo las que tiene lugar esta pérdida progresiva son doblemente desafortunadas, porque ocurren bajo la engañosa euforia de la proliferación de diferentes modos, acontecimientos y técnicas de producción de forma, que pretenden haber facilitado y multiplicado nuestras habilidades para generarla.

Ahora, tal como yo lo veo, están en cambio transformando al arquitecto en el observador aturdido de seductoras maravillas (Silveti, 2004, p. 86).

A pesar de esta lectura pesimista, Silveti admite que aún hay pruebas de que la arquitectura sigue siendo muy importante para la construcción de cultura y el goce humano. Apoya sus dichos en las repercusiones profundas, felices y dolorosas, de dos hechos que cambiaron el modo de ver el mundo: la irrupción en el imaginario colectivo del Guggenheim de Bilbao, y la terrible herida provocada por el actual vacío resultante de la brutal destrucción de las Torres Gemelas.

Ya sea por su desaforada presencia o por su melancólica ausencia, las formas arquitectónicas actuantes en el actual paradigma electrónico siguen sosteniendo valores y estimulando conductas. Desde este enfoque y dentro de un recorte temporal inmediato, Silveti (2004) hace su análisis diciendo:

Hoy voy a enfocar principalmente las cuestiones referentes a la producción de forma y a la voluntad del diseñador de producirla en un medio académico. En este contexto, la fundamentación teórica refleja mi permanente preocupación por entender como son representadas o fijadas las ideas en la arquitectura, y como enseñar este aspecto del proceso de diseño. Escogí cuatro casos que creo representan un amplio espectro de ese aspecto del proceso creativo. Por supuesto muchas otras cosas importantes han sucedido en la última década que sin duda valdría la pena discutir, sobre todo en la tecnología y en la construcción, en la sustentabilidad y el medio ambiente. Pero desde mi punto de vista, el éxito de estas depende en última instancia de la habilidad con que los arquitectos puedan trascender sus logros puntualmente técnicos y les den una forma intencional adecuada (p. 86).

Más allá de la coincidencia obvia que tenemos con Silveti en su preocupación por establecer bases firmes para la enseñanza del proyecto, interesa destacar que, en sus últimas frases, el también alude a la necesidad de poder trascender a los requisitos prosaico-utilitarios implícitos en las necesidades de una arquitectura sustentable, protectora del medio ambiente, que no obligue a subsumir la arquitectura a la mera respuesta a soluciones técnicas, sino que, como sucede desde el principio de la noción de arquitectura como arte, pueda configurarse en función de estimular experiencias estéticas para sostener revelaciones poéticas, que se sostienen mediante soluciones innovadoras en las envolventes de los edificios que garantizan no solo su expresividad sino su eficiencia.

Expresiones de este compromiso son los diversos proyectos donde se opera con la piel de los edificios, siendo que las capas de esta piel pueden ser modificadas en la vida útil de una construcción en función de mejorar su desempeño ambiental y renovar su mensaje estético, lo cual pone en crisis los conceptos de “autenticidad” y “verdad”.

Un ejemplo de ello es el Centro de Arte Asiático del Museo de Arte Ringling, donde proponen una envolvente compuesta por más de 3.000 azulejos de cerámica vidriada color verde que recubre todas sus fachadas. Los azulejos de terracota fueron diseñados en forma digital en diez medidas diferentes de acuerdo a su ubicación, generando una malla de

concavidades e intersticios que, sumado al reflejo de la superficie vidriada, manifiestan la sensación de profundidad y vitalidad. (Ver figura 1).

En el Centro para la Vida Académica y Espiritual del campus de la Universidad de Nueva York, la fachada del edificio destaca por su revestimiento innovador, compuesto por paneles laminados de cuarcita de tan solo 25 milímetros de grosor. Este diseño, que combina dos capas fusionadas con precisión, no solo mantiene el atractivo tono y la distintiva veta del material original, sino que además proporciona una resistencia mecánica excepcional, inalcanzable mediante métodos tradicionales. (Ver figura 2).



Figura 1. <https://www.tampabay.com/things-to-do/visualarts/the-new-center-for-asian-art-at-ringling-museum-makes-a-big-impression/2282821/>



Figura 2. <https://www.archdaily.com.br/br/01-140536/centro-global-para-a-vida-academica-e-espiritual-slash-machado-and-silvetti-associates>

Es por ello que en la página web del estudio se apropian de una frase de Gio Ponti al sostener que “El elemento más resistente no es madera, no es piedra, no es acero, no es vidrio. El elemento más resistente en la construcción es el arte. Hagamos algo muy bello.”²²

Las cuatro tendencias de la arquitectura que Silvetti (2004) evalúa críticamente para ayudarse a determinar cuál sería el rol de la teoría de la arquitectura en los próximos años son las siguientes: el “Pragmatismo”, que, en rigor, se ha difundido como “arquitectura paramétrica”; la “Tematización” o producción de arquitecturas evocadoras de lugares o pasados idílicos, típicos de las producidas en countries o barrios cerrados; los “Blobs”, traducibles por su semejanza formal a gotas, glóbulos, burbujas o grumos, hijos de la poten-

cia generativa de los sistemas digitales de representación en 3D, que han invadido algunos lugares como raros alienígenas (es el caso de la obra de Peter Cook en Graz) y; por último, un fenómeno derivado de los anteriores y que, en algún sentido los sintetiza, llamado por Silveti como “Literalismo”. A continuación, revisaremos rápidamente en que consiste cada uno para llegar a una conclusión global.

Programismo Programatismo

Comencemos por la noción de “Programismo” y su obvia referencia al concepto de “programa”, concepto que, en principio, trasciende la noción elemental de “función”.

El “programa”, entendido como generador de la arquitectura, consiste, según Silveti (2004), en: “El protocolo de conglomerados de información complejos y no lineales, que anima, inspira, impacta, cimenta, influye y colorea un diseño, un edificio o cualquier condición física para el habitar” (p. 86).

Es obvio para todos los diseñadores que la forma debe responder inicialmente a la satisfacción de un programa operativo-simbólico, originado, a su vez en prácticas sociales rituales y ceremoniales traducidas en él. El problema que aquí se plantea es el modo en que los límites aparentes del programa dado determinan de manera irreductible la configuración formal, trivializándola. Al respecto dice:

El “Programismo” es el desarrollo extremo de la tendencia a acumular y manipular información que, por el mero poder de su cantidad, por lo acrítico de su método de recolección, por su aparente autoridad como “datos neutrales” y por su apremiante representación gráfica, se vuelve, con poca transformación, la forma misma de la arquitectura propuesta, o su inspiración figurativa (Silveti, 2004, p. 86).

Silveti ilustra lo dicho mostrando un conjunto de grillas con datos y superficies que luego, de modo muy literal, se traducen en prismas acumulados, configurando el difundido conjunto de viviendas en Delft, del grupo MVRDV.

Con mordacidad, Silveti (2004) dice lo siguiente:

Este desarrollo bizarro pertenece más al reino de la magia primitiva que al ámbito del diseño, en tanto descansa sobre las simpatías entre diversos medios que parecen obrar en forma intercambiable como causas y efectos, la “forma” de las matrices o esquemas de datos produciendo la forma de la arquitectura, y está, a su vez, supuestamente induciendo las “acciones” promovidas por el programa (p. 87).

En otro lugar ya hemos recordado los procesos de trivialización de la arquitectura basados en la ingenua traducción tridimensional del “organigrama gráfico” que pretendía esquematizar de modo bidimensional las diversas relaciones entre los “paquetes” del programa, estableciendo gradientes de intensidad vincular y superficies básicas de uso. El Movimiento Moderno ya padeció este fenómeno, fogueado oportunamente por los teóricos de las “metodologías de diseño” basadas en patrones o algoritmos matemáticos. Juan Pablo Bonta y Christopher Jones (1979), entre otros participantes del “Simposio de Portsmouth”, pretendieron arrojar luz y solo produjeron sombras. Sombras que ahora resucitan con muchos de los “paramétricos”, que al parecer solo pueden tomar decisiones de diseño si sus programas de procesamiento de datos los legitima, generando así estériles configuraciones formales que se subsumen en la mera respuesta a condiciones tecnológico-ambientales, pretendiendo así defender un enfoque dotado de aparente rigor científico para defender una difusa idea sobre arquitecturas ecológicas o sustentables que, en rigor solo alcanzan a expresar la voluntad de responder a requisitos prosaicos esquemáticamente esbozados, pero tan protagónicos que obturan o dificultan el estímulo de ninguna experiencia estética, ya que este propósito no parece ser necesario o factible de representarse con modelos matemáticos.

El problema de los “paramétricos” es que se satisfacen en una respuesta formal ingenua, que, en rigor, solo debería conceptualizarse como una etapa de diagnóstico que permita ulteriores operaciones de diseño para su completamiento. Nos recuerdan el cuento “El golem” de Borges. A sus productos les falta la razón de ser. Recordemos, por cierto, que antes de los “paramétricos” o “programistas” ya había producciones arquitectónicas que buscaban legitimarse en la repetición obsesiva de formas poliédricas que aludían a los rigores matemáticos que deberían regir la vida humana. Nos referimos, entre otros, a Zvi Hecker y Alfred Neumann, cuyos conjuntos habitacionales semejaban raros panales de insectos homogéneos. Las fotos iniciales, cuando el conjunto no había sido aún habitado, producían una respuesta estética sostenida por la belleza del algoritmo acumulativo. Diez años después, la intervención humana, con su caprichoso deseo de expresión individual para contrarrestar la cosificación que el conjunto imponía, destruyó la pureza formal al incorporar maceteros, toldos y balcones. Zvi Hecker y Alfred Neumann no tuvieron en cuenta el similar antecedente del conjunto Pessac de Le Corbusier, legítimamente “vandalizado” por sus habitantes.

Coincidimos, entonces, con Silveti, en que el “Programismo” inicial, oportunamente desarrollado como “arquitecturas paramétricas”, tiende, por su propia lógica, a desplazar la figura del arquitecto de su rol creativo. Un arquitecto que, además, no es del todo consciente sobre la relativa arbitrariedad de los datos que “informan” para “formar”. No solo puede haber una mala selección de tipos de datos, sino que, además los mismos pueden ser erróneos o irrelevantes. Poco importa el diseño exacto de un alero al norte si lo podemos sustituir con un toldo o con un sombrero... El espacio humano debe poetizarse. No debe subsumirse en laxas respuestas prosaicas de importancia menor.

Silveti (2004) admite que, en principio, las estrategias de diseño donde el “programa” tiende a ser tan protagónico no son automáticamente impugnables, pero desconfía de los límites autoimpuestos a sus lógicas proyectuales. Al respecto dice:

...a medida que uno es testigo de la firme expansión de esta idea como un insensato método de diseño basado en la mimesis gráfica, crece el desasosiego frente a la socavación resultante de nuestras habilidades. Para ser convincente y de utilidad, el “Programismo” debería ser intelectualmente más serio respecto a cómo determinar la calidad de los datos que usa y cómo articular con inteligencia el pasaje de los datos a la forma, que no es más ni menos que la habilidad mínima y quintaesencial que un arquitecto debiera desplegar, pero que requeriría, como siempre, trabajo duro, conocimiento de la historia de la arquitectura, rigor, imaginación y el cultivo de talentos creativos, más que los automatismos que por ahora tipifican sus movimientos (p. 87).

Tematización

La segunda tendencia en los modos de producir arquitectura en la contemporaneidad es aquella a la que Silveti conceptualizo como “Tematización”, advirtiendo que existía con el “Programismo” una relación paradójica, ya que se podían entender como imágenes especulares o análogas, por supuesto, opuestas. Señala Silveti que la noción de “Tematización” no nace entre arquitectos y urbanistas, sino entre operadores del marketing y la publicidad para identificar emprendimientos conocidos como “parques temáticos”.

Al respecto Silveti (2004) dice:

La idea es simple pero poderosa e implica que el diseño arquitectónico se guía por el objetivo de ejercer un control total sobre las formas de un ambiente: no solo sobre su vocabulario y sintaxis físicos, sino sobre sus mismos mensajes, lo que significa que se requiere una retórica apropiada dentro de recintos físicos bien definidos. Es importante que sus fuentes de referencia generales deriven de precedentes históricos o de la cultura popular; su vehículo es siempre la arquitectura misma. Su propósito es conjurar algo que no puede estar presente, sea porque solo existe en el pasado, en la memoria, o en la ficción literaria, o porque, aunque coexista, está en algún lugar exótico, remoto o inaccesible (p. 87).

Si este es el concepto de “tematización” y sus objetivos básicos, es fácil advertir el contigible temor de Silveti ante una avalancha de arquitecturas triviales. Avalancha que ya se ha producido y todavía continúa, avalada por las mezquinas lógicas del mercado y la ignorancia popular. Silveti señala con agudeza que las operaciones formales que el arquitecto puede desarrollar dentro de la “tematización” son mínimas, ya que lo que se pretende es “más de lo mismo ya conocido”, y, por ende, no parece conveniente pretender apartarse de las imágenes evocadas por los modelos ya estereotipados pues dificultaría el fácil consumo de los significados convencionales que vehiculizan con la pretensión de reestablecer melancólicamente una forma de vida idílica, pasada o utópica, así como los valores inherentes a la misma. Esto desemboca, obviamente, en lo que nosotros llamamos “kitsch”. Silveti deslinda entre dos tipos posibles de “Tematización”, la correspondiente a lugares

clasificables como “parques temáticos”, que abarcan desde la ciudad de Las Vegas hasta Disneylandia, orientados a ofrecer la fantasía de habitar brevemente una escena artificial, efímera y lúdica, buscando el mero entretenimiento anestésico; a otra, mucho más perversa ideológicamente, ya que pretende, como dijimos, ofrecer el consumo de un completo estilo de vida junto a sus reaccionarios valores. Advertamos que cada tipo de “Tematización” tiene impactos muy distintos en la construcción de cultura. A Silveti le gusta deslindarlos empleando la retórica clásica, pues emplea la noción de parodia para los parques temáticos y la de mera mimesis para los “estilos de vida” como es el caso de Seaside, Florida (locación donde se filmó *The Truman Show*).



Figura 3. https://lwp.com/portfolio_page/seaside-town-center/

Observa que la “tematización” es una tendencia cuyos orígenes pueden remontarse a pasados remotos, ya que Adriano en Tívoli también pretendía evocar sus lugares favoritos dentro del imperio romano, reproduciendo con esmero y sofisticación ciertos edificios y ambientes, aunque su erudición y sutileza en esa tarea trascienden ampliamente la torpeza de los emprendimientos actuales. Un poco más cerca podemos mencionar la frívola estupidez de María Antonieta en Versalles, que para evitar el hastío de sus tardes vacías jugaba a la campesina con ovejas teñidas y perfumadas en torno a una cabaña escenográfica que simulaba su casa.

La “Tematización para el entretenimiento”, plena de humor y sarcasmo, no ofrece verdaderos riesgos para la construcción de cultura. Se asume como un espacio visitable en el que se consumen dosis de anestesia efímera y sirven de contraste al rigor de la vida cotidiana. El riesgo para la salud de nuestra cultura es la trivialización existencial y formal que ofrece la “Tematización para la vida” desde su anestésico kitsch constante que obtura el crecimiento espiritual.

Al respecto Silveti (2004) insiste:

La “Tematización para la vida”, implica una impostura doble: La operación formal de la mímica de una arquitectura conocida y la promesa de que esta arquitectura provea una forma de vida buena, predeterminada. O, para expresarlo de otra manera, la tentativa de mimesis es total, se extiende no solo a formas sino a acciones y a contenidos. La “Tematización para la vida” no solo suprime el descreimiento, sino que establece la amnesia como condición necesaria para la prescripción moralista del estilo de vida que quiere poner en vigencia” (p. 87).

Según Silvetti este modo de “Tematización para la vida” se ha estado gestando durante muchísimo tiempo, pero es en los últimos años donde hace eclosión mediante dos manifestaciones distintas pero concurrentes. Por un lado, la noción de contextualismo extremo, que en muchas ciudades se ha traducido en un dogmático conjunto de leyes que inhiben la producción de formas arquitectónicas alternativas y críticas. Por el otro lado, los excesos aberrantes del “Nuevo Urbanismo”, representado en los códigos edificatorios restrictivos de countries y barrios cerrados, apoyados por la miopía o el cinismo de sus habitantes, quienes, en rigor aman su condición de esclavos y defienden el statu quo, creyéndose merecedores de vivir en la ilusión.

Observemos que Silvetti (2004) nos advirtió que entre la “Tematización” y el “Programismo” había similitudes subyacentes que desplazaban al arquitecto de su rol central como creador de forma. Veamos cuáles son sus palabras:

Y resulta a la vez divertido y perturbador verificar, brevemente, cuanto comparte el “Programismo” con la “Tematización”, a pesar de sus propensiones estéticas y estilísticas radicalmente divergentes. Por un lado, el “Programismo” intenta evitar las asociaciones con cualquier referente preestablecido mediante la exhibición de abrumadoras series de información aparentemente exhaustiva, neutral, que transmite una sensación de frialdad, indiferencia y objetividad frente a la “realidad ahí afuera”. Contrariamente, por el otro lado, los proyectos tematizados, como algunos producidos por el Nuevo Urbanismo, prescriben solo una solución basada en un precedente. Sin embargo, en los dos casos, la misma confianza acrítica en la evidencia empírica del mundo “como es” sirve para validar su formulación. Las dos posiciones ideológicas están revestidas por diferentes trucos retóricos, de una inclusividad indiferente en la primera, de un ejemplo moral excluyente en la segunda. Estéticamente serán archienemigos, pero en los más profundos niveles filosóficos e ideológicos son hermanos en su ratificación pasiva del statu quo (p. 88).

La claridad conceptual de Silvetti, sumada a nuestros comentarios previos, nos eximen de extendernos en estas dos tendencias. Pasemos, entonces, a los “Blobs”.

Blobs

Para nosotros es muy notable que Silveti omita mencionar a Frederick Kiesler, quien en 1959 había propuesto su muy celebre proyecto de “casa sin fin” o “Endless House”, como se la conoce popularmente. Este antecedente mórbido y turgente, de ovalados recintos colisionados cuya configuración externa remite a nubes o esponjas, no solo inspiró su facetada y poliédrica traducción en la “Casa Moebius” de Ben van Berkel sino infinidad de propuestas arquitectónicas cuya construcción se focalizaba en las posibilidades muy limitadas de las envolventes neumáticas. Las formas curvas e indefinidas que semejaban grumos o burbujas interconectadas estaban agazapadas desde siempre en el imaginario de los arquitectos deseosos de romper con las configuraciones tradicionales. Estaban allí esperando que las tecnologías de construcción y representación evolucionaran lo suficiente como para poder hacer posible su intensa y provocadora irrupción en el paisaje urbano. Cuando por fin esto sucedió, como en Graz, y de la mano de Peter Cook, no dejaron de causar algún asombro entre los desprevenidos habitantes de las ciudades tradicionales, pero también arquitectos como Silveti (2004) fueron, en alguna medida, sorprendidos y provocados. Al respecto dice:

Para algunos de nosotros que estamos directamente involucrados en el trabajo de la arquitectura, resultó extraña la súbita irrupción, hace algunos años, de criaturas amorfas que parecían venir del espacio exterior o de una mala condición intestinal (p.88).

Con estas mordaces palabras Silveti inicia su crítica feroz a la proliferación proyectual de “Blobs”. Entiende, con aguda inteligencia, que dicha proliferación obedece a la supuesta “liberación formal” que las tecnologías de la representación digital tridimensional favorecen, al hacerse cada vez más accesibles a los deseos prefigurativos de los arquitectos y estudiantes capaces de manejar con solvencia las nuevas técnicas digitales y producir así, con enorme facilidad formas constituidas por curvas complejas de doble y simple curvatura, cuya representación tradicional desalentaba a la mayoría, cuando no imposibilitaba siquiera su posible concepción.

Recordemos siempre que, parafraseando a Wittgenstein, solo podemos concebir lo que podemos decir o dibujar. El sistema Monge y las escuadras de 30° y 45° ($\sqrt{3}$ y $\sqrt{2}$) han regido durante siglos nuestros modos de proyectar. La revolución digital cambio obviamente el modo de ver y hacer, pero... ¿Cambiaron los objetivos poéticos de la arquitectura y los mecanismos expresivos para lograrlos? Sobre estos interrogantes se detiene Silveti.

Admitiendo que estos avances en la transformación de los procesos arquitectónicos han venido para quedarse y constituyen un festín para aquellos deseosos de explorar la configuración de formas inéditas e inciertas, alimentadas por fractales y pliegues para configurar rizomas, en el decir de Mandelbrot o de Deleuze y Guattari, según nuestros saberes contemporáneos se instala el debate sobre el sentido profundo de la expresión arquitectónica y sus mecanismos de conceptualización y configuración.

Desde este enfoque crítico debemos seguir los argumentos siguientes:

¡Y que inesperado y aterrador abismo se abrió ante nosotros cuando la computadora nos insinuó que podía producir formas que no solo no tenían ningún precedente, sino que, de modo desconcertante, podían no tener siquiera referentes! Se hizo posible en la civilización una liberación de la semántica, de la historia y de la cultura, quizás por primera vez. Mi reacción frente a esta constatación fue entonces, al igual que hoy, ¿y qué? ¿Quién quiere eso? (Silveti, 204, p. 88)

Esta reacción cargada de escepticismo y plena de ironía, bueno es advertirlo, no solo atañe a Silveti, pues son muchos los hacedores de forma que ven en estas “pirotecnias formales” un juego vacío o anestésico. Un juego más o menos ingenioso que produce formas cuyos estímulos en el fruidor no sobrepasan de la sorpresa inicial y de sensaciones corporales asociadas por la ley de transformaciones propioceptivas agotándose, las más de las veces, en las emociones y conductas primarias que tienden a estimular. Otra forma de hacer kitsch. Más interesante, por cierto.

El desdén de Silveti (2004) por este tipo de exploraciones pretende sostenerse en los siguientes argumentos:

Mi único interés en producir arquitectura se basa en que es una práctica cultural entre otras prácticas culturales (en el sentido antropológico), lo que equivale a decir que el juego con referentes no es sólo algo que me interesa a mí, sino que es inherente a la idea misma de la arquitectura (p. 88).

Observemos, por cierto, la distinción conceptual con Peter Eisenman para quien los referentes carecen de valor en el origen, ya que este puede ser relativamente arbitrario o sostenerse en referentes no-arquitectónicos, Silveti (2004) continúa diciendo:

Desde ya, no quiero reproducir esos referentes, sino apropiármelos y usarlos de alguna manera para comprometer a la gente, criticar ideas, transformarlos en otra cosa, para destronarlos o elevarlos, para socavar o promover, para producir belleza y placer (p.88).

Observemos ahora que, más allá de la liberación implícita en poder producir formas sin precedentes ni referentes, existió y existe la satisfacción no menor de poder producir simplemente porque podemos hacerlo. Y hacerlo fácilmente. Quien, como nosotros, pertenezca a la generación que desarrollaba sus proyectos mediante arduas representaciones en el papel transparente y tinta, donde los errores y los cambios implicaban horas de fatigosos redibujos, entenderá la magnitud de la revolución en los procesos proyectuales, agilizados por los sistemas de representación digital. Hoy, cuando vemos las curvas y complejas plantas de la recientemente remodelada TWA de Eero Saarinen, donde Norman Foster y Víctor Pelli trabajaron tanto, nos asombra recordar que esos dibujos todavía nacen del compás, el pistoleta y las escuadras... Ni hablar del incansable asombro que nos suscita un Borromini. O Balthasar Neumann y sus Catorce santos. O Santa Sofía en Constantinopla. O la Sagrada Familia de Gaudí. Obras cuyos dibujos abisman en un vértigo pleno de

asombro ante el esfuerzo enorme que exigió su representación como requisito ineludible para su posible prefiguración. Los Blobs, así entendidos, constituyen una especie de desahogo frente a los duros límites impuestos por los métodos tradicionales de representación y prefiguración, que, en rigor, siguen actuando conceptualmente, aunque ya no se apoyan en los mismos instrumentos primitivos. Siempre hemos hecho hincapié en que los medios de representación inciden en los medios de producción, así como en que lo que no se puede dibujar, en rigor no se puede ni pensar, y mucho menos comunicar. Hoy podemos pensar y representar arquitecturas fluidas y mórbidas, mezclas raras de nubes y oleajes, donde algoritmos fractales generan superficies plegadas de incierta apariencia y matemática determinación.

¿Y para qué? O ¿Y porque no? Porque sí. Porque podemos. Pero solo con poder hacer algo ese algo no se legitima plenamente. Necesitamos argumentos más fuertes para justificar la producción de formas que el mero placer de poder producirlas, pues esta actitud parece excesivamente frívola. Y entonces encontramos, rápidamente, un repertorio de excusas que, en rigor, tienen profunda validez, pues se orientan a reconocer las nuevas posibilidades de producir experiencias estéticas inéditas y de expresar las nociones de caos e incertidumbre, de crecimiento y de transformación, mediante ritmos visuales y espaciales que solo ahora podemos explorar. Y esta exploración formal estará liberada de precedentes o referentes, en el sentido de Silveti, pero puede guiarse por principios arbitrarios, pero de desarrollo coherente, en el sentido de Eisenman. Mantener la mente abierta y el ojo cauto son los requisitos de hoy.

Interesa aquí destacar, entre las razones múltiples que justifican la producción de “Blobs”, las que señala Jorge Silveti (2004):

Los “Blobs” también pusieron al descubierto un elemento importante de nuestro “Zeitgeist”: Una nostalgia por el futuro, un hecho casi predeterminado al revertirse en los noventa el movimiento pendular de las tendencias, al volverse asfixiante la nostalgia hacia el pasado que había dominado los setenta y ochenta y evidente el hecho de que nos habíamos quedado sin décadas que resucitar. Es solo una cuestión de tiempo: nuestra nostalgia por el futuro se volverá igualmente ridícula y debilitante (p. 89).

La noción de futuro como una utopía deseable tiende a desaparecer cuando muchos de los sueños de la ciencia ficción ya se han traducido hoy en probables pesadillas cotidianas, en lugares comunes del día a día. La comunicación global e instantánea es lo más visible de estas aspiraciones del pasado.

En ese sendero, los “Blobs”, o las formas del caos y la incertidumbre tendrán sentido si y solo si sirven para estimular reflexiones sobre la necesidad de construir nuevos ordenes que, aun siendo frágiles y provisorios, o precisamente por ello, expresen la necesidad de asumir libertades responsables, con un profundo compromiso por el crecimiento espiritual de los seres dentro de un ecológico entorno.

Conviene ahora advertir que, en rigor, los “Blobs” no pueden considerarse como entidades formales sin ningún significado. Es cierto que, en principio, no parecen remitir a precedentes o referentes, circunstancia que a Silveti le desagrada, y mucho, pero, como ya di-

jimos en numerosas oportunidades, toda forma tiende a expresar significados intrínsecos a sus lógicas configurativas.

Desde el inicio de la traducción de “Blobs” en función de su apariencia como burbujas, grumos, glóbulos o gotas ya estamos estableciendo lecturas sostenidas en la analogía formal, típico mecanismo metafórico. Por ello debemos ser cuidadosos y no trivializar la expresión arquitectónica con la mera enunciación de analogías naturales.



Figura 4. <https://arquitecturadecalle.com.ar/museo-kunsthhaus-graz-peter-cook-y-colin-fourmier/>

Observemos que los significados intrínsecos de los “blobs” o de las formas plegadas y continuas distan mucho del grado cero de significación que buscaba Eisenman en sus exploraciones formalistas mediante la descomposición del cubo. Allí se expresaba de modo evidente un trabajo riguroso sobre las lógicas geométricas que rigen la forma arquitectónica, poniéndose énfasis en el deseo de liberar a la arquitectura de precedentes o referentes tradicionales para ubicarse como una disciplina artística genuina cuya legítima expresión solo podía obtenerse mediante la comunicación de sus mecanismos de configuración formal. Este juego sobre la geometría, lejos de ser un juego vacío, como ha diagnosticado algún crítico trasnochado, incrementaba la autorreferencialidad formal y la ambigüedad semántica, estimulando así una experiencia estética intensa, aunque son muchos los que sostienen que en las casas formalistas de Eisenman hay referentes a la arquitectura de Terragni y al Neoplasticismo, aunque el propio Eisenman intente poner distancia en sus obras con lecturas que expliciten esas referencias.

En definitiva, lo que pretendemos recalcar es que los significados intrínsecos originados en las operaciones proyectuales de Eisenman poseen un alto nivel de abstracción y remiten ineludiblemente a las nociones de racionalidad, precisión, rigor y ley; mientras que grumos y fluidos, hablan de grumos y fluidos, volviéndose “literales” en el sentido que Silveti le da al fenómeno comunicacional propuesto por la evolución y desarrollo de las

formas “blobs” y las “plegadas”. Estas lecturas son las que lo preocupan por trivializar la forma arquitectónica, constituyendo la cuarta tendencia, entendida como “Literalismo”.

Literalismo

Creemos oportuno ofrecer aquí, a pesar de nuestra síntesis previa, los argumentos que enuncia Silveti (2004) al respecto de lo dicho:

Sentirnos rechazados por aquello que no podemos nombrar o entender, y fue por eso que empezamos a otorgar a los “Blobs, cualquier significado con el que podíamos asociarlas. Pasamos a verlos como signos representativos de muchas condiciones, como vehículos de los referentes más esotéricos; ahí estaba el resurgimiento de arquitecturas orgánicas y biológicas, seguido de procesos, flujos informacionales, luego manifestaciones más abstractas, como son los datos estadísticos. En suma, todas esas cosas “amorfas” que tal vez, dado nuestro recién adquirido poder para producirlas, podían suplantar otras fuerzas generadoras de arquitecturas más tradicionales, más simples, históricas, algunos dirían conservadoras. De ahí que la deliberada asignación de sentido a los “Blobs” hayan producido una nueva generación de criaturas más evolucionadas que, aunque también tengan su origen en la representación digital, han adquirido un estatuto arquitectónico superior y una identidad propia, que conceptualmente me gustaría descubrir como el fenómeno de la representación literal, nuestra cuarta categoría de casos (p. 89).

Silveti emplea el término “Literalismo” para designar el atributo esencial de un conjunto de formas que orientan su configuración de modo tal de provocar o estimular una interpretación sobre sus propósitos en función de proponer la lectura analógica de ciertos atributos físicos concretos.

Al respecto dice:

Por ejemplo: un “Blob” sin significado, visto como líquido, sugiere fluidez, visto como viscoso, sugiere adaptabilidad, visto como un sólido maleable, sugiere flexibilidad. Y más: la indeterminación (carecen de centro), el proceso (parecen desenvolverse, estar vivos), el parasitismo (parecen quedarse pegados), etc. Son todas propiedades físicas que sugerirían arquitectónicas si lo que estas formas evocan con su continuidad y suavidad puede ser usado para ilustrar una idea arquitectónica. Todo lo que necesitamos hacer es etiquetarlos. Y puesto que la adaptabilidad, la flexibilidad, la fluidez, la indeterminación, la procesualidad, la maleabilidad, etc. son términos descriptivos que hoy son preferidos (algunos por buenos motivos) para describir ciertas condiciones, ya sea de la ciudad contemporánea o de la vida contemporánea en general, se han vuelto metáforas de utilidad para hablar de estas condiciones en el diseño arquitectónico (Silveti, 2004, p. 89).

Observemos, por cierto, que ya hemos mencionado que nuestro actual paradigma global, luego de la crisis del positivismo, junto a las teorías del caos y la incertidumbre, han configurado lo que Zigmunt Bauman (1999) llama “la vida líquida”, una vida donde las prácticas sociales y la relaciones personales tradicionales se ven amenazadas por la posibilidad cierta de “disolverse” y “fluir”, ya que el cambio de costumbres ha conducido a la noción de fluidez múltiple, no solo de relaciones personales sino también de ubicaciones espaciales. En este sentido, Toyo Ito y su propuesta de “chica nómada” responde con coherencia a la dinámica actual.

No es absurdo entonces que muchos arquitectos y artistas crean necesario expresar a su época con estas representaciones del movimiento y el cambio. Pero detrás de estas preocupaciones expresivas no deberían faltar las soluciones concretas a los problemas actuales. Problemas que, lejos de solucionarse, tienden a agravarse si las formas arquitectónicas y urbanas a ellos destinadas se limitan a la frívola expresión de transformación y cambio, eludiendo provocar, precisamente, esa transformación y cambio.

Al respecto Silvetti (2004) dice: “Un ensayo de este tipo solo puede ser resultado de una imaginación empobrecida que vuelve a las peores pesadillas del postmodernismo” (p. 90). Parece conveniente aquí, para evitar posibles confusiones sobre el uso de términos similares, advertir que existe más de una sutil diferencia entre lo que nosotros clasificamos como “mensaje literal” (Pokropek, 2022) y la noción de “Literalismo” propuesta por Silvetti. Recordemos que hemos deslindado a los posibles mensajes que expresa la forma arquitectónica en tres grandes grupos: el mensaje estético, el mensaje kitsch, y el mensaje literal. El primero enfatiza la expresión de significados simbólicos metafóricos abstractos, minimizando los significados simbólico-metafóricos convencionales y los denotados, obteniendo así el estímulo de experiencia estética. El segundo enfatiza la expresión de significados simbólicos-metafóricos convencionales, minimizando la lectura de metáforas abstractas (sin referente plástico) y de los denotados, obteniendo así el conocido simulacro de experiencia estética conocido como kitsch, que, en rigor, es un mensaje persuasivo y consolatorio. El tercer mensaje, denominado “literal” enfatiza la expresión de los denotados, focalizándose así en satisfacer básicamente necesidades primarias prosaico-utilitarias y no necesidades secundarias espirituales o poéticas.

Más allá de esta clasificación, oportunamente hemos también deslindado entre “metáforas abiertas” y “metáforas literales”. Las primeras no poseen referente plástico y tienden a estimular lecturas de nociones abstractas como paz, guerra, ignorancia, sabiduría, libertad, represión, alegría, tristeza, solemnidad, espontaneidad, etc. Generalmente estas metáforas se construyen sobre la estructura rítmica formal. Las metáforas “literales” en rigor, no son tales, pues no producen un plus de sentido. Ya dijimos, en relación con el pato de Venturi, que una tienda con forma de pato es una broma visual que no alude a la posibilidad de volar o nadar, cosa que si sucede con el dinámico “pájaro” del TWA de Saarinen. Observemos, entonces, que Silvetti, como nosotros, deplora el “literalismo” de las interpretaciones que algunas formas proponen, pues el énfasis en expresar “fluidez”, por ejemplo, tiende a obturar la expresión de interpretaciones más profundas, agotándose rápidamente.

Advierte, asimismo, que es torpe o ingenuo pretender que una actividad compleja que puede conceptualizarse y describirse como “fluida”, pueda satisfacerse plenamente mediante su traducción en una forma que semeje o evoque la noción de “fluido”. Si ello es

posible, decimos nosotros, será porque primero se pudieran resolver adecuadamente las lógicas necesidades del programa.

Veamos, al respecto, el desasosiego de Silveti (2004): “Aunque creíamos que ya hoy sabríamos más, seguimos sometidos al mismo insufrible proceso de ilustración de ideas que hace una década nos dio proyectos y edificios deconstruidos, plegados, e historicistas” (p. 90).

Silveti ejemplifica con el edificio de Coop Himmelblau, Skyline, de 1985 en Hamburgo, con la terminal de Yokohama de Un studio de 1994 y con el ATyT, en Nueva York, de Johnson y Burgee, en 1984.

Luego prosigue su lamento:

De nada nos sirvió saber que los edificios no son realmente cosas orgánicas, aunque podamos usar metáforas orgánicas para describirlos. Subsiste de hecho la continua insistencia en hacer que se vean como si lo fueran. Tampoco hubo nunca ninguna buena razón para construir un edificio que pareciera roto simplemente porque su creador adhiere a la deconstrucción como filosofía; ni edificios que fluyan, se plieguen o sean antiguos cuando en verdad no lo hacen ni lo son. Los edificios no pueden ser “flexibles” ni tampoco “indeterminados”. Son rígidos e inmóviles (aunque puedan, con cierto esfuerzo, modificarse y adaptar sus formas a propósitos particulares) (Silveti, 2004, p. 90).

Observemos que la mirada de Silveti, no por ser dogmática y bastante reaccionaria, deja de ser racional, apoyándose en un profundo sentido común sobre como pensar legítimamente la arquitectura como manifestación artística. En sus palabras es fácil advertir disimulados ataques a Eisenman, Zaha Hadid y otros.

Su condena a la metáfora literal, por otra parte, no debe confundirse con un rechazo global al empleo de metáforas, ya que él mismo admite que toda manifestación artística se sostiene en procesos de metaforización. Sobre este tema en particular nos interesa detenernos para no generar malentendidos. Evaluemos, entonces, sus argumentos siguientes:

Tal vez es tiempo de aceptar que la metáfora en arquitectura es útil como chispa, arranque, como una guía, o como sombra, pero se vuelve un juego peligroso cada vez que, en excursiones a otros medios, abandona su confortable morada en el lenguaje y la poesía, hecho del que estamos enterados por lo menos desde el barroco, que usó ampliamente la metáfora, pero bajo control, siempre tocando la peligrosa frontera entre lo sublime y lo ridículo (Silveti, 2004, p. 90).

Precisamente lo ridículo se alcanza cuando se malinterpreta el recurso a la metáfora y se la literaliza. Asimismo, es imposible pretender desarrollar un saber hacer poético sin recurrir o aceptar la inevitable presencia de la metáfora en el seno de los connotados implícitos en la forma, cuando ésta se configura de manera ambigua y autorreferencial para situarla en el territorio del arte.

En este sentido, Silveti (2004) dice:

La metáfora es de mayor utilidad cuando no encontramos palabras para explicar algo en sus propios términos y necesitamos de la analogía para explicitar una impresión, o como inspiración para hablar de propiedades que no pueden describirse mejor que con una analogía. Como tal, la metáfora siempre será indispensable para el avance del conocimiento (p. 90).

Deslindando entonces el sabio y necesario empleo de la metáfora para producir un plus de sentido en la interpretación de la obra, de su efecto opuesto, el empobrecimiento de significados inherentes al empleo literal de metáforas inatinentes, Silveti insiste en ver en él “Literalismo” la mayor causa de debilitamiento del rol del arquitecto en la producción de forma arquitectónica.

Quien hasta aquí haya seguido la lógica de sus elucubraciones entenderá que, no casualmente, Silveti cierra un círculo al conectar las nociones de “Literalismo” y “Programismo”, entendiendo que éste, en rigor, está incluido en aquel, junto con la “Tematización”, ya que los cuatro caminos proponen formas de fácil consumo para anestesiar las apetencias de seres unidimensionales, básicamente indolentes y trivializados, precisamente por su escaso deseo de desarrollar esfuerzos interpretativos, lo que lleva al éxito y difusión de estas pobres y empobrecedoras producciones.

Revisando las conclusiones provisionales de Silveti

Afirma Silveti (2004) anticipando el empleo de la IA:

Lo que tal vez ya resulta evidente es el hecho de que, por distintas que parezcan estas cuatro estrategias morfo poéticas, todas comparten un debilitamiento de la indispensable voluntad de creación por parte del diseñador. Tal vez seducido por la posibilidad de minimizar esfuerzos y costos con la ayuda de modelos y máquinas preexistentes, el arquitecto está minimizando inadvertidamente también la calidad del trabajo intelectual que requiere la imaginación arquitectónica, a medida que se aparta del lugar del agente que sabe, quiere, ejecuta en la creación de la forma arquitectónica (p. 90).

A continuación de lo dicho, Silveti, buscando evitar malentendidos, advierte que muchos de los desarrollos proyectuales dentro de los diversos caminos pueden entenderse como intentos honestos y comprometidos en algunos casos, que se orientan a establecer críticas genuinas a lo dado, buscando asimismo generar buena arquitectura al reflexionar sobre temas y problemas. Como ejemplo señala el trabajo de Foreign Office en Japón. Sin embargo, nadie involucrado en estos intentos parece desear hacerse cargo del resultado formal, deslindando la autoría en otros agentes externos que parecen imponer las decisiones de diseño siendo así el arquitecto, en el decir de Colin Rowe, una comadrona que ayuda a parir la forma, un mero intermediario casto y puro, aséptico y solitario.

Silveti (2004) insiste en señalar los riesgos implícitos en las cuatro tendencias diciendo:

Ahora, a medida que vemos que estos ejemplos de “Literalismo” (blobs, fluidos, flexibilidad, etc.) y “Programismo” marchan juntos como portadores de la antorcha que ilumina el camino heroico hacia una arquitectura presumiblemente exenta de representación, de precedentes históricos, separada de su propia sombra, también notamos lo que ellos parecen ignorar: que semejante camino conduce a un inevitable “cul de sac”, donde reina la representación de todas las cosas que no son arquitectura, disponibles, gratuitas y predatorias. Y como desde cualquier perspectiva cultural sería sabemos que la representación es inevitable, en esta condición obstaculizada la arquitectura estaría condenada a ponerse disfraces que no le sientan (p. 90).

Evidentemente, la oposición de Silveti al pensamiento post-estructuralista o deconstructivista no proviene desde una actitud reaccionaria sostenida en la ignorancia, por el contrario, es gracias a su erudición que ha podido construir una mirada crítica que le permita desconfiar de la necesidad de apoyar una arquitectura “no-clásica”, aun asumiendo, insistimos, en concordar en la condición de “ficciones” que poseen los relatos que sostienen la contemporaneidad cultural (Pokropek, 2024).

Como adelantamos, esta actitud de Silveti también se sostiene en su oposición a las nociones que defiende el arte conceptual. Parece conveniente seguir las argumentaciones sucesivas de Silveti sobre los mejores modos de configurar hoy Lógicas Proyectuales Poéticas entendiendo las razones que lo llevan a buscar para la arquitectura un lugar por fuera del territorio del arte conceptual, sin que ello evite seguir viendo a la arquitectura como arte al evitar ver al arte como arquitectura.

La lógica intrínseca del arte conceptual radica, precisamente, en difuminar o eliminar esos marcos sutiles para poder pensar un tipo de arte englobante cuyos productos corren el riesgo obvio de la indeterminación. Una indeterminación que no debe leerse como coherente expresión de la época sino como falta de sentido o propósito. Como diría Sartre, en *La Náusea*, cuando algo se nos presenta a los sentidos proponiendo todas las lecturas, niega en rigor la posibilidad de ofrecer alguna interpretación válida, y, por ende, nada significa. La ambigüedad semántica, soportada en la metáfora, nunca es confusión semántica. Ya lo hemos dicho varias veces, pero conviene repetirlo para construir una huella mnemónica. Un plus de sentido enfatiza su dirección, no la confunde o niega.

Procedamos ya a los comentarios de Silveti (2004) sobre el período barroco, donde él encuentra, paradójicamente, múltiples similitudes con nuestra producción actual.

Desde la perspectiva de nuestra discusión de hoy, no ha habido nunca un período tan similar al nuestro, en el que el arte de la retórica se hallara tan cerca del arte de la arquitectura; en el que los roles del entretenimiento y el arte popular fueran dominantes; en el que las fronteras fueran tan puestas a prueba, tan desafiadas, roídas, violadas y transgredidas; en el que el rol de la metáfora fuera tan activo y tan extendido el uso de la representación literal del movi-

miento en arquitectura. El movimiento es, de hecho, la metáfora predilecta del barroco. Empecemos por ahí entonces. Podría decirse que la arquitectura, siendo un arte tan físicamente pesado e inerte, posee una nostalgia innata por el movimiento. Que la del barroco fue una época en la que esa predisposición fue el impulso formal dominante, y que hoy reencontramos esa nostalgia expresada en una gran cantidad de superficies onduladas. No hay nada malo en los “deseos formales” de una época (p. 91).

El argumento de Silveti (2004) para diferenciar entre la metáfora barroca del movimiento y nuestras actuales metaforizaciones parece sostenerse por la obvia distorsión de un lenguaje clásico básicamente estático y ya convencionalmente asumido, que al transformarse dinámicamente producía intencionado asombro. Lo explica así:

Por un lado, el soporte provisto por el lenguaje clásico de la arquitectura, por entonces ya con una antigüedad de dos mil años y todavía activo en innumerables encarnaciones, brindaba a la vez un vocabulario reconocible y una prueba resonante de su propia artificialidad. La metáfora era simplemente una maniobra poética en la búsqueda de un efecto. Por el otro lado, existe el efecto barroco mismo, que tiene el propósito concreto de maravillar. El deslumbramiento es el efecto barroco: así de simple. En suma, la suspensión del descreimiento que la obra de arte barroca pretende del espectador no es más que una generalizada estrategia de complicidad en torno al rol y a las posibilidades de las artes y del juego entretenido y gentil que proponían. Si bien asombrados por la destreza y el virtuosismo (aunque nosotros como arquitectos sepamos el pesado trabajo y rigor que esta fluidez requería, y por el poder aparentemente mágico de las representaciones, nadie nunca creyó que los edificios se movían realmente, que las fachadas se doblaban, que las basílicas podían abrazar, o las cúpulas comer a alguien vivo (pp. 91-92).

En rigor, no vemos en estos argumentos distancia excesiva con los tiempos que corren. Los estilemas del Movimiento Moderno no tienen dos mil años, pero su estaticidad inicial de raigambre neoplástica, sumada a la racionalidad poética de la dura máquina, son la base actual para la distorsión dinámica, y buscan, en rigor, los mismos efectos de sentido. Tampoco creemos que alguien hoy pueda pensar que los visualmente ingrátidos edificios floten, se plieguen o devoren gente, aunque sigan jugando con esas significaciones. Buscar el asombro en la maravilla, como efecto barroco, tampoco parece tan trivial, aunque a veces se aproxime peligrosamente a las fáciles emociones del discurso kitsch. Pero siempre un mal kitsch es mejor que un simple mensaje literal. Donde el kitsch anestesia, lo literal trivializa, y coincidimos con Abraham Moles (1973) en recordar que el sendero del kitsch puede desembocar en el gran arte. El antiguo discurso persuasivo de las iglesias barrocas hoy se trasmutó en los shoppings center, templos del consumo.

Pero conviene advertir que Silveti fue hasta el barroco para encontrar las raíces del arte conceptual, entendido como un lugar para desdibujar o empobrecer a la forma arquitect-

tónica como tal. Veamos, al respecto, lo que dice: “En las artes visuales barrocas, la primera es el recurso, como fuerza operativa, a una idea, usualmente un tema literario; la segunda es la disolución de los límites tradicionales entre las artes” (Silvetti, 2004, p. 92).

Enfatiza que, en general, la idea concebida como clímax de una narración, se representaba como un movimiento congelado. Luego dice Silvetti (2004):

En lo que hace a la disolución de límites, ésta se encontraba sobre todo en la apariencia, indiferente y altamente efectiva transgresión entre los límites entre arquitectura, escultura y pintura, a través de una manipulación ambigua y sutil del color, de los materiales y de la luz natural (p.92).

Silvetti encuentra en las dos características del barroco (la primacía de la idea y el concepto de disolución entre los límites artísticos) el germen que determina la lógica del arte contemporáneo, basado, precisamente, en la primacía del concepto que arrastra naturalmente a su posible traducción en diversas formas artísticas, lo que contribuye a disolver sus límites. Veamos sus propios dichos:

Voy a argumentar que, en el pasaje desde un mundo donde “las artes” reinaban cada una asociada a y definida por los aspectos de un medio a nuestro mundo actual (sonido, color, bidimensionalidad, materia, acciones, historias, etc.), donde, cada vez más, las artes se hundían en una idea única de “arte”, la arquitectura se desorientó de alguna manera al verse definida por dos condiciones claramente incompatibles. Se trata de la arquitectura como arte o de la supervivencia del arte de la arquitectura (Silvetti, 2004, 92).

Para fundamentar sus dichos Silvetti, como en su momento Omar Calabrese (1987), recurre a las reflexiones de Rosalind Krauss. Para Krauss ya ha terminado el reinado de las artes individuales pues todas han conseguido subsumirse en el global arte conceptual. Desde este enfoque, como astutamente señala Silvetti, cualquier medio puede ser vehículo del arte, ya que las artes particulares se han liberado de sus medios específicos.

Al respecto dice:

Por supuesto se trata ahora del Arte con A mayúscula, del único: ningún arte “específico” ya, como aquellos alguna vez asociados a medios específicos, como la pintura, la escultura, la música, la dramaturgia y la arquitectura, cada uno con su propia musa. En esta condición contemporánea, que creo existe, el arte conceptual ocupa triunfal el centro. El arte conceptual con su privilegio de la gran idea y su necesaria indiferencia frente al medio (Silvetti, 2004, 92).

Para Silvetti es obvio que, si en el paradigma contemporáneo prevalece la noción de arte conceptual, los productos arquitectónicos se han desdibujado para adecuarse a su nuevo rol como expresiones de “arte puro”, buscando deslindarse de sus responsabilidades como “arte aplicado” y, las más de las veces, empobreciéndose al no poder satisfacer plenamente las legítimas demandas que la originan. Parte de la responsabilidad, según Silvetti, la

tienen los propios arquitectos que han abandonado la construcción de una teoría de la arquitectura específica para ubicarla al servicio o dependencia de una teoría general del arte. Obviamente esto sigue siendo mucho mejor que resituarse a la arquitectura dentro de la vulgar edilicia. Silveti se queja demasiado. Hay trivializaciones peores que caer bajo las garras del arte puro y ser su vehículo nuevo.

Silveti, por cierto, reconoce que, para el arte, que la arquitectura pueda ser vehículo para sus grandes ideas, es sumamente provechoso. Desconfía si la arquitectura gana en esta situación, y así lo expresa:

Ahora, en la medida en que los verdaderos contenidos de todas estas instancias que carecen de especificidad en sus medios artísticos son conceptos e ideas, a veces representados de manera bastante honesta por las palabras mismas, los procesos por los que son generados no necesariamente son reversibles, como para garantizar una inversión de la ecuación que estableciera que cualquier medio puede ser arquitectura, lo que me temo que es hoy la base de muchas confusiones. La Arquitectura como Arte es una instancia de la más adelantada condición del arte hoy. El Arte como Arquitectura es un travestismo (Silveti, 2004, 92).

Silveti se muestra horrorizado de que la noción de arquitectura, al perder especificidad, puede ser confundida con muchas cosas, según sostienen diversos críticos y arquitectos en congresos, simposios, cursos y conferencias televisivas. Para Silveti se es arquitecto si se proyecta y se construye, además de teorizar sobre la propia praxis y la ajena. El debate está abierto. Aquí no tomaremos posición, aunque pertenecemos a ese raro grupo que no solo teoriza y enseña, sino que proyecta y construye. El problema central es que, si todo puede ser arquitectura, entonces no hay modo de controlar la lógica de su producción. Sigamos con los argumentos de Silveti (2004):

Digámoslo con claridad, porque es más sencillo de lo que parece: por un lado, como vehículo de la Gran Idea, la arquitectura se ubica en el gran proscenio del arte. Por el otro, como vehículo adecuado para acciones humanas, se ubica, desnuda como edificio, en la arena social donde transcurre la vida real. Las dos son instancias legítimas e inspiradoras. Son, sin embargo, diferentes, no intercambiables, y muy raramente concurrentes. La forma en que maniobremos, ajustemos y nos salgamos de esta confusión definirá el núcleo del futuro de la formación arquitectónica, y en última instancia de la arquitectura misma. Este es el desafío que me gustaría que la teoría tomara en serio, con miras a reinfundir energía en lo que percibo como estado de languidez de la arquitectura en tanto apéndice de la teoría del arte (p. 93).

Observemos, por cierto, que nuestros escritos se focalizan en ayudar a construir una Teoría del proyecto que pueda alumbrar argumentos útiles para una Teoría de la arquitectura, entendiendo que la misma pertenece, en algunos aspectos, a una general Teoría del arte, pero que posee rasgos propios y autónomos (Cravino, Pokropek, 2024). La pérdida de especificidad no es una liberación para la arquitectura, sino un ataque a su identidad

profunda, y debe ser combatida, sin que ello implique, de ninguna manera, llevar a la arquitectura y al diseño fuera de los territorios del arte. En rigor, lo que aquí se reclama, es un lugar dentro del universo del arte con límites definidos que permitan dar riqueza e identidad a nuestro saber hacer poético a partir de la noción de proyecto y de lógica proyectual poética, requisitos inherentes a nuestra producción formal y no presentes, necesariamente, en todos los productos del arte. Tampoco pretendemos jugar conceptualmente con la idea de que, en rigor, todo el arte puede ser incluido en la noción de arquitectura, ya que no hay arte que no posea algún tipo de estructura formal y de intencionalidad estética; pero ese intento sería absurdo pues también contribuiría a la confusión general y los argumentos para defenderlo semejarían a la serpiente Uroboros, que es un modo elegante de no decir que es una serpiente que se muerde la cola. Evitar estas situaciones ridículas y defender el arte de la arquitectura y del diseño es, fue y será nuestra misión más importante. Silveti comienza diciendo que las teorías de la arquitectura, sostenidas por el paradigma del momento, se modifican de extremo a extremo, como siguiendo las oscilaciones de un inexorable péndulo que, en cada vaivén, parece querer borrar lo poco aprendido en cada oscilación. Luego de muchos movimientos pendulares, es decir, luego de haber ganado y perdido certidumbres y saberes, Silveti, como todo hombre viejo, diría Borges, reconoce la persistencia de algunos pocos tópicos que sobreviven a los vaivenes de la cultura y de sus cambios de paradigma. Reconoce, que la teoría ha usado esos tópicos unos contra otros, como anatemas, pero aun así los frutos de su uso justifican su defensa. Repasemos, entonces, con Silveti (2004), el núcleo duro de pensamiento, que refuta la idea de Helio Piñón que la arquitectura es la representación de la construcción:

De mi afirmación de que, una vez aceptada la representación en arquitectura como inevitable, y que sus referentes deberían venir solo de la arquitectura misma, podría deducirse una amenaza de parálisis creativa. Esto podría leerse como el volver a abrir la puerta a un historicismo asfixiante. Pero estamos hoy en un punto en que, gracias a la teoría y la historia, entendemos que “la arquitectura misma” no significa su heredado depósito figurativo. Hoy significa, más bien, que la arquitectura, como única fuente de arquitectura, puede buscar inspiración formal en cualquier parte, pero desde su interior, manteniendo sus pies en su núcleo constructivo, anclando su imaginación en una investigación programática más allá de las traducciones formales literales, y continuando en el flujo de su propia trayectoria cultural, a la vez que atenta y crítica respecto de sus convenciones, lo que no implica el uso literal-figurativo de referentes. De ahí que los más prometedores desarrollos de “blobs” no sean los que surgen de la lectura metafórica de sus propiedades formales sino los que lo hacen desde una integración de tecnologías computarizadas avanzadas con una conciencia tectónica y un conocimiento histórico-antropológico de la disciplina (p. 95).

Las palabras de Silveti (2004) reafirman la importancia proyectual del principio poético de renovación crítico mítico-tipológico (Cravino, Pokropek, 2024) entendido como Principio Protagonístico de toda lógica proyectual poética, advirtiendo que este principio de renovación crítica no solo puede y debe aplicarse a las tradicionales tipologías ya constitui-

das y configurantes del vasto repertorio de referentes arquitectónicos, sino que, además, es lícito y necesario explorar más allá de lo atesorado y propio para incorporar nuevos orígenes configurantes, nuevos precedentes; pero, advierte Silveti, esto debe suceder con la precaución de no traicionar las esencias fundamentales de la forma arquitectónica y sus modos de prefiguración, orientando entonces la búsqueda hacia grandes ideas sostenidas por procesos de metaforización que no perturben, sino, antes bien, sublimen las lógicas constructivas y habitables que determinan los rasgos primordiales de lo arquitectónico. Luego de su arenga reciente en pos de una arquitectura entendida como una disciplina artística específica pero abierta, capaz de renovarse al incorporar nuevas formas y metodologías para desarrollar su saber hacer poético y producir configuraciones inéditas pero reconocibles como arquitectónicas, Silveti también revisa otros temas, entre ellos, el de defender una “autonomía disciplinar” que no impida nutrirse en la “intertextualidad” y “la contaminación” cultural, para así poder satisfacer los propósitos antes enunciados. Propone una mirada crítica capaz de ver en los escritos de Aldo Rossi el sustento para intervenir en la ciudad con propuestas estéticas tan avanzadas como las de Herzog y de Meuron. Asimismo, entiende urgente dar un debate profundo sobre la denominada “cultura popular”, no para tomarla como fuente para los imaginarios de renovación, sino porque es el inevitable espacio en el que se suceden, con éxito o fracaso, las formas nuevas. También, rescata y recorta la teoría iconográfica de Venturi y Scott-Brown sobre los modos de ver y hacer ciudad, junto a algunos trucos de Gehry para producir emociones, tomando también la comprensión de los fenómenos culturales de Rem Koolhaas y obviando explícitamente su falta de compromiso ético sobre las repercusiones políticas de sus opiniones, buscando así consolidar por condensación y síntesis una plataforma conceptual contemporánea, sólida y coherente, que permita impulsar la construcción de un territorio más amplio y nutritivo en el cual desarrollar aquellas formas nuevas capaces de renovar y transformar lo dado, estimulando una experiencia estética que conduzca a otras revelaciones poéticas. Asume, asimismo, la necesidad de superar la ingenua idea del Movimiento Moderno de pretender pensar que la forma arquitectónica, por sí sola, es capaz de criticar y cambiar la sociedad que la alberga, reconociendo, por cierto, que su mandato ético y estético es intentar ayudar con su enfoque crítico a ese cambio. Siendo éste un mandato ineludable. Buscando cerrar este periplo por las ideas de Silveti y su necesaria contrastación con las de Eisenman, para obtener así un panorama más riguroso desde donde establecer criterios que guíen la configuración y enseñanza de lógicas proyectuales poéticas para producir arquitectura actual, citaremos los últimos comentarios del ensayo analizado. Luego de las consideraciones recientemente mencionadas en relación con la necesidad de plantear a la arquitectura como un tipo específico de arte capaz de nutrirse con los múltiples estímulos que el mundo le brinda y cuya naturaleza intrínseca es la de renovarse constantemente sin perder o traicionar su núcleo esencial de forma bella y habitable, Silveti (2004) dice:

Esto me devuelve a la polémica sobre “la Arquitectura como Arte” y “el Arte como Arquitectura”. Las musas deben estar bastante aburridas por el estado actual de la arquitectura. Pero francamente, ¿a quién le importa? Erato, Clío, Euterpe, Melpómene y las demás son señoras mayores que hace rato perdieron su credibilidad, cuando el arte se transformó y ellas se quedaron jugando, ocio-

sas e irrelevantemente, con los atributos gastados de formas artísticas perimidas. Y desde ya que no podemos pensar en reestablecer el mundo disciplinado de Bach. Pero el pandemónium en la casa de la arquitectura es real, desde mi punto de vista, y un esfuerzo por entender lo que las musas representan, a saber, que existe un cierto territorio y una cierta especificidad que un “metier” como la arquitectura puede reclamar como propios, es digno de exploración, especialmente en las buenas escuelas de arquitectura, donde nos concierne, sobre todo, la educación y el avance del conocimiento (p. 95).

Al respecto podría haber dicho Lichtenberg: “Quien no emplea su talento para enseñar o mejorar a los demás es, o una mala persona, o un espíritu extremadamente limitado. El autor de los sufrimientos de Werther es una de las dos cosas”.

Notas

1. Entre los años 1992 y 1997 participamos de los Talleres proyectuales de Diseño Arquitectónico y Urbano que organizó el Centro Poiesis (Centro de Investigaciones interdisciplinarias sobre Creatividad en Arquitectura y Diseño), junto a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y la Sociedad Central de Arquitectos, bajo la dirección del Dr. Arq. Jorge Sarquis con la presencia de Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Jorge Silvetti y Alejandro Zaera Polo, y la apoyatura local de figuras como Justo Solsona, Jorge Erbin, Horacio Baliero, Alberto Varas, Eduardo Leston, Jorge Francisco Liernur, Clorindo Testa, Odilia Suárez y Juan Manuel Borthagaray.
2. <https://www.machado-silvetti.com/dam-welcome-center-glass-story>

Bibliografía

- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
- Bonta, J. P. (1979). Nota sobre los temas discutidos en Portsmouth en J. Ch. Jones y otros (1979) *El simposio de Portsmouth: problemas de metodología del diseño arquitectónico*, Buenos Aires: EUDEBA
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del Arte, Instrumentos*. Barcelona: Paidós
- Cravino, A.; Pokropek, J. (2024). *Arquitectura Poética*. Buenos Aires: Diseño
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- Leston, E. (2004). “Algunas cosas que sé de Rodolfo Machado y Jorge Silvetti” En: *Summa* + N° 67, agosto 2004, pp. 50-57
- Liernur, J. F. (2019). “Pasado y presente en la obra de Machado y Silvetti” En *Summa* + N° 174, noviembre 2019, pp. 8-9.
- Machado, R.; Silvetti, J. (1995). “Sobre casas” en *Casas Internacional* N° 40, Buenos Aires: Kliczkowski Publisher-Asppan Cp67, pp. 6-7.

- Massad, F.; Guerrero Yeste, A.; Diez, F. (2004). "Preguntas y respuestas. Obras recientes de Machado & Silvetti". En Revista *Summa* + N° 67, agosto 2004, pp.92-97.
- Moles, A. (1973). *El Kitsch. El arte de la felicidad*, Buenos Aires: Paidós
- Pokropek, J. (2022). Una teoría de la significación para el diseño de los significados estimulados por las formas y espacialidades arquitectónicas *DAYA. Diseño, Arte y Arquitectura* N°14, pp. 11 - 30
- Pokropek, J. (2024). En búsqueda de las lógicas de legitimación de la forma arquitectónica en la contemporaneidad. Un análisis del enfoque de Peter Eisenman. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (231). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi231.11401>
- Silvetti J. (2004) "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura" En *Summa*+66, 2004, pp. 86-95.
- Silvetti, J., & Imbern, M. (2018). Conversación con Jorge Silvetti. *A&P Continuidad*, 1(1), 86-95. Recuperado a partir de <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/article/view/170>
-

Abstract: Architectural poeticization through construction technologies and materials will only reach its full potential when the formal expression of the aesthetic message, sustained by its symbolic and metaphorical connotations, can be harmoniously integrated with the expression of a constructive logic subordinated to the poeticizing principles of syntactic self-referentiality and semantic ambiguity within a rhythmic structure governed by laws of repetition and parallelism between signifiers and signifieds. Similarly, the true or plausible expression of construction materials must adhere to the rhetorical requirements of the aesthetic message, just mentioned. Today, it should be banal to continue asking about the authentic or false expression of the surface textures that determine our habitable spatialities. We should only be decisively concerned with the emotional and behavioral responses that these textures and colors stimulate in us, thus establishing a more effective design logic for the design of elements that poetically renew the rites and ceremonies of our social practices, thereby improving everyday life. Jorge Silvetti's work and writings serve to review and deepen the debate on the impact of technology and material expression on contemporary languages.

Keywords: Construction materials - material expression - poetic design languages - conceptual art - architecture

Resumo: A poetização arquitetônica por meio de tecnologias e materiais construtivos somente atingirá seu pleno potencial quando a expressão formal da mensagem estética, sustentada por suas conotações simbólico-metafóricas, puder ser harmoniosamente integrada à expressão de uma lógica construtiva subordinada aos princípios poetizantes da autorreferencialidade sintática e da ambiguidade semântica dentro de uma estrutura rítmica regida por leis de repetição e paralelismo entre significantes e significados. No

mesmo sentido, a expressão verdadeira ou plausível dos materiais de construção deve estar sujeita às exigências retóricas da mensagem estética, acabadas de mencionar. Hoje, deveria ser banal continuar a questionar-se sobre a expressão autêntica ou falsa das texturas superficiais que determinam as nossas espacialidades habitáveis. Deveríamos nos preocupar decisivamente apenas com as respostas emocionais e comportamentais que essas texturas e cores estimulam em nós, estabelecendo assim uma lógica de design mais eficaz para o design dos elementos adequados para renovar poeticamente os ritos e cerimônias de nossas práticas sociais, melhorando assim nossa existência diária. A obra e os escritos de Jorge Silveti servem para revisar e aprofundar o debate sobre o impacto da tecnologia e da expressão material nas linguagens contemporâneas.

Palavras-chave: Materiais de construção - expressão material - linguagens projetivas poéticas - arte conceitual - arquitetura

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
