

Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura

Pablo Andrés Gómez Granda *
y Fernando Marroquín Ciendúa **

Resumen: El presente artículo explora diversos modos de la imagen de la arquitectura contemporánea, tanto en sus concreciones físico espaciales como en el diseño asistido por computador –modelados 3D y simulación incluidos –, a través de los cuales la misma arquitectura se diseña y se comunica. En estos modos, la imagen visibiliza tanto como oculta, de hecho, algunas veces oculta en términos de apariencia, actualizando así una larga tradición del arte y la imagen clásica que, a su vez, contiene nexos importantes con las estrategias comerciales, publicitarias y de marketing propias del *branding*. En consecuencia y de manera crítica, además de explorar los procesos de visibilización y de ocultamiento, se concluye estudiando la incidencia de estos en la experiencia y recepción del usuario y consumidor de la imagen.

Palabras claves: Arquitectura - imagen - ficción - ocultamiento - visibilización

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

(*) Arquitecto y filósofo. PhD, Ciencias del Arte, especialidad Estética, Tecnología. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. M.Sc, Diseño, medios, tecnologías. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Télécom Paris Tech. M.Sc, Filosofía contemporánea. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Escuela de Arquitectura y Hábitat Utadeo. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

(**) Publicista. PhD(c), Psicología. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. M.Sc, Psicología del Consumidor. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Escuela de Publicidad. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Introducción a la problemática. Ficción e imagen catártica

Dos momentos de la epistemología de la imagen de la arquitectura contemporánea, en principio, implicarían el desvanecimiento progresivo de la relación ocultamiento – visibilización que, sostenemos, irriga una parte importante de las producciones de la imagen contemporánea en la arquitectura. Sin embargo, la revisión de los mismos momentos de-

muestra la actualidad de la relación que nos ocupa. Luego de la segunda guerra mundial, la reconstrucción de la arquitectura occidental estaría asistida por un deseo de catarsis. Edificios definidos por atmosferas inconfortables, fachadas de aspecto brutalista, imaginarios del desastre, he aquí algunas características de una operación simbólica singular. En este sentido, algunas de las remarcables arquitecturas contemporáneas se orientarían deliberadamente hacia la constitución de espacios trágicos cuyos principios los define Emmanuel Rubio en *Vers une architecture cathartique*. 1945 -2001 (Hacia una arquitectura catártica). El título de la obra es contundente, afirma que manifestaciones de ese tipo de arquitectura regida por el signo de la tragedia, se presentan a lo largo de la segunda mitad del siglo XXI. No es coincidencia que la fecha de origen de la arquitectura catártica inicie con el fin de la segunda guerra mundial ni que su fin coincida con el 11 de septiembre, fecha en que las torres gemelas son atacadas, generándose así el inicio de la guerra de Irak. El título de la obra también hace una referencia de autoridad, evoca *Vers une architecture* de Le Corbusier donde el arquitecto suizo declara que la arquitectura debería ser el efecto de la “verdad” de su época (2008).

En este sentido, Rubio emplea la fórmula contenida en el libro del maestro suizo para expresar que un tipo de arquitectura, la catártica, representa una época y es su verdad. Muy a pesar de las diferencias entre los movimientos arquitectónicos basados en el constructivismo, la abstracción o el diagrama, sobre todos incidiría la matriz catártica. Si se admite la hipótesis de Rubio, puede concluirse que el pensamiento de Aristóteles contenido en *La Poética* se encuentra aún presente en la arquitectura contemporánea y en su imagen. Las formas asimétricas y dramáticas de varios de los casos ejemplares de la arquitectura contemporánea – es decir las formas que propician la imagen de la arquitectura contemporánea –, no obedecerían a la teoría de la termodinámica ni a la informática, pero sí a una intención de generar una mezcla de piedad y medio en los receptores de tales formas, tal como hacía, según Aristóteles, el teatro griego. Lo que podemos llamar entonces una función catártica, emerge en la historia de la arquitectura porque los soldados que volvían de la segunda guerra mundial, sin voz y con una disminución en su capacidad de experiencia, como diría Walter Benjamin (2011), necesitan ser curados a través la catarsis, al igual que todos los habitantes de una Europa devastada.

Rubio argumenta que del otro lado del atlántico, en América, precisamente en el Estado de California que vio nacer la obra de Frank Gehry y de Eric Owen Moss, la catarsis era necesaria para descargar la angustia contenida en los habitantes de la región por causa de los desastres producidos, ya no por la guerra, sino por la naturaleza. Citando a Eric Owen Moss por su dialéctica de la “ejecución – derrumbamiento” (1999) –quien seguía el movimiento Dead Tech inspirado en los cementerios de aeropuertos estadounidenses–, Rubio recuerda cómo en el momento en que Europa se veía ocupada por los historicismos, California sucumbía a la obra del mismo Owen Moss, además de la de Tom Mayne, Frank Gehry y Gordon Matta Clark, entre otros. La arquitectura catártica se desplaza a América. Se desarrolla así una imagen y un imaginario del desastre que no es extraño a la parte sur de América, donde los desastres naturales y ocasionados por los gobiernos de turno en cada país, representan hitos importantes en nuestra historia. En California, en el momento en que Eric Owen Moss publica *Gnostic Architecture*, 1999, se publica simultáneamente *La Teoría de las catástrofes* de A. Woodcock y M. Davis quienes evocan en su

obra las teorías de Cuvier post revolución francesa. A esto se suma el hecho de que, en la misma California, las producciones cinematográficas colaboraban en la intensificación de la imagen y el imaginario del desastre.

El segundo momento, luego del 2001 y mucho después del apogeo del High Tech en Europa, por oposición al Dead tech, no es extraño al tema de la imagen y el imaginario del desastre y la catarsis. El High Tech ya había expuesto lo que para muchos representaba la inquietante tecnología de su época –basta recordar toda la oposición de las siderúrgicas francesas al momento de la construcción del centro Georges Pompidou por parte de Renzo Piano y Richard Rogers–, y con el advenimiento de las nuevas tecnologías, sobre todo las biológicas, la tecnología aumenta su capacidad para inquietar a la esfera social y a la opinión pública. Rubio afirma que al final de los años noventa, la exhibición, visibilización de la imagen inquietante de la tecnología conlleva directamente al reencuentro de la naturaleza (2011). Dicho de otra manera, los edificios llegan a comportarse como la naturaleza y, además, de manera ecológicamente responsable gracias a la tecnología *smart*. Guardando nuestra idea de que a la naturaleza actúa por catástrofes, el reconocimiento de su inteligencia aumenta. La caída de las Torres Gemelas obedece a una catástrofe producida por el hombre gracias a la tecnología, a un avión que tan solo años atrás era estudiado por Owen Moss como elemento del Dead Tech. Esta tecnología que refería una imagen de la naturaleza más inquietante que inteligente, es progresivamente aumentada en sus capacidades gracias a las nuevas tecnologías digitales. Greg Lynn, continuador del pensamiento diagramático y post-estructuralista de Peter Eisenman y Bernard Cache, a su vez seguidor de Bataille y Derrida, formula su arquitectura como “una práctica anti arquitectónica de la arquitectura” donde la categoría de texto empleada por Eisenman refiriendo a Derrida, pareciera no representar su caballo de lucha, ya que sus diseños son más vale del orden de lo paramétrico. Sin embargo, ni la imagen ni el imaginario de la catarsis y de la ficción están ausentes de la obra de Lynn.

Son bien conocidos los estudios de Lynn sobre Colin Rowe, sobretodo de su obra *Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays* (1976) por la cual Lynn escribe *New variations on the Rowe Complex Folds, Bodies and Blobs* (1998), con el fin de argumentar que en los “typical plans” de Rowe, quien actualiza a su vez a Wittkower, se encuentra en potencia lo que Lynn llama una estructura compleja caracterizada por ser un sistema único continuo. Este tipo de sistema singular, dado que siendo una estructura se encuentra no obstante en devenir, se explica por la noción de Intrincación según la cual una entidad evoluciona globalmente, es decir, todos sus componentes comunican entre sí en tiempo real y de manera simultánea. Con esta definición, Lynn no se encontraba lejos de las características de los sistemas de fabricación-realización más actuales. La base biológica de estudio de tales entidades es cierto organismo unicelular llamado *Blob*. El nombre *blob*, también es utilizado en comics y en el cine de Hollywood para referir entidades extraterrestres de textura viscosa y forma gelatinosa que, por otra parte, se adaptan a cualquier tipo de estructuras cubriéndolas. El *blob* es entonces una imagen que oculta. La mejor representación cinematográfica del *blob* es la entidad llamada Slime del film *Gostbusters 2*, cuyo principio de superposición sobre estructuras arquitectónicas (un restaurante Art Déco para la ocasión), es replicado por los *blobs* en arquitectura. Al respecto, basta con pensar en la obra de Kas Oosterhuis o del mismo Lynn.

El edificio de Oosterhuis denominado CET en Budapest, presenta ese principio gracias al cual el *Blob blob* se sobrepone, se intrinca sobre una estructura banal. La estructura desaparece para la percepción visual del usuario, mientras que el *blob* que corona el edificio genera, a través de su imagen entregada a la percepción, una experiencia perceptual inquietante tanto por su forma inédita, como por su apariencia de imagen suspendida y brillante. La imagen del edificio entonces oculta lo banal a la vez que visibiliza lo efectista. Esta operación arquitectónica comporta una acción y una imagen propia de la ficción, como la de la tragedia, que excluye de la percepción visual el montaje técnico, “lo que sucede”, y, por lo tanto, pasa desapercibido para, al contrario, invocar a través de la misma imagen “lo que puede suceder”. Las dos expresiones se encuentran en la *Poética* de Aristóteles, “lo que sucede” la utiliza para definir el modo de escritura del historiador, mientras que “lo que puede suceder” señala la narración del poeta, en otras palabras, la narración de la ficción es apta a producir efectos de catarsis en el público a través de la imagen. El diseño paramétrico, al menos en Lynn y sus seguidores, sí tiene relación con la categoría “texto” y con muchas de sus implicaciones discursivas, en el caso que nos ocupa, la narración, la ficción y el efecto de la imagen catarsis. El efecto de catarsis, el cual hace parte de la naturaleza de la ficción, además de encontrarse en relación con el diseño paramétrico, no es tampoco ajeno a las operaciones de simulación más actuales.

1. Simulación de la imagen

Ontología, con este término se refieren varios epistemólogos contemporáneos a las proezas técnicas producidas por los procesos de simulación tanto en el dominio de la ciencia como en el de la arquitectura. Con ese término se advierte que la simulación no es, al menos no necesariamente, una herramienta de representación, tal como muchos profesionales y académicos la suelen asumir. Pero el término en cuestión no es solo un enunciado que prolifera en el medio académico interesado en las prácticas y en la imagen contemporáneas de la arquitectura. Los profesionales, esto es, los arquitectos, también utilizan esa locución que proviene de la filosofía y que, a pesar de las variaciones que durante siglos se le ha dado, expresa en su significado algo que tiene que ver con aquello que se denomina realidad. En este sentido, la simulación en tanto proceso generador de imágenes no representa, más vale presenta y, in extremis, hace parte de la realidad, es.

Históricamente, la imagen arquitectónica ha disimulado algunos de sus procesos de concepción y de puesta en marcha o realización, a la manera como lo hacía la pintura clásica. Roger de Piles señalaba que la mejor industria del siglo XV pertenecía a las imágenes de Rubens cuyas capas, *layers* de pintura, implicaban todo un proceso de disimulación, incluso de ocultamiento. La última capa de la pintura no permitía ver las capas subyacentes gracias a las cuales aquella, para utilizar una metáfora arquitectónica, se sostenía y, sobretudo, brillaba. La mejor industria de la época entonces, según dice el pintor y crítico de arte, es la que produce imágenes que ocultan o al menos disimulan el procedimiento gracias al cual tiene lugar una obra. En arquitectura, es al dominio de la concepción al que le correspondería disimularse en la obra, de hecho, su distancia y diferencia respecto de la realización, fue un tema que atravesó siglos ligado a las ideas de genialidad y destreza; ideas según las

cuales, las manos seguían las órdenes del sentido mental, el sentido de la vista, como bien lo expresa Dürer en algunos de sus grabados sobre la perspectiva.

Tanto en la pintura clásica como en la arquitectura clásica, esto es, la del renacimiento y el barroco, el genio atestaba su destreza cuando en la factura de la obra, en su imagen, su trazo último, el de la superficie entregada a la percepción de quien contempla la obra, no mostraba las demás capas que le hacían posible. La industria entonces comportaba un sentido muy cercano al del secreto, tal como hoy en día una gran parte de la industria secreta sus procesos a través de las denominadas patentes. La patente permite que el proceso de concepción y producción de, por ejemplo, una sustancia, no se encuentre expuesto o señalado en el producto, esto es, en la sustancia. Así, se garantiza la diferencia y distancia entre la concepción y la realización. Ahora bien ¿cual es el estatuto que la concepción y la realización poseen en prácticas digitales contemporáneas de diseño y construcción de imágenes? El Building Information Modeling más comúnmente conocido por sus siglas BIM, en tanto proceso de gestión de datos en tiempo real de un edificio a través de un modelado, tiende a indiferenciar los procesos de concepción de los procedimientos de realización en el procedimiento que conlleva a la producción de una imagen. La arquitectura se ve así de pronto despojada de su máquina obscura, de su industria opaca, de su disimulación, para pasar a encontrarse expuesta cuando su proceso de concepción o diseño se redefine, en tiempo real y bajo los ojos de toda una comunidad de no arquitectos que intervienen en las plataformas BIM, según el programa de la obra y las variantes de los presupuestos de costos. En otras palabras, la concepción se desnuda porque su proceso resulta simultáneo de su realización en tiempo real, gracias a la eficiencia de la inmensa cantidad de datos que la figuran, más no a la destreza y genialidad del arquitecto. Su mejor industria ya no es aquella que disimulaba el proceso y los procedimientos tanto en la producción de imágenes como en la obra, resaltando tan solo la última capa de una serie de elementos que configuran la imagen, el último momento de una secuencia progresiva de acciones orientadas para producir la mejor imagen. Al contrario, su mejor industria presenta toda la serie, todos los elementos que, de manera simultánea, darán pie a la imagen. Su mejor industria no disimula ni oculta, desnuda, visibiliza. No representa la realidad, al presentarla, simulándola y modelándola, es la imagen de la realidad; imagen a la que le son concomitantes distintos modos de percepción.

2. Dialéctica de la imagen virtual de la arquitectura contemporánea

En sentido epistemológico, los modos de percepción cambian. Antoine Picon denomina estos como “entidades perceptivas” donde puede suceder que, por ejemplo, un aspecto de la representación pase a tomar primacía visual sobre otro y que el modo en que las imágenes sobre las que el arquitecto trabaja, cambie. El profesor de Harvard Graduate School of Design se sirve de una comparación con otro entorno tecnológico determinado, el propiciado por el automóvil en movimiento, para argumentar lo señalado.

“Es tentador establecer una analogía entre el automóvil y el ordenador, interpretando este último como un vehículo que induce a un nuevo desplazamiento

de la experiencia física y de la materialidad. El arquitecto asistido por ordenador se asemeja al conductor o al pasajero embarcado en un viaje que genera una nueva forma de experiencia. ¿Cuáles son los rasgos destacados de esa experiencia material?

El ordenador nos presenta nuevas entidades perceptivas y objetos. Si anteriormente el arquitecto manipulaba formas estáticas, ahora puede jugar con flujos geométricos. Las deformaciones volumétricas y superficiales adquieren una especie de evidencia inasequible a los sistemas de representación gráficos tradicionales” (2004)¹.

En la representación digital, la superficie adquiere primacía sobre la volumetría, más exactamente, sobre la visual axonométrica y los volúmenes abstractos con los que se diseña en modalidad analoga. Por otra parte, las imágenes cambian de manera radical, sobretudo en su modo de aparición ante la percepción. De manifestarse como estáticas y definidas, pasan a sobrevenir en la pantalla como indefinidas, sobretudo en sus contornos, y como flujos geométricos. En consecuencia, lo que tiende a visibilizar el diseño asistido por computador son imágenes virtuales de flujos. En estas, las superficies toman el relevo sobre los volúmenes abstractos en cuanto elementos de alto impacto y referencia para con la percepción de quien trabaja las imágenes asistido por computador. Como consecuencia, el mismo proceso de visibilización, tiene como contrapartida uno de ocultamiento de los volúmenes abstractos y de forma definida los cuales, por otra parte, son más viables a los sistemas de representación gráficos tradicionales.

Las categorías de escala y de materialidad también presentan modificaciones importantes con el diseño asistido por computador. Es como si se diera un proceso de compensación en donde ante una categoría que pasa por un proceso de ocultamiento, otra ganase en intensidad de visibilidad. Sin embargo, tal proceso es relativo, ya que, en el caso de la escala, por ejemplo, al perder en visibilidad, la imagen gana en libertad referencial. En efecto, y como lo argumenta Picon de nuevo en relación comparativa con otro entorno tecnológico,

“En el caso del automóvil, la aparición de un objeto nuevo objeto viene acompañada por una pérdida de la idea común de distancia en favor de la idea de accesibilidad. De un modo similar, con la arquitectura digital, la escala ya no parece tan vidente. ¿Cuál es la escala real de las formas que aparecen en la pantalla de un ordenador? (...) El imaginario informático se acerca más a un mundo organizado por fractales que por la geometría tradicional, donde la información y la complejidad se encuentran a todos los niveles. En tal mundo, no hay una escala fija donde puedan referirse las cosas.” (2004).

Esta crisis de la escala tendría en el zoom su herramienta más representativa. Acercar o alejar la imagen, en este caso, cualquier tipo de imagen, es una manera de visibilizar una superficie mientras se tiende a ocultar otro cuadrante que no entra en él del zoom, o una vista panorámica que necesitaría un zoom más alejado de la superficie para captarla. Lo que a primera vista pareciera una dialéctica de la imagen propiciada por el zoom, correspondería a un contexto cultural producido por la globalización entendida como un lazo

entre lo local y lo global, conformándose así un marco epistemológico bajo el cual se ven las cosas o desde extremadamente lejos o desde muy cerca. El zoom también propicia que la categoría de materialidad se transforme. En el mismo marco de la globalización donde se produce la crisis de la escala, se generarían formas de una característica inestabilidad perceptiva que según Picon, desdibuja la distinción entre lo concreto y lo abstracto en donde “la materialidad se define cada vez más por la intercesión de dos categorías aparentemente opuestas. Por un lado, lo totalmente abstracto, basado en signos y códigos, por el otro lo ultra concreto, que implica una percepción precisa y casi patológica de los fenómenos materiales y de propiedades como la luz y la textura” (2004).

En este sentido, una categoría con poca intensidad de visibilidad para con las posibilidades del diseño análogo, pasa a intensificarse gracias al diseño asistido por computador y a permitir, en consecuencia, que los diseñadores logren manipularla en mayor medida y participar en la toma de decisiones en cuanto a su realización y diseño. Los materiales dejan de ser así padecidos a ser trabajados en el proceso de diseño en el cual confluyen, como lo afirmamos de la mano de Picon, lo concreto y lo abstracto. Cuando el límite preciso entre estas dos categorías se diluye, las diferencias entre los dominios relacionados al diseño que tradicionalmente le corresponde, también se esfuman. La responsabilidad intelectual y abstracta en términos materiales que le correspondería a la arquitectura, ya no se distanciaría de la concreción espacial propia de la ingeniería. En este sentido un proceso en donde, por un lado, unas entidades perceptivas pasan a visibilizarse a costa de otras y, por el otro, unas categorías ganan en intensidad de visibilidad mientras otras la pierden – proceso que además obedece a las lógicas de la época de la globalización e incide en la distribución y redefinición social del trabajo –, es uno de desplazamiento de régimen estético en el que las oposiciones se diluyen. Esto, en el caso del diseño asistido por computador, sin embargo, cabe preguntarse si un régimen de esa naturaleza, sin oposición, también abarca la relación que se trama entre el producto del diseño asistido por computador, las imágenes de síntesis más comúnmente denominadas *renders*, y la experiencia receptiva humana de ese mismo tipo de imágenes.

3. Régimen estético de borde

Jacques Rancière trabaja la noción de “régimen estético” desde la publicación en el año 2000 de su obra titulada *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Recientemente, retoma el mismo tema en *Le fil perdu* publicado el 21 de marzo de 2014. En *Le partage du sensible*, Rancière establece una diferencia entre lo que denomina “régimen ético” y “régimen poético” del arte. Este último es a sus ojos, el régimen más próximo del dominio de la estética. El régimen poético define la poïésis como las producciones de las artes a las que corresponden determinadas sensibilidades. El otro régimen que él denomina ético, no concierne las producciones artísticas ni sus sensibilidades. Este último régimen se encuentra condensado en *La República*. Para Rancière, el pensamiento de Platón no le permite al arte indivisualizarse en tanto arte. El arte en Platón, dependería siempre de un principio normativo del ser de las imágenes de las cuales habría en consecuencia, unas verdaderas y otras falsas, ambas con las mismas posibilidades de ser dominantes respecto de las otras

por su capacidad de visibilización en una sociedad dada. El arte, así, se encuentra determinado por un conjunto de normas más vale éticas que estéticas. Al contrario, en Aristóteles, nos dice Rancière, el arte encontraría un modo adecuado para individualizarse respecto de otras manifestaciones de la comunidad griega. Tal modo, propio del teatro griego, es el adecuado para la idónea disposición de las acciones. En *Le partage du sensible*, el momento de la poíesis o de la representación mimética de las artes –donde se produce un acuerdo entre las reglas de producción artística y las leyes de la sensibilidad humana–, precede lo que Rancière denomina la revolución estética. Esta revolución propiciaría un lugar al modo de relato excluido del régimen mimético de la poíesis. El modo histórico que Platón llamaba “discurso indirecto”, encontraría así su lugar en el dominio estético.

“La revolución estética redistribuye el juego convirtiendo en solidarias dos cosas: la interferencia de las fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones y el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. (...) La soberanía estética de la literatura no es entonces el reino de la ficción. Al contrario, es un régimen de tendencia indistinta entre la razón de los modos de disposición de las acciones descriptivas y narrativas de la ficción y aquellos de la descripción y de la interpretación de fenómenos del mundo histórico y social” (2000)².

La revolución estética diluye entonces los límites entre la razón de los hechos y la de las ficciones. Asistimos así a un régimen de borde, tal como sucede en el ámbito del diseño asistido por ordenador donde el límite preciso entre las categorías concreto y abstracto se diluyen, así mismo como las diferencias entre la concepción intelectual y la concreción espacial. Ahora bien, si la revolución estética acoge al discurso indirecto, lo hace a condición de convertirlo en inteligible, es decir, organizándolo bajo una estructura de disposición, ya no de las acciones, sino de los hechos. Es de esta manera que el discurso indirecto pasa de estar ocultado a ser visibilizado por obra de una idónea disposición de las acciones, esto es, por obra de la ficción. Es la ficción la que visibiliza. Es gracias a la ficción que se producen procesos de visibilización.

El hecho de transformar en inteligible al discurso indirecto, significa finalmente la necesidad de enlazarlo a la ficción a través de un modo de disposición específico. En *Le fil sinueux*, ensayo que precede la publicación de la obra *Le fil perdu*, Rancière estudia la obra de Virginia Woolf revisitando tres de sus libros más complejos: *To the lighthouse*, *Mrs. Dalloway* et *The waves*. A propósito de *To the lighthouse*, el trabajo de la escritora inglesa sobre la inclusión del discurso indirecto es esclarecido. La obra en cuestión incluye un capítulo que a nuestros ojos cuenta más para toda la historia de las letras que muchos otros de los libros que hacen parte del canon de occidente. El capítulo pone en escena un personaje singular, el tiempo. A menudo, la crítica literaria especializada afirma que esta obra sigue una línea estructural donde la narración y la intriga son secundarias dada la primacía de la introspección de los personajes. Los lazos con *À la recherche du temps perdu* de Proust y *Ulyses* de Joyce son así garantizados. Sin embargo, como el título del libro de Virginia Woolf lo señala de entrada, es el tiempo el que comanda la introspección. Rancière retoma un “episodio”, como el mismo lo dice, de un capítulo que hace parte de la segunda parte del libro e intitulado *El tiempo pasa*, para afirmar lo siguiente:

“Nuestro pasaje es como una ilustración de ese ensayo en el cual Virginia Woolf pide al escritor de novelas dar cuenta de “el espíritu de la vida, desconocido y no inscrito” liberándose de la servidumbre de la intriga, de la comedia, de la tragedia, de la historia de amor o de toda “catástrofe en el sentido convenido que contiene esa palabra”. La serie desafortunada del matrimonio, del nacimiento de un niño y de la muerte de Prue Ramsay podría resumir el destino del personaje en la antigua intriga tiránica. No es una casualidad si esta se desarrolla en una sección donde el Tiempo, el tiempo de las estaciones y de los años, de las noches y los días, de los amaneceres y de los atardeceres, de las altas mareas y de las mareas bajas, es el único personaje verdadero. Tampoco es fortuito que esta sección sobre la acción del tiempo marque una ruptura en una novela donde la intriga, si es que hay alguna, pone en escena la tiranía y la rebelión” (2013)³.

En el mismo pasaje, el relato de la intriga y el discurso indirecto se cruzan. El relato que cuenta la intriga se encuentra formalmente entre paréntesis, al inicio y al final del pasaje referido por Rancière. Virginia Woolf utiliza entonces un procedimiento – husserliano diríamos nosotros –, la puesta entre paréntesis o para el caso entre corchetes, para referir la vida que pasa. Rancière dice de manera muy justa que, con tales paréntesis, Virginia Woolf no pretende hacer un paralelo entre los estados de la vida humana y las estaciones de la vida, se trata más vale bien de una oposición (2013).

La oposición señalada nos interesa particularmente, ya que expone cómo la escritora utiliza tal estrategia para visibilizar el transcurrir de la vida, esto es, el discurso indirecto. La forma gráfica de la escritura de tal pasaje por parte de Virginia Woolf es muy esclarecedora al respecto.

“La primavera, a la que no le quedaba una hoja por echar, desnuda y deslumbrante como una virgen que defendiera su castidad, desdenosa a causa de su pureza, se había posado sobre la campiña con los ojos abiertos y vigilante sin cuidarse de lo que hiciera o pensarán los que miraban.

[Prue Ramsay, del brazo de su padre, se había casado ese mayo. ¿Qué más apropiado?, decía la gente. Y agregaban: ¡Qué hermosa estaba!]

Al acercarse el verano, al alargarse las tardes, imaginaciones de la más extraña clase visitaban a los despiertos, a os esperanzados que paseaban por la playa, que turbaban la calma del charco: carne que se convertía en átomos que se llevaba el viento, estrellas que titilaban en sus corazones, acantilados, mar, nube y cielo reunidos intencionalmente para asociar exteriormente las partes desperdigadas de la visión interior. En esos espejos –las mentes de los hombres–, en esos charcos de aguas inquietas, donde las nubes se mueven de forma incesante, y se forman las sombras, persistían los sueños, y era imposible oponerse a la extraña insinuación que cada gaviota, árbol, hombre y mujer y aun la blanca tierra parecían manifestar (pero lo retirarían si se les preguntaba una sola vez): que el bien triunfa, que prevalece la felicidad, que reina el orden; u oponerse al extraño impulso de querer ir de un lado a otro en busca del bien absoluto, de

algún cristal precioso, lejos de los placeres conocidos y de las virtudes familiares, algo ajeno a los procesos de la vida hogareña, único, duro, luciente, como un diamante en la arena, que volviera confiado a su poseedor. Más aún, velada y complaciente, la primavera, con sus abejas zumbando, con los mosquitos danzando, se ceñía su túnica, velaba sus propios ojos, desviaba la mirada, y entre sombras pasajeras y el vuelo de la menuda lluvia parecía poseer un conocimiento completo de las penas de la humanidad.

[Prue Ramsay murió durante el verano de alguna enfermedad relacionada con el parto, lo cual, en verdad, fue una tragedia, dijeron. Decían que nadie merecía más la felicidad]" (Woolf, 2002)

Se trata, finalmente, como si a pesar de las condiciones de posibilidad del régimen estético arriba explicado en el que los límites entre el discurso directo e indirecto se difuminan a favor de la constitución de un borde que evoca el conformado por lo abstracto y lo concreto en el diseño asistido por ordenador, prevaleciera la primacía de la ficción sobre los hechos, al punto de que Virginia Woolf debe acudir a la "puesta en paréntesis" para visibilizar el discurso indirecto que entonces pierde su límite y pasa a encontrarse ocupando una sección mínima del borde constituido por el nuevo régimen estético o, más precisamente, cubierto por la ficción, esto es, ocultado. ¿En qué puede radicar esto si, como se advirtió, al diluir los opuestos y entrecruzarlos el régimen descrito pareciese democrático? Nuestra hipótesis reza que el discurso indirecto más propio para la descripción de los hechos, solo puede pasar a conformar parte del régimen estético democrático, al menos en apariencia, si se organiza según los modos de disposición y organización de la ficción. Es por esto que, precisamente, en el apartado citado el cual es por demás capital en *To the Lighthouse*, Virginia Woolf opone aquello que se encuentra en proceso de encontrar su lugar, al fin, en el nuevo régimen estético, pero a costa de disponerse según la estructura de la ficción. Es como si las condiciones de posibilidad del régimen estético permitieran, en términos de posibilidad, la visibilización del discurso indirecto, pero, al mismo tiempo y en términos de condición, ocultara los modos de organización no propios de la ficción del mismo discurso. La imagen que del apartado de Virginia Woolf resulta es una imagen de oposición entre lo que esta, en ese momento de la narración, libre de paréntesis y lo que al contrario se encuentra confiscado en ellos. Esa imagen es una imagen resistente, una imagen de potencia, una imagen que, si retomamos la analogía entre lo que el régimen estético aquí descrito permite y produce en relación con la literatura y la argumentación de Antoine Picon respecto del diseño digital, contradice el supuesto carácter democrático (entre lo abstracto y concreto) de la imagen de síntesis o *render* producida por el diseño asistido por computador.

Nosotros tomamos la denominación síntesis como si la imagen digital referida fuese el resultado de una distribución equitativa de lo abstracto y lo concreto en lo sensible. Pero, nuestro pasaje por el régimen estético al cual históricamente – y a pesar de que Rancière no trabaje en detalle las producciones de la arquitectura –, correspondería el diseño asistido por ordenador, obedece al hecho de que pensamos que la ficción se encuentra, por vía de la abstracción, por lo general ocupando las imágenes de síntesis en las que finalmente lo concreto ocupa un lugar menor. Cabe también preguntarse, dentro del marco del régimen estético descrito y criticado, en donde argumentamos una distribución inequitativa de lo sensible

en beneficio de la ficción y en detrimento de lo real, ¿cuál es la distribución de lo sensible entre las imágenes de síntesis y los receptores? Si la relación entre lo abstracto y lo concreto en la imagen, presenta hasta ahora en lo que va del presente texto, un desequilibrio donde lo concreto es ocultado en favor de la visibilización de la ficción, pasamos a estudiar la relación entre estas mismas imágenes y las personas a quienes se dirigen o a quienes dirigen.

4. Branding y arquitectura

Actualmente en Bogotá, Colombia, se desarrollan un número importante de proyectos arquitectónicos que se espera estén construidos para el 2038, año en el que la ciudad cumplirá su aniversario número 500. Entre estos destaca el *Proyecto de Renovación Ciudad CAN* de la agencia OMA (NY) con los colaboradores locales Gómez + Castro arquitectos. Las imágenes de síntesis del plan maestro son notables en tanto su alto carácter ficticio. La gradación y reglaje de la luz, de las superficies, de las texturas y de las materialidades, es ejemplar, al punto de recordar el paisaje inscrito en *La Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona, el mismo que se encuentra como plan de fondo del cuadro *La Virgen del Canciller Rolin*. Cuando Jean Van Eyck realiza esta obra en 1435, logra una atmósfera de una calidez dorada y una temperatura perfectamente temperada de la ciudad de Roma, esto es, una atmósfera idealizada. A este propósito, Philippe Rahm expone en su texto *Architecture météorologique* (2009), cómo la arquitectura occidental ha intentado históricamente instalar en sus espacios la atmósfera temperada del jardín del edén retratada tanto en el Génesis como en *La Ciudad de Dios* de San Agustín, esto, a través de la composición del espacio arquitectónico y sobre todo por medio de los dispositivos de calefacción en él alojados. Nosotros nos interesamos, más que en la problemática meteorológica y mitológica de la arquitectura según Rahm, en los valores ficticios implícitos en la misma problemática. En efecto, la atmósfera que señalamos en las imágenes del proyecto de OMA en Bogotá, así como la del cuadro de Van Eyck, tanto como la producida por los dispositivos técnicos de calentamiento, disponen el espacio arquitectónico para, en palabras de Walter Benjamin (2011), disminuir el curso de la experiencia y, por consiguiente, ocultar lo real sensible. En este tipo de imágenes, lo concreto en la relación imagen – receptor, ocupa también un lugar menor.

Los procedimientos que hacen posible que valores ficticios se instalen en este tipo de imágenes en detrimento de la experiencia de lo real, encuentran su origen en la pintura clásica –que en la introducción revisamos de la mano de Roger de Piles y Rubens– y sus desarrollos actuales en las el *branding*. Al respecto, Pierre-Damien Huyghe argumenta que las marcas de publicidad son signos visuales que se enlazan a productos que no son necesariamente distintos desde el punto de vista material y funcional y en donde la impronta gráfica, antes que apuntar a la percepción, busca la identificación. La imagen gráfica oculta así las técnicas de fabricación y de implementación que, en consecuencia, pasan por fuera del registro de la atención del consumidor (2014). A diferencia de lo que pasa en los productos farmacéuticos que portan en su embalaje una explicación técnica sobre su contenido y objeto, la imagen de las marcas, al contrario, no es subsidiaria de una atención sobre sus objetos. Este procedimiento es análogo al que es operado por el *Blob* respecto de su objeto: la arquitectura que oculta.

En relación a la arquitectura del *branding*, los espacios comerciales al interior o a las afueras de la ciudad donde proliferan las marcas, son generalmente de poco interés arquitectónico. De hecho, en un gran número de ocasiones, la arquitectura se oculta ante la fuerza, en tamaño y efecto, de las marcas. Ahora bien, el modo en el que se ocultan está arquitectura es el de la homogeneización. En efecto, habitualmente, los edificios comerciales cuasi cubiertos por la imagen gráfica de la marca – imagen que por demás porta un fuerte contenido discursivo –, son muy similares. Respecto del proceso de homogeneización de tal tipo de edificaciones, Huyghe lanza una hipótesis singular orientado por una célebre expresión de Frank Lloyd Wright: *el ritmo de la forma*. La expresión se encuentra en el texto *The future of architecture* de 1953, con la que el arquitecto americano justifica el avenir del diseño y la arquitectura. El futuro del diseño y la arquitectura debería ser entonces el de ritmar la forma. Al contrario, el *branding* de espacios necesita cierta ausencia de ritmo. Huyghe se pregunta si producciones espaciales que presentan diferencias notables en ellas mismas, tendrían necesidad de ser señaladas. Siguiendo la hipótesis de Huyghe y para responder la pregunta, habría que decir que el branding señala espacios que formalmente no son notables y, por lo tanto, son adecuados a convertirse en superficies para la publicidad. Pero la hipótesis expuesta tiene otras consecuencias.

La estrategia de homogeneización de espacios y de productos –basta con revisar las pocas diferencias formales entre los productos de algún tipo, para citar un ejemplo, los lácteos de un supermercado–, obedece a determinantes de orden económico que no obstante su estatus comercial, actualizan antiguas prácticas de fe y de creencia (2014). Comprar una marca implica en efecto creer y tener fe en el nombre. Huyghe rememora las connotaciones religiosas del nombre Brandon y, si acudimos a Giorgio Agamben, podemos también revisar el sentido religioso de la palabra *oikonomia* en tanto administración de las conductas de los hombres según un misterio supuesto, el de las tres divinidades (2008). Ahora bien, ¿no es un proceso de especulación similar el que sucede con el proyecto de OMA en Bogotá?

Del master plan del proyecto de OMA, resalta en la imagen de síntesis, el render, una forma central que rige los dos ejes del proyecto en donde se distribuyen diferentes espacios administrativos. La centralidad en mención es singular por su forma circular que por demás es la única de tal género en el plan maestro. Por otra parte, los renders del plan maestro muestran iconos de antiguas obras de Rem Koolhaas, director en jefe de la *Office for Metropolitan Architecture OMA*, de entre los cuales resalta uno en particular cuya forma es por no decir idéntica, al menos sí muy similar a la forma de la *Casa Da Musica* en Porto.

Por lo general, aducen los urbanistas, un plan maestro no presenta formas ni imágenes definidas de lo que proyecta. Sin embargo, basta con conocer un poco la obra de Rem Koolhaas para saber que la regla no se aplica en todos los casos. De hecho, la imagen de los planes maestros del arquitecto es muy ilustrativa del resultado de la producción final, el proyecto de EuraLille en Francia es una muestra de ello. También es cierto que una cosa es Rem Koolhaas y otra OMA. Mientras Koolhaas afirmaba la importancia de preservar la arquitectura moderna en su manifiesto *Fundamentals* de la bienal de Venecia que presidió en el año 2014, el proyecto del CAN en Bogotá hace *tabula rasa* de la actual arquitectura moderna implantada en el lugar donde se hará el proyecto de OMA. Sin embargo, a pesar de todo lo que pueda discutirse al respecto de los límites de la imagen del plan maestro en

referencia a su concreción espacial y de las diferencias o correspondencia entre lo que dice y hace el arquitecto, el proyecto en mención, a la manera de lo que sucede en el *branding*, tiene necesidad de ser señalado, en el caso de la imagen de un edificio que refiere la de la Casa da Musica, porque sus propias producciones espaciales no presentan diferencias notables ni entre ellas mismas –las que conforman el plan maestro– ni entre las imágenes de otros proyectos de OMA. Más aún, la falta de notabilidad de la forma espacial en la imagen, puede decirse de una gran parte de las imágenes que presentan los proyectos de arquitectura contemporánea.

Conclusión. Gracia, arquitectura y *branding*

El señalamiento que hace Philippe Rahm de la atmosfera temperada de la imagen de la arquitectura tanto en el render como en su realización efectiva, es cercano de lo que Giorgio Agamben argumenta respecto de la relación desnudez / vestir en sus estudios sobre lo que denomina *la teología del vestido*. En su texto *Desnudez*, el filósofo afirma a la luz del teólogo moderno Erik Paterson:

“Se da desnudez sólo después del pecado. Antes del pecado había ausencia de vestidos [*Unbekleidetheit*], pero está aún no era desnudez [*Nacktheit*]. La desnudez presupone la ausencia de vestidos, pero no coincide con ella. La percepción de la desnudez está ligada a ese acto espiritual que la Sagrada Escritura define como “apertura de los ojos”. La desnudez es algo de lo que nos percatamos, mientras que la ausencia de vestidos pasa inadvertida. La desnudez después del pecado podía, sin embargo, ser observada sólo si en el ser del hombre se había producido un cambio. Este cambio a través de la caída debe concernir a Adán y Eva en toda su naturaleza. Es decir, debe tratarse de un cambio metafísico, que tiene que ver con el modo de ser del hombre, y no simplemente de un cambio moral”.

Esta “transformación metafísica” consiste, sin embargo, simplemente en el desnudamiento, en la pérdida del vestido de gracia: “El drástico giro de la naturaleza humana a través del pecado conduce al “descubrimiento” del cuerpo, a la percepción de su desnudez. Antes de la caída, el hombre existía para Dios de tal modo que su cuerpo, aun en ausencia de todo vestido, no estaba “desnudo”. Ese “no estar desnudo” del cuerpo humano incluso en la aparente ausencia de vestidos se explica por el hecho de que la gracia sobrenatural circundaba a la persona humana como un vestido” (2011).

El vestido de la imagen del render de la arquitectura moderna tiene mucho de gracia. Lo que se oculta en tal imagen es el componente concreto, lo real de la “res” latina, para que, así, la visibilización de la gracia sea posible. En efecto, la recurrencia a señales, logos, tags, marcas, y la atmosfera temperada con la que se comunican muchos de los proyectos de arquitectura contemporánea, instaura un vestido de gracia sobre la propia imagen de síntesis con el fin de “cargar lo visible de cualidades celestes” (Huyghe, 2014). En este sentido,

vestir de gracia una imagen e incluso las propias realizaciones espaciales concretas de la arquitectura, esto es, ocultar la desnudez posible de los espacios, dificulta la “apertura de los ojos” de forma análoga en cómo el dispositivo teológico expuesto por Agamben lo haría en relación a las personas.

El plan maestro de OMA para Bogotá, carga efectivamente de cualidades celestes un espacio concreto para, a la manera como lo hace el branding, distraer a los receptores de la realidad concreta de la cosa y hacerlos creer en el significante de la imagen, es decir, en la marca, por medio de la imagen vestida de gracia (temperatura dorada, paisaje ideal equilibrado, texturas neutras, representación de la actividad humana sin producción termodinámica de energía). Se trata de un OMA, no de un proyecto pensado por cualquier agencia de arquitectura. OMA, así como la Casa Da Musica, es un garante cedible. Huyghe recuerda que la moneda fiduciaria es una moneda “cuyo valor nominal es mayor al valor intrínseco” (2014). En este sentido, lo que hace el plan de OMA es instaurar un dispositivo teológico de creencia, en vez de desarrollar una variante o una manifestación de lo real: la arquitectura existente sobre el lugar del proyecto.

La imagen de una parte importante de la producción arquitectónica contemporánea, ya sea en su variante digital como en su concreción espacial, resulta de un proceso de tensión entre visibilización y ocultamiento. Sin embargo, tal tensión tiende a perderse en lo que respecta a la relación entre tales imágenes y sus procesos de recepción perceptiva y experiencia sensible, por parte de los denominados usuarios y consumidores de la imagen. La carga importante de gracia y la fuerza efectista de la ficción que *ocupan* esta imagen, distrae a las personas, no les permite estar al corriente de los procedimientos de instalación de las imágenes en la cultura ni de las consecuencias de esto, impide, en suma, la “apertura de los ojos”.

Notas

1. Traducción de la cita referida del francés al español por Pablo Andrés Gómez Granda.
2. *Ibíd.*
3. *Ibíd.*

Listas de Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio. (2008). *Le Règne et la Gloire*, Paris : Seuil.
- Aristote. (1996). *Poétique, préfacio de Philippe Beck*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. (2011). *Expérience et pauvreté*, Paris : Payot.
- Girard, C. (2016) “L’architecture, une dissimulation. La fin de l’architecture fictionnelle à l’ère de la simulation intégrale”, en Varenne Franck, Siberstein Marc, Dutreuil Sébastien, Huneman Philippe (ed.), *Épistémologies et pratiques de la modélisation et de la simulation*, Tome 2, Paris: Matériologiques.
- Huyghe, Pierre-Damien. (2014). *À quoi tient le design?*, Paris: de l’incidence éditeur.
- Le Corbusier. (2008). *Vers une architecture*, Paris : Flammarion.

- Lynn, Greg. (1996). "Blobs or why Tectonics is Square and Topology in Groovy" en *Revista ANY 14*.
- Lynn, Greg. (1993). "Architectural Curvilinearity. The Folder, the Pliant and the Supple" en *Revista Architectural Design, Folding in architecture*, vol 63 n.3/4, march-April.
- Lynn, Greg. (1998). "New variations on the Rowe Complex in Folds, bodies, and Blobs", en *Revista ANY 7/8*.
- Moss, Eric Owen. (1999). *Gnostic, Architecture*, New York: éd. Monacelli.
- Picon A. (2004) "La arquitectura y lo virtual. Hacia una nueva materialidad", en L. Ortega (ed.), *La digitalización toma el mando*, Barcelona: G.Gil.
- Rahm, Philippe. (2009). *Architecture météorologique*, Paris : Archibooks+ Sautereau Éditeur
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques. (2013). *Le fil sinueux : sur la rationalité du roman*. Disponible en : <http://letourcritique.u-paris10.fr/index.php/letourcritique/article/view/55>. Consultado el 10 octubre 2018.
- Rowe, Colin. (1976). *Mathematics of the Ideal Villa and Others Essays*, Cambridge, Massachusetts : MIT press.
- Rubio, Emmanuel. (2011). *Vers une architecture cathartique (1945-2001)*, Paris : donner lieu.
- Wolf, Virginia. (2002). *Al Faro*. Disponible en: biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/al_faro.pdf. Consultado el 3 octubre 2018.
- Wright, Frank Lloyd. (1953). *The Future of Architecture*, Wisconsin, Madison: Horizon Press.

Abstract: This article explores different modes of the image of contemporary architecture, in its physical concretions at space when they are modeled at 3D and at the computer simulation-assisted design –, through which architecture is designed and communicated. In these modes, the image makes visible as it hides, in fact, sometimes it hides in terms of appearance, updating in this way a long tradition of art and classic image which also contains important business strategies with links, publicity and own branding marketing. In consequence, and critically, as well as exploring the processes of visibility and hiddenness, the article concludes studying the incidence of these at the experience of the user and consumer of these images.

Keywords: Architecture - contemporary - image - simulation - assisted design

Resumo: Este artigo explora diferentes modos a imagem da arquitetura contemporânea, tanto no seu espaço físico de concreções como nosso –modelados 3D e simulação de desenho assistido por computador –, através do qual se destina a mesma arquitetura e ele se comunica.

Palavras chave: Imagem da arquitetura – computador – comunicação

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