Less esthetics, more aesthetics: A-estética moderna o el fondo como argumento

Less esthetics, more aesthetics: Non-modern aesthetics or the background as an argument

Francisco F. Muñoz Carabias

Recibido: 2022.09.30
Aprobado: 2022.10.22

Francisco F. Muñoz Carabias

Universidad de Alcalá
felipe.munoz@uah.es
(Madrid, 1968) Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid. En la actualidad es profesor Ayudante Doctor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Alcalá. Miembro del grupo de investigación ARHCIPAI "Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje" y Eco-Futuring, laboratorio de diseño para la ciudad verde, ambas de la UAH. Miembro del grupo de investigación GIGAC "Geometrías de la Arquitectura Contemporánea" en la ETSAM-UPM hasta el 2017.

Resumen

Se habla, como en el título, de juegos de palabras y referencias cruzadas. Sí la estética estudia la manera de interpretar los estímulos sensoriales que recibimos del mundo, dicho conocimiento sensible obedece a un modo determinado de ser adquirido por los sentidos. Hemos establecido juicios estéticos desde lo clásico a obras modernas, cuando lo conveniente sería reconocer y aplicar los valores nacidos de la Modernidad. Frente a la experiencia de lo sublime, la estética de lo cotidiano de Yuriko Saito; frente a la belleza del objeto de arte exclusivo, la sensibilidad de valorar el fondo como entidad equivalente a ese objeto. Es decir, una estética negativa, A-estética, fundamentada en este "fondo" como condensador de una alternativa que responde a la complejidad exponencial de lo real. Lo negativo se abre así a la multiplicidad frente a la unicidad positiva de los parámetros estéticos tradicionales. El objeto arquitectónico se disuelve de ese modo en el fondo de un espacio vacio como marco comun de lo cotidiano. Abierto, transformable, inestable, pero sobre todo indeterminado, son ahora los valores de referencia. Menos estética kantiana y más no-estética moderna podría ser la estrategia hacia una nueva conciencia medioambiental.

Palabras clave: *Estética; espacio; medio ambiente; arquitectura moderna; indeterminado.*

Abstract

It speaks, as in the title, of puns and cross references. If aesthetics studies the way of interpreting the sensory stimuli that we receive from the world, said sensitive knowledge obeys a certain way of being acquired by the senses. We have established aesthetic judgments from the classical to modern works, when it would be convenient to recognize and apply the values born of Modernity. Faced with the experience of the sublime, the aesthetics of the everyday by Yuriko Saito; Faced with the beauty of the exclusive art object, the sensitivity of valuing the fund as an entity equivalent to that object. That is, a negative aesthetic, A-aesthetic, based on this "background" as a condenser of an alternative that responds to the exponential complexity of reality. The negative is thus opened to multiplicity in the face of the positive uniqueness of traditional aesthetic parameters. The architectural object thus dissolves in the background of an empty space as a common framework for everyday life. Open, transformable, unstable, but above all indeterminate, they are now the reference values. Less Kantian aesthetics and more modern non-aesthetics could be the strategy towards a new environmental consciousness.

Key words: *Aesthetics; space; environment; modern architecture; indeterminate.*

Less-more (a)esthetics

Decía Javier Marías refiriéndose a nuestra concepción autobiográfica, que solemos relacionar la vida con lo vivido, los hechos, lo positivo, y que, a eso, deberíamos añadir lo negativo también, "lo que hemos omitido, lo que no nos hemos atrevido a hacer, lo que se nos escapó"[1] sabiendo que esto último, lleno de alternativas, suele estar envuelto en lo especulativo, lo indeterminado; todo lo contrario a lo rígido y univoco de lo primero.

Esthetics y *Aesthetics* son en el idioma inglés dos términos intercambiables si dejamos al margen el uso más frecuente en Estados Unidos del primero sobre el segundo. No obstante, una primera aproximación denota esa necesidad de complementar con lo opuesto una realidad esquiva en su complejidad. Siguiendo este juego de palabras, invocando el binomio menos-más, se apela a esta condición no excluyente, arropado en los mitos miesianos fundacionales de la arquitectura moderna, como fue el debate planteado en torno a la ciudad por Massimiliano y Doriana Fuksas en la Bienal de Venecia 2000 con el título *Less aesthetics, more ethics* (Menos estética, más ética).[2] Como se puede ver, la frase indica *aesthetics* y no *esthetics*.

Sin embargo, cuando se profundiza en los debates suscitados a consecuencia de este encuentro, se ve que el tipo de estética que se pretende rebajar es aquella que carece de una visión social y comprometida con los problemas actuales, muy alejado de la idea de estética como valedora del conocimiento sensible conforme a la formulación ya realizada hace más de dos siglos por Baumgarten. *Aesthetica*, su filosofía de lo bello, trataba de completar un conocimiento del mundo exclusivamente soportado por el intelecto, pero análogo en su construcción a la razón imperante. Frente a esto, *esthetics* plantea una deriva irreflexiva, epidérmica, donde el acento se pone en una primera impresión atropellada, vaga, sin demasiados esfuerzos por parte del espectador. En español, sería como comparar la estética con algo parecido al llamado esteticismo atendiendo a la siguiente definición aproximativa de este término:

> *Es aquel que desarrolla una concepción superficial de la belleza, con una predominancia acordada al efecto puramente estético y sensorial, por encima de la reflexión estética, y con tendencia a evaluar las cosas y los seres solamente desde el punto de vista estético*.[3]

Es decir, que carece de una reflexión estética determinada y determinante, de pensamiento argumentado sobre aquello que experimentamos al margen de la razón. Una condición paradójica que sin embargo puede resultar la mejor manera de afrontar la complejidad imperante actual. Además, la letra A, esa letra inicial que diferencia *Esthetics* y *Aesthetics* permite entrever esa suerte de contraposición nada accidental. Una anti-estética que puede resultar muy adecuada cuando la situamos en el marco de referencia válido de una modernidad contrapuesta al clasicismo.

Hasta el momento, el dominio en esta disciplina se fue construyendo desde el entorno de este sistema formal, y en pocas ocasiones, se ha abordado desde otra estética, al menos una genuinamente moderna.

¿Pero cómo y en que se podría caracterizar esta a-estética?

1 Clara hernández, "Javier Marías: 15 frases brillantes para recordarle", *Woman |el lujo de ser mujer*. 12 de septiembre 2022. Diponible en https://woman.elperiodico.com/lifestyle/ocio/javier-marias-frases-citas-mejores (Última consulta diciembre 2022)

2 Doriana Mandrelli, *Less Aesthetics More Ethics* (Venecia: La Biennale De Venezia - 7th International Architecture Exhibition. 2.000). Disponible en estudio Fuksas. https://fuksas.com/biennale-of-venice-2000-less-aesthetics-more-ethics/ (Última consulta diciembre 2022)

3 Definición http://i3campus.co/CONTENIDOS/wikipedia/content/a/esteticismo.html

Posiblemente, como ocurrió con otros términos molestos en el pasado, como la simetría, los prejuicios adquiridos sobre ellos impidieron un mayor desarrollo disciplinar que ayudara a profundizar en otros órdenes posibles. Al menos así fue en la arquitectura. Si el clasicismo representó lo excepcional, la obra singular, perfecta, la pretensión original y más potente, los inicios de la arquitectura moderna, fueron en cambio, un alegato a favor de lo común, de lo social.

> *Construir es un proceso biológico, no es un proceso estético (...) construir no es más que organización: social, técnica, económica y psicológica.*[4]

Sin embargo, trascurrido más de un siglo desde su irrupción, mantenemos a día de hoy el mito del edificio singular, nacido de la mano brillante del genio, personal, de una obra de arte impregnada de los atributos estéticos recurrentes de belleza, elegancia, o sublimidad. Se nos olvida lo que supuso el estudio y desarrollo de la vivienda como tipología fundamental de la modernidad arquitectónica y su ausencia evidente de pretensiones estéticas clásicas, sobre todo en su aspecto de exclusividad.[5]

Refugiados, incluso buscado por muchas de las figuras de la arquitectura, la vivienda y su naturaleza intrínseca de colectividad, suponía una respuesta ética hacia un hábitat digno para la nueva sociedad en marcha, pero a la vez también pecó de todo lo contrario, proponiendo modelos elitistas de casas burguesas, justificados en eslóganes llamativos como la *machine à habiter* (máquina de habitar), en un lenguaje proletario industrialista impostado. En ocasiones forzando esta ensoñación, como fue la propuesta del mismo Le Corbusier y sus inmuebles-villas (Fig.1), una contradicción de partida al apilar estas villas a modo de una ciudad jardín vertical junto con los atributos sociales de los bloques de vivienda. Una utopía que denotaba, y denunciaba, el camino recorrido de arriba abajo y no al revés como se proclamaba ¿No tendrá que ver en parte la recurrencia a este juicio estético tradicional una de las razones de la constante confusión que hubo en el entendimiento de esta nueva arquitectura?

Figura 1. Fragmentos del Inmuebles-Villa. Le Corbusier. 1922. Fuente: Mario Narváez. Le Corbusier. Desarrollo de la doble altura como mecanismo de orden, 1920-1930. (Revista M. 4. Junio 2009), 27. Fuente: Darío Alvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna* (Barcelona: Reverte, 2007), 264. © Casa Abierta. Disponible en https://casa-abierta.com/post.php?t=588a4e058e2e1 (última consulta 20 de noviembre de 2022)

Cuando era evidente que la sensibilidad había cambiado en la era de la máquina y la velocidad, valores como los establecidos en el campo de la estética continuaban marcando la pauta del arte y de la arquitectura por extensión.

Al final, esta última, como el resto, se fueron contaminando de esta medida estética y buscando su legitimidad precisamente sobre las bases a las que se había puesto en cuestión. Fue y es el resultado de una Modernidad vacante en el presente y una estética pendiente a su servicio.

4 Auke van der Woude, Rafael García, "La vivienda popular en el Movimiento Moderno" *Cuaderno de Notas* nº 7 (1999): 3-54. Véase; Hannes Meyer, "bauen", *bauhaus*, año II, nº. 4 (1928).

5 "Los problemas de la nueva vivienda tienen sus raíces en la cambiante estructura material, social y espiritual de nuestro tiempo; sólo desde aquí es posible llegar a comprender los problemas. Mies van der Rohe, catálogo Werkbund-Ausstellung Die Wohnunug, Stuttgart 1927, citado en: Jürgen Joedicke y Christian Plath, *Die Weissenhofsiedlung Stuttgart* (Stuttgart: Karl Kraemer, 1977), 12.

Modernidad vacante, estética pendiente

Helio Piñón es su libro *Teoría del Proyecto* dedica un capítulo completo a esta situación no superada titulándola: vigencia de la arquitectura moderna. A ello se refiere con estas palabras:

> *Digo esto para justificar mi negativa, desde el primer momento, a pensar que la irrupción del término posmodernismo tuviese que ver con una situación de agotamiento estético e histórico de la modernidad*.[6]

Intuición que le llevo a orientar parte de su trabajo al conocimiento de los fundamentos estéticos de la modernidad. ¿En contra de, o frente a qué? Él lo atribuye al clasicismo académico. Entendiendo esta dupla como los dos únicos grandes sistemas arquitectónicos de la historia concebidos hasta el momento. Pero esa negativa de superación de ese estatus moderno muy posiblemente obedezca a muchas causas entre las que esta la inexistencia de una estética vinculada a ese modo moderno.

Siguiendo con Helio Piñón, cuando pretende establecer los principios estéticos de este sistema, los sitúa más en la esfera de la teoría del proyecto, que en los términos habituales de la disciplina. Conceptos como "la concepción como construcción", la abstracción" o "la forma consistente",[7] son más cualidades del objeto, o del edificio, de su configuración que aquellas nacidas de una experiencia estética. Parece como si todo esto fuese urdido en una suerte de confusión semántica donde el quehacer arquitectónico y la estética como marco de reflexión sensible de la misma se mezclaran en un intento por abarcarlo todo.

La pregunta a responder entonces es si sigue habiendo belleza en estas obras, cuando las mismas ya no obedecen a los recursos de orden formal por las que fueron concebidas al margen del clasicismo. Y no solo en su construcción, sino más importante aún, su experimentación por parte de espectador, o más bien, del usuario.

¿Tiene sentido establecerlo en las categorías estéticas clásicas? ¿Hablar de lo sublime, de lo elegante?

Es cierto que, desde la esfera del arte, estos términos han ido basculando a lo largo de estos años, admitiendo lo negativo como categoría estética como es el caso de la fealdad. Pero sin embargo se mantiene constante el carácter extraordinario de la obra, frente a lo habitual, lo cotidiano, lo común. Hay sobre esto último una estética pendiente, posiblemente negativa por reacción a la otra, que entronca de un modo adecuado con una arquitectura moderna basada en el espacio como elemento fundamental.[8]

De hecho, este dato no es accidental, anticipándose a su propia naturaleza. Este, no tiene visibilidad a priori y sus atributos pueden establecerse como negación de la materia. Es la intuición desde el plano de *Una estética del espacio para una ontología menor*[9] que plantea Gilles Deleuze, estableciendo una filosofía alternativa que operaría por sustracción de la primera.

6 Helio Piñón, *Teoría del proyecto.* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2021), 21.

7 Ibídem, 16.

8 Bernardo Ynzenga Acha, *La materia del espacio arquitectónico* (Buenos Aires: Nobuko, 2013), 147.

9 Amanda Nuñez García, Gilles Deleuze. *Una estetica del espacio para una ontologia menor* (Madrid: Arena libros, 2019), 12.

Everyday Aesthetics o la estética del fondo

Everyday Aesthetics es el título de un libro de Yuriko Saito, filósofa japonesa y actualmente profesora en la Escuela de Diseño de Rhode Island. Su ámbito de reflexión es la estética de la vida cotidiana, entendida en la literalidad de los hechos y actos que esto conlleva. Superar la condición axiomática de la obra de arte como fundamento del análisis y juicio estético es su hipótesis de partida.[10]

Una pesada herencia de nuestra civilización occidental más atenta a los objetos que aquello que les rodea. A la figura que al fondo que la posibilita. En esta aprensión de lo matérico, su determinación y señalamiento es inevitable. Atrás dejamos sin embargo todo lo demás, abstrayendo y separando como condición necesaria para conocer en clave de exclusividad. Saito trata de devolver a este fondo indeterminado el valor perdido, o que nunca ha tenido en nuestra cultura. Tomando como intermediarios los objetos comunes que usamos en la vida diaria, nuestras acciones cotidianas carentes de relevancia significante como experiencias estéticas,[11] se pone en plano de igualdad lo extraordinario y lo cotidiano. Materia y espacio. Haciendo resonar la idea de vacío de las corrientes del pensamiento oriental más influyentes. No fue la primera vez que esto había ocurrido. Ahí está la relación de Martín Heidegger con la Escuela de Kioto,[12] como base de la filosofía contemporánea y las influencias del arte japones en las vanguardias europeas de principios del s. XX. O el caso del portfolio Wasmuth[13] supuso para la arquitectura moderna. Su repercusión en los medios de expresión de la arquitectura de ese momento,[14] huérfana de un modo de plasmar lo que suponía la ruptura del volumen, y por lo tanto del objeto cerrado, en esa aproximación inexorable hacia el espacio no limitado. Un vacío "negativo" como lo soñaba Ebeling[15] y que para Lyotard suponía:

La representación de lo no representable.[16]

Así ocurre de un modo análogo con lo cotidiano. Saito hace equivaler estos universos, ante separados precisamente por el arte, y en cierto sentido, deja entrever las resonancias que relacionan este hecho con una nueva estética ahora "llena de ausencias". Aunque no lo indica esta autora, esto lo aproxima a una cierta arquitectura moderna, no en todos los casos ni muchos menos, que se abrió a la realidad de los objetos comunes, de lo homogéneo, poniendo al mismo nivel múltiples espacios ligados entre si en su propia isotropía como condición natural del espacio. Ahí están los proyectos sociales constructivistas como el edificio Narkomfin de Moisei Ginzburg e Ignaty Milinislos (Fig.2), los modelos urbanos no jeraquizados de Ludwig Hilberseimer o el enfoque radicalmente funcionalista de Hannes Meyer. No es casualidad tampoco que se vincule a esta filósofa, Saito, precisamente con la belleza funcionalista de Hume.[17]

Figura 2. Edificios Narkomfin en Moscú, marzo de 2007. Algunos residentes aún viven allí. Autor: NVO. Fuente: Wikipedia. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narkomfin_Building_Moscow_2007_01.jpg (Última consulta octubre de 2022).

10 Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Nueva York: Oxford University Press, 2007), 15.

11 Ibídem, 16.

12 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Frankfurt: Klostermann, 1977), 68. En el año 1921 concurre a Friburgo a participar de un seminario Hajime Tanabe, quien expuso sobre la filosofía Nishida. A él siguieron, pasando los años, el barón Kuki (el traductor de Ser y Tiempo al japonés), Keiji Nishitani, Tomio Tezuka, Tsuhimura, H. Hisamatsu y Daisetz Teitaro Suzuki.

13 Catalogo recopilatorio de los dibujos de la exposición de Wright que conocieron en primicia: Le Corbusier, Gropius y el propio Mies en el estudio de Behrens.

14 A través de unas imágenes "alteradas" que el propio Wright realizó en un grafismo contrastado de luces y sombras, en blanco y negro procedentes de la estética de la lámina japonesa.

15 Siegfried Ebeling, *El espacio como membrana* (Barcelona: Sd Edicions, 2015), 8.

16 Konrad Paul Liessman, *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder, 2006), 29.

17 María Jesús Godoy Domínguez, "Belleza y moral en Yuriko Saito. Una aproximación desde el funcionalismo emotivista de David Hume", *Pensamiento*, vol. 77, nº. 296 (2021): 787-807.

Del objeto utilitario como valor estético como propugnó la Bauhaus, escuela referencia del diseño y de la propia arquitectura moderna a la hora de afrontar todos los niveles de lo común. Esta estética de lo cotidiano tiene mucho de estos valores, incluyendo también los "no-valores", que ella define como lo limpio, lo sucio, lo ordenado, lo desordenado, lo organizado y lo desorganizado.[18]

Categorías intrascendentes, sobre objetos intrascendentes, invisibles la mayoría de las veces. No se pretende elevar a la condición de *objet trouvé*[19] o *ready-made* de Dumchamp si no de mantener a ese nivel de perfil bajo fundiéndose en el ecosistema que los contiene. Tener una experiencia estética en esta realidad exige una nueva mirada no diferenciable, de algún modo espacial por indefinida. Pero no solo contemplativa, si no que implique el resto de sentidos atrofiados por la primacía de lo visual. La *promenade architecturale* corbusiana es un ejemplo de esta construcción de la experiencia estética a través del movimiento dentro del propio objeto que se reconoce.

> *Las formaciones espaciales solo pueden contemplarse sucesivamente y aprehenderse artísticamente al recorrerlas*.[20]

La acción, la dinámica secuencial en esa continuidad que es el "fondo" lo acerca a él en la medida que nos alejamos de los objetos sustraídos física o mentalmente de su entorno al elevarlos en esa operativa a la categoría de piezas de museo. Ante la imposibilidad de aislar un fenómeno de su entorno como indica la Gestalt, el fondo y la forma se funden en un todo pasando indistintamente de un plano al otro. En ese intercambio constante, la figura transfiere al fondo la relevación de ser percibida, y con ello el valor de su reconocimiento. Y descubrimos el medio.

> *Todas las veces que acusamos o que juzgamos el fondo no es alcanzado.*[21]

Eco-estetica o la resignificación del espacio cotidiano

Experimentar desde esta óptica el espacio cotidiano, resignificando su papel, nos aproxima indefectiblemente hacia un entendimiento holístico de lo que nos rodea. Si la arquitectura ha tenido históricamente frente al entorno el papel de ruptura de él en su condición excluyente de objeto concreto, la propuestas de disolución de esta entidad autónoma en el espacio circundante es un paso más hacia una valoración efectiva de la ecología en su conjunto como respuesta operativa a la crisis medioambiental actual.

¿Cómo podemos valorar lo que no entendemos, y peor aún, no hemos experimentado como nuestro? Su definición clásica de interacción de seres vivos pasa por situar la estrategia arquitectónica en dos posibles escenarios extremos ligados ahora en clave no-objetual y sí espacial: O disolviendo los limites que impiden estas relaciones o trabajar directamente con "elementos de fondo" sin necesidad de intermediación.

De la primera, ejemplos actuales en la arquitectura son los planteados por Anne Lacaton y Jean- Philippe Vassal, premio Pritzker 2021, paradójicamente por intervenir mínimamente, o directamente "no-hacer", como el caso paradigmatico del no-proyecto de la plaza de Léon Aucoc (1996).

18 María Jesús Godoy Domínguez, "Lo sublime en la anti-sublime estética de lo cotidiano", *Claridades. Revista de filosofía* 11 (2019): 33-56.

19 El término arte encontrado —más comúnmente objeto encontrado (en francés *objet trouvé*; en inglés, *found art* o *ready-made*) o confeccionado— describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en lo cotidiano, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_encontrado. (Última consulta diciembre 2022)

20 Citado en: Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Akal, 1999), 193.

21 De una cita de Paul Valery extraída de: Ximo Tárrega Soler, "Fondo y figura de la terapia Gestalt", *centregestalt*. Disponible en: https://www.centregestalt.com/articulos/fondo-y-figura-deen-la-terapia-gestalt (Última consulta diciembre 2022)

Figura 3. Plaza Léon Audoc. Burdeos. Fuente: Lacaton & Vassal, Catalogo. *Espacio libre, transformación, habiter* (Madrid: Fundación ICO, 2021), 93. Fotografía: Lacaton & Vassal

Ante el encargo del Ayuntamiento de Burdeos de un plan para el embellecimiento de varias plazas, la respuesta fue un cuestinamiento de una concepción autista de belleza desde la inacción. Valorar el "fondo" sin añadirle nada. (Fig.3)

> *En nuestra primera visita nos da la sensación de que esta plaza ya es bonita por su autenticidad, carente de sofisticación. posee la belleza de lo evidente, necesario, justo. Su significado surge directamente. La gente parece como en casa aquí en un ambiente de armonía y tranquilidad formado durante muchos años. Hemos pasado algún tiempo viendo lo que pasó allí. Hemos conversado con algunos de los habitantes locales. Entonces nos preguntamos por un proyecto de urbanización de esta plaza con vistas a su embellecimiento. ¿A qué se reduce la idea de "embellecimiento"? ¿Se trata de sustituir una cubierta vegetal por otra? ¿Un banco de madera con un diseño más actual en piedra? ¿O una lámpara de pie con otra más de moda? Nada exige un conjunto de cambios demasiado grande. El adorno no tiene cabida aquí. Calidad, encanto, vida existe. La plaza ya es hermosa.*[22]

22 Véase: Lacaton Vassal Disponible en https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37# (Última consulta diciembre 2022)

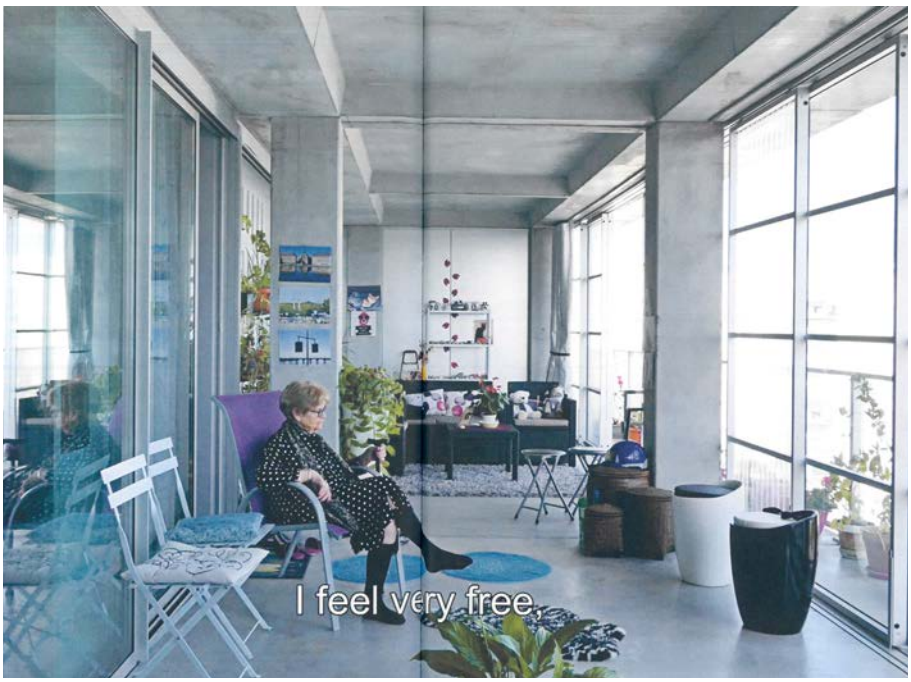

Figura 4. Cité du Grand Parc (vivienda). Burdeos. Fuente: Lacaton & Vassal, Catalogo. *Espacio libre, transformación, habiter* (Madrid: Fundación ICO, 2021), 193. Fotografía: Karine Dana.

En otros casos, se añaden extensiones que crean limites imprecisos, como es el caso de las viviendas sociales Grand Parc Burdeos (2017) y sus terrazas abiertas, permeables, que diluyen la rotundidad del bloque residencial cerrado inicial. O simplemente, reutilizando. (Fig.4)

Figura 5. Casa Latapie. Floirac-Burdeos. Fuente: Lacaton & Vassal, Catalogo. *Espacio libre, transformación, habiter* (Madrid: Fundación ICO, 2021), 174. Fotografía: Karine Dana.

En la casa Latapie en Floirac (1993), se duplica el espacio habitable a través de una especie de invernadero, como una casa en negativo que finalmente resulta ser más receptivo a las necesidades domesticas contemporáneas. (Fig.5)

Figura 6. Nube en d'Yverdon-les-Bains. Ginebra. Fuente: Diller + Scofidio. *Revista AV Monográficas* 221 (2020): 13. Fotografía: Beat Widmer

De la segunda estrategia, más sutil y especulativa, es la nube vaporosa de Diller + Scofidio en el lago Neuchatel para la Exposición de Suiza en d'Yverdon-les-Bains, al norte de Ginebra (2002). (Fig.6)

> *Imagina un edificio hecho de niebla y que flota sobre un lago. Es del tamaño de un campo de fútbol, cumple todas las normativas de la construcción, y es simultáneamente una investigación conceptual de la idea de transparencia y el entorno construido.*[23]

Construir directamente un fondo, con materiales de ese fondo. Junya Ishigami es de esos arquitectos que juegan en las fronteras de la arquitectura. En *Architecture as Air* en el Arsenal de Venecia (2010), una serie de pilares mínimos de fibra de carbono inferiores a un centímetro y equilibrados por una infinita tela de araña de hilos hacen que esta instalación se confunda con el propio expacio expositivo de las ruinas del Arsenal. Una desmaterialización absoluta para materializar el fondo ausente en todas las muestras.

Dos años antes, con el titulo *Extreme Nature: Landscape of Ambiguous Spaces*, diseña y construye el efímero pabellón de Japón para la Bienal de Venecia (2008). Una serie de delicados invernaderos de vidrio y estructura de acero, se confunden con el jardín que los engulle haciendo de este fondo verde lo definitorio de esa arquitectura.[24]

23 Elizabeth Diller (1954) y Ricardo Scofidio (1935). Véase: Halldóra Arnardóttir, Javier Sánchez Merina, "La nube en d'Yverdon-les-Bains, de Diller + Scofidio", *nubes rosas en arquitectura*. Disponible en http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/2008/04/nubes-rosas.html (Última consulta diciembre 2022)

24 Ángela Juarranz, "La naturaleza como experimento constructivo. El Pabellón de Japón para la XI Bienal de Venecia (Junya Ishigami, 2008)", *RA. Revista de Arquitectura* 20 (2018): 192–203.

Figura 7.Junya Ishigami. Pabellón de Japón para la Bienal de Venecia (2008). Fotografía: Junya Ishigami + Associates. Fuente: Angela Juarranz Serrano, "La naturaleza como experimento constructivo. El Pabellón de Japón para la XI Bienal de Venecia (Junya Ishigami,2008)", *RA. Revista de Arquitectura* 20 (2018): 194.

La presencia de un mobiliario corriente de madera como contrapunto significante de objetos domésticos que invierten los términos y fijan ahora la naturaleza del fondo como figura. (Fig.7)

> *Me gustaría explorar la posibilidad de transformar en arquitectura aquello que nunca antes ha sido arquitectura. Probablemente, esto signifique repensar los métodos con los que construir arquitectura. Al hacer esto, seguramente descubriremos un extenso mundo de otra escala, nunca antes percibido.*[25]

25 Junya Ishigami, *Another scale of architecture* (Kyoto: Seigensha Art Publishing, 2010), 4.

A-estética para una nueva conciencia mediambiental

Faltaría a modo de conclusión una aproximación tentativa a estas cualidades estéticas, o a-estéticas si lo situamos como alternativa opuesta a lo habido hasta ahora. Personajes como Allen Carlson y su modelo natural ambiental[26] avanzan en ese sentido gracias al conocimiento objetivo de la naturaleza que se da a través de la ciencia. La posibilidad de tejer otras relaciones a las meramente artísticas, desplaza indefectiblemente el foco al propio medio al margen de subjetividades al uso. Lo fundamental tendrá que ver, sobre todo, con ese ejercicio de disolución del objeto en ese espacio al que se alude y se asume. Términos como abierto desde su condición ilimitada, transformable por inconcluso, pero sobre todo, indeterminado, pueden ayudar a su comprensión.[27]

26 Fernando Arribas Herguedas, "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados", *Quaderns de Filosofia* 53 (2014): 77-91.

Un *topos* que se materializa desde la física en un modelo espacial continuo e indefinido a través de unos parámetros alejados de lo bello y de lo sublime y sin embargo presentes de otro modo en lo cotidiano y común de nuestro ecosistema.

27 Francisco F. Muñoz Carabias, *La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona)* (Buenos Aires : Diseño, 2022), 38.

Cuando Italo Calvino nos regaló para este milenio en que ahora estamos seis propuestas para reflexionar sobre el futuro de la literatura, y por extensión del arte y la arquitectura, tuvo la intuición premonitoria de nombrar ese viraje del objeto concreto al continuo fondo indefinido. "El conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo"[28] decía al referirse a la levedad. Cuando lo evanescente y lo virtual señalan el camino, o la deriva de nuestro destino pasa por un algoritmo, la conciencia del medio donde todos compartimos nuestra existencia apunta a integrarlo en el logos sensible de una sutil experiencia estética, casi imperceptible.

28 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1998), 24.

La inevitable crisis ambiental en la que estamos, puede agrabarse, entre otras razones, por esta invisibilidad perceptiva del medio, y su carácter instrumental y de dominio como ya apuntó Horkheimer desde la Escuela de Frankfurt.[29]

Apuntalar una estética del medio exige valorarlo desde su propia naturaleza y no como sucedaneo de lo hasta ahora visible. Decía Rolston que ahora "vemos belleza donde no podíamos verla anteriormente"[30] refiriéndose al conocimiento del medio producto de todo lo conceptualizado desde la ecología y plasmado en una ética ambiental basada en una especie de homeostasis ecológica o equilibrio natural.

Posiblemente todavía con una idea deudora de un orden estático de la forma concreta. Faltaba una visión desde lo indeterminado que superase lo objetual como ya se intuye en el planteamiento de la "diversidad-estabilidad" de autores como MacArthur, Hutchinson y otros.[31]

Un equilibrio dinámico cercano a esas simetrías continuas[32] con que Emmy Noether comprendió el orden complejo del universo y por tanto de la estructura espacio-temporal en lo que estamos y nos movemos. Se abre así la posibilidad, a modo de antídoto, de una estética fundada desde y para esta nueva conciencia medioambiental. Una a-estetica que huya de las singularidades de lo pintoresco en la idea de entender el contexto, no como un paisaje valorado desde la exclusividad de una obra de arte, sino desde sus propias lógicas de orden continuo que enmarque el juicio estético en estos parámetros. La ceguera endémica de nuestra cultura de la excepción, solo puede cambiarse desde lo negativo a lo afirmado hasta ahora, porque de esa manera, como alude Marcuse,[33] seremos capaces de valorar en condición de igualdad las mutiples voces que componen este mundo hasta ahora enmudecido.

Más a-estética de fondo y menos ruido. Como son los muros-paisaje del Pabellón de Barcelona (Fig.8). O en palabras de Blas Otero, para la inmensa mayoría hasta ahora ausente:

> *Silencio,*
> *sombra,*
> *vacío.* [34]

Figura 8. El Pabellón de Barcelona como fondo © Francisco F. Muñoz Carabias. Fotografía realizada con una Pentax K7. Julio 2015.

29 Véase: Max Horkheimer, *Teoría Crítica* (Barcelona: Seix Barral, 1969).

30 Holmes Rolston III, "Is there an Ecological Ethic?" *Ethics* 85-2 (1975): 101.

31 Kristin Shrader-Frechette, "Ecología y ética ambiental" (en línea) Disponible en https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2013/02/Ecolog%C3%ADa-y-%C3%A9tica-ambiental_Kristin-Shrader-Frechette.pdf (Última consulta diciembre 2022)

32 Francisco F. Muñoz Carabias, *op.cit.*, 40.

33 Ofelia Beatriz Agoglia Moreno, "La crisis ambiental como proceso. Un análisis reflexivo sobre su emergencia, desarrollo y profundización desde la perspectiva de la teoría crítica" (Tesis doctoral, Universidad de Girona, 2010), 171-172.

34 Blas Otero, *Pido la paz y la palabra* (Madrid: Lumen, 1987), 56.

Bibliografía

- Agoglia Moreno, Ofelia Beatriz. "La crisis ambiental como proceso. Un análisis reflexivo sobre su emergencia, desarrollo y profundización desde la perspectiva de la teoría crítica". Tesis doctoral, Universidad de Girona, 2010.
- Álvarez Álvarez, David. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverte, 2007.
- Arnardóttir, Halldóra, Sánchez Merina, Javier. "La nube en d'Yverdon-les-Bains, de Diller + Scofidio", nubes rosas en arquitectura. Disponible en http://nubesrosasenarquitectura.blogspot.com/2008/04/nubes-rosas.html (Última consulta diciembre 2022)
- Arribas Herguedas, Fernando. "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados", *Quaderns de Filosofia* 53 (2014): 77-91.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
- Ebeling, Siegfried. *El espacio como membrana*. Barcelona: Sd Edicions, 2015.
- Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.* Madrid: Akal, 1999.
- Godoy Domínguez, María Jesús. "Belleza y moral en Yuriko Saito. Una aproximación desde el funcionalismo emotivista de David Hume". *Pensamiento*, vol. 77, nº 296 (2021): 787-807.
- Godoy Domínguez, María Jesús. "Lo sublime en la anti-sublime estética de lo cotidiano". *Claridades. Revista de filosofía* 11 (2019): 33-56.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit.* Frankfurt: Klostermann, 1977.
- Horkheimer, M. *Teoría Crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Ishigami, Junya. *Another scale of architecture*. Kyoto: Seigensha Art Publishing, 2010.
- Joedicke, Jürgen y Christian Plath. *Die Weissenhofsiedlung Stuttgart.* Stuttgart: Karl Kraemer, 1977.
- Juarranz Serrano, Ángela. "La naturaleza como experimento constructivo. El Pabellón de Japón para la XI Bienal de Venecia (Junya Ishigami,2008)". *RA. Revista de Arquitectura* 20 (2018): 192-203.
- Lacaton & Vassal, Catalogo. *Espacio libre, transformación, habiter*. Madrid: Fundación ICO, 2021.
- Liessman, K. Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.
- Muñoz Carabias, Francisco F. *La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona)*. Buenos Aires : Diseño, 2022.
- Nuñez García, Amanda. *Gilles Deleuze. Una estetica del espacio para una ontologia menor*. Madrid: Arena libros, 2019.
- Otero, Blas. *Pido la paz y la palabra*. Madrid: Lumen, 1987
- Piñón, Helio. *Teoría del proyecto.* Madrid: Ediciones Asimétricas, 2021.
- Rolston III, Holmes. "Is there an Ecological Ethic?" *Ethics: An International Journal of Social, Political and Legal Philosophy* 85-2 (1975): 93-109.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Shrader-Frechette, Kristin: "Ecología y ética ambiental". Disponible en *bbva openmind.* Disponible en https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2013/02/Ecolog%C3%ADa-y-%C3%A9tica-ambiental_Kristin-Shrader-Frechette.pdf (Última consulta diciembre 2022)
- Woude, Auke van der y Rafael García. "La vivienda popular en el Movimiento Moderno", *Cuaderno de Notas* 7 (1999): 3-54.
- Ynzenga Acha, Bernardo. *La materia del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko, 2013.