

EL CARACTER FEMENINO DE LA ARQUITECTURA

Poesía y seducción

Angelique Trachana

El carácter femenino y el masculino como categorías ideales-platónicas se identifican con la imaginación creativa y la razón ordenadora, componentes ambos necesarios del proyecto arquitectónico. Al hablar de un posible carácter femenino o feminización de la arquitectura podemos referirnos a dos aspectos femeninos: la imaginación poética y reveladora que lleva al habitar poético y la fantasía de la seducción, ocultadora de la verdad y estrategia de las apariencias que adopta la producción arquitectónica y espacial, en general, hoy.

Fantasía y razón

91

Con Freud y el psicoanálisis la concepción de la condición femenina entró en los debates intelectuales y artísticos entre sus contemporáneos vieneses. Fin de siglo en Viena. En su atmósfera latía un deseo de cambio; de despegue de las antiguas estructuras. A este cambio social se anticiparía y lo prepararía un gran debate en el campo intelectual y artístico. Un grupo de jóvenes artistas denominándose secesionistas se separarían de la Academia para imponer una innovación estética radical. Su movimiento sería contestado como puramente esteticista por una oposición de intelectuales y artistas que situaban las cuestiones fundamentales en la autenticidad ética de la obra de arte, la relación de la obra de arte con la vida, la capacidad del lenguaje para expresar lo que tiene valor en la vida. Se presentaba con urgencia la necesidad de resolver entre cuestiones como objetividad y subjetividad, racionalismo y estética, positivismo lógico y ética, los caminos de la conducta creativa y los límites del lenguaje de toda expresión. Los caminos que había abierto el psicoanálisis acentuarían la investigación, que previamente había ocupado la filosofía en la estructura profunda del ser, en sus esencias constitutivas, donde lo femenino y lo masculino como conceptos operan en toda interpretación.

En una disertación sobre la conducta humana, el enigmático y también judío Otto Weininger en su obra *Sexo y carácter*, que escandalizó a la Viena de 1903, remitía los orígenes intelectuales de su caracteriología a Platón; en el discurso de Aristófanes en *El Banquete*: los conceptos, mascu-

lino y femenino representan, primordialmente, tipos ideales psicológicos o variantes de ideas platónicas que no existen ni pueden existir en una forma pura; encarnar seres humanos reales. Pero deparan una base para explicar el comportamiento humano, aun cuando se trate de una base precaria por cuanto sólo se presentan como explicación después del evento. La «idea masculina» es la de una racionalidad y creatividad perfectas. La «idea femenina» es la antítesis de la masculina, es decir, un apremio simplemente desenfrenado con vistas a la gratificación sexual, un apremio que es en principio insatisfacible. La esencia de la condición femenina está expresada en los antiguos mitos de la *magna mater*-fecundidad universal incoada, la fuente de toda la irracionalidad y caos del mundo. Así la idea sexual es el pensamiento autorreflexivo que constituye su psique. Todos los hombres y las mujeres que realmente existen son andróginos, como Aristófanes había argumentado en *El Banquete* de Platón. En ellos los dos tipos ideales se encuentran mezclados y conjugados en varias proporciones, de modo que cada individuo posee correlaciones psicológicas con los vestigios anatómicos del sexo opuesto. La relación humana ideal ocurre, pues, cuando tomados conjuntamente los constituyentes suman los dos tipos ideales.

92

Todos los logros positivos de la historia humana, arguye Weininger, son debidos al principio masculino. El «eterno femenino», lejos de llevarnos hacia adelante o hacia arriba, es responsable de todos los sucesos y tendencias destructivos y nihilistas acaecidos en la historia. La raza aria es la encarnación del principio del ser masculino-creativo, en tanto que el femenino-caótico, principio de no ser, está encarnado en la raza judía y, sobre todo, en la cultura judía. Teniendo en cuenta los propios principios de Weininger, su suicidio, acto final de su desesperanza, fue la verificación inevitable de su propia teoría.

Segun su biógrafo Carl Dallago, Weininger fue demasiado intelectual, demasiado racionalista, disponía de muchas categorías correctas, pero no atinó a entender que la «nada» esencial a las mujeres es un solo aspecto del abismo kierkegaardiano al que se ha de saltar a fin de hallar la verdad; es decir, «la nada» que es la mujer, es precisamente el «origen» donde Carl Kraus situó la fuente de todos los valores.

Kraus aceptaba también la premisa de que «masculino» y «femenino» son categorías caracteriológicas distintas. Sostenía además, con Weininger, que la racionalidad es la propiedad distintiva característica y exclusiva de lo masculino, y la «emoción» de lo femenino. Pero ahí termina la comparación. Kraus era de la misma especie racionalista que Weininger pero no exaltó el elemento racional, sino más bien consideró que tenía una función instrumental con la que se ponía orden en nuestras actividades. La posible familiarización de Kraus con las teorías biológico-instrumentalistas del conocimiento que se hicieron lugar común con la popularización de los descubrimientos de Darwin o con la simultánea deformación que sufrieron a manos de personas como Ernst Haeckel o quizá su afiliación a la filosofía de Schopenhauer le hacían concebir de otra forma la naturaleza esencial de la masculinidad y de la feminidad: la esencia emocional femenina no es desenfrenada

o nihilista, sino más bien tierna fantasía, que viene a ser el origen inconsciente de todo lo que tiene algún valor en la experiencia humana. En ella descansa la fuente de toda inspiración y creatividad. La razón en cuanto tal es meramente una técnica, un medio por el que los hombres obtienen lo que desean. En cuanto tal no es buena ni mala, sino efectiva o inefectiva. A la *razón* se le tiene que suministrar los objetivos apropiados desde fuera de ella; se le debe dar una *dirección de tipo estético o moral*. La fantasía femenina fecunda a la razón masculina y le señala la dirección. La fuente de la verdad moral o estética es, pues, la unidad entre *sentimiento y razón*; estos dos son las dos caras de la misma moneda. Con todo, la fantasía sigue siendo el elemento guía, ya que sin sentimientos apropiados, sin un sentido del valor de las cosas, la razón se convierte en un instrumento que hace al malo solamente más eficaz en sus malas acciones.

El punto de vista de Kraus es, pues, que lo femenino es la fuente de todo lo que es civilizador en la sociedad. Así el movimiento feminista se había convertido en amenaza proveniente de la otra cara. La imagen de la mujer que presentaba el femenino como igual al hombre era, a su manera, tan deformante como la imagen de Weininger; con ella se intentaba erradicar los propios manantiales de la civilización. Esto es lo que hizo de Kraus un enemigo implacable de los derechos de las mujeres. El objetivo de la vida humana era que cada cual hallase su camino hacia este origen:

Dos corredores recorren los vestigios del tiempo
indiferente el uno, el otro a grandes trancos con terror.
El que viene de sin donde logra su término; el otro
—el origen, su comienzo— muere en el camino.
Y el que viene de sin donde, el que venció, cede el lugar
al que siempre anda a grandes trancos con terror y perpetuamente.
Ha alcanzado su término: el origen.

93

La fantasía, el «eterno femenino» que, como Goethe lo expresara en *Fausto*, «nos tira hacia adelante», sufre ataques por todos los lados en el mundo moderno, la amenazan fuerzas tan diversas. Para Kraus, el encuentro del hombre con la mujer fue el «origen» en el que la razón quedó fecundada por los manantiales de la fantasía. El producto de este encuentro fue *creatividad artística e integridad moral*, que se expresan en todas las acciones de la persona.

Crisis del lenguaje

En la unión entre lo femenino y lo masculino se consuma la unión de lo personal con lo colectivo. Esta interacción ha prestado al mundo un modelo transformador: el impulso *idealista* que proyecta una visión subjetiva sobre el mundo entrando en tensión con un programa *mecanicista* que incide con una orientación cosmológica. El *subjetivismo* imprimirá la voluntad individual; voluntad como constelación de referencias e imágenes que reflejan las profundas tenden-

cias que a través de la sociedad y el lenguaje se han estratificado en la *intimidad* como interiorización de un nuevo orden. El mundo interior encarna la rebeldía; sumido en el centro mismo de la individualidad por naturaleza egocéntrica, no sólo es sujeto de alteraciones e inestabilidades interiores sino puede provocar derrumbamientos históricos y alteraciones sociales desfigurando imágenes míticas que el poder y las presiones establecen como teorías dominantes.

La unión del yo con el mundo se verifica como creación de lenguaje. El lenguaje que hace de los edificios libros de piedra, de las ciudades centros del *lógos*, se convierte en el *compromiso fáctico* que cambia el mundo. El mundo se transforma por la voluntad individual que combate la inercia de lo establecido. Lo establecido que se corporiza en trama racionalizada de los saberes está continuamente atacado y transformado por las incursiones de lo nuevo.

94 ¿Pero qué es en la realidad lo que hace asimilable lo subjetivo por lo objetivo?, o lo que formulaba en su pregunta Hofmannsthal: ¿qué hay en la realidad que haga posible que *objetividad* y *subjetividad* coincidan en la imagen sensorial? Y con esta pregunta se emprendía el camino de reconsiderar si el lenguaje es capaz de expresar algo de la esencia y los significados de la vida. Hofmannsthal recurría al antiguo mito de la preexistencia: cuando todas las almas, todas las mentes eran uno y uno con la materia del universo, por lo que conocer viene a ser idéntico a recordar. Nada entonces es nuevo y como es materia del universo pertenece a todos. La verdadera función de la lírica es «tocar cuerdas y arrancar armonías que han estado en nosotros dormidas sin que las conociésemos, de modo que escudriñemos las profundidades de los misterios prodigiosos como si nos franqueara una nueva significación de la vida». Para Hofmannsthal la poesía era la creación de unidad entre el yo y el mundo. El punto en que se interaccionaban estaba en sus impresiones. La poesía expresaba directamente las sensaciones de la manera más completa y precisa. Porque es a través de las sensaciones como obtenemos conocimientos, aseveraba el filósofo Ernst Mach. Expresaba, por tanto, la poesía más de la «realidad» que la ciencia que consistía en un método taquigráfico de poner relaciones y correlaciones en los datos de los sentidos. La expresión poética descubre aquello en lo que está forjado el ser como hecho histórico poniendo en evidencia la «verdad de la existencia» como una «proyección poética».

Sin embargo el esteticismo que dominaba en la Viena de 1900 sobre todos los lenguajes de la expresión —empezando por la prensa sensacionalista, la pintura ornamental, la música del romanticismo, la arquitectura de la Secesión—, el perfeccionismo formal y sus justificaciones morales externas no eran suficientes para expresar lo que verdaderamente tiene valor en la vida. Entraba en cuestión la capacidad y la autenticidad del lenguaje en la expresión de los significados. El esteticismo constituía el problema auténtico de la comunicación y provocaba una distorsión del mundo; un mundo que carecía de dimensión moral. Según el aforismo de Adolf Loos, la evolución cultural del mundo equivaldría a la eliminación del ornamento. Loos se refería al esteticismo de su época como epidemia ornamental que atribuía a un estado de corrupción

moral y de opresión ideológica del sistema político. Exhortaría a sus coetáneos a través de sus edificios y a través de sus manifiestos a volver a la sencillez que es la verdad, que es moral, y es la que conoce el artesano. La imposición de la artísticidad en toda creación humana no hacía más que truncar la verdadera creatividad en las producciones útiles y despotenciar a la vida. La elaboración de ornamentos suponía un enorme desperdicio de fuerza de trabajo, de salud humana, de tiempo y dinero; un atentado hacia el ser humano y su libertad y por tanto un delito. Con la sencillez se recuperaría la verdad que es revolucionaria y se eliminaría la hipocresía que es retrógrada. El hombre moderno tenía, según Loos, una individualidad tan vigorosa que necesitaba de una vestidura impersonal como máscara. La máscara era para Loos un recurso también en la arquitectura cuando el espacio privado individualizado asumía la dimensión social-colectiva; entonces admitía la máscara y el revestimiento. Loos trataba de distinguir hasta dónde había de llegar la expresión de la individualidad, sobrepasada por el egotismo esteta en la presentación de un mundo hiperestético, y dónde empezaba el mundo objetivo de los valores. Asociaba la *objetividad* a la *sociabilidad* que tenía que referenciarse a un sistema de signos convencionales y por tanto a una abstracción. En oposición la *subjetividad* correspondía al grado de interiorización y de *privacidad* de la arquitectura. Lo privado como síntesis de significados y usos culturales resiste al cambio. Definía así la diferencia en la expresión de lo privado y lo social, caracterizada por la temporalidad, índice de la mayor o menor velocidad de su modificación cultural, en el paulatino cambio de los modelos origen e incluso en la renuncia a toda posibilidad individual de intervención. La casa es conservadora. El arte es revolucionario; edifica la mente y lleva de lo cotidiano a la esfera de los valores. La casa ha de servir a la comodidad. La obra de arte quiere arrancar a los hombres de la comodidad. Por tanto la casa no tiene nada que ver con el arte y la arquitectura no debería contarse entre las artes exceptuando los monumentos funerarios y los conmemorativos.

95

Así Loos trataba de marcar los confines de los valores objetivos y los valores subjetivos, diferenciar el arte de la vida y constatar los interconectados problemas de la comunicación y la autenticidad del lenguaje en la búsqueda de la significación en arquitectura. Paralelamente en la música, Schönberg suscitaba si al lenguaje le era esencial expresar ideas y sentimientos, es decir, simbolizar algo diferente a lo musical como venía haciendo a lo largo de la historia; su música se proclamaba autosuficiente, un mero ayuntamiento de sonidos y un lenguaje en sí mismo. Junto con Loos y Schönberg compartían la crítica del lenguaje, como una crítica cultural, Kokoschka, Altenberg, Wittgenstein y Kraus. La pintura de Kokoschka ejercía una crítica social a través de sus figuras extraídas de una esencialidad frente a la artificialidad y esteticismo de Klimt en la misma línea que Loos denunciaba el «ornamento» como «delito» con incursiones explícitas a los arquitectos de la Secesión. Una nueva lógica y una nueva ética propugnaba la autenticidad de la idea y la integridad del autor en expresar los verdaderos valores; una sensibilidad que trascendía a los problemas centrales de la comunicación y la autenticidad

moral de toda creación. El creador no ha de buscar la belleza sino la verdad donde la belleza estará implícita.

El problema de definir la finalidad esencial y los límites de la *representación* era el mismo, el del *lenguaje*, y era en la realidad el problema de definir la finalidad y los límites de la *razón*. Wittgenstein resolvería filosóficamente dicho problema. Con el *Tractatus* establecería una teoría del lenguaje formal que mostraba cómo la lógica y la ciencia desempeñan un papel dentro del lenguaje descriptivo ordinario, mediante el cual producimos una representación del mundo análoga a los modelos matemáticos de los fenómenos físicos. Pero las cuestiones relativas a la «ética, los valores y la significación de la vida» por hallarse fuera de los límites del lenguaje descriptivo aludido son objetos de una suerte de visión mística, que sólo puede ser transmitida a través de una comunicación «indirecta y poética». Definía así la naturaleza y los límites del lenguaje y al mismo tiempo trazaba una separación entre los hechos y los valores, la esfera de la ciencia y la moralidad. De ese modo trataba de proteger la esfera de la *conducta* en la vida de la esfera de la *especulación*, la esfera de la fantasía de las incursiones de la razón e impedir que los sentimientos espontáneos fuesen socavados por la racionalización.

96

Lo ético se sitúa fuera del discurso racional; se ubica en la esfera de lo poético. La significación del mundo se encuentra fuera de lo factual. Lo que el mundo tiene en común con su representación es el poder poético que tiene el lenguaje de transmitir la significación de la vida. El *Tractatus* establecía la subjetividad de la ética y restituía la objetividad de la ciencia. Compatía así la fuerza del racionalismo que mutila y encadena el espíritu humano. El fracaso del racionalismo radicaba en un equívoco en distinguir la esfera de la fantasía de la esfera de la especulación.

La esfera de la poesía

Trasladado el mismo problema del lenguaje a la arquitectura de hoy nos enfrentamos por un lado con el funcionalismo utilitarista que procede con un reduccionismo de la expresión supeditada a reproducir el discurso explícito del poder económico y político y por otro con el formalismo estético-tecnológico en sus diversas acepciones que seduce el poder. Consideramos hoy el lenguaje indistintamente como un código basado en convenciones establecidas o un sistema de signos arbitrarios al que pretendemos dar una base objetiva o intelectual, eclipsándose completamente este carácter originario y revelador del lenguaje que Louis Kahn, por ejemplo, suscitaba *medio siglo* después de Loos. Cuando Luis Kahn se preguntaba «¿qué quiere ser un edificio?», frente a los planteamientos funcionalistas sugería que los edificios tienen una «esencia» que determina el hecho construido. Existe un orden que precede el diseño al cual hacía alusión como «deseo de existencia». El diseño de la forma es la transcripción al ser del «orden interno». Kahn pretendía expresar que la arquitectura es la encarnación de lo incmensurable; de las *instituciones* que pertenecen a lo común: los deseos y las aspiraciones de los hombres. La vida no es arbi-

traría sino que tiene unas *estructuras*, lo que Heidegger llamaba «formas básicas» de «ser-en-el mundo». La expresión que descubre la estructura del mundo corresponde según Heidegger al *deseo de ser* como un *deseo de expresar*. Lo que el arquitecto hace responde a una institución antes de convertirse en edificio. El edificio «lo que quiere ser lo ha sido siempre». Coincidió así con Loos y Hofmannsthal en la preexistencia de los valores que forman el mundo objetivo.

Kahn se vinculaba al pensamiento de Heidegger con respecto a la articulación antropológica y ontológica de la expresión que hallaba su esencialidad en el habitar. El lenguaje en cuanto «casa del ser» posee la capacidad de traducir realidades vividas en formas construidas. Esta traducción ocurre como un proceso de reunión. Todo aquello que pertenece a la esencia coligante constituye un lugar. La construcción de un puente, por ejemplo, constituye un lugar porque relaciona la tierra, la tierra y el hombre. El construir pensado desde la esencia de habitar habla de un modo originario. Construir significaba originariamente, en el antiguo alemán, habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es a la medida que habita. Cuando el lenguaje retira el significado propio de la palabra construir, el de habitar, parece que no es injustificado. No se trata de un simple proceso que tiene lugar dentro del cambio semántico de las palabras. Cuando el habitar se retire detrás de las múltiples maneras en que no se piensa nunca como rasgo fundamental del ser, cuando el habitar no es experiencia como el ser del hombre, el construir se reivindica por una serie de actividades y su sentido propio, el de habitar, cae en el olvido. Los méritos de ese múltiple construir no llenan nunca la esencia de habitar sino por lo contrario restringen el habitar en el construir. Y así nuestro entendimiento del mundo se reduce. Reducimos la realidad y entendemos el hombre en términos de sus necesidades cuantificables y recursos calculables. Nuestra comprensión se reduce a *racionalización* y nuestro estado anímico en *sentimentalismo*. Una ruptura entre pensamiento y sentimiento nos bloquea el acceso al mundo. El lenguaje enmudece y el contacto con el mundo se convierte en soledad. De ese modo el hombre se aliena con su propia naturaleza y se transforma en mero material humano. Recuperar el habitar es recuperar la capacidad de *poiesis* que es situar el hombre en la tierra, llevarlo a ella, llevarlo al habitar, lo que expresaría Antonio Fernández-Alba como esencia de la arquitectura. «Proyectar la arquitectura lleva implícita la capacidad de imaginar, imaginar formas en el espacio que sobrepasan la realidad para después construirlas sobre la propia realidad. Esta facultad imaginativa permite pre-figurar nuevas formas de vida, anticipar episodios para la biografía del hombre o recurrir a través del espacio a configurar el cúmulo de ensoñaciones donde se puede verificar la acción de la que es solidaria la existencia, para encontrar al final la materia siempre atareada en superar los límites de la geometría. Proyectar es mediar entre las tramas existentes y los nuevos deseos humanos. Ideaciones gráficas que se convierten en construcciones que recorren los diferentes episodios del espacio en el tiempo, intentando asumir la historia. Siempre fue hermoso para el trabajo del hombre mostrar cómo es posible hacer surgir las cosas de la imaginación y atribuirle el inaudito poder de la transformación. La construcción del espacio no se

reduce exclusivamente a descifrar la forma sino a trascender y superar la materia de su fabricación. La arquitectura se proyecta, así, a proporcionar lugares para la existencia de los hombres».

Poetizar-pensar, transcurrir por lo pensado de un modo distinto consiste en un revelar una imagen, en un dejar visualizar la esencia de lo invisible. Las imágenes poéticas son imaginaciones en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones, incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto familiar. Por esto poetizar no es ningún construir en el sentido de levantar edificios, decorarlos y equiparlos; es un construir inaugural. En la hermosa definición de Fernández-Alba vemos cómo se hace asequible el «construir, habitar, pensar» del metafísico Heidegger desplegando y cerrando el círculo completo de todos los elementos: imaginar, pensar, proyectar, tierra, materia, técnica, civilización, historia, cultura, espacio, lugar, lo trascendental y mítico, la existencia.

La esencia del habitar es poética. «Poéticamente habita el hombre», nos dice Heidegger a través del verso de Hölderlin. La esencia de la poesía que es la imaginación como revelación de algo interpela a la medida del corazón, del sentir o presentir. Poetizar viene a ser medir-pensar no con la geometría; es hallar el metro, su propio metro; es medirse con el más allá donde reside lo desconocido y lo misterioso. Reinstaurar de este modo la arquitectura significaría trascender de las cuantificaciones superficiales y de la arbitraria codificación de la semiología y hacer que los lugares cobren vida. La esencialidad del habitar entre la subjetividad del ser y la objetividad de estar en el mundo es el habitar originario.

98

La esfera de la especulación

La distorsión producida por el desplazamiento del punto de vista creativo en la relación sujeto-objeto hacia la compleja naturaleza formal de objetos justifica la multiplicidad de tendencias arquitectónicas hoy, incluso en su irreducible oposición. La liberación del lenguaje arquitectónico, la pérdida total de cualquier principio referencial ha llevado a la indeterminación de sus objetivos de igual modo, se puede decir, que la liberación del sexo ha llevado a su indeterminación. Parece que el deseo cuanto opera sin restricción queda sin realidad; al quedarse sin imaginario está en todos los lados pero en una *simulación generalizada*. Cuando lo femenino se funde en lo masculino tenemos *grado cero de estructura*, neutralización potencial, nos dice Baudrillard coincidiendo con Kraus en cuanto preveía la amenaza del feminismo, que presentaba la imagen de la mujer igual a la del hombre. Eso define una situación de simulación que confiere a lo femenino *ambigüedad*. Un paso más allá de la simulación está la *seducción*. Esta fuerza de lo femenino sobre lo masculino que hace escapar todos los poderes de su dominio. Lo femenino ahora como apariencia, como superficie, se opone a lo masculino como realidad y como profundidad y lo hace fracasar: contra el poder del ser y la realidad el dominio y la *estrategia de las apariencias*. La seducción es la alternativa a la represión femenina contenida en el relato de la miseria sexual

y política de las mujeres con exclusión de cualquier otro modo de poder y soberanía. La metáfora de la seducción de *la arquitectura presentada como imagen* se lleva a cabo hoy como liberación de todos sus vínculos: ideológico, sociológico y antropológico. Por la misma convención que pretende que la sexualidad y el poder sean fundamentalmente del carácter masculino, la seducción pertenece a lo femenino. Como reverso mismo del sexo, del sentido y del poder, la seducción representa el universo de lo ambiguo, la simulación y las apariencias; una exaltación de los signos en su uso maléfico.

Frente a las virtudes corpóreas: salud, fortaleza, belleza, verdad, atribuidas a lo masculino, la seducción es una categoría que no necesita fundamentación; está inmediatamente ahí sin que nada le pertenezca excepto las apariencias. Hace girar las apariencias sobre ellas mismas y al cuerpo actuar como autorrepresentación. Su poder está en el juego; su secreto en la inversión de toda pretendida profundidad de la realidad, de toda psicología, de toda anatomía, de toda verdad, de todo poder. Todos los signos son reversibles. La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa el dominio del universo real. El fracaso de lo real, el fracaso de la materia, el triunfo de lo ilusorio y los inmateriales representan los caracteres fundamentales de nuestra cultura contemporánea mediática. La arquitectura no escapa de la influencia mediática. Siendo el componente principal de la cultura material está sometida en el máximo grado de mediatización. La obtención y percepción de la *imagen* arquitectónica extraída completamente de los procesos globales de comunicación y comunicabilidad se desplaza en un nuevo proceso antropológico. De nuevo aparece como una problemática del lenguaje, una problemática relación entre teoría, praxis y realidad del propio habitar. La condición arquitectónica, parte integrante de la condición urbana y medioambiental global, transcurre por un proceso dominante de estetización. Estamos ante un fenómeno de *estetización global y difusa* que se extiende como maquillaje de la faz de la tierra. Los *contenidos*, las *cualidades*, los *lugares*, se suplantán por la *superficialidad*, la *atractividad* y los *artefactos*; la *experiencia de lo real* por la *manipulación perceptiva*. La *institución de espacios* se confunde con la *instalación de ambientes* que proporcionan experiencias perceptivas. Por lo general, experiencias que no son directas sino un aditamento introducido posteriormente por la interpretación.

El concepto de *ambiente* que trasciende del *espacio lúdico* se configura como medio visual que afecta con distinta intensidad a la actividad sensorial. Los instaladores ambientales pretenden la estimulación perceptiva a través de las diversas técnicas que vienen a ser apoyadas en la idea de lo artístico como «efecto ornamental». Si la concepción original de los ambientes lúdicos pretendía una apertura en la participación interactiva del espectador, en realidad la relación se convirtió en un condicionamiento que el ambiente ejerce sobre el público con un mecanismo de aprendizaje de ciertos códigos utilizados para su manipulación económica. Esos principios alcanzan hoy el reconocimiento oficial y vienen a formar parte de los intereses de los sistemas político y económico; se ven asumidos sobre todo por el *espacio público* identificado hoy con

el espacio de *consumo*. Así que la construcción de un ambiente arquitectónico o urbano se confía en la *fantasía*, hecho que tiene su origen en ciertas modalidades artísticas que entienden como objeto de arte la ocupación total del espacio. Y la manipulación de una idea de lo *artístico* como configurador del *medio urbano* le transforma en el *contexto semiótico* que desarrolla la nueva ideología artístico-tecnocrática con fines especulativos. Lo artificial y lo superficial son el centro de la reflexión. La estética ambiental en sentido de la apariencia de la realidad no de la misma realidad es la seducción misma que opera de forma fraudulenta al pretender integrar la preocupación social en el mundo de la especulación política y económica. Cuando el artificio se impone sobre cualquier orden natural, cuando la energía se vierte sobre la creación del signo y del ritual estamos en el dominio de la seducción. Entre estos productos los paradigmas que más frecuentemente nos encontramos son el humanista y el ecológico maniqueamente explotados en las escenografías urbanas y el nuevo paisajismo. La apariencia que reflejan estos productos como posibilidad emancipatoria desemboca en la educación e inversión de los gustos y la experiencia que se obtiene de ellos decae en fetichismo.

100

Estas estrategias transformadoras comprobamos que no pueden incidir en el propio proceso del espacio urbano y que sólo se limitan a servir la atraktividad urbana. Hoy, forman parte de esta cada vez más extendida concepción intervencionista que considera como función social esta apropiación y cambio estratégico del medio. La transformación estética del medio ambiente soslaya la coyuntura de un espacio urbano ambiental concebido según una ideología tecnocrática y subordinado al espacio económico. H. Marcuse, que entendía la estética como una especie de patrón para una sociedad libre, reivindicaba la estética como un juego libre de la imaginación con toda su carga liberadora e impulsora de un nuevo principio de realidad. Desde las reflexiones antropológicas de Marcuse a su reproducción en la realidad, la teoría ambiental que predomina hoy se ve obligada a aplicarse fuera de las condiciones existenciales por ese mismo principio de abstracción según el cual para producir obras de arte es preciso abstraerse de la realidad cotidiana.

La separación entre vida y arte nos devuelve a la misma problemática de Adolf Loos sin resolución. Seguimos en esa transición filosófica desde el *objeto antropológico* a lo abstracto que se convierte en *absoluto de lo abstracto*. El *enriquecimiento antropológico* deviene *pretensión sociológica*. La imaginación y las poéticas de individualidades creadoras se vierten en teorías ambientales que difunden la nueva comprensión del mundo y forman el nuevo espectador. Es el mismo habitante formado como espectador y consumidor bajo el efecto de la *explosión tecnológica* en la creación de un *universo especulativo*. En el universo de la mecanización racionalista y el sueño de la técnica, se lleva a cabo la disolución de lo privado en lo público a través de los medios de comunicación de masas. La problematización de la idea de lo íntimo ante la institucionalización de lo público se hace inviable; se pierde el contacto con la realidad como experiencia directa, y no es posible la habitabilidad que concebía Adolf Loos como naturalidad, temporalidad, historicidad, cultura que alcanza el verdadero, único conceptual: el origen.

BIBLIOGRAFIA

- Janik, Allan y Toulmin, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1987.
- Loos, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1972.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*. Capítulo sexto: «Construir, habitar, pensar». Capítulo octavo: «(...) Poéticamente habita el hombre», Ed. del Serbal, Barcelona, 1994.
- Fernández-Alba, Antonio, *Antipoemas del lugar y papeles del espacio*, Libros Maina, La misma, Madrid, 1984.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Ed. Cátedra, S.A., 1989.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Ed. Akal/Arte y Estética.

