

Peter Eisenman

"El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin" (1980)

DD. AA., *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 463-478

Desde el siglo XV hasta nuestros días, la arquitectura ha estado bajo la influencia de tres "ficciones" - representación, razón e historia-.

A pesar de la aparente sucesión de estilos arquitectónicos, cada uno con su propia etiqueta -Clasicismo, Neoclasicismo, Modernismo, Posmodernismo y así sucesivamente- estas tres ficciones han persistido en una u otra forma durante quinientos años. Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación, dar cuerpo a la idea de significado; el de la razón, codificar la idea de verdad; el de la historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio. Dada su persistencia será necesario considerar que este período manifiesta una continuidad de pensamiento arquitectónico. A este modo de pensar lo llamaremos clásico.

Fue a finales del siglo XX, cuando lo clásico se entendió como un sistema abstracto de relaciones. El que así ocurriera fue debido a que, sólo entonces, la arquitectura de principios del siglo XX pasó a ser considerada como parte de la historia, y de ahí que ahora sea posible ver que la arquitectura "moderna", aunque estilísticamente diferente de las arquitecturas previas, presenta un sistema de relaciones parecido al de la arquitectura clásica. Hasta este momento, lo "clásico" se entendía como sinónimo de "arquitectura", concebida como una tradición continua desde la Antigüedad, o, desde mediados del siglo XIX, como un estilo historicista. Hoy en día, el período de tiempo que abarca lo clásico se puede considerar, usando el término de Foucault, un "epistema", un período continuo de conocimiento que incluye la primera parte del siglo XX. A pesar de la auto-proclamada ruptura que tuvo lugar con el movimiento moderno, tanto en ideología como en estilo, las tres ficciones nunca se han puesto en duda y, por tanto, permanecen inalteradas, lo que equivale a decir que la arquitectura, desde mediados del siglo XV, ha pretendido constantemente ser un paradigma de lo clásico, lo atemporal, lo significativo, y lo verdadero. En tanto en cuanto la arquitectura intenta recuperar los atributos a lo clásico, cabe ser calificada como de "clásica".

La ficción de la representación: la simulación del significado

La primera ficción de la arquitectura es la representación. Antes del Renacimiento, había una intersección o congruencia, entre lenguaje y representación. El significado del lenguaje tenía un "valor aparente", que se transmitía dentro de la representación; en otras palabras, el modo en que el lenguaje producía significado podía estar representado dentro de este lenguaje. Así, las cosas eran: la verdad y el significado eran evidentes por sí mismos. El significado de una catedral gótica o románica estaba en sí mismas, era de facto. Por otra parte, los edificios renacentistas y todos los edificios posteriores que pretendían ser "arquitectura", tenían un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente, porque eran simulacros (representaciones de representaciones) de edificios antiguos: eran de jure. El mensaje del pasado se utilizaba para verificar el significado del presente. Precisamente debido a esta necesidad, la arquitectura del Renacimiento llegó a ser la primera simulación, es decir una ficción no intencionada del objeto.

Hacia finales del siglo XVIII, una idea de relatividad histórica vino a suceder al valor aparente del lenguaje de la arquitectura como representación; y esta visión de la historia empezó la búsqueda de la certeza acerca de los orígenes tanto históricos como lógicos, de la verdad y de la demostración, y de los objetivos. Ya no fue tenido como verdad que el pensamiento residía en la representación sino, por el contrario, que existía fuera de ella, en los procesos de la historia. Este desplazamiento puede entenderse a través del cambiante status de los órdenes: hasta el siglo XVII se pensaba que eran paradigmáticos y atemporales. Este desplazamiento, como ya quedó dicho, se produjo porque el lenguaje había dejado de estar en consonancia con la representación; es decir, lo que se explicaba en el objeto no era un significado sino un mensaje.

La arquitectura moderna reivindicaba el rectificar y el liberarse de la ficción de la representación renacentista, anunciando que, para la arquitectura, no era necesario representar otra arquitectura; la arquitectura existía solamente para dar forma a su función. Mediante la conclusión deductiva de que la forma sigue a la función, se introdujo la idea de que un edificio ha de expresar -es decir, parecerse a- su función, o asemejarse a una idea de función (p. ej., ha de manifestar la racionalidad de su proceso de producción y composición). De este

modo, en su esfuerzo por distanciarse de la tradición representacional anterior, la arquitectura moderna intentó despojarse de los adornos exteriores del estilo "clásico". El resultado de este proceso de reducción fue llamado abstracción. Una columna sin base ni capitel era considerada una abstracción. Se pensaba que, mediante tal proceso de reducción, una forma encarnaba su función más "honestamente". Una columna sin base ni capitel estaba más cerca de la columna real o natural, del elemento sustentante (simple por antonomasia), que una columna con una base y un capitel repletos de motivos arbóreos o antropomórficos.

Pero esta reducción a pura funcionalidad no era tan sólo una abstracción; era también un intento por representar la realidad misma. Si así se entienden las cosas, los objetivos funcionales simplemente reemplazaron a los órdenes de la composición clásica como puntos de partida para el diseño arquitectónico. La intención que los modernos tenían de representar el "realismo" de lo no-ornamentado hace que el objeto funcional fuese una ficción equivalente a la del simulacro clásico de la representación renacentista. ¿Por qué la función era una fuente de imágenes más "reales" que aquellas que se escogían entre las que proporcionaba la Antigüedad? La idea de función, es decir, el mensaje de la utilidad en vez del mensaje de la Antigüedad, pasó a ser una proposición originaria -un punto de partida para proyectar, evidente en sí mismo y análogo a la tipología o a la "cita histórica"-. Esto es, pues, una manifestación más de aquella ficción en la que significado y valor ocupan un lugar ajeno al mundo de una arquitectura "tal y como es", arquitectura a la que la representación trata de abordar a su propio significado más que ser un mensaje de otro significado previo. El funcionalismo resultó ser una conclusión estilística más, basada esta vez en un positivismo técnico y científico una simulación de la eficiencia. Desde esta perspectiva, el movimiento moderno tiene una continuidad con respecto a las teorías de la arquitectura que lo precedieron. Desde este punto de vista, la arquitectura moderna no logró encarnar un nuevo valor en sí misma. Cuando los modernos intentaban reducir la forma arquitectónica a su esencia, a la realidad pura, creían que estaban reemplazando el campo de la figuración referencial por el de la "objetividad" no-referencial. Pero en realidad, sus formas "objetivas" nunca se alejaron de la tradición clásica. Eran, simplemente, formas clásicas desnudas o formas que se referían a un nuevo conjunto de datos (función, tecnología). Así, las casas de Le Corbusier, que parecen barcos o aeroplanos modernos, tienen la misma actitud referencial hacia la representación que un edificio renacentista o un edificio "clásico". Los términos de referencia son distintos, pero las implicaciones en el objeto son las mismas. El compromiso de hacer que la abstracción moderna se convierta en historia parece querer dar por terminado, hoy en día, el problema de la representación. La inversión moderna de este empeño la estableció Robert Venturi en su distinción entre "duck" y "decorated shed". Un "duck" es un edificio que se supone refleja su función o que permite que su orden interno se exhiba en su exterior; un "decorated shed" es un edificio que funciona como una cartelera, donde cualquier tipo de imagen (salvo su función interna) -letras, emblemas, imágenes, elementos arquitectónicos incluso- transmite un mensaje accesible a todos. De ahí que las "abstracciones" del moderno sean todavía objetos referenciales: "ducks" tecnológicos más que tipológicos.

Pero los posmodernos no han logrado plantear otra distinción, que aquella que está ejemplificada en la comparación que Venturi hace del Palacio Ducal de Venecia -al que llama "decorated shed"- con la Biblioteca de Sansovino -a la que llama "duck"-. Tal comparación confunde la distinción real entre arquitectura "tal como es" y arquitectura como mensaje. El Palacio Ducal no es un "decorated shed" ya que no es la representación de otra arquitectura; proviene directamente del significado encarnado en los aspectos figurativos mismos; es arquitectura "tal como es". La Biblioteca de Sansovino puede parecer un "duck" pero sólo por el hecho de integrarse de lleno en la historia de la tipología de las bibliotecas. La utilización de los órdenes en la Biblioteca de Sansovino no nos habla ni de la función ni de la tipología de la biblioteca, sino más bien de la representación de otra arquitectura previa. Las fachadas de la Biblioteca de Sansovino contienen un mensaje y no un significado inherente; son signos anunciadores. El error que comete Venturi en la lectura de estos edificios radica en su preferencia por el "decorated shed". Mientras la réplica de los órdenes en tiempos de Sansovino tenía una significación (en cuanto que definía lo clásico), hoy no tiene importancia ya que aquella realidad que los órdenes representaban anteriormente está muerta. Un signo empieza a ser una réplica, o en términos de Baudrillard, a "simular", una vez que la realidad que representa ha muerto. Cuando desaparece la distinción entre representación y realidad, cuando la realidad es tan sólo simulación, la representación pierde su fuente a priori de significación, y entonces es cuando pasa a ser tan sólo simulación.

La ficción de la razón: la simulación de la verdad

La segunda ficción de la arquitectura posmedieval es la razón. Si la representación era una simulación del significado de lo atemporal a través del mensaje de la Antigüedad, la razón una simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia. Esta ficción se manifiesta con fuerza en la arquitectura del siglo XX, así como en la de los cuatro siglos precedentes. Su apogeo fue la Ilustración. La búsqueda del origen de la arquitectura es la manifestación primera del ansia por encontrar una fuente racional para el diseño. Antes del Renacimiento, la idea de un origen se consideraba evidente en sí mismo, su significado e importancia

eran incuestionables, pertenecían a un universo de valores a priori. En el Renacimiento, con la pérdida de un universo de valores evidente en sí mismo, los orígenes se buscaban en fuentes divinas o naturales, lo que implicaba una geometría que iba de lo cosmológico a lo antropomórfico. La reproducción de la imagen del hombre vitrubiano es el ejemplo más conocido. Dado que se pensaba que en el origen estaban las semillas del propósito del objeto y, por tanto, de su finalidad, no hay que sorprenderse al considerar que la creencia en la existencia de un origen ideal llevara directamente a la creencia en la existencia de un fin ideal. Esta idea genética de principio-fin estaba relacionada con la creencia de un plan universal de la naturaleza y el cosmos, el cual, a través de la aplicación de las reglas clásicas de composición, en lo que atañe a la jerarquía, al orden y al ajuste, daría lugar a la armonía del todo sobre las partes. De este modo, la perspectiva del fin dirigía la estrategia desde el principio. Por tanto, tal como definió por primera vez Alberti en *Della Pittura*, la composición no era un proceso de transformación neutro o de final abierto, sino, más bien, la estrategia para llegar a un objetivo predeterminado; era el mecanismo por medio del cual la idea de orden, representada en los órdenes, se transformaba en una forma específica.

La arquitectura de la Ilustración, reaccionando contra los objetivos cosmológicos de la composición renacentista, aspiraba a ser un proceso racional de diseño, cuyos fines fueran producto de la razón pura y secular y no del orden divino. Sin embargo, la visión renacentista de la armonía (fe en lo divino) llevó, naturalmente, al esquema de orden que iba a reemplazarla (fe en lo racional), que era la determinación lógica de una forma a partir de tipos a priori (funcionales).

Durand personifica este momento de suprema autoridad de la razón. En su tratado, los órdenes formales pasan a ser formas-tipos, y los orígenes naturales o divinos son reemplazados por soluciones racionales a los problemas de acomodo y construcción. El objetivo es una arquitectura "relevante" socialmente, y ésta se alcanza a través de la transformación racional de las formas-tipo. Más tarde, a finales del siglo XIX y principios del XX, la función y la técnica reemplazaron, como bases de partida, al catálogo de formas-tipo. Pero el caso es que, a partir de Durand se pensó que la razón deductiva que se empleaba en ciencia, matemáticas y tecnología, era capaz de producir un objeto arquitectónico verdadero (p. ej., significativo). Y a causa del éxito del Racionalismo como método científico -uno podría casi hablar de un "estilo" de pensamiento- en el siglo XVIII y a principios del XIX, la arquitectura adoptó los valores evidentes en sí mismos que le proporcionaban los orígenes racionales. Se creía representar la verdad una vez que la arquitectura parecía racional, lo que es tanto como decir que representaba la racionalidad. Ocurre a la arquitectura como en la lógica, donde todas las deducciones desarrolladas de una premisa inicial corroboran que en aquella premisa hay una conclusión lógica y, por tanto, cierta verdad. Con este procedimiento, además, la primacía del origen permanecía intacta y lo racional se convertía en la base moral y estética de la arquitectura. De ahí que la labor representacional de la arquitectura, en una época de supremacía de la razón, sea describir sus propios modos de conocimiento.

Pero, en este punto de la evolución de la conciencia algo aconteció: la razón se volvió hacia sí misma y así empezó, por tanto, el proceso de su propia destrucción. Cuestionándose su propia situación y modo de conocimiento, la razón demostró ser una ficción. Los procesos del conocimiento -medición, demostración lógica, causalidad- acabaron en una serie de argumentos sobrecargados de valor que no eran más que modos efectivos de persuasión. Los valores dependían de otra teleología, de una ficción con otro fin muy ajeno a la racionalidad.

Así, en términos generales, nada había cambiado desde que se formuló la idea de origen que tenían en el Renacimiento. Tanto si la referencia era un orden divino o natural, como en el siglo XV, o una técnica racional y una función tipológica, como en la post-Ilustración, todo se resumía en una sola cosa: en la idea de que el valor de la arquitectura nace en una fuente ajena a ella. Función y tipo eran sólo a priori sobrecargados de valor equivalentes a los a priori naturales o divinos.

En esta segunda ficción, la crisis de la creencia en la razón minó, por último, el poder de la representación. Tan pronto como la razón empezó a cuestionarse su propia condición, perdió su poder para ser portadora de verdad: se evaporó su poder para probar o representar cualquier cosa concluyente. Los análisis de los análisis revelaron que la lógica no podía hacer lo que la razón había proclamado: revelar la verdad, evidente en sí misma, de sus orígenes. Tanto lo que el Renacimiento consideraba como base de la verdad como lo que proclamaba la modernidad resultó depender de un acto de fe. Nietzsche apuntó que el despertar del siglo XIX al conocimiento era equivalente, en su valor y en su significado, a su fe en el conocimiento. El análisis era una forma de simulación; el conocimiento era una nueva religión. Del mismo modo, se podía considerar que la arquitectura no encarnaba a la razón; solamente podía formular el deseo de hacerlo. No hay una imagen arquitectónica de la razón. La arquitectura expresa la estética de la experiencia de (la persecución y el deseo de) la razón. El análisis y la ilusión de la demostración en un proceso continuo que

remite a la definición nietzschiana de "verdad" es una serie interminable de figuras, metáforas y metonimias.

En un entorno cognoscitivo, en el cual la razón se conoce dependiente de la fe en el conocimiento, y, por tanto, metafóricamente irreductible, una arquitectura clásica, o sea, una arquitectura cuyos procesos de transformación no son otra cosa que estrategias sobrecargadas de valor, basadas en unos -evidentes en sí mismos o contingentes- orígenes a priori, será siempre una arquitectura de reafirmación o réplica (y no de representación), independientemente de cuan ingeniosamente se seleccionen los orígenes para esta transformación o cuan creativa sea la transformación.

La reafirmación arquitectónica -la réplica- comporta una nostalgia por la seguridad del conocimiento, la fe en la continuidad del pensamiento occidental. Cuando el análisis y la razón reemplazaron a la representación como medios para revelar la verdad, la cualidad clásica o atemporal de la representación finalizó y comenzaron las ficciones de lo clásico.

La ficción de la historia: la simulación de lo atemporal

La tercera ficción de la arquitectura clásica es la historia. Hasta mediados del siglo XV, el tiempo se concebía de un modo no-dialéctico. Desde la Antigüedad hasta la Edad Media no se tenía conciencia del movimiento progresivo del tiempo. El arte no buscaba su justificación en relación con el pasado o el futuro; era inefable y atemporal. De este modo, en la Antigua Grecia, el templo y el dios eran uno y el mismo; la arquitectura era divina y natural. Por ello fue considerada como "clásica" por la época "clásica" que vino después. Lo clásico no podía ser representado o simulado, tan sólo podía ser. En su descarada afirmación de sí misma era no-dialéctica y atemporal.

A mediados del siglo XV, apareció la idea de un origen temporal y con ella la idea del pasado. Al poner un punto fijo para el comienzo, el ciclo eterno del tiempo se vio interrumpido. De ahí, la pérdida de la atemporalidad, ya que la existencia de un origen requería una realidad temporal. El intento de lo clásico por rescatar lo atemporal se convirtió, paradójicamente, en un concepto de historia, definido en el tiempo, como fuente de la atemporalidad. Además, la conciencia del movimiento progresivo del tiempo vino a "explicar" el proceso de cambio histórico. Ya en el siglo XIX, este proceso fue considerado "dialéctico". Con la idea de tiempo dialéctico apareció la idea de lo que conocemos por "Zeitgeist" enraizándose causa y efecto en un presente que aspira, por ello, a la atemporalidad.

Además de su aspiración por la atemporalidad, el "espíritu de la época" mantenía la existencia de una relación a priori entre la historia y todas sus manifestaciones en un momento dado. Tan sólo era necesario identificar el espíritu gobernante para saber qué estilo arquitectónico era el propiamente expresivo o relevante de la época. Estaba implícita la noción de que el hombre ha de estar siempre en "armonía" -o, por lo menos, en una relación no-disyuntiva con su tiempo.

El movimiento moderno, en su polémico rechazo de la historia que lo precedió, intentó apelar, para esta relación armónica a valores distintos de aquellos que hasta entonces encarnaban lo eterno y lo universal. El hecho de considerarse a sí mismo como sustituto de los valores de la arquitectura precedente, hizo que el movimiento moderno sustituyese una idea universal de relevancia por una idea universal de historia, análisis del programa por análisis de la historia. El Movimiento Moderno presumía ser una forma de intervención colectiva y libre de valores, en vez del "connaissanceur" informado y del individualista virtuoso personificados en el arquitecto posrenacentista. En la arquitectura moderna, lo importante es la incorporación de un valor distinto del natural o del divino; el "Zeitgeist" era considerado contingente del presente y no absoluto ni eterno. Pero la diferencia de valor entre lo presente y lo universal -entre el valor contingente del "Zeitgeist" y el valor eterno de lo clásicosólo dio como resultado otro conjunto de preferencias estéticas (de hecho, un conjunto opuesto). El espíritu presumiblemente neutro de la "voluntad de los tiempos" defendió la asimetría por encima de la simetría, el dinamismo por encima de la estabilidad, la ausencia de jerarquía por encima de la jerarquía.

Los imperativos del "momento histórico" son siempre evidentes en la conexión existente entre la representación de la función de la arquitectura y su forma. Irónicamente, por lo tanto, la arquitectura moderna, que, en vez de suprimir la historia, invocaba al "Zeitgeist", sólo continuó siendo la "comadróna de la forma históricamente significativa". En este sentido, la arquitectura moderna se revela a sí misma no como una ruptura con la historia, sino como un momento avanzado del mismo continuum, un nuevo episodio en la siempre cambiante evolución del "Zeitgeist". Y la representación que la arquitectura hizo de este específico "Zeitgeist", resultó ser menos "moderna" de lo que se había pensado en un principio.

Una de las preguntas que nos podemos hacer es por qué los modernos no se vieron a ellos mismos como un episodio más de esta continuidad. Una respuesta es que la ideología del "Zeitgeist" les ligaba a su historia presente, con la promesa de liberarles de su historia pasada. Estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significaba el creer en la eternidad de su propio tiempo.

La segunda parte del siglo XX, sabiendo retrospectivamente que la modernidad ya es historia, ha heredado nada menos que la conciencia del fin de la incapacidad que tenía la arquitectura clásica, o referencial, para expresar su propio tiempo como algo atemporal. La atemporalidad ilusoria del presente trae consigo una conciencia de la naturaleza temporal del tiempo pasado. En este contexto, la representación del "Zeitgeist" implica siempre una simulación. Ése es el uso clásico de la réplica de un tiempo pasado para invocar lo atemporal como la expresión de su propio tiempo.

Así, en esta discusión acerca del "Zeitgeist", siempre estará presente esta no reconocida ficción, una simulación de lo atemporal a través de una réplica del pasado: tan sólo nos queda el pasado para verificar el presente.

La historia del "Zeitgeist" está también sometida a toda una serie de preguntas acerca de cuál sea su autoridad. ¿Cómo se puede determinar la verdad de su "espíritu", desde dentro de la historia? Así la historia ya no es una fuente objetiva de verdad, los orígenes y los fines pierden una vez más su universalidad (es decir, su valor evidente en sí mismo) y, como la historia, se convierten en ficciones. Si ya no es posible plantear el problema de la arquitectura en términos de un "Zeitgeist" -es decir, si la arquitectura no puede establecer su relevancia en consonancia con el "Zeitgeist"- nos encontramos en una situación tal que es preciso volverse hacia otra estructura. Para eludir la dependencia respecto del "Zeitgeist" -es decir, para eludir la idea de que el propósito de la arquitectura es encarnar la época- es necesario proponer una idea alternativa de arquitectura, una idea en la que su propósito no sea la expresión de su propio tiempo, sino su inevitabilidad. En este sentido, la idea de que el propósito de la arquitectura es expresar su propia época se convierte en un serio problema.

Una vez que los valores tradicionales de la arquitectura clásica no son entendidos como significativos, verdaderos o atemporales, tenemos que admitir, como conclusión, que estos valores clásicos fueron siempre simulaciones (y que no sólo los consideramos así dada la presente ruptura con la historia o la presente desilusión con respecto al "Zeitgeist"). Parece evidente que lo clásico, en sí mismo, era una simulación que la arquitectura había mantenido durante quinientos años. Precisamente porque lo clásico no fue capaz de verse como una simulación, intentó la representación -cosa que no logró- de valores extrínsecos que llegaron a ser entendidos como atributos de su propia realidad.

El resultado de considerar clasicismo y modernismo como parte de una sola continuidad histórica, "lo clásico" supone entender que ya no hay valores evidentes en sí mismos en la representación, la razón, o la historia, que confieran legitimidad al objeto. Esta pérdida de valores evidentes en sí mismos permite a lo atemporal desligarse de lo significativo y de lo verdadero. Permite entender que no hay verdad (una verdad atemporal) o un significado (un significado atemporal). En el momento en que surge la posibilidad de que lo atemporal se libere del ancla de lo temporal (la historia), surge también la posibilidad de que lo atemporal se libere de lo universal para producir una atemporalidad que no sea universal. Esta separación significa que no importa si los orígenes son naturales divinos o funcionales; en otras palabras quizás ya no sea posible producir una arquitectura clásica -o sea temporal- recurriendo a los valores de lo clásico, inherentes en la representación, la razón y la historia.

Lo no-clásico. La arquitectura como ficción

Nos es ahora posible ver la necesidad de las comillas que enmarcaban hasta ahora el término "ficción". Las tres "ficciones" que acabamos de discutir se pueden entender ya no como ficciones, sino como simulaciones. Como quedó dicho, la ficción se convierte en simulación cuando no reconoce su condición de ficción, cuando intenta simular una condición o una realidad, una verdad o una no ficción. En primer lugar, diremos que la simulación de la representación en arquitectura ha conducido a una excesiva concentración de energías creativas en el objetivo representacional. Cuando las columnas suplen a los árboles y las ventanas parecen escotillas de barco, los elementos arquitectónicos se convierten en figuras representacionales que llevan una desmedida carga de significado. Sin embargo, en otras disciplinas, la representación no es el único objeto de la figuración. En literatura, por ejemplo, figuras como la metáfora y otras similares tienen un amplio campo de aplicación -poético, irónico, etc.- y no están limitadas a funciones alegóricas. En arquitectura, por el contrario, sólo se trabaja, tradicionalmente, con un aspecto de la figuración: la representación del objeto. La figura arquitectónica siempre alude a -aspira a la representación de- algún otro objeto, ya sea arquitectónico,

antropomórfico, natural o tecnológico.

En segundo lugar, podemos sostener que la ficción de la razón en arquitectura ha estado basada en el valor que lo clásico ha dado a la idea de verdad. Pero Heidegger dijo que el error tenía una trayectoria paralela a la verdad, que el error puede constituir la revelación de la verdad. De ahí que actuar desde el "error" o desde la ficción, sea oponerse conscientemente a la tradición de la "lectura errónea" -de la que lo clásico, sin saberlo depende-. No se trataría de una transformación, presumiblemente lógica, de algo a priori, sino de la afirmación del "error" deliberado como tal, error que presuponga únicamente su propia verdad interna. Error, en este caso, que no asume el mismo valor que la verdad sino que, simplemente no es dialécticamente opuesto a ella. Se acerca más a una disimulación, un "no-contener" el valor de verdad.

Finalmente, como ya vimos, la ficción simulada del movimiento moderno -heredada, inconscientemente, de lo clásico- condujo a que cualquier arquitectura debiese ser el reflejo del "Zeitgeist". Es decir, que lo presente y lo universal podían ser ambos atributos de la arquitectura. Pero si la arquitectura es, inevitablemente, la invención de ficciones, tendría entonces que ser posible proponer una arquitectura que encarnara "otra" ficción, una que no se sostuviera por medio de valores universales o del presente, y, lo que es más importante, que no considerara como su propósito reflejar estos valores. Esta otra ficción/objeto debería evitar claramente las ficciones de lo clásico (representación, razón y historia), que son intentos de "solucionar" el problema de la arquitectura de un modo racional, puesto que las estrategias y las soluciones son vestigios de una visión del mundo orientada hacia un objetivo final. Si éste es el caso, la cuestión es: ¿cuál puede ser el modelo para la arquitectura cuando la esencia de lo que era efectivo en el modelo clásico, el supuesto valor racional de sus estructuras, representaciones, metodologías de orígenes y fines, y procesos deductivos, han demostrado ser simulaciones?

Al no ser posible responder a esta pregunta con un modelo alternativo, debemos proponer una serie de características con las que tipificar esta aporía: la pérdida de nuestra capacidad para conceptualizar un nuevo modelo de arquitectura. Estas características citadas más abajo, surgen de lo que no puede ser; forman una estructura de ausencias. No se proponen para reconstruir lo que acabamos de rechazar -un modelo para una teoría de la arquitectura- puesto que tales modelos han resultado ser infructuosos. Lo que se está proponiendo es, más bien, una expansión más allá de los límites que presenta el modelo clásico para poder llevar a cabo una arquitectura como discurso independiente, libre de valores externos -clásicos o de cualquier otro tipo-, que sea la intersección de aquello que está libre de significado, de lo arbitrario, y de lo atemporal en lo artificial. La creación libre de significado, arbitraria y atemporal de artificialidad ha de distinguirse, por lo tanto, de lo que Baudrillard llama "simulación". No es un intento de borrar la distinción clásica entre realidad y representación -y, por lo tanto, volver a considerar la arquitectura como una serie de convenciones que simulan lo real- sino que es algo próximo a la disimulación. Mientras, que la simulación intenta eliminar la distinción entre lo real y lo imaginario, la disimulación deja intacta la diferencia entre realidad e ilusión. La relación entre disimulación y realidad es como la que personifica una máscara: el signo de pretender no ser lo que uno es; es decir, el signo que parece no tener ningún significado fuera de él mismo (el signo de un signo, o la negación de lo que está detrás de él). A esta disimulación en arquitectura se le puede dar, provisionalmente, el título de no-clásica. Puesto que la disimulación no es ni el inverso, ni el negativo, ni el opuesto de la simulación, una arquitectura no-clásica no es el inverso, el negativo o el opuesto de una arquitectura clásica; es simplemente distinta. Una arquitectura no-clásica no es ni un certificado de la experiencia, ni una simulación de la historia, ni la razón o la realidad del presente. Por el contrario, puede ser más propiamente descrita como una arquitectura "tal y como es", es decir, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna.

La demanda de que una arquitectura "noclásica" es necesaria, que es propuesta por la nueva época o por la ruptura en la continuidad de la historia, sería un argumento del "Zeitgeist". Lo no clásico únicamente propone el fin del dominio de los valores de lo clásico para poder considerar otros valores. No propone un nuevo valor o un nuevo "Zeitgeist", sino otra condición: leer la arquitectura como un texto. No puede cuestionarse el hecho de que esta idea de leer la arquitectura se iniciara con un argumento basado en el "Zeitgeist": que hoy los signos clásicos no tienen ya significado, sino que se han convertido en meras réplicas. Una arquitectura no-clásica no es, por tanto, incapaz de dar respuesta a la perfección de la plenitud inherente al mundo; más bien, es incapaz de dar respuesta a su representación.

El fin del comienzo

Que el valor posea un origen implica la existencia de un estado o condición de origen anterior al momento en que se le otorga dicho valor. Comienzo sería, por tanto, dicha condición de origen previa al momento en que se da valor al origen. Para reconstruir la atemporalidad, el estado tal y como es, y el de valor aparente, hay que comenzar: comenzar eliminando aquellos conceptos definidos en el tiempo característicos de lo clásico,

que son, fundamentalmente, origen y fin. El fin del comienzo es también el fin del comienzo del valor. Pero no es posible retornar al estado de gracia prehistórico, al Edén de la atemporalidad, cuando todavía no se valoraban los orígenes y los fines. Hemos de empezar por el presente, sin dar, necesariamente, un valor al presente. El intento de reconstruir lo atemporal, hoy en día, ha de reconocer lo ficticia que es dicha tarea -es decir, no debería intentar simular una realidad atemporal.

Tal como hemos sugerido anteriormente, latente en la atracción que sufre lo clásico por los orígenes está el problema más general de causa y efecto. Esta fórmula, parte de las ficciones de la razón y la Historia, reduce la arquitectura a un objeto "añadido" o "no-esencial", considerándola, simplemente, como un efecto de ciertas causas entendidas como orígenes. Este problema es inherente a todas las arquitecturas clásicas, incluso a la arquitectura moderna. La idea de arquitectura, como algo añadido, más que como algo con entidad propia -adjetival más que nominal u ontológica- lleva a la percepción de la arquitectura como mecanismo práctico. Mientras, la arquitectura sea, principalmente, un mecanismo destinado a ser usado y dar cobijo -mientras tenga su origen en funciones programáticas será siempre un efecto.

Pero cuando se rechaza esta característica "evidente en sí misma" de la arquitectura y se la considera sin ningún origen a priori, ya sea funcional, divino o natural, se pueden proponer unas ficciones alternativas para el origen. Una de éstas, por ejemplo, es arbitraria, lo que supone no tener valor externo derivado del significado, la verdad o la atemporalidad. Es decir, es posible imaginar un comienzo que sea internamente consistente pero que no esté condicionado por -o dependa de- un origen histórico con, un valor supuestamente evidente en sí mismo 19. De este modo, mientras se pensaba que los orígenes clásicos tenían sus raíces en un orden divino o natural y se mantenía que los orígenes modernos derivaban su valor de la razón deductiva, los no-clásicos pueden ser estrictamente arbitrarios, simples puntos de partida sin valor. Pueden ser artificiales y negativos, en vez de naturales y/o divinos (universales). Estos comienzos, disimulados y determinados artificialmente, pueden estar libres de valores universales porque son únicamente puntos arbitrarios en el tiempo, cuando el proceso arquitectónico empieza. Un ejemplo de origen artificial sería un injerto de la misma naturaleza que aquella inserción genética de un cuerpo extraño que se hace en otro cuerpo para obtener un nuevo resultado. En vez de un collage, o un montaje, que vive dentro de un contexto y alude a un origen, el contexto de un injerto es un lugar inventado que casi no tiene otras características de objeto que aquellas que caracterizan a un proceso. Un injerto no es genéticamente arbitrario en sí mismo. Su arbitrariedad radica en verse libre de un sistema de valores de no arbitrariedad, como por ejemplo, el clásico. Es arbitrario en cuanto que nos permite la opción de la lectura, la cual no aporta valores externos al proceso. Aun más, considerando su naturaleza artificial y relativa, un injerto no implica, en sí mismo, necesariamente, un resultado satisfactorio; es meramente un lugar que contiene motivación para la acción, que es el comienzo del proceso.

La motivación toma de arbitrario -es decir, algo en su estado artificial que no es una estructura significativa de presencias y de ausencias- e implica un movimiento de acuerdo con su estructura -es decir, una entidad que contiene un orden inherente y un significado-. Pero esto suscita la cuestión de si la motivación deriva de un orden arbitrario. ¿De este modo algo puede ser arbitrario y no orientado hacia un objetivo y, al mismo tiempo, motivado internamente? Cada estado, puede argüirse, tiene una motivación hacia su propio ser, un movimiento más que una dirección. Que la arquitectura no pueda describir o representar la razón, no significa que no pueda cuestionarse sistemática o rigurosamente cuál es su ser. En todos los procesos ha de haber necesariamente algún punto de partida, pero el valor, en una arquitectura arbitraria o intencionadamente ficticia, reside en la naturaleza intrínseca de su acción más que en la dirección de su curso. Sin embargo, puesto que cualquier proceso debe tener, necesariamente, un comienzo y un movimiento, podemos considerar que el origen ficcional tiene, por lo menos, un valor metodológico; es decir, un valor relacionado con la generación de las relaciones internas del mismo proceso. Pero si el comienzo es efectivamente arbitrario, no puede haber ningún movimiento en dirección a la clausura o el fin, porque la motivación para el cambio de estado (que es la inherente estabilidad del comienzo) no puede nunca conducir a un estado de no-cambio (que es el fin). De este modo, las motivaciones libres de valores universales de origen histórico y de cualquiera que sea el proceso direccional pueden conducir afines diversos de aquellos a los que conducía el fin sobrecargado de valor de la etapa anterior.

El fin del fin

Acompañando al fin del origen, la segunda característica básica en una arquitectura no-clásica es su liberación de objetivos o fines a priori -el fin del fin-. El fin de lo clásico implica también el fin del mito del fin como efecto, sobrecargado de valor, del progreso o de la dirección que tiene la historia. Las ficciones de lo clásico, siguiendo lógicamente la clausura potencial del pensamiento, despertaron el deseo de confrontar, exhibir e incluso trascender el fin de la historia. Se pensaba que los objetos estaban imbuidos de valor porque su relación con un origen signifiante, evidente en sí mismo, podía, de algún modo, trascender al

presente, dirigiéndose hacia un futuro atemporal, hacia una utopía. Esta idea de progreso confirió un valor falso al presente; la utopía, una forma de fantasear acerca de un fin "abierto" y sin límites, impidió la noción de ajuste definitivo. De este modo, la moderna crisis de la resolución marcó el fin de un proceso de movimiento que se dirigía hacia el fin. En nuestra percepción de la continuidad de la historia, tales crisis (o rupturas) provienen, más que de un cambio en nuestra idea acerca de los orígenes y fines, del fracaso del presente (y de sus objetos) para mantener nuestras esperanzas en el futuro. Cuando la continuidad de la historia se ha roto en nuestra percepción, cualquier representación de lo clásico, cualquier "clasicismo", sólo puede ser considerado como una creencia. En este momento, en el que nuestros valores adquiridos están en "crisis", el fin del fin da pie a la posibilidad de la invención (o realización) de un futuro abiertamente basado en un futuro ficticio -y, por lo tanto, no-amenazante desde su valor de "verdad"-, en vez de un futuro simulado o idealizado.

Con el fin del fin, lo que antes era un proceso de composición o transformación deja de ser una estrategia causal, un proceso de adición o sustracción a partir de un origen. Como alternativa, el proceso se convierte en un proceso de modificación: en la invención de un proceso no-dialéctico, no-direccional y no-orientado hacia un objetivo 23. Los orígenes "inventados", de los que este proceso recibe su motivación, difieren de los aceptados orígenes míticos de los clasicistas en cuanto que son arbitrarios, reinventados para cada circunstancia, adoptados para el momento y no para siempre. El proceso de modificación se ha de ver más como una táctica con un fin abierto que como una estrategia orientada hacia una meta u objetivo. Una estrategia es un proceso que está determinado y sobrecargado de valor antes de que comience; está dirigido. El origen, en cambio, no puede ser conocido desde un sentido (en términos cognoscitivos) preestablecido; no depende del conocimiento derivado de la tradición clásica y, por lo tanto, no puede engendrar una estrategia.

En este contexto, la forma arquitectónica "se revela como un espacio para la invención", en vez de ser la representación servil de otra arquitectura o un simple mecanismo práctico. Inventar una arquitectura es permitir que la arquitectura sea una causa; y el hecho de ser una causa debe provenir de algo externo a una estrategia dirigida de composición.

El fin del fin también implica el fin de la representación del objeto como único sujeto metafórico en arquitectura. En el pasado, la metáfora arquitectónica se utilizaba para dar soporte a fuerzas tales como la tensión, la compresión y la flexión; estas cualidades se podían observar, si no literalmente en los objetos mismos, sí como relaciones entre objetos. La idea de metáfora, aquí, no tiene nada que ver con las cualidades generadas entre edificios, o entre edificios y espacios. Tiene que ver, más bien, con la idea de que el mismo proceso interno puede generar un tipo de Figuración norepresentacional en el objeto. Esto es una apelación, no a la estética clásica, sino al potencial poético de un texto arquitectónico. El problema, entonces, reside en distinguir los textos de las representaciones, en transmitir la idea de que lo que uno está viendo: el objeto material, es un texto y no una serie de referencias a otros objetos o valores.

Esto sugiere la idea de una arquitectura como "escritura" en vez de una arquitectura de imágenes. Lo que está siendo "escrito" no es el objeto en sí mismo -su masa y volumen- sino el acto de dar forma a aquella materia, a aquella masa. Esta idea confiere un cuerpo metafórico al acto arquitectónico. El acto da razón de su condición de lectura a través de un nuevo sistema de signos llamados "huellas". Las huellas no se han de leer literalmente puesto que no tienen otro valor que señalar que hay una lectura, y que esta lectura ha de hacerse. Una huella señala la idea de leer 25. Por consiguiente, una huella es un signo parcial o fragmentario; no tiene objetivación. Implica una acción que está en proceso. En este sentido, una huella no es una simulación de la realidad, es una disimulación porque se revela como algo distinto a su realidad anterior. No simula lo real, representa y registra la acción inherente a una realidad anterior, que tiene un valor ni más ni menos real que la huella misma. Es decir, la huella no se preocupa de formar una imagen, representación de arquitectura previa o de costumbres y usos sociales, sino que se ocupa de dejar constancia física -literalmente la impronta figurativa- de su propio proceso interno. Este proceso es interno al sistema. De este modo la huella es el registro de la motivación, el registro de la acción, no la imagen de otro origen-objeto.

En este caso, una arquitectura de lo no-clásico comienza a considerar la noción de un lector consciente de su propia identidad como lector, más que aquella de observador o usuario. Propone un nuevo lector, distanciado de cualquier sistema externo de valores (particularmente, de un sistema histórico arquitectónico). Este lector, no aporta otra competencia a priori al acto de leer, que la de su propia identidad como lector. Es decir, no tiene un conocimiento preconcebido de cómo deberá ser la arquitectura (en términos de sus proporciones, texturas, escalas, etc.); la arquitectura noclásica tampoco aspira a ser entendida por medio de estas preconcepciones.

La competencia del lector (de arquitectura) se puede definir como la capacidad para distinguir el sentido del conocimiento del sentido de la creencia. En cualquier momento dado, las condiciones para el "conocimiento" son "más profundas" que las condiciones filosóficas; proporcionan la posibilidad de distinguir la filosofía de la literatura, la ciencia de la magia, y la religión del mito. La nueva competencia procede de la capacidad de leer per se, de saber cómo leer, y, principalmente de saber leer y no necesariamente de codificar arquitectura como un texto. Así, el nuevo "objeto" ha de tener la capacidad, en primer lugar, de reconocerse a sí mismo como un texto, -es decir, como un acto de lectura. Lo que caracteriza la diferencia entre la ficción arquitectónica que proponemos aquí y la ficción clásica es su condición de texto y la manera en que se lee: ya no se presupone que el nuevo lector haya de conocer la naturaleza de la verdad en el objeto, tanto si ésta es la representación de un origen racional, como si es la manifestación de un conjunto de reglas universales que rigen la proporción, la armonía y el orden. Saber decodificar ya no tiene importancia; simplemente el lenguaje no es un código al que asignar significados (que esto significa esto). El placer reside en reconocer algo como lenguaje (esto es). De ahí que, proponer el fin del comienzo y el fin del fin, es proponer el fin de los comienzos y fines del valor, es decir, otro espacio "atemporal" de la invención. Un espacio "atemporal" en el presente que no tenga una relación determinante con un futuro ideal o con un pasado idealizado. La arquitectura es, hoy, el proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo.

Este artículo está basado en tres suposiciones o valores no-verificables: la arquitectura atemporal (sin origen, sin fin); la arquitectura no-representacional (sin objeto); y la arquitectura artificial (arbitraria, sin razón).