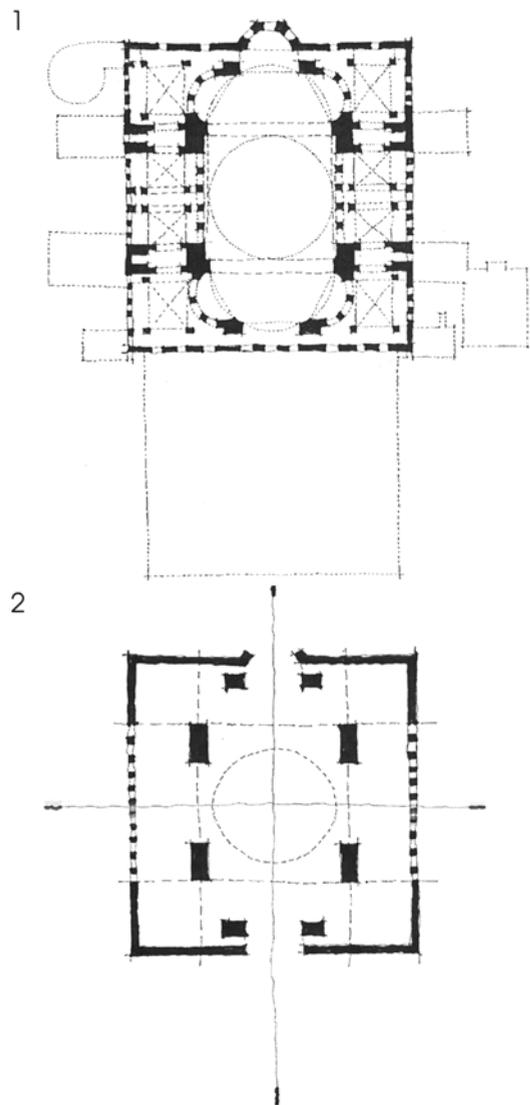


APROXIMACION TEORICA AL DISEÑO POST-TECNICISTA

Luis Ravanal G.



Esta reflexión no tiene por objetivo -y no podría tenerlo- delimitar exactamente lo que configura un «expresionismo tecnológico», dado que cada etapa histórica ha entendido la fructífera relación Arte-Técnica de distintas maneras en función de un ámbito bastante complejo.

Lo que nos motiva es la indagación, en los signos visibles de nuestro tiempo, de la continuidad relativa de los procesos históricos que dicen relación con una manera contemporánea, «Post-Industrial», de expresar esta ya tan antigua y dinámica fuerza-par que es el Arte y la Técnica en la Arquitectura.

Nos llega hoy un eco lejano de las circunstancias históricas al origen de la debacle del Modernismo, fundamental y vapuleada corriente filosófica-plástica que tuvo sus orígenes en el racionalismo revolucionario del siglo XVIII y, tras diversas interpretaciones, hizo crisis finalmente, al concluir la década de los sesenta. Muchos estudios han ido gradualmente calibrando -con mayor perspectiva histórica- sus aportes más concretos, en lo más objetivo y subjetivo que puede poseer la Arquitectura como rama del conocimiento humano.

El advenimiento de nuevas corrientes heredadas de una vasta tradición, ha renovado el panorama en este fin de siglo, pretendiendo, en mayor o menor grado, colocar la justa

medida en lo que es un frágil e inveterado equilibrio entre Arte -símbolo, significado, expresión cultural-, y Técnica: orden, rigurosidad, mecnicidad.

Estas corrientes que, en sus postulados más específicos comienzan a desarrollarse en los años 70 -pero que, indudablemente, pertenecen al flujo histórico reivindicando en lo esencial, el papel de ciertas constantes expresivas perdidas en la vorágine racionalista o actualizando los datos en relación a nuevos eventos culturales-, comienzan a aclararse en la medida que sus postulados son menos confusos y se produce una suerte de «alineamiento» natural que permite observar hoy, al menos tres de ellos, con relativa claridad:

-Post-Modernismo

-Post-Estructuralismo

-Post-Tecnicismo

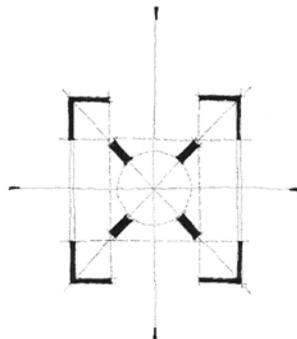
Aún cuando siempre son algo pretenciosas las clasificaciones por lo «objetivas» que quieren ser, resultan lamentablemente necesarias, cuando queremos situar en un contexto más amplio el estudio de un tema en particular. He agregado a las dos primeras corrientes una tercera, que me pare-

Sin constituir un modelo ni hacer modificaciones fundamentales del espacio, la expresión Post-Tecnicista en la Arquitectura desarrolla una emblemática de la Técnica que propone una tecnología-marketing para una arquitectura de corto plazo. Indagando en los signos visibles actuales de la continuidad de los procesos históricos asociados a la expresión del Arte y la Técnica en la Arquitectura, se identifican los factores hegemónicos de dicha emblemática, señalando los fundamentos del diseño Post-Tecnicista.

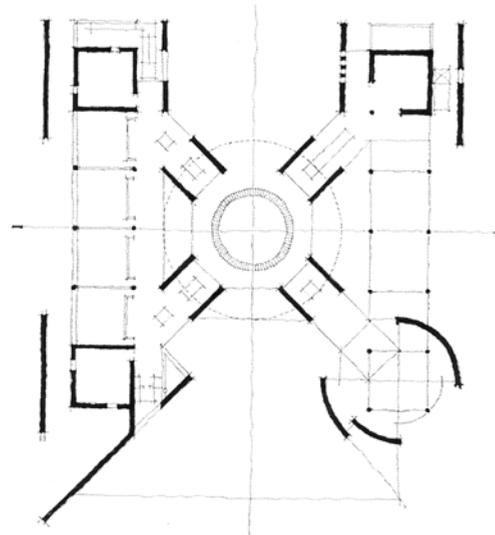


Architectural post technical expression does not build a model nor makes important spatial changes, but develops an emblematic position regarding technique. It proposes a marketing technology for the short term architecture. This paper studies the visible signs of a continuing historical process which is associated to the expression of art and technique in architecture. In relation to the emblematic position here presented, the basis for a post-technicist design is shown.

4



5



6



1-2. Santa Sofia y derivación del plan (Fase I), del proyecto "Centro de Transferencia Tecnológica" de L. Ravanal, 1990.
3. Detalle de "La Geóide" del Museo de las Ciencias y la Industria, Arqto. A. Fainsilber. Foto L. Ravanal.
4-5. Derivación geométrica del plan, Fase I y II del proyecto "Centro de Transferencia Tecnológica" de L. Ravanal.
6-7. Banco Lloyd's de Londres, Arqto. Richard Rogers. Foto M. I. Tuca.

7



ce adecuado particularizar y que, si bien es cierto comparte aspectos en común con las anteriores, posee ciertos rasgos propios que la caracterizan y, por ende, vale la pena destacar.

La Técnica, como una componente esencial de todo Arte, es inherente a cualquier corriente en la Arquitectura, aún en la más «depravadamente simbólica». Sin embargo, a partir del Modernismo, son sus aspectos sistemáticos los que se levantan como bandera de lucha, en desmedro de toda aquella dimensión expresiva que indudablemente posee y que, empañada por un extraño «funcionalismo», logra desdibujarse y perder el sendero que de alguna manera señaló el explosivo desarrollo decimonónico de la ingeniería.

Respecto de esta temática, nuestra hipótesis podría resumirse señalando que:

A través del examen de las convenciones expresivas de la Técnica en Arquitectura, o sea, de los modos en que ésta evidencia sus propias actitudes frente a la Técnica, y con la concurrencia del «principio hegemónico» (conjunto de valores emergentes de una cultura), se verifica la presencia de una emblemática de la Técnica o Post-Tecnicismo.

Nuestro recorrido intentará identificar los factores hegemónicos de esta emblemática, y precisar los fundamentos del diseño Post-Tecnicista que puedan ser empleados como antecedentes de un futuro estudio sobre la expresión tecnológica en la Arquitectura.

1. FACTORES HEGEMONICOS PARA UNA ARQUITECTURA POST-TECNICISTA

Pensamos que hay dos rasgos de nuestra cultura arquitectónica que deben ser examinados: el Neo-Artesanado y el Diseño Industrial.

1.1. NEO-ARTESANADO

Se designa generalmente por Artesanía a aquella actividad productiva realizada sin el empleo de maquinarias, que requiere una cierta especialización y que arroja resultados de particular calidad estética. Alcanza durante la Edad Media su máxima expresión, muy vinculada aún al concepto de Arte. Sólo a partir del Renacimiento, con la aparición de la Academia adquiere plena autonomía, al establecerse la noción de Arte Mayor y Arte Menor. Su decadencia comienza en el siglo XVIII al producirse la definitiva escisión entre

autor intelectual y autor material.

Es la misma época romántica que divide la Arquitectura y la Ingeniería, cuando comienza la paulatina industrialización de lo artesanal, hasta llegar a convertir la Artesanía en una expresión localista y reducida culturalmente.

Cuando deseamos asimilar culturalmente un lugar en lo que tiene de particular con respecto a otros, y recoger gran parte del verdadero espíritu que le anima, es indudable que el producto artesanal satisface en mayor medida esa necesidad, toda vez que el transnacionalismo industrial ha difundido indiscriminadamente sus elaboraciones y, por otro lado, el Arte se ha alejado considerablemente de la posibilidad de ser asimilado por el común de las personas.

A pesar de la excesiva masificación y, como contrapartida, la elitización artística, aún en nuestra época hay espacio, por reducido que sea, para el producto artesanal.

Esta vertiente, más que ninguna otra, es la que ha caracterizado la producción arquitectónica estructuralmente de los últimos tiempos, intentando soluciones que, sin embargo, a fuerza de querer ser originales, transgreden normas fundamentales de la Técnica, como es la de lograr la satisfacción de necesidades con el mínimo esfuerzo.

No se trata del retorno a las condiciones -incluso morales-, de la paleo-artesanía medieval que predicara William Morris, quien incluso llegó a referirse a la máquina como un objeto maravilloso que en manos de los hombres justos y previsores habría podido minimizar la fatiga y mejorar la vida de la raza humana. Previó, además los cambios profundos que traería consigo la mecanización para la relación técnica-símbolo, fundando las bases de lo que sería -hasta la creación del Bauhaus, una revolución de las Artes Aplicadas. Pero es, su condición de recuperar desde la manufactura misma el sentido unitario de las artes, lo que le hace importante como antecedente a una época.

Se configura así, una línea de sucesión histórica que abarcará otros movimientos de fines del siglo XIX que poseen como denominador la Arquitectura como un verdadero paradigma de equilibrio en la ecuación Arte-Técnica.

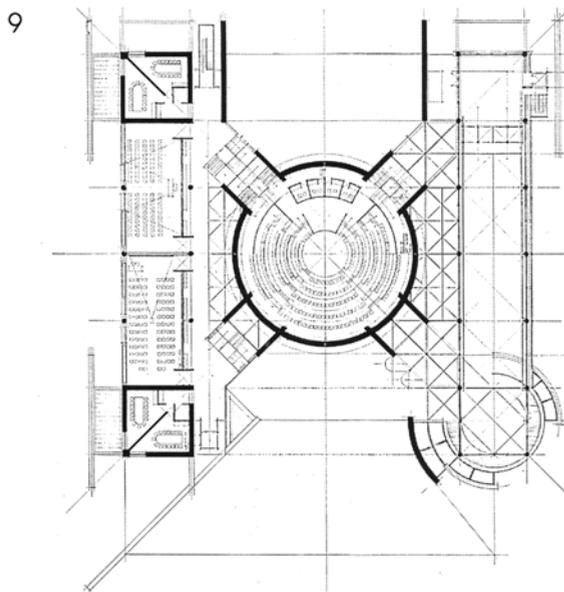
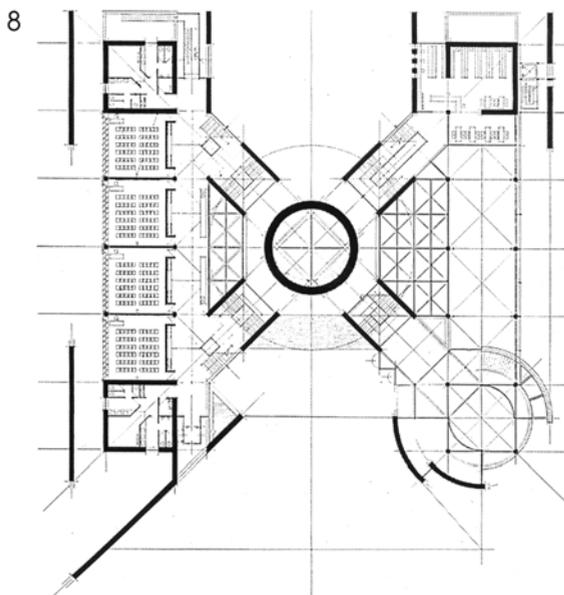
Esta vertiente «sesgada» en algunos casos, «disfrazada» en otros -según el significado del concepto funcionalista-, viene a desembocar hoy con mayor fuerza en una de las tres grandes corrientes post-modernistas: **El Post-Tecnicismo o «High-Tech».**

Si bien es cierto que el Post-Estructuralismo Deconstructivista reafirma los valores expresivos de la Técnica en abierta oposición a los valores historicistas del primer Post-Modernismo -rescatando de esa manera uno de los más importantes postulados ideológicos del Modernismo: poner a la máquina al servicio del hombre-, resulta ser aún algo insustancial en la manera de llevarlo a cabo.

Entre la desenfadada imaginación del constructivismo ruso, las influencias estilísticas del expresionismo alemán, la Arquitectura y Diseño de los años cincuenta, y el trabajo de algunos teóricos desde Rowe a Derrida, se desarrolla una fragmentada labor que nos llega hoy como una visión renovada de las nuevas formas de la era de la máquina.

Está en discusión que exista un movimiento coherente, pero es clara la existencia de una búsqueda formal.

En lo referido al Post-Modernismo, es su acentuada estetización lo que, por el momento, lo excluye de las corrientes post-tecnicistas que básicamente intentan recuperar para la Arquitectura el diseño ingenieril.



Las obras del Post-Tecnicismo se desenvuelven, por una parte, en temas de gran envergadura donde existe la posibilidad de salvar grandes luces y hacer uso intensivo de artilugios mecánicos y, por otra parte, en pequeñas intervenciones de alta categoría, que permiten hacer gala de un minucioso -y hasta maniaco- diseño del detalle, de la «pieza».

Esta búsqueda consciente de la máxima capacidad expresiva del elemento tecnológico es llevada a cabo, sin embargo -y aunque parezca contradictorio-, al margen del proceso industrial. ¿Cómo es eso?

El responsable es el diseño artesanal. Esto resulta del natural proceso de desapego que tiene que sufrir el diseño para poder distinguirse de los procesos habituales de producción de la edificación. Esta etilista manera de construir un edificio, debe hacerse a medida y con el más alto estándar de calidad. En otras palabras: debe apoyarse en la Artesanía.

Richard Rogers, el más radical líder de esta escuela, es el primero en afirmarlo:

«No puedo insistir suficientemente en que la Arquitectura es todavía Artesanía... Es un completo mito el que la Tecnología haya superado a la Artesanía».

Se observará que durante la mayor parte de la Historia, dos factores fueron verdaderos «redentores» del proceso técnico, y ambos tienen que ver con la Artesanía. En primer lugar, el hecho del sometimiento de las operaciones al control directo del artesano mismo. Imposible sería la creación de un Antonio Gaudí, sin la capacidad de controlar la totalidad del objeto arquitectónico, de indagar en sistemas estructurales apropiados sin abandonar la fuerza del símbolo, equilibrando bajo una sola diestra mano creativa, todos aquellos aspectos sustanciales que implica lo técnico y lo artístico, entregando elementos llenos de significación y de una espacialidad coherente.

En segundo lugar, el trabajador podía pasar -sin incrementar su destreza técnica-, de las partes operativas de su labor a las partes expresivas. Podemos decir que, al adquirir habilidad técnica, se licenciaba para ejercitar el Arte. La máquina introduce una

contribución a la liberación creadora al permitir ensanchar las posibilidades -hasta ese momento restrictivas- al ingenio soñador. De esta manera las artes útiles servían como instrumento de comunicación y agentes efectivos de trabajo. En el objeto salido de esta línea, el obrero-artista logró, además de cumplir con la tarea asignada, identificarse, individualizarse, expresarse, dejar un mensaje a sus congéneres.

Este es el sentido que pretenden recuperar los Arquitectos del Post-Tecnicismo. En el discurso inaugural de la Bauhaus, Walter Gropius (1919) dió cuenta -además de una gran concepción utópica sobre la que se funda la praxis del artista-artesano del futuro, en el despertar de las fuerzas conscientes de la productividad industrial-, de una quizás desmedida fe en el diseñador, como verdadero artífice de transformaciones sociales profundas:

«Arquitectos, escultores, pintores, ¡todos hemos de retornar a la artesanía! pues, en efecto, no existe un «arte profesional». No existe diferencia esencial alguna entre el artista y el artesano (...) Formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la arrogancia clasista que pretendía levantar un presuntuoso muro entre artistas y artesanos. Deseemos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo convertirá todo en una estructura única: arquitectura, escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas se alzará un día hacia el cielo, como un símbolo cristalino de una nueva fe verdadera».

Pero existe otra motivación, quizás no tan humanista como la anterior, que relaciona la Arquitectura y el Diseño en general, al acelerado desarrollo de las artes visuales, y que tiene sus raíces en la explosiva evolución de la industria publicitaria. Esta obliga, en una sociedad de consumo, a generar imágenes nuevas constantemente. La Arquitectura como proveedora de imágenes más permanentes en la vida de las personas, es incapaz de sustraerse al peligroso juego de producir sensaciones aún en desmero de los significados, utilizando en algunos casos procesos de magnificación y deformación similares a los recursos empleados por los grandes propagandistas para atraer la atención.

8-9. Planta del segundo y cuarto nivel del proyecto "Centro de Transferencia Tecnológica" de L. Ravanal, 1990.
10-11-12-13. Banco Lloyd's de Londres, Arqto. Richard Rogers. Fotos M. I. Tuca, y L. Ravanal.

Munford expuso así esta situación:

«Disminuímos los contenidos de la imagen; limitamos la respuesta humana; eliminamos en forma progresiva los poderes de selección humanas; abrumados por la repetición y, a fin de rechazar el fastidio, debemos intensificar los aspectos puramente sensoriales de la imagen».

Ello, en definitiva, nos lleva a la devaluación del símbolo, fundamentalmente por la repetición a que se ve sometido, y por una serie de asociaciones con otros objetos que quizás no deseemos.

Por un lado tenemos el constante bombardeo de imágenes sensoriales y sensacionalistas, por otro, el decaimiento de la creatividad frente al renovado embate de la tecnología -factor aparente-sumado al papel cada vez más disminuído de la Arquitectura, por procesos económicos y sociales más amplios que producen una actitud acomodaticia de toda la Arquitectura Post-Moderna, entregada rápidamente al mercado comercial y publicitario, dejando en evidencia una de las críticas fundamentales al movimiento, que es haber reciclado las imágenes dejando intactas las fuerzas materiales. Este es el grave riesgo que implica liberar la imagen del significado, (Warhol).

Ello también explica, en cierta forma, la rapidez con que es asimilado el Deconstructivismo y el mismo High-Tech. Este proceso vertiginoso que significa estrechar el ciclo entre lo que se proclama y lo que se consume, es consecuencia directa de desprever a la forma de significados sociales, políticos o morales.

En suma, la Arquitectura Post-Tecnicista, en especial la que se expresa más declaradamente el componente tecnológico, está fundada en el principio artesanal, no como una manera exactamente honesta de recuperar el equilibrio entre Arte y Técnica. Esto podría pensarse desde los propios postulados del Post-Modernismo, como una absoluta coherencia de su parte, al rechazar toda suerte de estandarizaciones propias del Modernismo. Pero resulta indudable que la Arquitectura, al margen de condiciones estéticas y de significación, posee una dimensión político-social muy relevante, como quiera verse, incluso desde consideraciones post-estructuralistas que la niegan. Y esa incapacidad de responder a una dimensión cultural mayor es la que establece sus propios márgenes. Sin embargo, la Arquitectura, por su condición de generar imágenes estimulantes, asume el compromiso de renovarse constantemente, incluso apelando a lo que algún crítico llamó **«lo anecdótico en la Arquitectura y la Arquitectura como anécdota»** refiriéndose a la doméstica -la incorporación a la construcción de los adelantos de la electrónica-, y al peligro de convertirse el edificio en sí en un «artilugio». Sin embargo, lo que nos preocupa, más allá de aspectos anecdóticos, es esa capacidad autoregenerativa que necesita para mantener viva nuestra capacidad de asombro.

Ahora estamos en condiciones de afirmar que, si entendemos el sentido artesanal en los términos planteados hasta aquí, nunca la Arquitectura lo ha perdido, aunque, fruto de las sucesivas descompensaciones históricas entre los aspectos materiales e inmateriales de la realidad, la capacidad sincrética ha caminado tambaleante. Pero, ni siquiera durante períodos de alta tecnificación, como fue el racionalismo modernista, se perdió la percep-



ción de la necesidad de ponderar aspectos mucho más diversos incluyendo los expresivos. Prueba de ello es que seguramente el más radical de todos: el antinaturalismo neoplástico, recorre una senda que es claramente emblemática, es decir, fue sensible -como lo advertía Van Doesburg-, a «la belleza de la máquina», reconociéndola de inmediato como fuente de infinitas posibilidades expresivas y artísticas. Lo que sucedió después, fue producto de la degradación de la poética racionalista a un simple programa lingüístico, en otras palabras, se produjo un reductivismo, peligro del que la Arquitectura de vanguardia notoriamente no se encuentra exenta.

Por último, con respecto a una hipotética contradicción -en términos muy generales- entre la era de la tecnología espacial y el sentido artesanal de la manufactura, es conveniente agregar a modo de recapitulación, que este último -bajo un aspecto u otro-, es permanente en el tiempo desde que el hombre supera lo que Ortega y Gasset denominó «Técnica del azar», es decir, desde que adquiere conciencia de su capacidad técnica. Y, si continuamos dentro de este mismo razonamiento, desembocamos indefectiblemente en nuestro actual Arquitecto como un «técnico de la técnica», porque posee una absoluta conciencia de ella como concepto de ilimitadas actividades que puede ejercer, y esta conciencia se ve demostrada en una actitud abiertamente desafiante hacia la naturaleza. Es lo que en el fondo pretende expresar la Arquitectura Tecnicista: elevar al



hombre por sobre el determinismo natural..., llegando por ese camino al otro extremo de vez en cuando: al determinismo técnico, y si queremos expresarlo de manera contemporánea: al Determinismo Tecnocrático.

2. DISEÑO INDUSTRIAL

El otro aspecto cultural que dice relación fundamentalmente con las Artes Aplicadas, pero que tiene importantes implicancias en la Arquitectura y, de manera particular, en la concepción y ejecución de la obra de alta tecnología, es el diseño industrial.

La verdadera revolución de la industria llevada a cabo en Inglaterra desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del XIX, poseyó el germen de lo que sería fruto del radical cambio en la estructura productiva, una forma de concebir el proceso creativo: la sistematización. Por supuesto, transcurrirá un largo período de aproximación hasta que Peter Behrens, como consejero y diseñador de la firma AEG en 1907, de comienzo al diseño moderno propiamente tal, aunque el diseño industrial comienza pura y simplemente con la industrialización de la producción.

Desde que Robert Peel en el año 1832 sostuviera en la Cámara de los Comunes, la necesidad de una ayuda estatal para la enseñanza del diseño en las industrias, este campo de las Artes Aplicadas se ha caracterizado, al igual que el método artesanal, por tratar de encontrar una relación óptima entre función y belleza en los objetos creados por el sistema productivo moderno. **Sin embargo, mientras el artesanado incorpora simultáneamente el factor estético y el uso de una adecuada tecnología, el diseño industrial incorpora el factor estético al producto tecnológico como un valor agregado.**

Podríamos definir el producto del diseño industrial como el objeto representativo de la empresa en el mercado, en el contexto de una cadena de objetos sistematizados (necesarios unos con otros), con el objetivo de producir un flujo de beneficios.

Esta noción de Producto Sistematizado es la que con mayor insistencia intentará expresar la arquitectura de la ingeniería, de acuerdo a lo que es el principio básico de todo

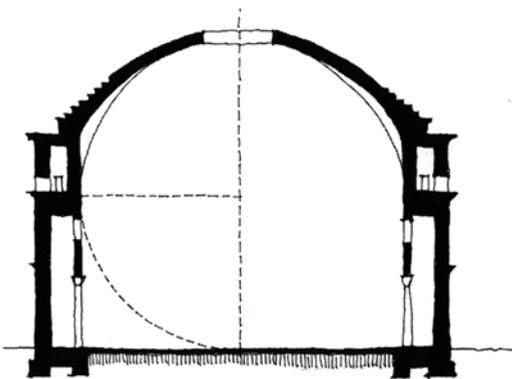
sistema, un conjunto de elementos interrelacionados y articulados armónicamente entre sí, y en cuanto estructura que posee un significado como totalidad, y cada parte tiene su razón de ser en virtud del todo, a la vez que éste depende del ser de las partes.

La arquitectura que muestra de forma visible en sus partes, no sólo los materiales constructivos, sino también las necesidades estáticas y las soluciones estéticas, y hace de esta vertiente una emblemática, da lugar a la diferencia fundamental para separar un grupo de obras.

En ese sentido, el Cristal Palace, obra del jardinero constructor de invernaderos, Joseph Paxton, que albergó la primera Exposición Universal celebrada en Londres, puede ser considerada como una obra paradigmática de lo que entendemos como Producto Sistematizado. Allí, la estructura constructiva asume plenamente un valor arquitectónico, porque además introduce -en concordancia plena con su momento histórico-, una nueva tipología edificatoria y, porque fue construido



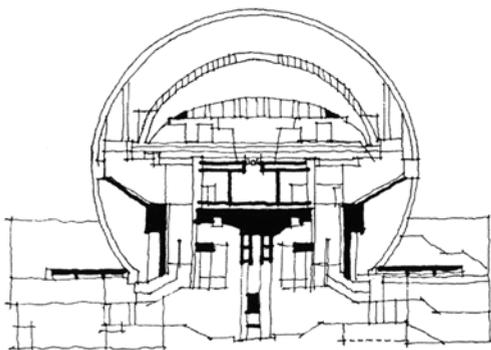
14



15



16



sobre principios de modulación y repetición propios de la sistematización. Al mismo tiempo, al hacerse eco del eclecticismo histórico-código estético de su época-, y reflejar la confianza que el mundo decimonónico tiene en las fuerzas racionales científico-técnicas, se transforma en una obra claramente emblemática.

Este principio que será desarrollado intensamente por la Escuela de Chicago, es llevado a su máxima expresión por la prefabricación modernista, universalizando el concepto de producto sistematizado.

Pero, es justamente en este proceso donde se incuba el germen de su descrédito y ello se debe, en buena medida, al diseño industrial, que si bien es cierto será referido desde sus comienzos más bien a los utensilios, va constituyéndose gradualmente en un agente de «presión» sobre el trabajo del Arquitecto, hasta llegar, en nuestros días, a estar plenamente asimilado en su quehacer. Podemos abrir cualquier revista de Arquitectura y Diseño, y no nos asombraremos de ver utensilios convertidos en edificios (Stark), o edificios convertidos en utensilios (Rossi). Es parte del trabajo normal en muchas oficinas que han comprendido la noción del Producto. Esta idea, presentada de manera tan esquemática es la que nos mueve a detenemos en un par de reflexiones acerca del efecto distorsionador del diseño industrial en el ámbito de la producción de objetos sistematizados.

Lo primero se refiere a la «esteticidad» del producto. El lado estético de la mercancía, en el sentido más amplio -aparición sensible y sentido de su valor de uso- se separa aquí de la cosa, del objeto. Para el cumplimiento del acto de la compra, la apariencia es tan importante -y de hecho más importante- que su ser. Hoy el alto desarrollo alcanzado por la industria y el intercambio comercial, ha provocado una intensa competitividad por los mercados. Esto ha repercutido en el diseño masivo de los objetos, liberándoles de su eficacia, una de las características esenciales de todo acto y producto técnico.

Debido a ello, es que en la actualidad, en lugar de prolongar la vida del producto y abaratar el costo, las empresas elevan los precios, abreviando la vida de aquel y ha-

ciendo al usuario víctima de meras tretas estilísticas, carentes por completo de significación o valor humano. Hartmut Esslinger, Presidente de Frogdesign, una de las empresas líderes en el mundo del diseño industrial, retrata esta tendencia con su lema: «la forma sigue a la emoción». Sabe que con la creciente miniaturización y potencia de las herramientas computacionales, casi cualquier forma es posible, y afirma que, no basta con cumplir requerimientos técnicos:

«Hay que producir emociones en el usuario, especulando con los valores simbólicos de los objetos».

Esto, que podríamos llamar «perversión de la Técnica», atenta contra lo que debiera ser una honesta búsqueda expresiva, y está dado por una excesiva connotación formal que entorpece la percepción objetivamente utilitaria que posee todo industrial como premisa. Y aquí no nos referimos a lo que pueda entenderse como Arquitectura Industrializada -aunque en parte la toca-, donde sí la expresión está en concordancia con la finalidad del objeto, como puede ser por ejemplo en el caso de las cúpulas geodésicas de Buckminster-Fuller; nos referimos a la obra misma entendida como objeto. Lo que sucede en el caso de la Arquitectura de alta tecnología es que, por un lado, a través del principio artesanal se busca la originalidad de la pieza con la máxima calidad técnica y estética, y por otro lado, se «traiciona» al propio medium expresivo, al intentar soluciones esteticistas con la finalidad de Re-Producir, de Re-Crear elementos figurativos propios de la mecanización, y más aún, propiedades de la técnica industrial tales como la iteración, la estandarización, la uniformidad, la precisión, la economía. Como bien dice Luis Fernández Galiano:

«Enamoradas de la belleza y la potencia de las máquinas, estas arquitecturas tecnológicas persiguen a toda costa la semejanza que legitime su empeño y proclame ostentosamente su elección. Como la adolescente que imita el peinado de su actriz favorita, la Arquitectura encelada con la Ingeniería hace de la Mimesis su identidad».

14-15-16. El Panteón, Sta Sofía y "La Géode" del Museo de la Ciencia y la Industria de París, como referencias geométricas.

17. Banco Lloyd's de Londres, Arqto. R. Rogers. Foto M. I. Tuca.

18-19. El Gran Arco de la Defensa en París, del Arqto. J. Otto Spreckelsen. Foto L. Ravanal.

20. "La Géode" del Museo de la Ciencia y de la Industria, proyecto del Arqto. Adrien Fainsilber. Foto L. Ravanal.

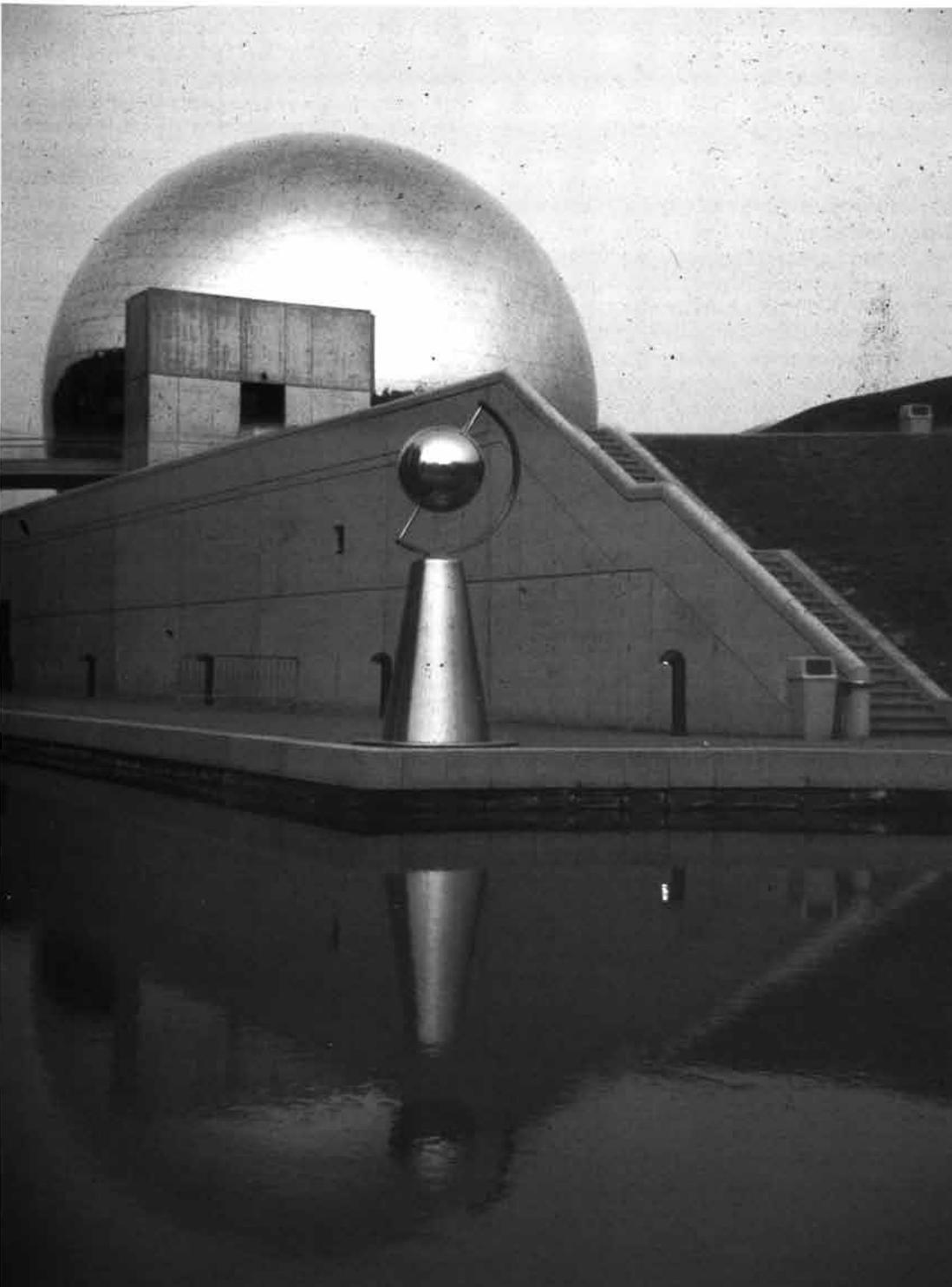
18



19



20



2. FUNDAMENTOS DEL DISEÑO POST-TECNICISTA

Desde la aparición en 1977 del Centro Pompidou, haciendo gala de una «honesta» estructura de acero inoxidable, «fruto de la industria de nuestro siglo», -en la que en realidad vemos gigantescas piezas artesanales de una producción compleja y costosa-, se caracterizó, desde un primer momento, lo que sería esta nueva Arquitectura de la Ingeniería.

A esto hay que agregar un costo desmedido en tiempo de diseño, producido, en gran medida, precisamente por el afán de exhibir la estructura y los componentes mecánicos fuera del edificio. Por ello quedan sometidos a las variaciones térmicas, provocando serias deformaciones, que implican, sobre todo en la interacción de la estructura con los cerramientos, problemas que pueden exigir soluciones extremada e innecesariamente complejas.

Todo esto, que podría pensarse tan sólo como un remedo del lenguaje técnico, posee connotaciones bastante más profundas. Tiene sus raíces en aspectos culturales, económicos y políticos contemporáneos que lo modelan, y a la vez, lo definen como un verdadero producto de nuestra sistematización tecnocrática, (más aparente que real).

La inversión programática que introduce el diseño industrial ha revertido el proceso: Necesidades-Objeto Diseñado-Consumo, por: Objeto Diseñado-Necesidades-Consumo. Por una parte, el edificio de alta tecnología crea una necesidad no del todo real. En otras palabras, se apodera de conceptos tales como «modernidad», y «desarrollo» a fin de servir de objeto paradigmático para una producción arquitectónica que quiere estar al día. Sin embargo, al contrario del primer movimiento Post-Moderno, esta arquitectura de tecnología de vanguardia, por sus mismas propiedades, delimita un muy estrecho ámbito de ejercicio, entrado en franca contradicción con otra fundamental propiedad técnica, cual es hacer posible el bienestar de las personas satisfaciendo el máximo de necesidades con el mínimo de recursos: el principio de optimización.

Podríamos decir que, en forma muy general, el diseño Post-Tecnicista, es el que a través de procedimientos propios del diseño arquitectónico y de alta ingeniería busca reproducir las propiedades de la técnica con la finalidad de expresar los valores hegemónicos que sustentan una cultura altamente industrializada.

Sus antecedentes históricos más significativos son el Estructuralismo del siglo XIX, el Constructivismo Ruso y el Racionalismo Modernista, y los movimientos futuristas utópicos de los años setenta.

En la Arquitectura Post-Tecnicista se pueden establecer al menos dos maneras de asimilar el contenido-tema tecnológico:

Por un lado existe una vertiente decididamente emblemática, es decir, intenta expresar el ámbito cultural en que se inscribe, reforzando nuestra realidad técnico-social, no sin proyectarse -o mejor aún- no sin atrapar imágenes futuristas que, fundamentalmente, el cine se ha encargado de promover. Esta capacidad de «congelar» y hacer un «scanner» de nuestras tendencias le permite indagar, más allá del historicismo que le es propio y que le liga al resto de las tendencias



vanguardistas, en nuestras propias capacidades del positivismo liberal.

El «dejar hacer» se imprime con fuerza en esta Arquitectura de raíces clásicas e ingenieriles. Rebela un sincretismo abierto al intentar traslucir en la obra ejecutada, todas las posibilidades expresivas que mediante el proceso artesanal se pueden lograr del Mecanismo como un signo visible del Sistema.

Esta tendencia nace en Inglaterra, donde se encuentran históricamente enraizados todos los componentes que lo definen, tanto política, social, cultural o estéticamente. En ese sentido, es una ajustada continuidad en el tiempo del primer tecnicismo del siglo XIX, de donde extrae valores plásticos, técnicos y espaciales, sin desmerecer, por supuesto, los aportes de los movimientos futuristas de los años 70 y el expresionismo modernista.

Por otro lado, se desarrolla un sincretismo más hermético muy próximo a lo simbólico, que intenta mediante la figura rotunda y la ilusión directa, perpetuar su significado en el tiempo. Su desarrollo se da principalmente en Francia, que también posee completos antecedentes históricos que le fundamentan, especialmente del Iluminismo Racionalista y al igual que Inglaterra, de las exposiciones universales del siglo pasado. Posee una estética rigurosa, cercana a lo que en teoría podríamos llamar Monumentalismo, enraizado en el concepto de edificio-hito del planeamiento francés. Busca impactar con el objeto-símbolo, e ir más allá de una época determinada, con valores que traspasen el tiempo y reediten el significado figurativo.

Podemos destacar el trabajo de los Arquitectos ingleses Norman Foster y Richard Rogers, del italiano Renzo Piano y del francés Nouvel; del Arquitecto chino-norteamericano I.M. Pei, con su obra para el Museo del Louvre; del Arquitecto danés Otto von Spreckelsen, con el gran arco-cubo en la Defensa, y, Michael Fainsilver, con el Museo de las Ciencias y la industria.

Ahora, al igual que el Deconstructivismo, la escuela japonesa se encuentra en una encrucijada expresiva en relación a la Técnica. Derivada del Metabolismo de los años setenta, con fuerte raíz Post-Moderna, esta arquitectura de ropajes tecno-industriales, hace alarde de un ilimitado repertorio figura-



tivo que lo aleja de representaciones mecanicistas propiamente tales. Esta corriente, que encuentra sus mejores exponentes en Arata Isozaki y Kisho Kurokawa -ambos discípulos de Kenzo Tange-, por su fuerte contenido ecléctico de la búsqueda consciente de conciliar geometrías distintas, aspectos clásicos y tecnológicos, arquitectura oriental y occidental, demuestra más que una preocupación por expresar la técnica contemporánea, una abigarrada -y a ratos caótica-, expresión de búsqueda formal compositiva, y aunque es indudable su carácter artesanal, se encuentra situada también en un estadio expresivo del objeto tecnológico.

Esta introducción a los fundamentos propiamente tales, tiene por finalidad desprenderse de algunos hábitos mesiánicos con que se cubre el diseño Post-Tecnicista. Es precisamente su condición de reproducir factores tecnológicos lo que representa un peligroso efecto distorsionador, por todo lo que la tecnología en sí tiene como imagen de veracidad científica para nosotros.

En general, los fundamentos de esta corriente se enmarcan en el contexto que determinan: las demandas del usuario, y la interpretación profesional.

Ambos factores abarcan una muy compleja red de de necesidades-respuestas en todo su amplio espectro, por lo que precisar, resulta una tarea muy difícil. Nos referimos a ciertos valores hegemónicos, es decir a rasgos emergentes de nuestra cultura, entendiendo que se trata de una generalización, rasgos fácilmente percibibles por el común de las personas y que, en gran medida, configuran el sentido de nuestro tiempo.

Estos rasgos, presentados esquemáticamente, no nos permiten analizar detalladamente nuestra cultura arquitectónica, pero sí nos dan la posibilidad de perfilar algunos interesantes vínculos en relación a las características más sobresalientes del diseño Post-Tecnicista.

Una vez concluido el período más productivo del Modernismo y cuando el Internacionalismo proclama una homogeneización de la Arquitectura, surge con fuerza una contracorriente historicista que persigue recuperar lo individual y lo que tiene de exclusivo cada

individuo y región. Resurgen los sentimientos localistas en contra de una visión excesivamente polarizada del mundo.

Esta conciencia individualista, que ha determinado en amplio porcentaje el retroceso de las ideologías, se ve representada por el Exclusivismo Neo-Artesanal, donde lo importante no es identificarse con un estilo, sino consigo mismo, ser original es un requisito, que es llevado adelante con inusitada agresividad, en muchos casos.

Producto de una paulatina desideologización surge una marcada Estetización del producto al despojarse la forma de connotaciones políticas o sociales que tuvo en el pasado. Este esfuerzo consciente por reducir la forma a un estrecho círculo de relaciones donde, incluso el principio de utilidad se siente extraño, es causa y producto a la vez, del uso directamente alusivo que, en muchos ejemplos, adquiere la arquitectura Post-Tecnicista.

Esta estetización posee una clara tendencia a lo clásico, es decir, se apoya en esquemas tradicionales, que son un signo claro de Conservadurismo y Pragmatismo, una inclinación de nuestra cultura a obtener Seguridad. Observamos así:

-El exclusivismo Neo-Artesanal, que significa romper la estandarización creando la pieza particular, con una meta de gran refinamiento estructural y constructivo.

-La estetización, que significa utilizar costosos materiales con la finalidad de producir un efecto plástico, diseñando además, cada detalle como una unidad final, de gran autonomía estética.

-La tendencia a lo clásico, que se manifiesta desde el Constructivismo del siglo XIX, por poseer características convergentes a las propiedades de la Técnica. Significa generar esquemas de espacios lineales o centralizados claramente delimitados, usar una modulación espacial, buscar deliberadamente la simetría y una rigurosa jerarquización de los elementos estructurantes.

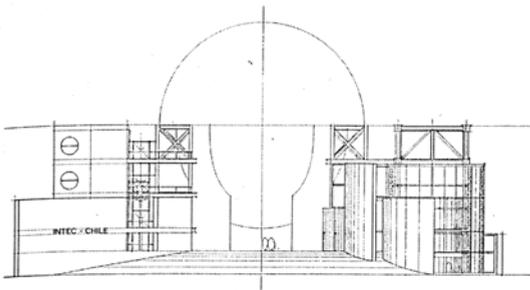
21. La Pirámide, en la ampliación del Museo del Louvre, del Arqto. I. Ming Pei. Foto L. Ravanal.

22. Banco Lloyd's de Londres. Arqto. R. Rogers. Foto M. I. Tuca.
23-24. Secciones del proyecto "Centro de Transferencia Tecnológica" de L. Ravanal.

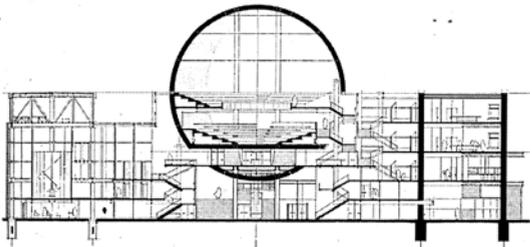
25. Banco Lloyd's de Londres. Arqto. R. Rogers. Foto M. I. Tuca.

26. Instituto del Mundo Árabe. Arqto. J. Nouvele. Foto M. I. Tuca.

23



24



25



CONCLUSIONES

En virtud de lo hasta aquí expresado, cuatro son las conclusiones más claras que pueden desprenderse de esta reflexión:

1. La Arquitectura Post-Tecnicista no constituye un «modelo». Al contrario del primer Post-Modernismo, esta corriente presenta barreras insalvables para la gran mayoría de los países, por sus costos, la alta especialización y la compleja infraestructura industrial. Aunque hay aspectos -como su imagen de modernidad-, que van variando la arquitectura cotidiana, no puede universalizarse, sobre todo, porque dejaría de ser lo que por definición es: una obra exclusiva y de alta factura.

2. No contempla modificaciones fundamentales del espacio. Al contrario del Deconstructivismo, no pretende desarticular un lenguaje establecido. Hace uso de esquemas tradicionales de proyectación y espacialidad.

3. Es una Arquitectura del corto plazo. Por el esfuerzo que significa reproducir imágenes de vanguardia tecnológica, debe regenerarse constantemente. Esto se aprecia en los breves lapsos de tiempo que separan a obras como el Pompidou, el Lloy's y el Instituto del Mundo Árabe. Se percibe una tendencia a introducir, cada vez en mayor grado, la electrónica, con el fin de «actualizar» el edificio (domótica).

4. Propone una tecnología-marketing. Si observamos el campo en que se desenvuelve esta corriente (ministerios, centros culturales, tiendas exclusivas), tenemos que reparar en el efecto esteticista, en la búsqueda del impacto visual, introduciendo la tecnología como un «Adjetivo», con fines publicitarios. De allí su incapacidad para satisfacer principios básicos de la Técnica.

Esto no significa que como toda alta confección no redunde en el futuro, en beneficio de la arquitectura cotidiana

(piénsese en lo que significó el desarrollo de la industria espacial). Tampoco significa que no produzca obras de gran calidad, cuando han sido debidamente controladas las fantasías tecnológicas y subordinadas a un orden arquitectónico coherente.

Significa simplemente que la Tecnología, además de tener la capacidad de sorprendernos constantemente, tiene como deber responder de manera óptima a necesidades objetivas. Es esa capacidad, por la cual adquiere valor trascendente, en cuanto nos hace descubrir lo que Ortega y Gasset llama «la posibilidad de máquina que el mundo lleva latente en su materia».

En resumen, podemos relacionarla, con todas sus ambigüedades, a los rasgos sobresalientes de nuestra actual cultura de imágenes banalizadas y hedonismo centrípeto.

No constituye una Arquitectura superficial, porque posee claros valores emblemáticos. En ese sentido, refleja muchas de nuestras propias actuales gradezas y miserias, resume algunas actitudes fundamentales de nuestro momento histórico y, al mismo tiempo, despierta grandes inquietudes en relación a nuestro futuro más inmediato.

Pero, por sobre todo, deja entrever algo que se advierte con nitidez ya desde las construcciones paleo-industriales, y es la evolución misma del concepto de Técnica, que parece tener en nuestros días connotaciones muy distintas a las que se entregaron con esmero grandes Arquitectos e ingenieros del pasado.

Quizás hemos vertido su lógica al pretender explicar, a partir de comprobaciones muy particulares, todo el universo.

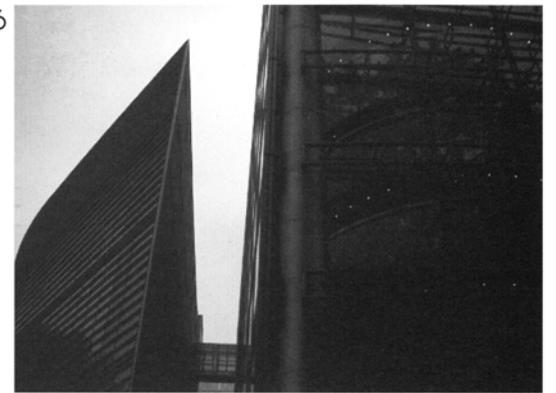
Es el Tecnicismo y no la Técnica quien gobierna las fuerzas productivas y, en un sentido todavía más específico, la Tecnocracia. Es el triunfo del mecanismo sobre el Sistema, de la «pieza» sobre la Estructura ■

N. de R.:

Este artículo corresponde a un extracto de: «*Aproximación teórica al Diseño Post-Tecnicista*». Seminario de Investigación, Ciclo de Titulación, Departamento de Diseño, F.A.U. de la U. de Chile, 1989, estudiante **LUIS RAVANAL**; Prof. Guía: Leopoldo Prat. Síntesis para «De Arquitectura», de M. Isabel Pavez.

Los dibujos que acompañan este artículo pertenecen al Proyecto de Título «*Centro de Transferencia Tecnológica*», presentado por Luis Ravanal, en 1990, en la F.A.U. de la U. de Chile.

26



BIBLIOGRAFIA

- BENEVOLO, LEONARDO, *Historia de la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, 2a. edición, 1974.
 BONFANTI, EZIO, «Emblemática de la Técnica», en: *Cuadernos Summa Nueva Visión*, Año 2, N° 43, Dic. 1969.
 CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de Símbolos*, 6a. Edición, 1985.
 CHUECA GOITIA, FERNANDO, *Historia de la Arquitectura Occidental*, Tomo I, «De Grecia al Islam», Editorial Dosatt, 1979.
 DORFLES, GILLO, *El Diseño Industrial y su Estética*, Editorial Labor, 1968.
 FRANCASTEL, PIERRE, *Arte y Técnica en los Siglos XIX y XX*, Editorial Fondo de Cultura, 1961.
 GIURGOLA, ROMALDO Y METHA JAIMINI, *Louis I. Kahn, Arquitecto*, Editorial Gustavo Gili, 2a. Edición, 1981.
 INSTITUT FÜR AULANDSBEZIEHUNGEN, *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976.
 MUMFORD, LEWIS, *Arte y Técnica*, Editorial Nueva Visión, 1958.
 ORTEGA Y GASSET, JOSE, *Meditación de la Técnica*, Editorial Revista de Occidente, 3a. Edición, 1957.
 ORTEGA Y GASSET, JOSE, *La Deshumanización del Arte*, Editorial Revista de Occidente, 5a. Edición, 1958.
 QUARONI, LUDOVICO, *Proyectar un Edificio. Ocho Lecciones de Arquitectura*, Editorial Xarait, 1987.
 SELLE, GERT, *Ideología y Utopía del Diseño*, Editorial Gustavo Gili, 1973.
 TAFURI, MANFREDO Y DALCO, F., *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Editorial Viscontea, 1982.
 REVISTA ARQUITECTURA VIVA, Editorial Hermann Blume, N° 1,4,9,10, 1989-1990.
 REVISTA CASA VOGUE, edición española, Editorial Condé Nast, N° 6, Julio-Agosto, 1989.