



# L a piel de la arquitectura

Arq. Mg. Juan David Chávez Giraldo  
[jdchavez@unal.edu.co](mailto:jdchavez@unal.edu.co)

Primera versión recibida el 20 de junio de 2010,  
versión final aprobada el 11 de octubre 2010

**Resumen:**

Este texto hace una reflexión analítica sobre la materialidad de la arquitectura como medio a través del cual se manifiesta en el mundo concreto la intención simbólica de la experiencia espacial. A partir de las tesis de Pere Salabert expuestas en su libro *Pintura anémica, cuerpo succulento*, se pone en evidencia la aplicabilidad de la existencia de una arquitectura que se engolosina en su tectónica acudiendo a la expresividad manifiesta, en contrapunto de otra arquitectura que hace toda clase de esfuerzos por abstraerse del mundo para convertirse en pura racionalidad austera.

**Descriptor:**

Lenguaje arquitectónico, forma, tectónica, materialidad.

**Abstract:**

The text makes an analytical reflection about architecture's materiality as the means by which symbolic intentions of the spatial experience are manifested in the concrete world. Supported on Pere Salabert's thesis from his book "*Pintura anémica, cuerpo succulento*", the applicability of the presence of an architecture enticing tectonics through a manifest expressivity is made evident, in contrast to another architecture that makes all kinds of efforts to abstract from the world to simply become austere rationality.

**Descriptors:**

Architectural language, form, tectonics, materiality.

## La piel de la arquitectura

Arq. Mg. Juan David Chávez Giraldo\*  
jdchavez@unal.edu.co

“Háblame con tu piel  
Para creerte con la mía.  
¡Déjame pielear con tigo!  
Luis Enrique Mejía.  
*Esquizitofrenia*. 2000.

La arquitectura no es un mundo sin contenido, la arquitectura nos habita al igual que muchas de las producciones culturales, y como plantea Foucault (1969, p. 306) para la pintura, está atravesada por la positividad de un saber, es decir, por “[...] el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso” lo cual permite no sólo demostrar, sino además, intervenir en ficciones y reflexiones que amplíen su territorio. Lo que plantea este ensayo es que es posible realizar una arqueología de la arquitectura para mostrar que ella es una manera determinada de significar que prescinde de las palabras; de aquí la analogía orgánica que se propone como método de aproximación arqueológica de los vestigios arquitectónicos asociados a su materialidad en la doble vía de manejo, que según Salabert (2003), o bien disfruta de la objetualidad y la exalta, o bien se avergüenza de ella y la desprende de su dimensión corpórea para acercarla a un ideal virtual.

### La arquitectura como forma orgánica (figura 1)

La arquitectura, en tanto universo proyectado, deseado y materializado, se constituye y configura a través de los elementos que la componen dispuestos bajo principios ordenadores; así pues, planos y líneas se agrupan e instalan dependiendo de los deseos e intenciones del proyectista que interpreta las

necesidades mecánicas y espirituales de quienes habitarán los espacios una vez edificados. El espacio, materia prima de la arquitectura, que requiere de los elementos arquitectónicos para poder materializarse a través del sistema de espacios y sus condiciones dimensionales, incluyendo el tiempo, el largo, el ancho y la profundidad, se hace háptico, recorrible y habitable mediante la disposición matérica que el arquitecto hace de él.

Además, el carácter tectónico de la arquitectura involucra ineludiblemente la condición de soporte y estructura; y como cualquier ser vivo requiere un sistema que le dé posibilidad de mantenerse en pie contrarrestando las fuerzas de la naturaleza: la gravedad, el peso propio de los materiales que la concretan, los vientos, los movimientos sísmicos y las cargas vivas de los elementos y seres que alberga, tales como líquidos, maquinarias, animales y muebles.



Figura 1. Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Oscar Niemeyer.

\* Arquitecto, Magíster en Historia del Arte. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y docente catedrático de la Universidad Pontificia Bolivariana U.P.B.

Tres sistemas básicos se materializan pues en la arquitectura: el sistema espacial, el de delimitación y el estructural. Algunas veces estos tres sistemas están completamente relacionados y otras veces son completamente independientes. En términos de la estructura física de soporte de una edificación, existen básicamente dos tipos fundamentales, de los cuales se deriva una infinita posibilidad de combinaciones. El primer sistema básico está constituido por planos de soporte y el otro sistema está determinado por líneas de sustento. Así entonces surgen los sistemas esqueléticos armados por vigas, columnas, cerchas y tensores, que pueden ser de piedra, madera, metálicos, poliméricos o en concreto. De igual manera, los sistemas de planos pueden construirse con idénticas posibilidades materiales.

Otros sistemas secundarios componen la arquitectura para completar su organicidad material; así por ejemplo están los sistemas de conducción y redes de energía, de voz y datos, de aguas limpias y residuales, de aires acondicionados, de gases, de extracción, de basuras y desechos sólidos y de movilidad como escaleras, ascensores, plataformas, cintas y montacargas, etc.

Como se puede notar, la analogía de la arquitectura con un ser orgánico es perfectamente factible desde el punto de vista matérico. Así como un edificio tiene un sistema estructural de soporte físico, los seres vivos tienen su sistema esquelético que a su vez soporta los demás sistemas y le permite movilidad. Los sistemas circulatorios y nerviosos se asemejan a las redes de instalaciones constructivas por donde se conducen fluidos, gases, energía, datos, etc. Incluso podría hacerse extensiva la comparación y trascender lo material para entrar en terrenos virtuales en los que los límites entre elementos materiales e intangibles se desdibujan, pero este sería tema de otro ensayo particular. Lo que interesa por el momento es hacer evidente esta relación entre cuerpo y

arquitectura para acercar la reflexión al asunto central del texto.

### **La arquitectura como extensión de la piel** (figura 2)

Dentro de esta metodología analógica, puede también afirmarse que la arquitectura es una especie de extensión de la piel, que al igual que el vestido, es el territorio expandido del ser, para protección, disfraz, comunicación y relación. Como se sabe, la piel, el órgano de mayor extensión del cuerpo humano, permite establecer mecanismos de control y protección; es el elemento a través del cual el individuo se pone en contacto con el exterior, es mecanismo regulador de temperaturas y humedad, es defensa de agresores y coraza frente agentes del medio, microscópicos o visibles a simple vista. Ella adquiere diferentes texturas, colores, vellosidades y porosidades según el lugar en el que se encuentre; se decora y se tatúa, es más o menos flexible y gruesa según se requiera, se adapta, se envejece y muestra los surcos, huellas, cicatrices y marcas del tiempo y la experiencia vivida



Figura 2. Casa Estrada, J.D.Chávez.

El vestido, igual que la arquitectura, nos comunican, nos hablan, y somos hablados por ellos, y como portadores de mensajes, poseen una enorme capacidad semántica y simbólica; y son además receptores de memoria y de futuro:

“El revestimiento, que tiene su origen en el arte textil, da dimensión simbólica a la arquitectura, pero coincide con uno de los elementos básicos, el muro, que delimita el recinto doméstico. Las formas estilísticas u ornamentales se construyen a partir de este condicionamiento material” (Hernández León, 1990, p. 83-84).

La arquitectura, morada natural del hombre, arquetipo de lo habitable, se hace una con el vestido y con la piel, se hace una con quien la habita. Los límites entre el individuo, su grupo familiar, sus ropajes y su casa, son vagos; obsérvese cómo a menudo se habla de “mi casa” haciendo alusión a la familia paterna, aun cuando la persona ya no habite en la misma edificación con sus padres y hermanos. Así, en el lenguaje hablado ponemos al descubierto la noción intrínseca de hogar cercana a la familia y su lugar de habitación. La arquitectura “[...] no es un ámbito en el que habitar, donde residir, sino el horizonte compartido de una multitud de actos para la significación” (Salabert, 2003, 216). En este sentido, se convierte en signo icónico y representa una noción amplia del estado espiritual humano.

La arquitectura está en la memoria, se recurre a ella de manera constante, es estandarte de la lucha permanente por sobrevivir en el mundo que a veces se hace hostil y ajeno. La arquitectura se convierte en baluarte de fantasías, tal como en el cuento de García Márquez *La Luz* es como el Agua, en que el recuerdo y la referencia de la casa de patio con muelle sobre la bahía de Cartagena de Indias, convierte al pequeño apartamento del 47 del Paseo de La Castellana en Madrid, en un mar de luz navegable.

La arquitectura, como continuidad de la piel del lugar, es otro concepto que bien podría incluirse en este momento de la reflexión, de tal modo, la arquitectura se hace parte del paisaje por la extensión de su material; sus

formas, texturas y colores invitan a quien la habita a ser parte del lugar; la piel del lugar se hace arquitectura y la piel de la arquitectura se hace ropaje del habitante, por ende, la piel del lugar se hace la piel del habitante, todos son uno solo, como ocurre en la escultural *Casa en los Vilos*, Chile (1996), de Cristian Boza, en la que paisaje, piedra y edificio se entretrejen para crear los recintos que enmarcan las vistas marinas del borde en el que se ubica. Esta es una de las maneras posibles de convertir una construcción en una verdadera obra de arquitectura, albergue real del hombre, lugar de confort para el cuerpo y el alma, inicio de la existencia y soporte vital.

Vale recordar que la arquitectura ha de constituirse en el resguardo cultural en el que cada uno construya su porción de mundo con la intimidad de sus locuras y corduras, y con la complicidad de sus secuaces: un gato, un amante, su pareja, sus hijos, el abuelo, un pez, un ordenador, su bicicleta estática, la imagen policroma del amor platónico... Como se descubre a través de la analogía propuesta, la arquitectura, como la piel, envejece, y debe envejecer noblemente por supuesto, ser capaz de mostrar los rastros de lo acontecido, permitir la expansión y el crecimiento material y espiritual de sus habitantes; adaptarse con flexibilidad a los cambios de la brújula existencial.

Como puede verse, las tres regiones de realidad del mapa salabertiano (Salabert, 2003, p. 151) se entremezclan en la arquitectura: el mundo exterior, el del cuerpo orgánico sensible y el de los contenidos mentales; los tres son uno solo a pesar de ser distinguibles y así se confirma la tesis de este autor de que el arte se mueve por todo este mapa simultáneamente. Se pasa de uno al otro en medio de la experiencia cotidiana de la existencia haciendo mundo y siendo en el mundo.

Para concluir este aparte del texto, se hace referencia al concepto que Foucault desarrolla en su texto *Esto no es una pipa*, en el cual pone en evidencia el hábito del lenguaje cuando analiza la obra del pintor belga René Magritte (1898-1967) donde denuncia el problema de la representación poniendo de manifiesto la inconciencia automática del uso del lenguaje.

Aparentemente a diferencia de otras artes que pueden ser representativas, como la pintura, la escultura o la fotografía, entre otras, la arquitectura sí es la arquitectura, no es la representación de otro mundo, ella es un mundo, es la concreción de la dimensión habitable del ser humano. Y salvo cuando hay un engaño, la arquitectura materializa lo soñado; por ejemplo, cuando se dice casa, es la casa la que se presenta, en ella se habita, se vive y se tiene la experiencia existencial del espacio-tiempo, una casa no representa una casa, es una casa.

Sin embargo, la palabra que presenta un arquetipo significa un mundo que representa; en este sentido, cuando se dice casa, se remite a la noción de seguridad, hogar, tranquilidad, resguardo, protección y comodidad que el universo doméstico brinda frente a lo exterior a ella. Aunque en última instancia realmente “Nuestra casa es el yo, no un edificio de cuatro paredes, el yo tiene la posibilidad de construir o destruir. El yo es una casa transportable, es cómoda, no tiene que estar localizada”, (Leyte, 2006), en este sentido, la arquitectura es un intento por imponer un orden donde no lo hay, es el reemplazo de la conciencia, del yo. También cabe a esta altura del discurso la idea del historiador austriaco Ernest Gombrich (1909-2001) de que el lenguaje y por ende la arquitectura, tal como se ha dado a entender en el ensayo, no sólo es un canal de comunicación para con los demás, sino sobre todo que permite “[...] articular e interpretar nuestro propio mundo de experiencias para nosotros mismos [...]” (Gombrich, p. 2004, 78).

Ahora bien, si para efectos del texto que se desarrolla en este ensayo, lo que ocupa el objeto de atención es la materialidad de la arquitectura como medio para remitir a una concepción significada, y si se acepta la idea de que la arquitectura

es la representación de la conciencia, su sustancia, su consistencia y su piel, ella necesariamente remite al yo. En este sentido debe recordarse lo que el referido historiador austriaco expone de que nada en la vida está aislado, que toda creación en un período está relacionado con el ambiente cultural de su contexto (Gombrich, 2004, 42); así pues, la arquitectura, como el resto de las artes, atiende a este espíritu contextual y ello permite hacer traslación de los planteamientos que sobre pintura se han hecho en el sentido arqueológico de los documentos de Foucault.

### La desconfiguración del cuerpo arquitectónico (figura 3)

Lo que Salabert describe como “violencia anatómica, cuerpos fragmentados, metamorfosis” (2003, 202) en el arte y particularmente en la pintura, también se encuentra en la arquitectura. En su historia han sido diversas las posturas frente a la constitución y configuración del sistema delimitante y del sistema estructural. Y para llegar a la expresión contemporánea de la deconstrucción del espacio y de la forma arquitectónica, se puede hacer un breve recuento de algunos momentos claves que en la historia de la humanidad han marcado referencias e hitos importantes para lo que se podría considerar como un análisis arqueológico de la arquitectura aludiendo a la arqueología del saber planteada por Foucault, extendida aquí al dominio del arte y más específicamente al universo arquitectónico.



Figura 3. Casa en Aruba.

Desde la prehistoria, en la que la arquitectura poseía un carácter eminentemente pragmático y como tal su funcionalidad determinaba el sistema delimitante y el espacial, la arquitectura encontró una línea de expresión austera en la cual estructura, delimitación y espacio eran un solo elemento material; en términos del mismo Salabert, podría hablarse aquí de una arquitectura anémica. Pero por otro lado, hay una línea de expresión comunicativa que manipula los sistemas mencionados y recrea en cada caso la morfología y la dermis arquitectónica que se ve intervenida, incluso a veces, con la estructura; esta vertiente de trabajo corresponde a una acepción salabertiana de una arquitectura succulenta, es decir, gustosa y boyante.

Dentro de la arquitectura anémica, sin carnes rimbombantes, la denominada Arquitectura Moderna, por ejemplo, obedece a una expresión similar a la de la Pintura Moderna, en la cual la búsqueda de la belleza absoluta basada en la geometría pura y la forma desnuda, caracterizan no sólo la imagen externa de los edificios, sino también las atmósferas de los recintos que componen sus sistemas espaciales. El alejamiento de los arquetipos tradicionales elimina, al igual que en la pintura, la iconicidad de la obra, se anhela la creación de un mundo propio a partir de una geometría y un lenguaje particular y único, independiente de la realidad tradicional. Cosa similar ocurre en la arquitectura clásica griega, en la renacentista y en la neoclásica de los siglos XVIII y XIX, en las cuales se pone de manifiesto que como sistemas de significación, no son otra cosa que una manera de percibir el mundo desde la pura racionalidad abstraccionista.

Nótese cómo desde esta perspectiva bulímica, la famosa frase de “menos es más”, de Mies Van der Rohe (1886-1970), determinó radicalmente la asepsia estilística del lenguaje de la Arquitectura Moderna y marcó para todo el siglo XX y lo que va corrido de este nuevo siglo, la limpieza y la antidecoración del sistema delimitante moderno. Condición que sólo por un momento fugaz, la llamada Arquitectura Postmodernista se atrevió a romper trayendo de vuelta en los años sesenta,

setenta y ochenta del siglo pasado, la recuperación de lo tradicional, lo vernáculo, lo decorativo y la reinterpretación del pasado que se incorporó a la dermis arquitectónica, como en el caso de la Plaza Italia de Charles Moore (1925-1993) construida entre 1974 y 1978 en Nueva Orleans, EEUU o algunos edificios de Michael Graves (1934) cercanos a esta fecha. Los más reconocidos arquitectos que en esta dirección purista desarrollaron su trabajo profesional, fueron, entre otros, el mencionado Van der Rohe, Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965) quien adoptó el seudónimo de Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969), Ernst May (1886-1970), Gerrit Th. Rietveld (1888-1964), Hans Scharoun (1893-1972), Richard Neutra (1892-1970), Adolf Loos (1870-1933), Jakobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), Arne Jacobsen (1902-1971), Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), Gunnar Asplund (1885-1940), Luigi Figini (1903-1984), Giuseppe Terragni (1904-1943) y el alemán Hans Scharoun (1893-1972).

En contrapunto con la versión anémica, está, entre otras, la arquitectura gótica, que desarrolla su expresividad exterior a partir de la exoestructura en la que arbotantes, arcos, pináculos, torreones y contrafuertes, dejan ver sin ocultamientos y con una connotación eminentemente dramática, su esqueleto portante y la anatomía feroz que se alza en búsqueda de la altura celeste. Sin embargo, la racionalidad técnica determina sin cuestionamientos, la geometría, la proporción y la ubicación de cada elemento; los empujes y la conducción de las fuerzas vectoriales se materializan a través de la piedra que edifica el sistema estructural. Algunas catedrales góticas como la de Notre-Dame de Amiens, Francia (1220-1269), para citar sólo una de tantas, parecen exteriormente un crustáceo a punto de iniciar movimiento hacia alguna presa.

Otra vertiente de la arquitectura succulenta se encuentra en los gigantes de hierro y cristal que desde mediados del siglo XIX hicieron su aparición cuando el arquitecto inglés Decimus Burton (1800-1881) y el fundidor irlandés Richard Turner (1798-1881) proyectaron La Casa de las Palmeras en el Real Jardín Botánico de Kew, Surrey, Inglaterra en 1844 - 1848 y el inglés Joseph

Paxton (1803-1865) hizo lo propio en el Pabellón de las Plantas en Chatsworth, Derbyshire, Inglaterra en 1836-1841 y luego en el Palacio de Cristal de Londres de 1851. Herederos de esta tradición, aparece posteriormente el organicismo de Hector Guimard (1867-1942), con sus maravillosas bocas del metro de París, de Victor Horta (1861-1947) y Antonio Gaudí (1852-1926). De estos últimos puede recordarse la Casa Tassel en Bruselas, Bélgica de 1892 de Horta, y de Gaudí la Casa Batlló en Barcelona, España de 1904 o el Parque Güell, también en Barcelona de 1900 - 1914. En esta misma vía morfológica se inscribe el trabajo de Erich Mendelsohn (1887-1953), especialmente en el Observatorio de Potsdam, Alemania, conocido como el Einsteinurm fechado en 1920-21 y los fluidos proyectos de Eero Saarinen (1910-1961).

Y a propósito de la posibilidad dinámica mencionada en el caso de la expresión gótica, cabe incorporar en este análisis la arquitectura móvil contemporánea que gracias a sofisticados mecanismos mostrados sin pudor, logra dar cabida y sirve de receptáculo a la condición nómada del ser humano actual, ávido de movilidad, de velocidad y relacionamiento virtual. Tal como la instalación Réquiem de la serie Epifanía del artista español Marcel·Lí Antúnez Roca (1959) citada por Salabert (2005, p. 91) en la que hay una máquina para dar movilidad a un cadáver, esta arquitectura tal vez intenta recuperar una espacialidad moribunda en la que además se pone en escena la necesidad humana de desarrollar artefactos técnicos para la supervivencia y la adaptación al entorno.

Algunos de estos artefactos se asemejan de manera impresionante a las monumentales catedrales góticas por su exoesqueleto que se adapta a las múltiples posibilidades territoriales, y a manera de grandes patas de insectos gigantes, facilitan el logro del requerimiento de transporte por lugares insospechados de geografías muy variadas. Y volviendo a Salabert, que analiza el desmembramiento que hace el pintor Pablo Picasso (1881-1973) de sus personajes como síntoma de territorialización, estas arquitecturas móviles presentan la misma “[...] implantación textural que afecta a objetos concretos” (Salabert, 2005, 211).

De otro lado, las manipulaciones barrocas de la forma y la perspectiva, hacen parte de la tradición dramática de la substancialidad arquitectónica. Basta recordar casos como la plaza de San Pedro en Roma, Italia (1656-1667) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), la Plaza del Campidoglio iniciada en 1538 en Roma Italia, de Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564), la Escalera Pontificia en el Vaticano o los corredores de la escena del Teatro Olímpico de Venecia, Italia (1580) de Andrea Palladio (1508-1580). Todos estos ejemplos permiten verificar la intención de engañar la percepción del espectador modificando la imagen espacial a partir de la corrección geométrica de los componentes arquitectónicos; el proyectista, que puede en este caso verse como artista, configura la sustancia espacial mediante la deformación del continuum y el elemento signifiante, que para el caso es el sistema delimitante. Así, el espacio en su estatuto simbólico se ve alterado con una intención escenográfica y pone de manifiesto la intención maniquea.

Dentro de esta corporalidad gustosa, se inscribe el Constructivismo Ruso que deja a la vista los elementos estructurales industrializados como expresión del progreso anhelado y la tecnología conquistada por una transformación social utópica sinónimo de modernidad y calidad de vida común. Claves para la comprensión de esta idea, son los proyectos del ruso Konstantin Melnikov (1890-1974) en los que la exteriorización de estructuras metálicas, maquinarias y mecanismos de connotación industrial invaden el lenguaje de los edificios cubriéndolos de un aura maquina.

Otra posibilidad arquitectónica de expresividad física del cuerpo orgánico arquitectónico está dada por el denominado High Tech que exhibe sin pudor no sólo el esqueleto, sino además y sobre todo, los intestinos y órganos que componen los sistemas arquitectónicos complementarios ya mencionados y que sirven para transportar los fluidos, excrementos, residuos, gases y seres microcósmicos que habitan estas arquitecturas. Debe mencionarse por supuesto el Centro George Pompidu en París, Francia de Renzo Piano (1937) y Richard Rogers (1933) de

1971 - 77 y La Central de Lloyd's en Londres, Inglaterra del mismo Rogers de 1979-86, El Pabellón en la Exposición Industrial Alemana de G. Lippsmeier y F. Reiser de 1961, los pabellones y cubiertas de Frei Otto (1925), y una buena cantidad de los proyectos de Gustav Peichl (1928) y de Norman Foster (1935) entre muchos.

El Deconstructivismo es un movimiento arquitectónico contemporáneo en el que se ven reflejadas las posturas de una cierta insolencia estética que desafía incluso la condición básica de la arquitectura del soporte tectónico y la lógica estructural. Este movimiento se inscribe dentro de la mirada que rompe los códigos de una materialidad espiritualizada, se compone mediante la evidencia de los fragmentos, los compuestos y los elementos que se ordenan bajo principios no convencionales de descomposición, de explosión y ruptura. Se recrea y divierte en la deformación, en la fractura y la dislocación tanto del envolvente (la piel), como del contenido (el sistema espacial). En el Deconstructivismo la solidez de la arquitectura se ha visto desbordada y aparece un orden nuevo que sólo pertenece a la condición del lenguaje y que recuerda incluso las composiciones poéticas de Mallarmé (1842-1898).

Precursor de esta corriente está el grupo norteamericano SITE, compuesto por James Wines, Alison Sky, Michelle Stone y Emilio Sousa, con sus Almacenes Best de la década de los setenta, en los cuales muros, planos, bloques de ladrillo y otras piezas se derrumban literalmente. También se puede considerar como antecedente de esta desarticulación los sofisticados trabajos de Richard Meier (1934). Y para mencionar sólo algunos de los más representativos casos de arquitectura deconstructivista, se pueden citar a Bhnisch & Partner con su Edificio Solar en Stuttgart, Alemania de 1987, la Casa del Arquitecto de Frank O. Gehry (1929) en Santa Mónica, EEUU, de 1978, El Bufete de Abogados en Viena, de 1983-88, diseñado por el estudio Coop Himmelb(l)au conformado por Wolf Prix (1942) y Helmut Swczinsky (1944), los Folie de Bernard Tschumi (1944), instalados en el Parque de la Villette en París, entre 1982 y 1990. Todos estos son cuerpos amorfos despedazados y descompuestos, casi en

proceso de corrupción orgánica, en los cuales los huesos, fibras y órganos quedan expuestos tras la desarticulación corporal.

Puede perfectamente hacerse una comparación entre estas arquitecturas deconstructivistas y “[...] las orografías epidérmicas de tantos realismos, y las catástrofes anatómicas de nuestro siglo - Ensor, Picasso, De Kooning -, que sin rehusar a la referencialidad icónica -los cuerpos desmontables, de Dalí- la desvían, [...]” (Salabert, p. 2005, 111). Estas realidades arquitectónicas acuden a la morfología en condición vital, y como se plantea en Pintura anémica, cuerpo suculento, el arte es en esencia y en su concepción, motivado por la vida; así pues, los edificios y proyectos deconstructivistas parece que cumplieran su cometido al descomponerse para dar cabida al espíritu de la conciencia, muy distantes de aquellos objetos arquitectónicos que parecieran incorruptibles y no permitieran aforo para lo cotidiano.

Caso aparte merece el trabajo del Santiago Calatrava (1951) que desarrolla una espacialidad y formalización particularmente orgánica producto de la imbricación de la arquitectura y la ingeniería con la biología y los referentes casi literales a cuerpos vivos, animales y vegetales, que dan forma a sus proyectos y al mismo tiempo son origen y objetivo. Es impensable esta arquitectura de Calatrava sin la referencia directa al gótico en el que la estructura esquelética es al mismo tiempo elemento delimitante del sistema espacial de los edificios. Con una mágica poesía, Calatrava logra sintetizar el mundo onírico surrealista en la espacialidad concreta de una arquitectura de futuro.

Se puede evidenciar que la dirección que la arquitectura ha dado en cada ejemplo de los citados, confirma la noción hegeliana trabajada por Gombrich de que “Todo período para Hegel quedaba englobado en la categoría de movimiento, desde el preciso momento en que para él no eran aquellos otra cosa que encarnaciones del espíritu que se transforma” (Gombrich, 2004, 49). El uso de los casos planteados puede entenderse como mecanismo para reflejar la estructura social de cada época. Y como lo

advierte Salabert (2005, 62), desde hace mucho tiempo el arte, y por lo tanto la arquitectura como se ha visto, cuestiona su carácter ficticio acercándose a la realidad, a la piel de las cosas y la materia exterior para aproximarse al misterio de fondo.

Cabe dar final a este recorrido remitiendo la reflexión que Gombrich, siguiendo a Hegel, plantea sobre el hecho de que “el sistema de las artes se convierte aquí por entero, en una especie de jerarquía temporal que se inicia con la arquitectura, la más «material» de las artes [...] además que la poesía dejaría de existir cuando el Espíritu no necesitase de imágenes para su manifestación, sino que se dejaría ver en la filosofía abstracta” (Gombrich, 2004, p. 23). A pesar de que el mismo Hegel habla del vaivén entre lo interno y lo externo del espíritu, así como de lo general y lo particular, lo que parece escapar a esta afirmación es que la arquitectura en sí es la concreción del deseo del yo, por lo tanto, ella es recinto perfecto de su representación.

### Apuntes finales dentro del cuerpo de la arquitectura

A manera de conclusión paroxística, atendiendo el sentido que Baudrillard da a este término en *El paroxista indiferente*, y aceptando que la unidad de todas las manifestaciones culturales permite cuestionar la expresión espiritual, puede afirmarse que la arquitectura ha definido en el devenir de su historia arqueológica dos posturas frente a su materia: una de tendencia clásica aséptica y otra de contracorriente afirmada en su sustancia. Ambas remiten a un estado de conciencia que atienden a un yo apolíneo y a otro dionisiaco y que ponen en evidencia la bipolaridad complementaria del universo que se debate entre lo terreno y lo celeste, lo intangible y lo concreto. Tal como lo propone Foucault para la pintura occidental, dos principios han regido la arquitectura de la modernidad (s. XV – XX): el uno separa la representación plástica de la referencia lingüística y el otro afirma la equivalencia entre el hecho de la semejanza y lo representativo (Foucault, 1969, 47).

Por fortuna, esta característica de la arquitectura de la modernidad (no de la

Arquitectura Moderna) que se debatió entre la separación de los elementos plásticos y los signos de connotación lingüística, se ha superado en la arquitectura contemporánea; ahora los signos de orden lingüístico están involucrados en los elementos arquitectónicos compositivos de los sistemas espaciales de los edificios contemporáneos que deslindan la sustancia de la materia y hacen caso a la pulsión del consciente para materializarse en una realidad representativa del anhelo del yo. Como se puede inferir, la arquitectura, al igual que el resto de las manifestaciones artísticas, no tiene unas reglas fijas, sino que va inventándolas en la medida en que se desarrolla, así ella pone a prueba la capacidad humana de concientización.

### Como dice Salabert:

“[...] si las formas del arte nos proporcionan un placer que llamamos estético, dicho placer no puede –no debe, si admitimos que hay en él una dimensión moral- circunscribirse a la esfera que le es propia: la sensibilidad en la que está involucrado naturalmente el cuerpo” (2005, 16).

Pero se hace fundamental retomar a Gombrich para la parte final de este ensayo con su idea de la feria de las vanidades en la cual el juego de “miradme” permite abrir el campo de exploración matérica del espacio y la forma. La manipulación conciente de las cualidades plásticas y hápticas de la arquitectura en beneficio de su sustancialidad, desvían a cada momento la norma para convertir el objeto arquitectónico en objeto de atención. Vale dar espera a la perspectiva que permite el tiempo para evaluar si las tendencias deformadoras de la materia arquitectónica que exaltan su cuerpo, su esqueleto y su piel, son la interpretación profunda del pulso de la conciencia contemporánea, lo cual parece ser cierto; o si por el contrario, son sólo un juego, acolitado por las publicaciones internacionales, la publicidad y la moda, de aquellos que tienen la posibilidad de sobresalir haciendo uso de estrategias vanidosas, reduciendo el sujeto a su materialidad.

## Referencias

- Foucault, Michel (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (1983). *La arqueología del saber* (1969). México: Siglo XXI. 9ª edición.
- Gombrich, Ernst (2004). *Breve historia de la cultura*. Traducción de Carlos Manzano y Luis Alonso López. Barcelona: Península / Atalaya.
- Gössel, Meter y Leuthäuser, Gabriela. *Arquitectura del siglo XX*. Nuremberg: Taschen, s.f.
- Leyte, Arturo (2006). *La casa del ser y otras casas inhabitables*. Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
- Salabert, Pere (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Alertes.
- Salabert, Pere (2005). *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.