



Recepción: 20 / 11 / 2017

Aceptación: 15 / 01 / 2018

Publicación: 21 / 02 / 2018



Ciencias Sociales y políticas

Artículo Científico

Arquitectura Social Consciente

Conscious Social Architecture

Arquitectura Social Consciente

Erick Bojorque-Pazmiño ^I
ebojorque@gmail.com

Alexis Macías-Loor ^{II}
alexis.macias@uleam.edu.ec

Carmita Álvarez-Santana ^{III}
carmitaalvarez1@yahoo.es

Correspondencia: ebojorque@gmail.com

^I. Docente de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Manabí, Ecuador.

^{II}. Docente de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Manabí, Ecuador.

^{III}. Docente de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Manabí, Ecuador.

Resumen

En este artículo se propone identificar de manera analítica, histórica y de un modo consciente la manifestación de la arquitectura y el arte para el siglo XXI y su aporte en la sociedad humana y en sus modos de manifestación, que se aparte de los postulados racionales que derivaron en la ciudad y la sociedad modernas del siglo XX, cuya inspiración bordea nuestros días con su aire técnico y tecnológico de visos individualistas que lo único que han hecho es convertir al ser humano en un ente de producción, consumo, estetización y que han llevado de cierta manera al conflicto humano por falta de empatía derivada de la pérdida de convivencia social causante muy posiblemente de la desintegración familiar y la guerra entre hermanos. Este modo consciente aporta a la sociedad un camino de acercamiento entre los seres humanos no romántico, ni estoico, ni material derivado en la forma y la belleza, sino en un reconocimiento de la propia condición interior manifestada en la exaltación de la plena consciencia de sí delatada a través del espacio arquitectónico. Si lo racional aportó en la arquitectura en lo que tiene que ver con la separación de las funciones tanto materiales como sociales en el siglo XX, la consciencia aportará cooperación, libre iniciativa, creatividad y empatía en la sociedad del siglo XXI.

Palabras claves: Sociedad; arquitectura; razón; consciencia.

Abstract

In this article, it is proposed to identify analytically, historically and in a conscious way the manifestation of architecture and art for the 21st century and its contribution to human society and its modes of manifestation, which departs from the rational postulates that derived in the modern city and society of the twentieth century, whose inspiration borders our days with its technical and technological air of individualistic visions that the only thing they have done is to convert the human being into an entity of production, consumption, aestheticization and that have led in a certain way to the human conflict due to lack of empathy derived from the loss of social coexistence very possibly causing family disintegration and war between brothers. This conscious mode brings to society a way of approach between human beings not romantic, nor stoic, nor material derived in form and beauty, but in a recognition of one's inner condition manifested in the exaltation of full self-consciousness, betrayed through the architectural space. If the rational contributed in architecture in what has to do with the separation of both material and social functions in the twentieth century, consciousness will bring cooperation, free initiative, creativity and empathy in the society of the XXI century.

Key Words: Society; architecture; reason; consciousness.

Introducción.

Partiendo de la ilustración de mediados del siglo XVIII, la humanidad centró su esperanza en la razón como la cumbre del conocimiento. La razón invadió todos los campos del conocimiento y entre ellos el artístico, el arquitectónico y su relación con las comunidades y las ciudades de aquel entonces; que se vieron sometidos por la racionalidad técnica que la industria motivaba en los quehaceres humanos. Para finales del siglo XIX se preguntaba Viollet Le Duc, ingeniero francés, si el siglo que terminaba ¿tendría un estilo? La respuesta implicó propuestas de pensamiento que versándose en la razón propondrían luces de identidad en distintas propuestas en el arte y en la arquitectura para el siglo XX y que influirían definitivamente en las agrupaciones humanas y su convivencia afectada ya terriblemente entre la cultura y la tradición del campo y la novedad de la ciudad.

El Arte Nuevo, comulgó sus posturas con un afán artesanal reivindicando al ser humano ante la máquina cuya presencia convertía las relaciones sociales en producción y que usaba los materiales nacidos de las recientes técnicas industriales con los oficios y las artes manuales, teniendo dos posturas muy definidas orgánica y geométrica lineal muy semejante al neo plasticismo. La valoración del artista se ponía en perfecta armonía con los procesos industrializados. Pero estos afanes por la abandonada artesanía no pudieron sobreponerse a la presión de la razón de lo moderno que prefería la seriación de la mecanización por sobre toda otra postura artística, arquitectónica. La convivencia humana dejaba con fuerza sus modos empáticos para tomar la ruta que el conocimiento científico derivando en la técnica proponía optimistamente, para el desarrollo del ser humano.

En la primera mitad del siglo XX el racionalismo, el funcionalismo, estaban a la orden del día emblematizando el triunfo de la industria y del pensamiento de la razón por sobre la identidad de

los pueblos, lo que llevaría en poco tiempo más a concepciones aberrantes como la universalidad del pensamiento, de las personas y de sus modos de convivencia.

En Alemania se gesta la primera escuela de educación artística-arquitectónica que concretaba la unión del pensamiento industrial con las artes y artesanías: La Bauhaus. Es en esta escuela donde se combina profundamente el pensamiento racional con la creación artística a través de los pares opuestos, durante su primera materialidad en la ciudad de Weimar. Se interesaba que los estudiantes logren las técnicas expeditas para construir, pero construir con el detalle artesanal aplicado a la seriación industrial.

Para el final de la Bauhaus, Mies Van der Rohe, había llevado hasta el límite la idea de la enseñanza en la razón industrial y sus propuestas convertirían el arte y la arquitectura en un devenir de seriación y a los edificios en máquinas de habitar. Los seres humanos no eran sino el objeto de planteamientos racionales para superar los escollos en la vida urbana que la guerra había provocado en Europa. El hogar se convierte en “la vivienda” y ésta en un tema industrial. Los sentimientos, pensamientos, querer y anhelos de las personas se pierden a la deriva de las optimistas visiones de la Carta de Atenas de 1943.

La razón había superado cualquier expectativa y se imponía con solidez en el mundo. El arte tenía igual derrotero. El modo razonativo había superado también los paradigmas tradicionales clásicos de expresión artística y el artista era entonces quién sometía sus propuestas al devenir de sus conceptos e ideas. La crisis desatada a finales del siglo XIX permitió que las tendencias buscaran y hallaran en oriente en un caso, tanto en las estampas japonesas como en el arte chino, la génesis de nuevas propuestas, como en la obra de Marc Tobey que influyó notablemente en la obra de Pollock. De igual manera y en otro caso, sucedió con Picasso y la influencia de las máscaras

africanas en su obra. La razón contemplaba y traducía las impresiones de otras culturas pero sin más profundidad que el análisis intelectual.

Pasada la Segunda Guerra Mundial, lo moderno y la razón artística se enfrentan a la crisis de la modernidad en los años sesentas y más específicamente con el surgimiento de la idea de la posmodernidad, en donde la razón es juzgada por sí misma, puesto que en la arquitectura y el arte ya se podía ver los resultados de lo que la humanidad había logrado durante el siglo. El resultado fue un aparatoso fracaso por parte de la modernidad como fuente universal de conocimiento y de creación.

Las ávidas propuestas de los arquitectos modernos de la década de los años 60 y 70, especialmente en EEUU por condensar la familia nuclear de padre proveedor, madre, ama de casa y dos hijos educados, tomada fuerza ante el contexto público que aceptaba con inconsciencia la organización funcional del núcleo de relación humana, intimando dicha postura con la seriación y prefabricación de la concepción de la vivienda actual. Nace por extensión y de manera intrínseca la familia disfuncional que reducía a un grupo social a expectativas de fracaso.

Para finales del siglo XX la humanidad es enfrentada a la terrible realidad social de abandono, egoísmo e individualidad extrema que dejan las ciudades modernas en el ser humano; la arquitectura de la prefabricación por metro cuadrado desata la burbuja inmobiliaria y la conceptualidad artística lleva al arte a la estetización del artista.

Surge entonces, la consciencia. La opinión pública a partir de inicios de los años sesentas y con mayor fuerza para los noventas, desata una creciente fuerza de comprensión sobre los efectos de la producción y las posturas universalizantes, conocida como “consciencia”, la cual enfrenta los

acontecimientos que la racionalidad técnica ha desatado en mundo como la contaminación ambiental, la obesidad, el calentamiento global, las ciudades entregadas a los vehículos, la urbanización desmedida, el consumismo, la crisis energética; con posturas de sanidad, conservación, empatía. La razón como argumento se queda sin piso y es la consciencia quién sale al paso para lograr un mundo a escala humana.

Desarrollo

De la razón a la arquitectura social consciente

Uno de los principales problemas de los diseños arquitectónicos es la concepción racional concreta, material, formal de los elementos edificados; Wang Shu citado por Juhani Pallasmaa, señala:

“...para mí cualquier tipo de arquitectura, sea cual fuere su función, es una casa. Solo proyectos casas, no arquitectura. Las casas son sencillas, siempre mantienen una relación interesante con la verdadera existencia, con la vida” (Pallasmaa, 1936: 07)

Una casa es un escenario concreto, íntimo y único de la existencia de cada ser humano, mientras que una noción más amplia de la arquitectura implica generalización, distancia y abstracción. Habitar una vivienda nos revela orígenes ontológicos de la arquitectura, que afecta las dimensiones primigenias de la vida misma en el tiempo y el espacio, pues convierte al espacio insustancial en espacio personal de quien la habita; siendo el acto de habitar el medio fundamental en que el ser humano se relaciona con el mundo.

La arquitectura contemporánea ha centrado su accionar en la realización concreta de la forma, la función y la tecnología lo que ha derivado únicamente en hechos materiales que no

conviven con los sentimientos, los pensamientos y demás estados anímicos del ser humano, que es llevado por este mismo hecho de habitar tal arquitectura hacia lo material y lo formal, desvinculando su existencia de la convivencia y las relaciones empáticas para sumir su vida en condiciones similares al HABITAR, TRABAJAR, TRASLADARSE, DIVERTIRSE, como los planteamientos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) de la primera mitad del siglo XX, que han embrutecido la sociedad por la individualidad exagerada que han promovido.

Este ha sido uno de los principales problemas a los que también se enfrenta el arquitecto en cuanto a su postura frente a un diseño arquitectónico. La postura formal deviene siempre en especulaciones de ese mismo carácter, y no va más allá de lo mismo. Una salida a tal dilema es el nicho del pensamiento de las corrientes emergentes y alternativas estéticas.

Durante la práctica profesional, el arquitecto tiende a llevar sus propuestas hacia donde los requerimientos clientelares le llevan y que se ponen a la orden de él, mismos que son determinados por las posturas sociales, económicas y pocas veces por el pensamiento y la creatividad que el arquitecto mismo pueda plantearse ante su práctica profesional, lo que se convierte en un problema estético y de paso en un problema social pues los usuarios de los edificios son víctimas directas de ellos en cuanto tiene que ver con su estructura que condiciona los componentes y modos de expresión en las interrelaciones humanas.

El habitar se entiende habitualmente en relación con el espacio, como una forma de domesticar o controlar el espacio; sin embargo, también necesitamos domesticar el tiempo, reducir la escala de eternidad para hacerla comprensible. Según Juhani Pallasmaa, somos incapaces de vivir en el caos espacial, pero tampoco podemos vivir fuera del trascurso del tiempo y de la duración.

Para muchos arquitectos la casa es el lugar donde simplemente se alojan las personas que la habitan desde el punto de vista funcional y estetizado, dejando de lado otros elementos que requieren de expresión material como son los deseos, las ideas, las voluntades, la espiritualidad, la vocación. De esto es completamente justo que la sociedad actual sea una gran maquinaria de consumo y confort, por donde la consciencia no es más que un lejano derrotero.

La arquitectura como hecho material continente de la humanidad en su inicial célula social, es parte, sino la causa material, de los muchos problemas en los modos de la estructura social contemporánea; pero, también puede con visión consciente someter los paradigmas racionales para verlos, analizarlos y comprenderlos y así convertirse en fuente de nuevos entendimientos sociales relevantes y trascendentales.

La arquitectura moderna labró una estética basada en cinco principios fundamentales de pilotes, plantas y fachadas libres, ventanas horizontales corridas y cubiertas jardín, que fueron aplicados por más de treinta años en todo el planeta con secuelas innegables en la contemporaneidad que asimiló indeleble su influencia y que la vivimos en cada virar de esquina. Lo consciente reclama una nueva estética que conlleve en sí una nueva sociedad de cuya existencia solo tenemos un remoto pensar.

La estética de lo consciente

El segundo principio hermético sobre la correspondencia indica con entera claridad la característica esencial de la manifestación natural en todos sus planos de ser, tal y cual lo es, aquel visible a nuestros ojos en el mundo físico cuando establece <como arriba es abajo, como abajo es arriba> (Kybalión) indicando de esta manera que lo que se aprecia con los sentidos físicos es un reflejo exacto de lo que es la naturaleza en su totalidad.

Un acto tan sencillo como observar indicaría por tal principio que existiría una realidad que también observa y se refleja. La presencia de piernas nos indica por ejemplo la posibilidad de un camino tanto físico como uno emocional, mental, volitivo, anhelante y realizador. Si para trasladarnos a un punto físico necesitamos de nuestros miembros inferiores y de un sendero, para lograr un estilo necesitamos de un gramado y de un aquello a dónde llegar por correspondencia. La historia de la arquitectura y de los distintos campos del conocimiento como se los conoce en la actualidad están llenos de tal necesidad de traslado y de un objetivo anhelante que varía según la postura del investigador que en un caso ha versado en la ruptura de paradigmas y desplazamientos como bien lo indica Peter Eisenman al decir:

“Toda la arquitectura que conocemos a lo largo de la historia ha sido un discurso crítico. La arquitectura requiere el desplazamiento de las convenciones, por lo tanto, es crítica. La historia de cualquier disciplina es sobre el desplazamiento de convenciones” (Eisenman, 2017: 01)

Se puede observar como las palabras usan a Eisenman para definir su necesidad de versarse sobre lo conocido al decir <que conocemos> para enarbolar una postura crítica sobre ello al determinar personalmente que <ha sido un discurso crítico> y que esta postura es tal que es necesaria para y necesitada de acciones que permitan <desplazarse> como si de una camisa de fuerza se tratara para delatar aquello mismo y poder moverse de manera paralela sobre los hechos habituales o <convenciones> capacitándose a sí mismo para establecer un anacronismo.

Resulta cierto tal postura que lo llevó a estudios sobre las plantas arquitectónicas de edificaciones renacentistas para conocer la secuencia de usos de volúmenes, planos y líneas en su estética para luego con postura crítica desplazar estos elementos geométricos con paralelismo de la sobre posición y hacer un nuevo estilo racional de diseño que ha influido directamente en el mundo

del diseño arquitectónico que trabaja especialmente en la morfología de los hechos edilicios restando importancia a los demás acontecimientos del ánimo de una edificación y a su influencia en el acontecer social. Un ejemplo maravilloso de su acción de conocer-desplazar-sobreponer es la Casa III de 1969 en Lakeville, Connecticut.

Para Eisenman existe una necesidad personal acuciante que es habitual en los arquitectos procedentes del período moderno de la arquitectura de sostener sus propuestas dentro de algún tipo de racionalidad que encuadre sus desplazamientos hacia un canon clásico. Parten entonces de una convención, de un dogma para luego convertirlo nuevamente en una convención. Es la trampa de la racionalidad.

Otra postura de investigación de lo estético es aquella que Adolf Loos delata en sus relatos de la vivencia artística en Viena a inicios del siglo XX en circunstancias que toda Europa buscaba una identidad definida para cada nación cuya materialidad se encontraba enfrentada a la vulgarización que la industrialización causaba al provocar la pérdida de los valores artísticos como de manera similar en nuestra época ha causado la globalización. Dice entonces: “De nuevo, alguien que no trabaja con los usuales lugares comunes arquitectónicos, sino que busca --y consigue--, con la ayuda de los materiales, efectos nuevos, insospechados” (Loos, 2004:42)

Para Loos (2004), no es de extrañar que se logren novedades pues es algo natural lograrlo cuando no se siguen los lugares comunes de composición estética. Para él es imprescindible el trabajo que busca, la postura de investigación de asomo cuya ventana son los materiales, que inevitablemente llevan a un final feliz. Su discurso entonces nace de aquella eterna búsqueda de lo propio identitario que da rienda suelta al material como elemento de pertinencia. Claro, para las luces contemporáneas todas, era parte de un gran debate mundial sobre la industria versus la

artesanía, pero importante es observar que la estética es el identitario que todos quieren establecer. La trampa de tal discurso es querer algo para sí, aunque Loos se divierte en el logro, en lo insospechado. Aquí lo que existe es una acción sin imitar.

Como se puede observar, la investigación estética es el claro resultado de la postura del investigador, quien, influenciado por los modos de manifestación de su existencia, hace avances por sobre lo existente sin hacer una imitación, avances que tienen que ver con su capacidad de desprendimiento de las convenciones, delatándolas como en el caso de Eisenman para soportarlas con nuevos alcances y logrando de a poco, efectos insospechados como lo indica Loos.

Aun así nos queda en el tapete del enjuiciamiento el camino que occidente ha dado a esta investigación que siempre tiende a sostener la individualidad personal o nacional, dejando de lado la importancia de aportar en el ser humano eso que se llama consciencia y que ciertas obras maestras permiten despertar en el observador.

“Nunca en la ya larga historia cultural de Occidente se había escrito tanto sobre arte como en nuestros días, ni existieron jamás tal cantidad de artistas; paradójicamente nunca el entorno físico diseñado por el hombre había sido tan antiestético. El arte occidental, como otros aspectos de nuestra cultura, ha caído en el mecanismo del sistema económico materialista, donde la eficacia y el funcionamiento prevalecen sobre la belleza y la calidad. El arte de hoy, controlado por el incentivo del beneficio, no puede desempeñar la función social que siempre ha tenido: hacer consciente el subconsciente, abrir las puertas de la percepción y dar forma expresiva a los grandes temas que preocupan a la sociedad en cada generación” (Racionero. 2016: 03)

Racionero expresa que el modo de investigación occidental tiene ese sesgo mecánico del arte y de la arquitectura que fue labrado en la primera mitad del siglo XX y que fue puesto en burla en la segunda; un sesgo que ha llevado a la estética al borde existente entre lo verdadero y lo falso.

Lo bello no interesa en el sentido moral que premia lo aceptado por el común denominador que repite y reproduce la experiencia de los observadores sino aquella connotación que hace que lo que existe tanto en el arte como en la arquitectura sea a todas luces bastante cercano a vislumbrar la estética como una situación que abre el espectro que diferencie lo verdadero como lo adecuado, acertado, consciente, beneficioso, creativo, bello y lo falso o errado, dañino, enfermizo, imitativo o feo; dicotomías que hacen del ser humano un ser consciente, un ente energético capaz de materializar con libre iniciativa.

“La belleza formal existe, por supuesto, pero dista de englobar toda la noción de la belleza. Ésta tiene que ver propiamente con el Ser, movido por el imperioso deseo de belleza. La verdadera belleza no reside sólo en lo que viene ya dado como belleza; está casi, ante todo, en el deseo y en el impulso” (Cheng. 2016: 29)

La belleza y lo verdadero son palabras que indican aspectos muy cercanos a la estética convertida en la materialidad mental de quién la promueve, ya que como dice Cheng (2016) la belleza se alcanza entre un impulso mental que implica un deseo desarrollado, pero que no atiende a situaciones más profundas como son el querer, el anhelo y la esencia. Si la belleza tiene connotaciones emocionales y mentales entonces solo es posible etiquetarla, mientras que lo verdadero salta tales dimensiones y es trascendente. De resultas como dice Cheng la belleza como lo verdadero no es una noción y por tanto salta las etiquetas.

Muy acertado entonces es la acepción con respecto a esto del Dr. Rojas cuando dice al hablar del arte occidental:

“Así como se afirma que Europa nunca fue moderna, entonces con igual fuerza hay que señalar que nunca fuimos primitivos. Esto tiene algunas implicaciones: lo que hubo son formas de vida con su propia perspectiva, con sus ritos y mitos, con sus creencias y contradicciones. Además, se tiene que insistir que a pesar de sus propios mitos, sobre todo en el caso Inca, no podemos regresar a ese pasado como si fuera nuestro origen, nuestro fundamento, la verdad que no hallamos en la modernidad que nos ha decepcionado” (Rojas, 2013: 23)

Vemos nuevamente haciendo una analogía del texto de Rojas (2013), que lo que el mundo considera como bello, no necesariamente es verdad, pues la belleza escapa de los fundamentos y conceptos que la sociedad considera como tal, en un tiempo determinado. Todos consideran que la verdad es bella y que el error es feo, cuando son simples formas de expresión como bien lo establece el autor, que sí Europa no fue moderna, tampoco nos ubica a los latinoamericanos como víctimas de lo primitivo. Interesante resulta también la postura que establece al decir <no podemos regresar>, que la belleza es heredera del tiempo y por tanto del espacio, ni tampoco se constituye en un sendero por el cuál transitar o volver a hacerlo, sino más bien es algo que sublimemente se establece como algo que no debe decepcionar.

Aquellas posturas negativistas que (Adorno, 2004: 92) muestra del arte y por extensión de la filosofía y que convierte a los artistas en exaltadores de las rupturas, lo emergente, lo no convencional con el único fin de hacerlo, han convertido a la estética en un ente con síntomas de enfermedad más que de sanidad. Para Adorno en la interpretación vive el arte y su esencia contenida en las obras artísticas, la cual sale al paso cuando el intérprete toca a su puerta; pero dicha postura

no hace sino encarar nuevamente al arte con la distancia de la razón que como Platón dijera <alcanza sino muy poco> ya que el intérprete no es el todo sino una parte de él y que se encuentra encasillado en los significados que el argumentador pueda dar o entrever desde su experiencia háptica e inconsciente hacia la obra. Dice Adorno entonces: “Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno, 2004: 172).

Vale entonces preguntarse ¿una obra artística requiere de un intérprete que la sostenga, para no borrar la línea demarcatoria del arte? ¿Una escultura griega dejaría de ser arte mientras no la viera un entendido durante siglos? Para Adorno, el intérprete sería el depositario del arte, no la obra artística. Existiría arte única y exclusivamente cuando el intérprete lo tuviera como tal, cuando su entendimiento le diera significado, pero esa es solo una postura y no la verdad. Por extensión para Adorno el arte y su manifestación la estética, estaría dispuesta según el intérprete y no según su condición de verdadero o falso.

Apartándose un poco de la frecuencia artística para acercarse a la arquitectura, se puede enriquecer lo dicho desde la visión del arquitecto Pallasmaa: “Cuando reducimos la necesidad de cobijo a una necesidad material perdemos de vista lo que podríamos llamar la función ética de la arquitectura” (Pallasmaa, 2016: 95), nos lleva directamente hacia aquella reflexión en la que la interpretación mirada como algo material, nos aparta de lo ético, o de lo que conocemos como principios físicos de cristalización. No se podría materializar simplemente la interpretación como el total de una obra arquitectónica o de una obra artística, sin convertirla en un pedazo engañoso de la verdad.

La interpretación por tanto tiene un tiempo determinado por el espectador, por el intérprete, que por lo mismo perdería el presente, el espacio, la distancia, que lleva hacia la verdad en la obra contenida como veladamente lo dice Platón. Distinta es la postura reflexiva. En ella el intérprete no existe. En el ente reflexivo no existe comparación, ni recuerdo, ni significado; solamente existe la indagación que lleva a la comprensión de sí, lejos de la razón y de lo poco, para acceder al todo.

Veamos el caso de las ciudades contemporáneas cuya estética producto de las alegorías anacrónicas de arquitectos y urbanistas posmodernistas de la segunda mitad del siglo anterior han causado una destrucción de la verdad al imitar la estética histórica a discreción. Como ejemplo se puede señalar el caso de la comunidad Seaside en Florida en Estados Unidos cuyos estilos arquitectónicos someten a sus habitantes, convencidos de vivir en un paraíso, a vivir una vida entre murallas medievales de condominios privados con guardias de seguridad y grandes cerramientos que los vuelven esclavos de un sistema cuyo esquema se replica en las ciudades funcionalistas, con calles y avenidas que lo único que hacen es encarcelar la actividad y la convivencia social para destruir la comunidad humana que deja de serlo.

La estética no reclama un camino, una búsqueda, es el ser humano que quiere la verdad en los actos estéticos, no simples réplicas que pueden o no evidenciar algo racional.

El paso del tiempo y las posturas analíticas ante las propuestas de pensamiento racional moderno a pesar de delatar el problema no han podido apartar a los arquitectos, artistas y entes sociales de su condicionamiento ya bastante enraizado en el inconsciente colectivo. Podemos mirar algo al respecto en el trabajo del arquitecto Rem Koolhaas en la Biblioteca Central de Seattle proyectada en 2004 cuyo espectacular “proceso racional, hiperracional” (Koolhaas, 2017: 01) funcional sometió a la morfología del edificio a una imagen irracional, una contradicción predilecta

por el arquitecto Koolhaas que nos habla de una exaltación del pensamiento moderno racional y a la vez una destrucción del mismo con su concreción. La estética llevada al campo de lo moral de ser o no ser bello.

Por lo tanto, se señala que la estética arquitectónica y artística reclama un posicionamiento distinto al establecido racionalmente en base a la belleza y que se sostiene en lo que la humanidad misma ha venido despertando y que es la consciencia, cuya estética tendrá necesariamente que reducirse a la verdad de aquello que lo racional no ha comprendido y que demarcado socialmente el individualismo y la falta de empatía. La consciencia será entonces el eje generatriz de una sociedad con visos de verdad, que es en esencia la exaltación de los valores personales de sus miembros.

El estilo del siglo XXI: la consciencia

Lo moderno es en esencia una palabra que se aplica para todo tipo de acción y actividad humana en la contemporaneidad y que tiene relación paradigmática con lo nuevo y lo novedoso, pero resulta como hemos visto que es un sofisma usado desde el siglo XVIII para expresar la condición racional de algo. Esa condición racional de conocimiento científico acuñó mucho poder en el siglo XX con aires optimistas que convirtieron a la tecnología en el centro del desarrollo humano. Fatal fue para la humanidad encontrarse con la cuantiosa realidad de la destrucción que la técnica causó con las armas de exterminio masivo.

El alarde tecnológico cayó hecho pedazos a inicios de la segunda mitad del siglo anterior. Para finales de aquel siglo, la tecnología siguió comandando los esfuerzos sociales estrangulados en el confort y el consumo. Todo esto trajo consigo una estética de la individualidad llamada estetización.

El artista, el arquitecto dejaron su condición de creadores de sanidad y conocimiento para entregarse a la razón y el razonamiento de la observancia de la apariencia extrema. La sociedad como hemos visto sufrió el embate de la arrogancia individual. Calles llenas de vehículos pero sin gente. Plazas de hermosa presencia pero sin convivencia ni uso. Grandes y detallistas edificios donde las personas encuentran la muerte espiritual y física.

La estética del siglo XX fue la racionalidad, la razón. Para el siglo XXI la opinión pública ha tomado una postura nacida de las dudas que el comportamiento racional y científico usó en la humanidad. La consciencia aflora como comprensión de los paradigmas sociales derivados de la técnica aplicada en todos los campos del conocimiento.

La consciencia expresada materialmente tiene nuevos horizontes para la humanidad como son la libre iniciativa, la creatividad, la cooperación, la empatía y la inducción en el ser humano de verdades contenidas en la expresión material de las edificaciones, las ciudades, y que para el mundo moderno solo se constituyen en recipientes de materia física muerta, cuando la experiencia ha venido a demostrar que tanto la ciudad como las edificaciones son seres vivos energéticos por cuya corporeidad los seres humanos nos desenvolvemos para sanarnos o para destruirnos.

Una sociedad consciente por inducción tendría ciudadanos conscientes con valores relevantes transmitidos por su propia auto instrucción y auto edificación que siendo urbanos y empáticos dieran al trasto con la racionalidad de la producción y el confort, transformando sus sociedades en relevantes para la humanidad.

Arquitectura social consciente

“Invertir más en una educación de calidad para todos. Esta es la clave de una igualdad de oportunidades real. Los países tendrían que dedicar una parte considerable de su producto nacional bruto a la educación, y la asistencia oficial para el desarrollo de la comunidad internacional tendría que orientarse más hacia la educación.” (Matsuura, 2006: 02)

La educación es en principio el soporte del entendimiento, pero para llegar a la comprensión de algo es necesario desentrañar ciertas interrogantes contenidas en él y que se constituyen en las ecuaciones de los confines de la mente de los instantes contenidos en la consciencia individual. Se puede estar instruido sobre la contaminación ambiental, pero distinto es tener consciencia de ello, es decir sentir, pensar, querer y anhelar un ambiente sano. La primera ecuación nos dice qué es contaminar, pero las siguientes ecuaciones denotan qué es lo que me hace contaminar y cómo hacer para evitarlo. Pero la consciencia nos dice qué hacer por sobre lo que contamina y por sobre el origen de aquello que contamina. La consciencia es la comprensión con expresión material de lo que hemos encontrado de verdad en la contaminación.

Matsuura nos habla sobre la educación pero desde la base de la ciencia, desde la base de la razón, pues la ciencia es la secuela de la investigación metódica. La educación advierte algo de lo que estudia pero también es parte de aquello que se vuelve paradigmático. Matsuura nos habla de calidad pero si no existe el componente consciente en el educador, la educación no podría ascender a la relevancia de ser trascendente. En consciencia se enseña cómo pensar, mientras que generalmente la educación racional enseña qué pensar lo que se constituye en la enfermedad de la que hemos venido hablando.

Proponemos que la arquitectura es el producto de un arquitecto que se auto edifica con consciencia y cuya expresión serán edificios con ciertos elementos conscientes que induzcan en la sociedad valores que el compositor ha delatado y los hace visibles para engrandecimiento de todos. Estos valores se expresan a través de la exaltación de las impresiones en los cinco sentidos de la persona usuario.

La arquitectura social consciente será entonces el resultado de dicha connotación personal. En este caso los elementos arquitectónicos permitirán que un grupo social se engrandezca como por ejemplo pasó con la ciudad de Bilbao en España cuando fue construido el edificio del Museo Guggenheim. Los edificios son capaces de transformar un entorno si se los hace con algún componente consciente.

Para esto, no se requieren de grandes inversiones como lo dice Matsuura, sino de motivación hacia el despertar de la consciencia en cada persona y en el caso que delatamos en el arquitecto.

Bibliografía.

ADORNO, T.W. (2004). *Teoría estética*. Madrid, Akal básica de bolsillo.

CHENG, F. (2016). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid, Siruela.

EISENMAN, P. (2003) *Entrevista con Peter Eisenman*. Disponible en <http://www.curatorialproject.com/interviews/petereisenmani.html>

KOOLHAAS, R. (2014). Clase 26 de Arquitectura y teoría. FADU. Disponible en <https://vimeo.com/101042938>

LOOS, A. (2004). *Escritos I. Biblioteca de Arquitectura*. Madrid, El croquis editorial.

MATSUURA, K. (2006). *Hacia las sociedades del conocimiento*. Disponible en http://davidhuerta.typepad.com/files/hacia_sociedades_conocimiento-1.pdf

PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Madrid, Gustavo Gil.

RACIONERO, L. (2016). *Textos de estética taoísta*. Madrid, Alianza editorial.

ROJAS, C. (2017). *Estéticas canibales y estéticas ancestrales*. Disponible en <http://esticascanibales.blogspot.com/2013/10/esticas-canibales-y-esticas.html>