

Distinción estética, hacia un nuevo paradigma de la imagen en el escenario arquitectónico contemporáneo*

*Por Giovanni Castellanos Garzón***

Resumen

El propósito de este trabajo es comprender el nacimiento de una nueva lógica hoy emergente, contenida en la concepción y la irrupción del orden arquitectónico y de la imagen a él asociada. Particularmente, la arquitectura dentro del sistema del arte produce sus propias estructuras a partir de sus propios elementos en acoplamiento con el entorno, un doble juego interior y exterior que le da la posibilidad de autonomía y autopoiesis en el que emergen diferentes dimensiones y representaciones de lo simbólico cuya forma es construida socialmente.

Desde una perspectiva transdisciplinaria la propuesta metodológica busca un enfoque distinto, una observación de segundo orden, que permite descubrir la contingencia a partir de un dato concreto, es decir, paradójico. Este ejercicio transdisciplinar transgrede la dualidad oponiendo pares contradictorios que son la unidad abierta que engloba a la arquitectura y al observador en múltiples distinciones, que permiten comprender esa imagen compleja de la arquitectura.

* Este artículo es producto de la tesis doctoral en Pensamiento Complejo titulada PARADOJAS VISUALES. Nuevas estéticas en la arquitectura contemporánea en Bogotá. Tesis dirigida por José Gustavo Casas Álvarez Doctor en Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

** Doctor en Pensamiento Complejo por la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C. México. Magister en Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), Arquitecto de la Universidad de La Salle (Colombia). Estancia Postdoctoral en el Centro de Investigaciones Postdoctorales - CIPOST - Universidad Central de Venezuela, Programa Postdoctoral Estudios del Arte y la Arquitectura. Docente, investigador y coordinador del Área de Proyecto en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – FADU. Integrante del grupo de investigación Arquitectura Experimentación y Proyecto. Correo electrónico: gcastellanos@unisalle.edu.co – ORCID: 0000-0001-6840-4720

En consecuencia, encontramos que la arquitectura contemporánea incursiona en escenarios más amplios al abandonar los modos del arte para incurrir de lleno en los del espectáculo, obras basadas en las apariencias y no en los contenidos configuran un nuevo paradigma que aspira al conocimiento mutidimensional, reconociendo al mismo tiempo, cambios en las visiones de la percepción estética al tratar de abordar y explicar la complejidad del mundo de la arquitectura.

Palabras clave: distinción; estética; arquitectura contemporánea; paradigma; imagen.

Abstract

The purpose of this work is to understand the birth of a new logic that is emerging today, contained in the conception and emergence of the architectural order and the image associated with it. In particular, architecture within the art system produces its own structures from its own elements in coupling with the environment, a double interior and exterior game that gives it the possibility of autonomy and autopoiesis in which different dimensions and representations of what emerge symbolic whose form is socially constructed.

From a transdisciplinary perspective, the methodological proposal seeks a different approach, a second-order observation, which allows us to discover contingency based on a specific datum, that is, paradoxical. This transdisciplinary exercise transgresses duality by opposing contradictory pairs that are the open unit that encompasses architecture and the observer in multiple distinctions, which allow us to understand that complex image of architecture. Consequently, we find that contemporary architecture ventures into broader settings by abandoning the modes of art to fully engage in those of the spectacle, works based on appearances and not on content configure a new paradigm that aspires to multidimensional knowledge, recognizing the At the same time, changes in the visions of aesthetic perception when trying to approach and explain the complexity of the world of architecture.

Keywords: distinction; aesthetics; contemporary architecture; paradigm; image.

Introducción

La arquitectura contemporánea se ha establecido como cultura icónica y simbólica, para establecerse como arte de consumo, donde su imagen proyectada o construida se fundamenta en autorreferencias globales sin remitirse a la cultura local, planteando un sin número de estéticas banales elaboradas por sus autores (arquitectos) que tienden hacia el exhibicionismo (mercancía). Ahora los edificios tienen marca, encaminados “[...] hacia el mercado porque ese es el lenguaje primordial de comunicación en nuestra sociedad” (Harvey, 1990, p. 96), una especie de impronta que los identifica, muchos de estos nuevos edificios se proyectan a partir de la imagen; son concebidos para ser fotografiados, y no tanto para ser habitados.

Para esta reflexión, se acude a autores como Edgar Morin (1997), Niklas Luhmann (2000; 2005), Denise Najmanovich (2008), Rigoberto Lanz (2010) y Basarab Nicolescu (2009), quienes nos proponen otro tipo de conexión con el mundo, otro modo de conocer(nos), capaz de construir un modo fluido y abierto a los intercambios del devenir entramado del conocimiento, al colocar el propio modo de entender el mundo contemporáneo en un deseo, en un anhelo, es decir, en un desiderátum. En ese sentido el presente artículo analiza la arquitectura como el ambiente simbólico que reconoce e ilustra una cultura, lugar privilegiado donde se pone en evidencia el modo como se piensa el mundo. Esa circulación de saberes y conocimientos que pueblan las redes históricas, artísticas, éticas, estéticas, semióticas y políticas entre otras, transitan y surgen en los entramados por donde camina el sujeto, interactúan cuando habitan en el espacio arquitectónico, hacia nuevas formas de abordaje para establecer campos conceptuales articulados que permiten afrontar los problemas en la contemporaneidad, como expresión crucial y creativa surgida de nuestra interacción dialógica con el mundo.

Desde un enfoque transdisciplinar, se propone un entramado de relaciones que se mueven ambivalentemente, sin causalismos. Por tanto, este entretejido metodológico busca correlaciones entre los apartados de expresión enunciados, lo que constituye un sistema de cada obra, para establecer estrategias de comprensión de la cultura visual arquitectónica ; esta solo puede comprenderse bajo el amparo de la complejidad.

Este artículo se organiza en cuatro partes. Primero se reconoce cómo la forma arquitectónica define el espacio, el productor de conocimiento lleva consigo la construcción y comprensión de la realidad por el entrelazamiento de lo físico, lo subjetivo y lo representado, producido y experimentado bajo su visión. Por tanto, el observador se vuelve entonces un elemento consciente al reconocerse como productor de lo observado, siendo entonces ahora parte de lo observado y de lo construido. El segundo apartado ilustra la arquitectura contemporánea como entidad relativamente autónoma, cuyo sistema en relación con el entorno, el tiempo, la sociedad y el individuo, se concibe desde un conjunto conceptual que adopta una forma compleja o una complejidad visual acorde con la realidad del mundo, donde estas dos nociones que se rechazan o se complementan entre sí, ponen de relieve un mismo paradigma: una nueva imagen compleja. Por consiguiente, en el tercer apartado se muestra cómo la emergencia de dicho cambio ha marcado la arquitectura contemporánea: su exploración, sus transiciones, sus definiciones y concreciones configuran un marco de acción compartido entre diversas trayectorias especialmente involucradas, por la forma de la diferenciación de la sociedad que nos es conocida, con una interpretación de lo arquitectónico y lo visual. Finalmente, las conclusiones giran en torno al devenir de la imagen que asume la estructura íntima de su tiempo en tanto elemento simbólico complejo; argumenta a favor de una arquitectura cuyas cualidades elementales deben convertirse en realidad-objeto, actuando como un ente totalmente acabado externo y objetivo, frente al sujeto activo quien refleja en múltiples imágenes el mundo exterior.

El nuevo escenario contemporáneo en la producción transdisciplinaria del conocimiento en arquitectura

Una de las mayores paradojas de la cultura contemporánea es que, en una época en que la imagen reina indiscutiblemente, la idea misma de una imaginación humana creativa parece estar cada vez más amenazada. Parece que ya no sabemos exactamente quién produce o controla las imágenes que condicionan nuestra conciencia (Kearney, 2003, p. 3).

La imagen en la arquitectura ha cambiado los modos en que experimentamos el mundo y hablamos de él. El nuevo escenario contemporáneo es un espacio que se manifiesta, en efecto, como un escenario múltiple e imprevisible, sujeto a colisiones, consecuencia de su propia y acelerada mutabilidad. Ante esta nueva realidad, uno de los retos prioritarios es el de la orientación, el de la investigación de nuevos sistemas³ de posicionamiento para un espacio complejo, esto exige nuevas miradas, pero también nuevos mecanismos para actuar, ya que los principios de conocimiento ocultan lo que, en adelante, es vital conocer. Para Edgar Morin: “Los más grandes progresos de las ciencias contemporáneas se han efectuado reintegrando al observador en la observación. Cosa que es lógicamente necesaria: todo concepto remite no sólo al objeto concebido, sino al sujeto conceptuador” (2001, p. 23). Un cuadro de veridicción que constituye esos recorridos de sentido que le dan coherencia y cohesión a la imagen arquitectónica.

La arquitectura puede transmitir información seleccionada producto de la relación entre el observador y lo observado comunicando y aumentando flujos de energía al estimular la organización del sistema a través de las formas. Contrario a diferentes afirmaciones, lo que constituye una paradoja visual no es el desorden estético que carece de sentido, significado e información, sino en la forma en la que la arquitectura convierte al observador en espectador; ante la arquitectura se produce a la vez una imagen altamente distorsionada de lo real, se simula una falsa complejidad que no reside en la forma y mucho menos en formas sin contenido, sino que surge por la ausencia del pensamiento complejo

³ El conocimiento disciplinar del arquitecto establecido epistemológicamente con anterioridad por si solo ya no puede hacer frente eficazmente a la complejidad del mundo. “Con el avance de la teoría de sistemas, una nueva perspectiva epistemológica ha sido lanzada que pretende comprender todo el mecanismo en el trabajo (sistema de orientación) en lugar de centrarse exclusivamente en los fragmentos y partes (orientado a objetos)” (Doucet y Janssens, 2011, p. 1). Esta nueva producción de conocimiento se nutre de la investigación disciplinaria y a la vez se centra en el conocimiento transdisciplinario de una manera complementaria.

en la proyección y diseño de la arquitectura. “Las reglas que la obra sigue al escoger las formas que la constituyen se generan precisamente en esta elección de formas, que la vinculan a sí misma en la medida en que procede” (Espósito, 1996, p. 26). Esta distinción es la isotopía visual que compensa sus efectos y le dan a la obra arquitectónica el contraste necesario para que esta tenga una significación posible, permite que los procesos de organización nazcan en la fluctuación, la recurrencia, la repetición, la turbulencia y en la saturación de información estética.

Hasta ahora, ante lo posible sólo podemos predisponernos, prepararnos, sin pretender en ningún caso capturar la mirada unidireccional, fija, sobre las cosas, propia de la tradición disciplinar. La mirada del arquitecto. Una mirada concentrada en procedimientos propios, asimilada por repetición o variación, aceptados como buenos y más o menos adaptados desde la evolución continua – lineal- de los propios códigos transmitidos disciplinarmente. “La modernidad intentó dimensionar ambos, tiempo y espacio, con categorías cartesianas y ubicar al hombre, o al prototipo del hombre Corbusierano –a la manera clásica y renacentista- como medida estética de todas las cosas” (Liendivit, 2009). Una mirada referida a modelos disciplinares endógenos, confiados en la permanencia de un orden exterior, estable, determinista, en definitiva, controlable. Y por tanto una mirada confiada en las manifestaciones predecibles del entorno.

En una realidad multidimensional como la que vivimos, toda polaridad, exclusividad, autonomía o disciplinariedad estrictas se vuelven limitadas y represoras, dado que desde nuestro punto de vista sólo se podrá llegar al conocimiento transdisciplinariamente, es decir, a través de la promoción de un espacio intermedio de relación. La creación intencional de este espacio intermedio de relación es una condición implícita e imprescindible en la metodología transdisciplinar. Esta metodología incluye un sistema de valores y una inteligencia relacional entre lo mental, lo emocional y lo físico, tal como se puede observar en la siguiente tabla elaborada por Nicolescu (tabla 1). A este conocimiento Nicolescu lo denomina “conocimiento del tercero” (2005, p. 197).

Tabla 1. *Conocimiento Disciplinar/Transdisciplinar*

Conocimiento Disciplinar	Conocimiento Transdisciplinar
in vitro	In vivo
Mundo externo (objeto)	Correspondencia entre el mundo externo (Objeto) y el mundo interno (Sujeto)
Saber	Comprensión
Inteligencia analítica	Nuevo tipo de inteligencia: equilibrio entre lo mental, los sentimientos y el cuerpo
Orientado hacia el poder y la posesión	Orientado hacia la admiración y la repartición
Lógica binaria	Lógica del tercero incluido
Exclusión de valores	Inclusión de valores

Fuente: Autoría propia a partir de (Nicolescu, 2005).

Según Nicolescu, la finalidad de la transdisciplinariedad es la “comprensión del mundo presente”, donde uno de los imperativos es la unidad del conocimiento:

Desde el punto de vista del pensamiento clásico no existe nada, estrictamente nada. El espacio en cuestión está vacío, completamente vacío, como el vacío de la física clásica. En presencia de los distintos niveles de Realidad, el espacio entre las disciplinas y más allá de las disciplinas está lleno, como el vacío cuántico está lleno de todas las potencialidades: desde la partícula cuántica hasta las galaxias, desde el quark hasta los elementos pesados que condicionan la aparición de la vida en el universo (Nicolescu, 2005, p. 195).

La idea de unidad entre los distintos niveles de realidad; el reconocimiento de la existencia de una relación de complementariedad entre la causalidad local y la causalidad teleológica; el establecimiento de correlaciones epistemológicas entre ciencia, arte y conocimiento humano como manifestación de un principio omnipresente de unidad.

Contrariamente al conocimiento disciplinar, específico y cerrado, el conocimiento transdisciplinar es multidimensional, interactivo y abierto, proponiendo la correspondencia interactiva entre conceptos, metodologías y

niveles de realidad. Desde este entendimiento se vuelve importante como sostiene Denise Najmanovich:

[...] abandonar el “Reino de las dicotomías”, si consideramos que es imprescindible anudar nuestras categorías abstractas con los procesos históricos, entonces estamos preparados para emprender el viaje al mundo de la complejidad, con sus paradojas, sus texturas, sus ‘bucles extraños’ (2008, p. 159).

Así, podremos explorar la distinción a través de la formulación de una trama o matriz de conceptos, de modelos y teorías interrelacionados que, mediante un lenguaje apropiado, puedan describir o explicar los diferentes aspectos de la estructura de múltiples niveles de la unidad abierta y compleja de la realidad.

[...] por tanto, predisponerse para el evento concreto, intentar situarse en los intersticios entre orden y desorden, peso y ligereza, estabilidad e inestabilidad, intimidad e inhospitalidad, opacidad y transparencia, simetría y disimetría, armonía y disarmonía, proporción y desproporción, forma y función, superfluidad y finalidad, decoración y estructura (Masiero, 2003, p. 282).

Sin embargo, en la arquitectura se vuelve cada vez más importante la construcción consciente de este espacio intermedio transdisciplinar de intercambio, de modo que se pueda crear un espacio creativo y productivo de apertura y tolerancia, dentro de un conocimiento y entendimiento profundo y actualizado en sus distintas vertientes: técnicas, artísticas, éticas, estéticas, filosóficas, históricas, globales y locales.

Los diferentes procesos de la realidad pasan a ser descritos como una dinámica de sistemas dentro de sistemas entre unidad y multiplicidad, homogeneización y heterogeneización, evolución e involución, potenciación y actualización, como un estado de transición permanente y una condición intermedia cuyos límites no siempre son precisos, es decir, como una condición paradójica de un vacío lleno entre un estado y otro en permanente devenir, o de un vacío cuántico, energético, en palabras de Nicolescu: “Este resultado es comprensible incluso intuitivamente: [...] El antagonismo energético es así una visión de la unidad del mundo, unidad dinámica, unidad de encadenamiento indefinido de los contradictorios basada en una estructura ternaria universal” (2005, p. 169), en el cual existe una correlación activa y simultánea de las polaridades-identidades, sin que ninguna de ellas pierda su potencialidad de

contradicción. Así, todo sistema o acontecimiento no es sino una mera relación energética, espacio – tiempo en permanente mutación.

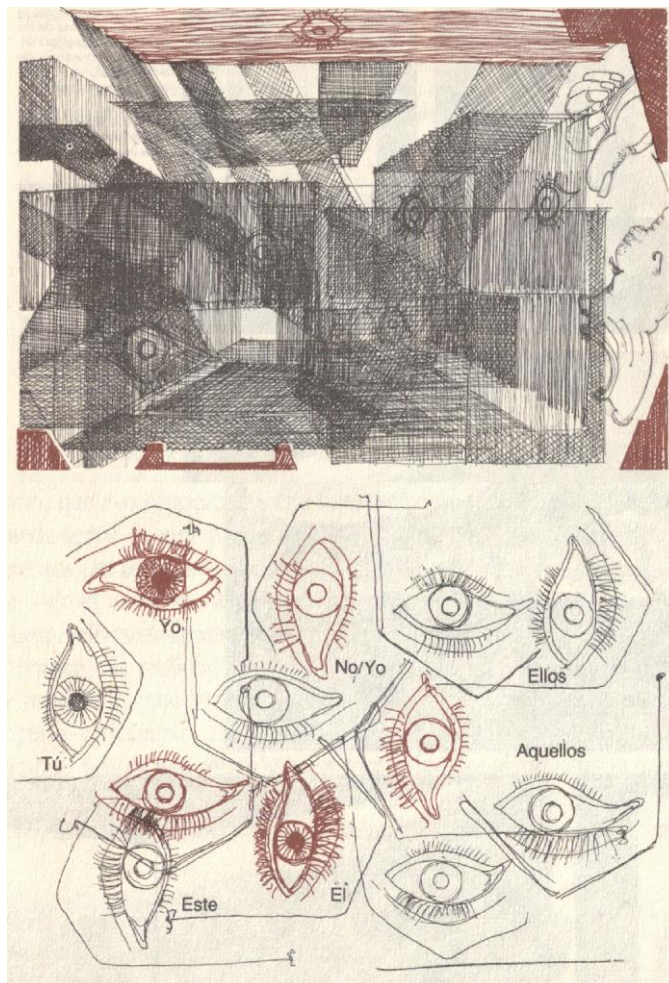
Todos estos conceptos y comprobaciones han contribuido a que en nuestra época a la que llamamos contemporaneidad esté emergiendo una nueva conciencia colectiva sobre la realidad. Como expone Fritjof Capra (1998, pp. 25-28), esta nueva conciencia anuncia una crisis de percepción, un cambio de paradigma y la aparición de nuevos valores⁴. Poco a poco ha empezado a surgir un nuevo paradigma que reclama un cambio de esquemas, de objetos a relaciones, y a un pensamiento más holístico y sistémico. El entendimiento y comprobación de la realidad como unidad abierta y como pluralidad compleja de múltiples niveles, establece una nueva mirada enfocada en el estudio de las relaciones entre las cosas y eventualmente en la búsqueda de un punto ciego relacional, paradójico, que poco a poco se inserta en todos los campos de nuestra cultura arquitectónica actual.

Hoy, sin embargo, esta misma mirada, durante tiempo ensimismada, debe medirse casi por sorpresa, ante una realidad extraña, aparentemente caótica e incoherente, que responde a unos procesos dinámicos, no lineales y progresivamente complejos, en los que, cada vez más grandes estructuras globales articulan iconografías locales. Basarab Nicolescu señala: “Todo lo que sé es que hay una pregunta: la pregunta por el origen de un mundo desconocido, imprevisible, que pasa del campo cerrado al abierto, hacia la actualización de todas las posibilidades” (2009, p. 99). Una realidad en la que, en un mismo instante, una imagen captada puede manipularse y desdoblarse simultáneamente en dos o más imágenes percibidas; “ese carácter dramático del instante tal vez pueda hacernos presentar la realidad. Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda” (Bachelard, 1999, p. 13). De manera que la concordancia de diversas observaciones sean el reflejo de las cosas reales,

⁴ Félix Guattari (2015) en su escrito *¿Qué es la ecosofía?*, ha señalado como una de las primeras tareas de nuestra época la de trazar de nuevo las verdaderas entidades existenciales de nuestro tiempo, que ya no se corresponden a las de hace unas décadas. El individuo, lo social y lo maquínico se entrecruzan; lo jurídico, lo ético, lo estético y lo político, también. Hay que intervenir sobre esta gran deriva de objetivos que se está produciendo. Y los valores de resingularización de la existencia, de responsabilidad, de defensa ecológica, etc., están llamados a instaurarse como una nueva polaridad crítica, más allá de la antigua dicotomía derecha izquierda, sometida a dialécticas insuficientes.

presentes ante los ojos del observador, cuyo reflejo se sobreimprime sobre la imagen infinita del mundo que contempla (figura 1). El sujeto emerge en esta conjunción, no solamente con el orden, el desorden, la incertidumbre, la contradicción y la pérdida del punto de observación privilegiado, sino también con la toma de conciencia de su enraizamiento cultural y social. Finalmente, la unión de estas nociones principales permite lo improbable y lo probable en la relación compleja orden/desorden/organización/interacciones.

Figura 1. Múltiples niveles de realidad, presentes ante los ojos del observador



Fuente: Moreno Gómez (1986, p. 9).

Distinción estética / paradoja visual

Edgar Morin nos advierte acerca de los conceptos soberanos que gobiernan y separan a la ciencias y a las disciplinas, tratando de encontrar la entre articulación desde conceptos fundamentales en un sistema teórico común que logre una nueva forma de organización, ya que “la noción de orden y la noción

de desorden demandan, cada vez más apremiadamente, a pesar de las dificultades lógicas que ello plantea, a ser concebidas de forma complementaria y no más solamente antagonista” (Morin, 1997, p. 14). Estas situaciones, en definitiva, buscan la disolución de aquella base conceptual y proyectual que han hecho parte de nuestro desarrollo disciplinar en la arquitectura: interior/exterior, público/privado, escala/ proporción, secuencia/recorrido, revestimiento/superficie, etc. Términos confiados en la aparente estabilidad de los sistemas que deben medirse hoy ante una nueva situación de cambio que alude, de hecho, a la propia noción de imagen, por lo cual remite a que ya estamos en posesión de una nueva escena estética.

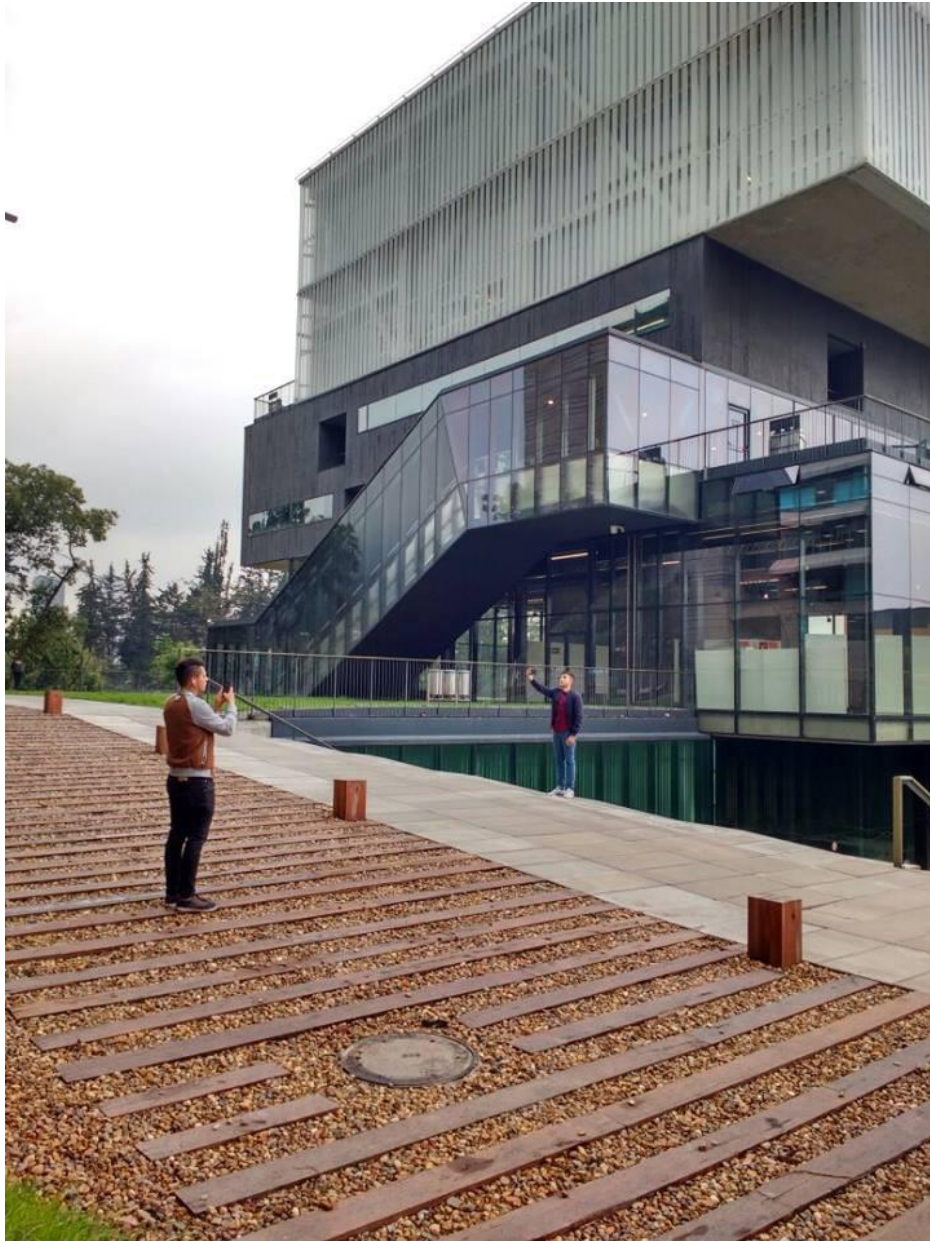
Por consiguiente, “[...] lo que está en curso es la progresiva reconfiguración de una nueva plataforma cognitiva (otro modo de pensar)” (Lanz, 2010, p. 19), que integre de manera dialógica los discursos filosófico, semiótico, estético, sociológico, antropológico, arquitectónico, artístico y publicitario, que posibilite la construcción de una propuesta teórica desde el pensamiento complejo y la mirada transdisciplinaria, para comprender la paradoja visual inmersa en la arquitectura contemporánea, pues su imagen es un relato a la vez insuficiente pero real, que no se deja agotar porque mantiene su condición huidiza e inatrapable.

En la construcción de la última arquitectura, los lenguajes arquitectónicos que afloran vienen formulados por los operadores del mercado de imagen, el nombre que se le asigna a las formas, nuevas o pretéritas, no resulta ser precisamente una sinfonía que evoca aquello que significa, más bien una oquedad repleta de estilemas vacíos. Vivimos los espacios de una arquitectura que reproduce la incomunicación de sus formas, ante la incapacidad de no poder enunciar desde la propia naturaleza de la arquitectura la interpretación de lo deseable en el mundo, pero cuando un edificio pierde su valor como tal edificio, lo que conserva el valor es la ‘manera’ en que se presenta (Fernández - Alba, 1992, p. 72).

La relación entre la imagen y el objeto arquitectónico constituirá un reflejo permanente, confrontando su condición efímera, reproducible, manipulable, contingente. Por el contrario, la imagen recoge otro aspecto de la realidad, su cara oculta, su presencia ausente. La imagen y la paradoja es un modo de operar sobre la realidad. La arquitectura contemporánea, hace de su reflejo el paradigma de su imagen, reflejándose, viéndose a sí misma, copiándose,

imitándose haciendo de este ensimismamiento su protección y su fuerza (figura 2).

Figura 2. La descontextualización de las imágenes emblemáticas. Selfie Arquitectónica.



Fuente: Elaboración propia.

Al enfrentarse a la tarea de investigar estas situaciones surge inmediatamente el problema de la paradoja en el cual discurre hoy cierto acontecer de la imagen arquitectónica. “La paradoja tiene distintas posibilidades de ser desplegada, o sea, de conducir a la formación de sólidas identidades. Pero éstas, entonces, han de ser entendidas como algo contingente,

como puras «identificaciones»” (Luhmann, 1998b, p. 225). En estas identificaciones aparece una incógnita importante que consiste en determinar si estos ejemplos de arquitectura o repertorio de imágenes son experimentados de igual manera que cualquier edificio. Cuya respuesta no establece ningún tipo de organización e interacción, por lo que se descarta un tratamiento tipológico por creer que en absoluto aportaría nada nuevo a lo que ya sabemos sobre ellos. Y en su lugar se opta por intentar desentrañar qué es lo que los diferencia de otros edificios. En concordancia, la arquitectura se superpone al espectáculo de una manera u otra, haciéndose inseparable o, más bien, haciendo de la arquitectura un espectáculo arquitectónico. Aquello que diferenciaba a estos edificios de otros es precisamente lo que los hace parecerse entre sí y lo que los aleja de lo que comúnmente llamamos arquitectura.

Esto sucede entre otras causas por su indefinición disciplinar, su resistencia a la catalogación tipológica o de manual y su distanciamiento de los valores tradicionales de permanencia y presencia característicos de la arquitectura, por tanto, “en el trasfondo de cada disciplina, se encuentra el sinfondo de lo que religa el sujeto con el objeto transdisciplinario” (Nicolescu, 2009, p. 89). En su lugar, se produce en ellos la convergencia de los valores propios del espectáculo, tales como la valoración del instante y lo eventual, la consideración operativa y no trascendente del material y la superación de lo objetual.

Por dichas razones, los edificios (si es que podemos llamarlos hoy así) niegan o al menos cuestionan la identidad entre la autonomía del objeto arquitectónico y la propia arquitectura, y lo hacen introduciendo el tiempo como un valor de igual importancia que la propia presencia, quedando esta desequilibrada. El desequilibrio aparece en el desfase entre las dos temporalidades en juego: la temporalidad de la producción y la temporalidad de la recepción, la del objeto o el espectáculo y la del sujeto o el espectador, más aún, cuando al trabajar sobre un edificio o un objeto, el arquitecto simultáneamente se dedica a una perspectiva inversa e introvertida, su propia imagen; o, más exactamente existencial. Esto es, un espacio escénico que se amplía hasta englobar las relaciones actor/público, espectador/espectáculo, hasta convertirse en la entidad espacial neutra en la que se dispone la

arquitectura y el lugar –individual o múltiple– de la acción escénica y unas determinadas relaciones con los espectadores que la contemplan (Sennett, 1978, pp. 243-271).

Por tanto, el trabajo investigativo tiene en cuenta que desde el pensamiento complejo es posible comprender las paradojas visuales en la arquitectura que inciden en el mundo real. Pues la paradoja son vivencias, imagen, pensamiento conceptual necesario como punto medio (contradicción). La paradoja consiste en que la reducción de la complejidad se efectúa mediante estructuras que, para lograr su propósito, han de hacerse cada vez más complejas (Luhmann, 1998b, pp. 255 - 269), se trata de estructuras de significado, lo que hace es facilitar la construcción de relaciones de intercambio y acoplamiento como manera de interpretar los acontecimientos, una manera que es singular, propia del sistema. Así, el juicio estético dentro de la paradoja visual de la arquitectura no está dado por lo bello de la obra, sino que esta se concentra en la distinción percepción/comunicación generada en la imagen de la obra. Las estructuras de la arquitectura dentro del sistema del arte conectan de un modo singular los acontecimientos y, de este modo, guían la narración que el sistema constituye a partir de los estímulos que ha seleccionado, provenientes tanto del entorno como del interior del proyecto.

Desde esta perspectiva compleja sobre la arquitectura se busca de donde procede o en donde reside la complejidad que percibimos en ella. Como ha planteado Morin, la noción de complejidad nos compele hacia la noción de sistema. Solo un sistema, en tanto que *unitas multiplex*, puede llegar a ser considerado complejo (Morin, 2000, pp. 32 y 41). Es decir, solo ciertos elementos pueden combinarse entre sí de diferentes maneras, siendo que algunas combinaciones tienen más posibilidades que otras de desarrollarse, podemos hablar de sistema complejo. Pero, además la idea de sistema complejo nos remite al fundamento de autorreferencia. Morin escribe: “el sistema no puede ser comprendido más que incluyendo en sí al ambiente, que le es a la vez íntimo y extraño y es parte de sí mismo siendo, al mismo tiempo, exterior” (2000, p. 45). Bajo esta lógica, la arquitectura es la forma de una distinción que tiene dos caras: el sistema (como interior de la forma) y el entorno (como el exterior de la forma). “Un sistema es la diferencia entre sistema y entorno, es el

límite que separa una cara interior (sistema) de otra exterior (entorno). Precisamente a esto es a lo que llamamos forma” (Luhmann, 1998a, pp. 224 - 225). Sólo las dos caras juntas constituyen la distinción, la forma, el concepto. Por lo tanto, el entorno es para la arquitectura y su imagen tan importante, tan indispensable, como el sistema mismo.

En la noción misma de lo estético se encuentra implícita la tendencia hacia una conciliación de los opuestos: para la existencia de lo estético se hace esencial, al menos, la posibilidad del fin de un conflicto. Hay que promocionar una subjetividad de la diferencia, de lo contrario, nuestra época se vería arrojada a atroces conflictos de identidad (Guattari, 1996). Este sentir se ha visto en el siglo XX y XXI orientado en una dirección opuesta a la de una posible conciliación estética, dirigido hacia la posibilidad de un conflicto, incluso, hacia la exploración de una oposición entre términos que no resultan simétricamente polares el uno respecto al otro. Estas complejas vicisitudes, encuentran su lugar bajo la noción de diferencia, relación permanente con el orden de la incertidumbre.

En realidad, el Postmodernismo sería [...] de algún modo, enmascarado o, mejor dicho, una tentativa de salir del enorme juego puesto en marcha por la Modernidad: la constante reivindicación de lo negativo, la capacidad para asimilar y utilizar de cualquier modo la contradicción y, por tanto, la tremenda fuerza que le causa el alimentarse de todos los contrastes (Masiero, 2003, p. 279).

Pero aceptar y tratar de dominar la ambigüedad en que estamos y en la que resolvernos nuestras definiciones del mundo, no significa aprisionar la ambigüedad en un orden que le sea ajeno y al que se liga precisamente como oposición dialéctica. Se trata de elaborar modelos de relaciones en los que la ambigüedad encuentre una justificación y adquiera un valor positivo.

En consecuencia, esta nueva concepción del pensamiento ha impactado también los campos de la arquitectura como efecto de identificación de las características de estas teorías en las dinámicas en que se desenvuelve el proyecto arquitectónico, dado a su búsqueda de relaciones de complementariedad, concurrencia y antagonismo entre diseño, estética, sociedad, cultura, historia, naturaleza, entre otros. Por tanto, estas relaciones ya no existen en sí y por sí, sino que están en un continuo intercambio que

permite un diálogo permanente produciendo flujos constantes e incesables en la construcción social del espacio y la construcción de la sociedad a partir de lugares arquitectónicos, donde se evidencian constantes cambios de significado y sentido por parte de la sociedad. Esto hace referencia a la afirmación que hace Edgar Morin, ya que al contrario de un sistema cerrado los intercambios de energía e información no son nulos, “la inteligibilidad del sistema debe encontrarse no solamente en el sistema mismo, sino también en su relación con el ambiente y esa relación no es una simple dependencia, sino que es constitutiva del sistema” (2000, p. 44).

En este sentido Azulay Tapiero, argumenta que el proyecto arquitectónico es “uno y diverso, analítico, sintético, concluso e inconcluso, suficiente e insuficiente, trata de fenómenos multidimensionales, de lo puntual y lo general, de lo conceptual y de lo concreto, del todo y de sus partes” (2012, p. 5). La arquitectura como forma compleja⁵ debe articular procesos dispersos, diversos y adversos entre sí, al entretejer lo que está disociado constituye un sistema organizado que entra en dialogo con la incertidumbre y la contradicción.

Por otro lado la arquitectura está vinculada a la realidad humana y no puede aislarse de su contexto, lo que desencadena consecuentemente un acercamiento importante a la concepción de ciudad como sistema abierto y como foco de complejidad, dado a que es en sí un sistema conformado por innumerables unidades que interaccionan e intercambian energía e información con su contexto y que producen y reproducen continuamente el espacio en procesos de intercambio repentino, donde convergen lógicas sociales, antropológicas, ambientales, políticas, económicas, culturales, informacionales, lo cual diversifica los modos de habitar y en consecuencia crea complejidad. Asimismo, “el proyecto arquitectónico es objeto (es elaborado, poseído, transformado, observado, explicado) y emerge como sujeto en cuanto lleva en sí la individualidad, observa, define, condiciona, explica” (Azulay Tapiero, 2012, p. 6). Continuando con Tapiero, se puede entender la arquitectura a partir del hombre que la ha producido, de la misma manera es posible deducir de la arquitectura algo acerca del hombre que la produjo.

⁵ La arquitectura al igual que “la complejidad es un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados” (Morin, 2000, p. 32).

La arquitectura como símbolo del nuevo paradigma de la imagen

Esta reflexión abre camino hacia una interacción entre sujeto y objeto que precede una interacción comunicativa, una dialéctica a partir de la percepción de lo estético, de lo formal. Por consiguiente, en este proceso de conocimiento y construcción de la realidad entre el observador y lo observado interviene toda expresión del pensamiento, que favorece a la evolución del sistema junto a la memoria, intuición, y percepción, además de la selección de información que desencadenan vivencias, experiencias y comunicación. Lo que permitirá tener un panorama de la transmisión de información en espacios urbanos y arquitectónicos dentro de la lógica de complejidad.

En el objeto topológico y, en consecuencia, en la estética compleja reside una lógica informacional. Se podría decir que el primer paso para el intercambio de la misma es un esfuerzo preliminar de atención, requerido por el acto de la percepción que desencadena comunicación, percibido por lo sensorial. “[...] la percepción es endógenamente inquieta. [...] cuando la consciencia está activa. la percepción está presente, pues busca información dentro de un mundo conocido” (Luhmann, 2003, p. 135). La transmisión de información exige inevitablemente la autonomía de la percepción, la subjetividad de la misma, que acoge diferentes significados mediante la autorreferencia y que posteriormente se concebirá como comunicación.

Después de esta regresión producto de la percepción subjetiva, surge la comunicación. En palabras de Luhmann “la percepción enmarca toda comunicación” (2005, p. 33), esta distinción entre percepción/comunicación es el último elemento o la operación específica del sistema social arte en lo que se refiera a la estética arquitectónica, como una distinción más cercana al sujeto. En los espacios y lugares se emiten permanentemente mensajes envueltos en la estética que producen interacciones a través de un flujo de energía e información (propio de los sistemas abiertos), que lleva a una reflexión y auto-producción de sí mismos y reproducción del espacio. En ambos casos la cognición es la variable de dichas operaciones, lo que demuestra que la adaptación al entorno y la evolución no puedan controlarse, dentro de la

estructura de reproducción autopoietica⁶ de la síntesis información/ acto de hacer saber/entendimiento.

Mediante la operación de comunicación, un sistema está sin embargo abierto al entorno, en el sentido que puede observar el entorno, el entorno se construye y comunicativamente como información. Todo lo que no es comunicación (conciencia, vida orgánica, máquinas físicas, ondas electromagnéticas, elementos químicos, etcétera) se observa en el sistema social y se convierte en tema de comunicación (Baraldi, 1996, p. 47).

En este devenir e intercambio informativo los sistemas sociales usan la comunicación como su particular modo de reproducción autopoietica. Es la comunicación la caracterización del nivel operativo elemental del sistema, recursivamente reproducido.

Sin embargo Luhmann (2003), abre el panorama a otro tipo de comunicación no lingüística que realiza la misma estructura de reproducción autopoietica del acto de saber o entender, pero que no están sujetas a las particularidades específicas del lenguaje y que amplían el ámbito de la comunicación más allá de lo decible, esto es una comunicación indirecta. Es importante saber que, aunque no se de la emisión de un mensaje convencionalmente, sino que este emerja de formas que se encuentran en el contexto, en la ciudad, en la arquitectura (aparentemente mudas) no quiere decir que no se pueda distinguir entre informaciones; por el contrario, es una transmisión de significado profundo y habitual que no puede ser explicado adecuadamente a través de palabras o conceptos. Esta es la comunicación que permite suponer en qué reside lo predominante en las formas del arte.

[...] entendidas como formas que comunican, sin utilizar el lenguaje, sin argumentación. En lugar de palabras y reglas gramaticales, las obras de arte se emplean para participar informaciones de una manera que puedan ser comprendidas. El arte posibilita la evasión del lenguaje –entendido como forma

⁶ La introducción luhmanniana del concepto de autopoiesis “ha significado un progreso decisivo respecto a las problemáticas de las autoorganizaciones: mientras que para estas últimas la autorreferencia del sistema se limitaba a la capacidad de constituir y modificar autónomamente las estructuras propias, ahora puede afirmarse que el sistema opera también autónomamente en la misma constitución de los propios elementos y por tanto, que todo aquello que se presenta en el sistema (elementos, procesos, estructuras y el sistema mismo) se genera de manera interna” (Esposito, Autopoiesis (Autopoiesis), 1996, pp. 31-32).

de acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación (Luhmann, 2005, p. 44).

Por tanto, la obra de arte y en consecuencia el paradigma estético es producido como medio de comunicación directa y especialmente indirecta en la que opera una distinción que genera posibilidades y excluye otras. La obra de arte [...] realiza una duplicación de lo real en una realidad real y una realidad imaginaria (Espósito, 1996, p. 25), que a su vez a partir de la selección de información constituye intercambios recursivos entre los sistemas desde la percepción y autorreferencia. En este sentido, la arquitectura aparece como en este ámbito de posibilidades, en donde rige un orden diferente pero no arbitrario, que consiste en ofrecer una posibilidad de observarse a sí misma, al establecer que cualquier distinción que se utilice para observar la arquitectura debe construirse al interior del sistema del arte mismo.

La autorreferencia indica el hecho de que existen sistemas que se refieren por sí mismos mediante cada una de sus operaciones como la observación. Cuando el observador o el sistema interactúan con el entorno o el contexto, “[...] la autoobservación conduce a una regresión infinita que hace que el conocimiento completo del sistema sea imposible”⁷ (Taylor, 2003, p. 88). Los sistemas autorreferenciales son sistemas autónomos en el sentido que utilizan esta clausura para su propia autopoiesis y para sus propias observaciones, es decir, que dentro de la dialéctica entre el observador y lo observado (siendo sujeto y objeto simultáneamente) los intercambios e interacciones atribuyen dentro de sí mismos características autoorganizativas producto de la actualización constante del significado y aumento de la información.

Nos encontramos ante una circularidad cerrada, que sin embargo no niega la existencia del entorno. Esto último es el presupuesto de las selecciones del sistema, que se dan en la paradoja de la observación y se conciben alrededor de la construcción de distinciones, por consiguiente, “observar significa hacer una distinción e indicar un lado (y no el otro lado) de la distinción”⁸ (Luhmann, 1995, p. 43). En este sentido, la operación de observación, incluye la exclusión

⁷ Texto original en inglés: [...] self-observation leads to an infinite regress that makes complete knowledge of the system impossible.

⁸ Texto original en inglés: Observing means making a distinction and indicating one side (and not the other side) of the distinction.

de lo inobservable, la paradoja se presenta como posibilidad invariable, y todas las distinciones son solo de validez temporal y contingente.

Las distinciones usuales se identifican mediante la pregunta por el observador y se llega entonces a la pregunta por la unidad de la diferencia, y entonces también a la pregunta de qué otras distinciones sirven para desarrollar la paradoja, para así resolverla. Tratada de esta forma, la paradoja es una forma de tiempo, que deja abierto el futuro del otro lado de la forma; la paradoja lleva a un nuevo arreglo, a una nueva descripción que tiene a lo usual por cuestionable (Luhmann, 2000, p. 173).

Si viramos hacia el establecimiento de la distinción, esto significa que en ambos lados de la distinción existen operaciones cognitivas que construyen sus propias estructuras de procesamiento de información y que lo común o lo que ha de ser separado mediante la distinción se habrá de designar a través del concepto de observador.

Sin embargo, esta elección consciente o inconsciente, comienza su operación desde un estado histórico que es producto de sí mismo y necesita memoria para distinguir, puesto que, “la sociedad produce cultura-memoria, y su cultura decidirá si las distinciones y las indicaciones pueden comunicarse como naturales (no artificiales), como normales (no patológicas) y como necesarias o imposibles (no contingentes)”⁹ (Luhmann, 1995, p. 47). Entonces, “esta noción expandida de información hace necesario reconfigurar la relación entre la naturaleza y la cultura de tal manera que ninguna de las dos se reduzca a la otra, sino que las dos emerjan y coevolucionen en intrincadas interrelaciones”¹⁰ (Taylor, 2003, p. 4). Por esta razón es importante proyectar una arquitectura con sentido que genere nuevas individualidades o identidades dinámicas relativamente autónomas que estimulen que el sujeto emerja “[...] sobre todo, a partir de la auto-organización, cuando autonomía, individualidad, complejidad, incertidumbre, ambigüedad, se vuelven los caracteres propios del objeto” (Morin, 2000, p. 63).

⁹ Texto original en inglés: Society produces culture-memory-and its culture will decide whether distinctions and indications may be communicated as natural (not artificial), as normal (not pathological), and as necessary or impossible (not contingent).

¹⁰ Texto original en inglés: This expanded notion of information makes is necessary to reconfigure the relation between nature and culture in such a way that neither is reduced to the other but that both emerge and coevolve in intricate interrelations.

En este sentido, como se ha mencionado anteriormente, la estética de la complejidad producto del pensamiento multidimensional es un aumento informacional en el sistema. No obstante,

[...] sin pretender hacer exégesis de catastrofismo, es cierto que un cráter de formalidades infinitas rodea nuestras ciudades y lugares de convivencia. Sus espacios florecen y se agostan en una continua «metamorfosis simulada», son los signos y las imágenes del nuevo «orden del cambio intrascendente», lugar donde el arquitecto puede entretenerse en el arsenal de las formas vacías, porque sabe que ninguna crítica o resistencia perturbará el vértigo de proyectar escenarios tan irreales (Fernández-Alba, 1992, p. 75).

Una arquitectura que carece de significado, las formas consolidadas por la contemporaneidad producto de la civilización espectáculo, tal vez solo sugieren contenidos vacíos que bifurcan los flujos de información dentro del sistema. Esta falsa complejidad es el ruido ¹¹ en los procesos de intercambio comunicacional, donde cualquier forma es ficción de sí misma, sin transmitir nada, dado que el juego de los discursos compositivos de la escenografía provisional adultera la naturaleza ornamental de la propia estética arquitectónica.

Conclusiones

Una estética y una lógica que parte de una concepción paradójica admite en su seno al tiempo, al cambio, a la transformación, porque el punto de partida es el de entretener y no el de las esencias absolutas del dualismo, perpetuas e inalterables. Debemos renunciar al binarismo ontológico que antes denunciábamos debido a que a través de sus diversos componentes podemos conformar umbrales de irreversibilidad no lineales, umbrales de autopoiesis creativas. Buscar el hecho de que la arquitectura, pudiera ser un pensamiento hecho obra, junto a una arquitectura de la arquitectura, al intentar superar la

¹¹ El ruido en la Teoría de la Comunicación es la perturbación de la transmisión del mensaje, provocador de un error en la constitución del nuevo mensaje. Es decir que la teoría actual no es capaz de comprender ni el nacimiento ni el crecimiento de la información (Morin, 2000, pp. 48-50). Dentro de este marco de referencia el sentido estético de la imagen arquitectónica es, el ruido, es decir la perturbación, la deformación, que hace falta eliminar a fin de lograr el conocimiento objetivo, o bien el prototipo, simple imagen de la realidad objetiva.

propia dicotomía entre un pensamiento que se construye y la obra que es construida. Al liberarse de las ataduras del pensamiento dicotómico, la arquitectura como símbolo del nuevo paradigma de la imagen sería paradójica, para ser evento, con todo su carácter espontáneo, una definición que poseen a menudo circularidades ocultas (figura 3).

Figura 3. Entre lo visible y lo oculto en la arquitectura.



Fuente: Susana Carrié (2016).

La distinción isotopía estética/nuevo paradigma de la imagen pone en evidencia aspectos de la arquitectura que sin ella permanecerían ocultos. Además, al suscitar la oposición, un espacio semántico intermedio entre los términos opuestos, son creados nuevos, un verdadero espectro conceptual intermedio, una gama de términos minuciosamente matizados, acompañada de acoplamientos visuales que le dan homogeneidad de significado a las imágenes emparentadas de la arquitectura.

Referencias

Azulay Tapiero, M. (14 de Marzo de 2012). El proyecto arquitectónico: Paradigma de la complejidad. *4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo.*, 1-17.

- Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. (J. Ferreiro, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Baraldi, C. (1996). Comunicación (Komunikation). En G. Corsi, E. Esposito, C. Baraldi, N. Luhmann, y J. Torres Nafarrete (Ed.), *GLU. Glosario sobre la teoría de Niklas Luhmann* (M. Romero Pérez, y C. Villalobos, Trads., pp. 45- 48). México: Iteso; Universidad Iberoamericana, A.C.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. (D. Sempau, Trad.) Barcelona: Anagrama, S.A.
- Doucet, I., y Janssens, N. (2011). Transdisciplinarity, the Hibridisation of Knowledge Production and Space-Related Research. En I. Doucet, y N. Janssens (Edits.), *Transdisciplinary Knowledge Production in architecture and Urbanism. Towards Hybrid Modes of Inquiry* (pp. 1-14). London: Springer, University of Manchester.
- Espósito, E. (1996). Arte (sistema del) (Kunstsystem). En G. Corsi, E. Esposito, C. Baraldi, N. Luhmann, y J. Torres Nafarrete (Ed.), *GLU. Glosario sobre teoría social de Niklas Luhmann* (R. Pérez, y C. Villalobos, Trads., pp. 25-27). México: Iteso; Universidad Iberoamericana, A.C.
- Espósito, E. (1996). Autopoiesis (Autopoiesis). En G. Corsi, E. Esposito, C. Baraldi, N. Luhmann, y J. Torres Nafarrete (Ed.), *GLU. Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann* (M. Romero Pérez, y C. Villalobos, Trads., pp. 31-34). México: Iteso; Universidad Iberoamericana, A.C.
- Fernández-Alba, A. (1992). Acoso a Delfos o El inacabado proyecto de la Arquitectura en la ciudad moderna. En R. Argullol, V. Bozal, F. Carmagnola, A. Fernández- Alba, F. Jarauta, E. Manzini, J. Ramirez, y F. Jarauta (Ed.), *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo* (pp. 53-76). San Sebastián: Arteleku.
- Guattari, P. (1996). *Caosmosis*. (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, P. (2015). *¿Qué es la ecosofía?* (S. Nadaud, Ed., y P. Ires, Trad.) Buenos Aires: Cactus.

- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (M. Eguía, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Kearney, R. (2003). *The Wake of Imagination*. Londres: Taylor & Francis e-Library.
- Lanz, R. (enero-junio de 2010). Diez preguntas sobre transdisciplina. *RET. Revista de Estudios Transdisciplinarios*, II (1), 11-21.
- Liendivit, Z. (2009). Capítulo III. Collage. En *La ciudad como problema estético. De la Modernidad a la Posmodernidad*. Buenos Aires: Contratiempo Ediciones.
- Luhmann, N. (September-December de 1995). The Paradox of Observing Systems. *Cultural Critique. The Politics of Systems and Environments, Part II* (31), 37-55. Recuperado el 31 de Mayo de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/1354444>
- Luhmann, N. (1998a). *Complejidad y Modernidad de la unidad a la diferencia*. (J. Beriain, Ed., y J. M. García Blanco, Trad.) Barcelona: Trotta.
- Luhmann, N. (1998b). *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general* (2ª edición ed.). (J. Torres Nafarrete, Ed., S. Pappe, y B. Erker, Trads.) Barcelona; México; Santafé de Bogotá: Anthropos; Universidad Iberoamericana; CEJA Pontificia Universidad Javeriana.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. (M. D. Universidad Iberoamericana, Ed., y J. Torres Nafarrete, Trad.) Barcelona: Anthropos.
- Luhmann, N. (enero-marzo de 2003). Sobre la obra de arte. *Fractal - Revista Iberoamericana de ensayo y literatura*, VII (28), 135-144
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. (J. Torres Nafarrete, S. Pappe, y L. F. Segura, Trads.) México: Herder; Universidad Iberoamericana.
- Masiero, R. (2003). *Estética de la arquitectura*. (F. Campillo, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros, S.A.
- Morin, E. (Marzo de 1997). Sobre La Interdisciplinariedad. *Publicaciones ICESI* (62), 9-15.

- Morin, E. (2000). *Introducción al Pensamiento Complejo* (3ª edición ed.). (M. Pakman, Ed.) Barcelona: Gedisa S.A.
- Morin, E. (2001). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza* (6ª edición ed., Vol.I). (A. Sánchez, y D. Sánchez García, Trads.) Madrid: Cátedra, S.A.
- Najmanovich, D. (2008). *Mirar con nuevos ojos. Nuevos paradigmas en la ciencia y el pensamiento complejo*. Buenos Aires: Biblos.
- Nicolescu, B. (2005). *A Física Quântica despoleta uma nova visão da ciência, mais holística e espiritual*. Lisboa: Ésquilo.
- Nicolescu, B. (2009). *La Transdisciplinariedad*. (M. Vallejo Gómez, Trad.) México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. A.C.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. (G. Di Masso, Trad.) Barcelona: Península.
- Taylor, M. (2003). *The moment of complexity: emerging network culture*. Chicago: The University of Chicago Press.