



# POR UNA ARQUITECTURA POST-CRÍTICA

Por una arquitectura post-crítica  
*For a Post-critical Architecture*

Fecha Recepción: 14 octubre 2016

Fecha Aceptación: 30 noviembre 2016

## PALABRAS CLAVE

Arquitectura | Post-crítica | Bruno Latour | Roland Barthes | cambio climático.

## KEYWORDS

Architecture | Post-critical | Bruno Latour | Roland Barthes | Climate change

## Philippe Rahm

París, Francia

[info@philipperahm.com](mailto:info@philipperahm.com)

### Resumen\_

El futuro de la arquitectura es post-crítico: debemos vaciar la arquitectura de sus superestructuras narrativas borrando las subjetividades para redescubrir un cierto vacío o neutralidad psicológica de las cosas. En este proceso, podemos descubrir las posibilidades formales y programáticas de las cosas para diseñar espacios y edificios por medio del conocimiento científico cuantificable. Este es un cambio de paradigma donde el espacio ya no tiene significado, sino presencia física y química. Debemos emplear los objetivos de la teoría crítica (subjetividad, multiplicidad, diversidad) pero cambiar sus herramientas (narrativa, historia), reemplazándolas por enfoques objetivos, científicos, neutrales y no narrativos. Aquí es donde la semántica da paso a lo somático, y donde el *storytelling* y la ficción hacen lugar a las propiedades medibles del mundo, en una nueva objetividad de las cosas, del espacio.

### Abstract\_

The future of architecture is post-critical: we must empty architecture of its narrative superstructures through the erasure of subjectivities in order to rediscover a certain blankness or psychological neutrality of things. In this process, we can discover the formal and programmatic possibilities of things for the design of spaces and buildings through quantifiable scientific knowledge. This is a paradigm shift where space no longer has meaning, but instead has physical and chemical presence. We must engage the targets of critical theory (subjectivity, multiplicity, diversity) but change its tools (narrative, story), replacing them with objective, scientific, neutral, nonnarrative approaches. This is where the semantic gives way to the somatic, and where storytelling and fiction make room for the measured properties of the world, in a new objectivity of things, of space.

Detalle dispositivo del Jade Eco Park. (Philippe Rahm Architectes, Mosbach Paysagistes, Ricky Liu & Associates; Taichung, Taiwán, 2011-2017). Fotografía: Philippe Rahm Architectes.

El verdadero tema de la arquitectura es el espacio. El espacio no es sólo un tema de estudio, y de proyecto, sino también un tema en sí mismo. Del inglés 'it' o del alemán 'das', es lo que está fuera de la subjetividad humanista, sin adjetivo o sentimiento.

Nada está más lejos de esta definición que la arquitectura francesa desde los años ochenta, que ya no se presenta a sí misma sino que más bien se revela por medio de signos; por medio de la contextualización, la analogía, la referencia, la alusión, la representación, la narración, la metáfora, el simbolismo o apelando a nuestra memoria colectiva, a nuestra cultura histórica o popular. El pensamiento crítico tras esta divergencia postmoderna del concepto de espacio viene de la Escuela de Frankfurt, que desde los años cincuenta, y más tarde retransmitido en Francia por Michel Foucault o Jean-François Lyotard, ha investigado el proyecto de modernidad y racionalismo desde la Ilustración, detectando bajo las nociones objetivas de progreso y ciencia una "narrativa" económica y política subjetiva: la del capitalismo y el control. La crítica de la arquitectura viene primero de los Estados Unidos con Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966), así como de Italia con Aldo Rossi (*L'architettura della città*, 1966).

Al criticar el proyecto moderno, Robert Venturi introdujo la arquitectura como un lenguaje de imágenes significativas que conecta tanto a la historia de la arquitectura como al paisaje de cada día. Aldo Rossi instala el proyecto arquitectónico en una historia urbana de la civilización, moviendo la naturaleza fisiológica del habitante moderno hacia los valores de la cultura y la memoria.

Por nuestra parte, buscamos afirmar la naturaleza inherentemente neutral del espacio, para ser «liberado de toda esclavitud a un estado predestinado de lenguaje» (Barthes, 1953: 76). Para ser amodal, claro, transparente e inocente, «sin estar revestido de un compromiso secundario de forma en una historia que no le es propia» (Barthes, 1953: 77), como la arquitectura blanca. Pertencemos a una nueva genealogía, que comenzaría desde un nivel cero y neutral de Roland Barthes, Maurice Blanchot y Alain Robbe-Grillet, y progresaría

a una genealogía diferente como la que hoy practican Thomas Clerc y Aurélien Bellanger.

Primero, toda carga sentimental tendría que ser removida del espacio, cualquier deber respecto del significado, cualquier conexión psicológica, un retiro del género para alcanzar lo neutral, para definir el espacio como algo que no cuenta una historia, que no proyecta ningún sentimiento. Nuestro proyecto ya no es el de los años cincuenta, que según algunas interpretaciones intentaba llevar lo neutral hacia lo puro, lo incoloro e inerte. Por el contrario, lo neutral que buscamos hoy está polarizado, intensificado, es dinámico, pesado o liviano, caliente o frío, seco o mojado, compuesto por olas, partículas y presión. Un espacio que ya no sería significativo. Una expresión de significados humanos se convertiría en algo sin género, sin psicología, pero, sin embargo, totalmente dotado de propiedades físicas, electromagnéticas, químicas, biológicas y termodinámicas. La forma literaria de la primera novela de Aurélien Bellanger, *The Theory of Information* (2012), es de gran ayuda para comprender la diferencia fundamental entre nuestro tiempo y el de hace cuarenta años. Un novelista ya no confía sólo en los estados de ánimo e intuiciones vagas de cada día como su única fuente de conocimiento para la imaginación; en cambio, hoy se conecta con el enorme depósito de conocimiento científico fácilmente accesible a través de Wikipedia y Google Scholar. De hecho, el conocimiento del espacio que tuvimos alguna vez y la inspiración que uno podía sacar de ahí eran de una pobreza tan increíble, que un arquitecto sólo podía calificar el espacio en los agotadores términos de pequeño o grande, horizontal o vertical, oscuro o brillante, abierto o cerrado. Aprender más requería pasar horas en una biblioteca investigando, sin un buscador y palabras clave, para tratar de encontrar información en alguna parte entre las páginas de incontables libros cerrados. La dificultad para acceder a la información durante los ochenta, unida a la desconfianza crítica en el conocimiento científico y técnico, explica la debilidad del conocimiento. Había limitadas referencias fácilmente accesibles, por lo tanto, las fuentes de información eran el cine, el rock y las tiras cómicas —una fuente única de imágenes y ambientes de la cual un arquitecto podía obtener referencias análogas—. Hoy, las bases de

datos como Wikipedia, Google Books, Gallica, Google Scholar y Perseus nos dan acceso inmediato a todo el conocimiento académico y científico presente y pasado, permitiéndonos definir el mundo de las cosas ya no sólo practicando la asociación de ideas, la intuición o el psicoanálisis. Ya no necesitamos proyectar nuestros sentimientos en las cosas como la única manera de calificarlas, sino que podemos aprender y comprender su naturaleza objetiva, sus cualidades físicas, electromagnéticas y químicas que son independientes de nuestra subjetividad.

Déjenme darles un sencillo ejemplo, el del color rojo, para explicar la diferencia en la capacidad de comprensión entre la perspectiva crítica postmoderna de los años ochenta y el punto de vista neutral post crítico que estamos defendiendo.

Para el postmoderno, la elección de dar a un edificio el color rojo es una narrativa visual de arquitectura. A comienzos de los setenta, Robert Venturi escogió el rojo para la fachada de su cuartel de bomberos (Dixwell Fire Station, New Haven, Connecticut, 1972) para indicar visualmente su función, evocando la memoria popular del color de los carros de bomberos. Por supuesto, no hay nada funcional o moderno en la elección de Venturi, es sólo una analogía levemente irónica puesto que los cuarteles de bomberos nunca han sido rojos, sino los carros, e incluso las miniaturas de los carros con que jugábamos cuando éramos niños. El color rojo aparece en la arquitectura francesa con Jean Nouvel, refiriéndose a la cultura contemporánea de los ochenta, los diodos rojos incrustados en los canales estéreo de metal negro o en el betún de las pistas de aterrizaje. Privado de su estatus básico de cosa, de su naturaleza objetiva, el color aquí está determinado subjetivamente por el autor, comprometido con una narrativa, con "una historia que no le pertenece". Su apariencia debe referirse a algo más que a sí mismo, al recuerdo que uno tiene de eso. El objeto tiene un propósito en el pensamiento postmoderno sólo cuando hace sentido, fuera de su naturaleza, por metáfora, alusión o referencia, a significados codificados precisos, creados por nuestra cultura popular o histórica.

Pero ¿qué pasa con el rojo de hoy? Basta hacer unos pocos clics en Wikipedia y Google Scholar para entender que el rojo es una onda electromagnética de unos 800 nanómetros, la más grande del espectro visible, con una energía relativamente baja en el espectro solar. La fachada de un edificio rojo tenderá, por lo tanto, a calentar más que un edificio azul, porque las ondas con mayor energía, como el azul o el verde, serán absorbidas por la muralla y se convertirán en calor. Esto es lo que se espera hoy del color rojo, finalmente liberado de sus significados análogos, de su narrativa y carga de memoria, completamente aceptado como una cosa con propiedades electromagnéticas específicas. No es una coincidencia que los ejemplos escogidos exploren el tema de la energía, el clima y el calor.

En realidad, es debido al clima que surgió la crisis del pensamiento crítico postmoderno, como lo ejemplifica Bruno Latour en su ensayo "*Why Has Critique Run Out of Steam?*" (2004). En este ensayo, el antropólogo francés sugiere que la metodología del pensamiento crítico —que busca el significado de algo fuera de la cosa misma como para reducir todo el conocimiento científico a una simple narrativa— está ahora en manos de revisionistas y de quienes no creen en el holocausto, incluyendo aquellos que niegan la realidad del calentamiento global o el método científico experimental. Latour indica que ha habido una extensión del criticismo más allá de lo razonable, y que el método crítico —que él mismo diseminó en los ochenta y noventa— ha sido ahora atrapado por teóricos conspiradores y políticas populistas. Bruno Latour hizo su *mea culpa* declarando su cansancio con los juegos de lenguaje y participando en la evolución del pensamiento crítico hacia lo que autores como Hal Foster o Jeff Pruchnic describen como "post-crítico". Con Bruno Latour, la actual crisis ecológica trae de vuelta el arcaísmo de la tierra, la neutralidad del objeto, que continuamente se quedaba fuera del discurso, así como también la subjetividad humana y sus vagos deseos de emancipación, que nunca adquirieron el status de objeto completamente separado de nuestro sujeto. El objeto se revela a sí mismo hoy, como lo describe Peter Sloterdijk (2005), como una atmósfera donde el sujeto anterior está en realidad dentro del objeto y no frente a él. Definir el espacio como una



Masterplan Composition

Heat map on site



Masterplan Composition

Humidity map on site



Diagramas de composición del plan general del Jade Eco Park (Philippe Rahm Architectes, Mosbach Paysagistes, Ricky Liu & Associates; Taichung, Taiwán, 2011-2017).

cosa, sin el significado descrito por el lenguaje, o estimar la neutralidad del objeto, es abandonar los juegos de analogía semántica en favor de un análisis físico, químico y electromagnético que se convertirá en el nuevo campo de la arquitectura.

Dos de nuestros proyectos recientes pueden ilustrar esto. Por una parte, está el proyecto de un parque de 70 hectáreas para la ciudad de Taichung, en Taiwán, que se encuentra en construcción. El proyecto, que se desarrolla en conjunto con la arquitecta paisajista Catherine Mosbach y el arquitecto Ricky Liu, intenta reducir las situaciones extremas que se viven localmente en el caluroso y húmedo clima subtropical. Basándonos en un análisis científico de la distribución de los vientos en el lugar, el proyecto levantó un mapa de lugares que eran potencialmente más fríos, más secos y menos contaminados. Se reforzó el confort multiplicando el número de árboles existentes, creando así más sombra, absorbiendo la humedad, el polvo y las partículas contaminantes del aire, y también usando artefactos climáticos que refrescan el aire por convección, conducción, evaporación o radiación. Sin embargo, los procesos científicos y objetivos del proyecto no aspiran a crear un único clima homogéneo y confortable. Al trabajar con tres capas de calor, humedad y contaminación separadamente, el proyecto creó múltiples combinaciones sobrepuestas al azar, tales como caluroso-húmedo-descontaminado, frío-seco-contaminado, frío-húmedo-sucio. El objetivo es obtener una diversidad de microclimas, del más confortable al menos confortable, dejando a cada uno libre de escoger dónde ir de acuerdo a sus propios deseos, dependiendo de la hora del día o de la estación. Para establecer estos tres mapas, confiamos en los datos climáticos existentes.

El primer mapa muestra la implementación de artefactos climáticos que reducen el calor del aire y la radiación solar basado en la presencia puntual de vientos frescos del noreste. Estos vientos generan áreas más frescas en el parque, lo que suplementamos instalando más aparatos que reducen el calor. En el extremo opuesto del espectro de intervención, las áreas menos afectadas por los vientos frescos son aquellas en que colocamos menos artefactos, de modo que son las que se mantienen más

calientes. El segundo mapa, del área que contiene vapor de agua en el aire, está basado en la presencia o ausencia de humedad en la tierra, dependiendo de la topografía del parque que creamos para manejar el escurrimiento de las aguas. Así, es más probable que las partes más bajas del parque contengan agua y por lo tanto generen vapor de agua en las inmediaciones. En estas partes, el aire es más húmedo. Por el contrario, en las partes más altas del sitio, en la cima de los cerros, el aire será más seco porque hay mayor distancia desde el agua presente en el suelo. Amplificamos esta condición existente instalando una densidad máxima de artefactos climáticos que deshúmedecen el aire en estos lugares más húmedos. Para establecer el tercer mapa de contaminación, comenzamos naturalmente levantando un mapa de los caminos usados para transporte motorizado, lo que permitió determinar los lugares más contaminados. Podemos considerar que mientras más lejos estén los caminos, el aire está menos contaminado. Reforzamos la mejor calidad del aire en estos lugares alejados de los caminos instalando más artefactos purificadores.

Un segundo proyecto es el diseño de un sitio de 2.700 m<sup>2</sup> para la inauguración de la exposición *Systemically Open?* en la Fundación Luma, en Arlés. Analizando la distribución de la luz solar en el espacio de la exposición, podemos hacer un mapa de las áreas naturalmente más oscuras y más claras. Luego, estas diferencias de brillo natural se amplifican reflejando o absorbiendo la luz incidental implementando fondos graduados que van del blanco al negro. Se crean algunos "ambientes claros", dando la misma libertad de uso y propiedad que en un paisaje natural, con praderas soleadas, bosques sombreados o cuevas oscuras que sugieren, califican o hacen posibles ciertas acciones y deseos. El trabajo artístico, entonces, encuentra naturalmente su posición en estas variaciones de luz: video en la oscuridad, delicadas fotografías en las áreas más oscuras, impresiones contemporáneas en ambientes vivamente iluminados. Nuestro diseño es neutral y objetivo: un telón de fondo en el cual las obras artísticas, caracterizadas y subjetivas, están en el frente y se destacan como figuras. Proponemos reflejar la luz incidental que viene de las claraboyas del techo para distribuir mejor la luz en el espacio, y para suavizar las sombras y los



Luminance. Philippe Rahm Architectes. Luma Foundation, Arlés, Francia, 2016.  
Fotografía: Philippe Rahm Architectes

efectos dramáticos verticales, reflejando o absorbiendo la luz en el suelo y en los muros. Los revestimientos variarán desde el blanco en las áreas más iluminadas (clima ecuatorial), el gris claro en áreas menos brillantes (clima mediterráneo), el gris oscuro en las áreas más oscuras (clima continental) y el negro en las áreas muy oscuras (clima polar). Para lograr este efecto, proponemos cubrir el suelo siguiendo las líneas naturales de luz solar con sombras diferentes, ya sea con alfombrado blanco, gris claro, gris oscuro o negro, o con adhesivos de tamaños y tonos diferentes. Para dar énfasis a la luz del clima ecuatorial, ésta se reflejará completamente, en un cien por ciento, usando un suelo blanco; parcialmente, en un sesenta y seis por ciento para el clima mediterráneo, usando un suelo gris claro; levemente, a un treinta y tres por ciento, usando un piso gris oscuro para el clima continental; y sin reflejar luz alguna, usando un piso negro, para el clima polar. Los muros de cada área climática están pintados con los mismos valores, en blanco para el clima ecuatorial, en gris claro para los climas mediterráneos, en gris oscuro para el clima continental. La altura de los revestimientos varía dependiendo del clima; más bajo en el clima ecuatorial para dejar pasar más luz, subiendo gradualmente en los climas más oscuros para disminuir la luz incidental.

Siguiendo el mapa de la luz natural en el espacio de la exposición, nuestra escenografía propone construir cuatro áreas climáticas con cuatro niveles de luminosidad: un espacio blanco extremadamente brillante, un espacio iluminado, un espacio oscuro y un espacio negro.

Nuestra inclinación post-crítica tiende a vaciar la arquitectura de sus superestructuras narrativas, borrando subjetividades para redescubrir un cierto vacío de las cosas, su neutralidad psicológica. También es específicamente en la sumersión estimulante de los objetos y el verdadero conocimiento de sus cualidades intrínsecas, físicas, químicas y electromagnéticas que, como en un cambio de paradigma, el espacio pierde significado pero tiene una presencia física cuantificada; la semántica da lugar a referencias somáticas; las referencias cinematográficas, el *storytelling*, la ficción y las narrativas dan espacio a las propiedades medibles del mundo, a una

nueva objetividad de las cosas. El movimiento está ahí, en la ficción objetiva de Aurélien Bellanger, en la prosa analítica de Thomas Clerc y en la multiplicada imaginación del conocimiento actual. [m](#)

#### REFERENCIAS

- BARTHES, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. París, Francia: Seuil.
- BELLANGER, A. (2012). *La théorie de l'information*. París, Francia: Gallimard.
- LATOUR, B. (Invierno de 2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, 30(2), 225-248.
- SLOTERDIJK, P. (2014). *Globes: Spheres Volume II: Macrospherology*. Cambridge, MA, EE.UU.: MIT Press.