sidos

el uso de referencias para la producción de forma en
Los diez libros de arquitectura
Hacia una arquitectura
Complejidad y contradicción en la arquitectura

Universidad de Costa Rica
Facultad de Ingeniería
Escuela de Arquitectura
Trabajo Final de Graduación
Miguel Solórzano Quirós
a76372

la forma y su cosa

el uso de referencias para la producción de forma en
Los diez libros de arquitectura
Hacia una arquitectura
Complejidad y contradicción en la arquitectura

el uso de referencias para la producción de forma en
Los diez libros de arquitectura
Hacia una arquitectura
Complejidad y contradicción en la arquitectura

Comité asesor

Director Dr. Jafet Segura Amador

Lector Lic. Carlos Mata Quesada

Lector M.A Esteban Piedra León

Lector invitado MSc. José Vargas Hidalgo

Lector invitado MSc. Luis Durán Segura

Guía al lector

Este texto tiene una estructura particular debido a los intereses del tema. Considerando que es un trabajo final de graduación y se espera una estructura determinada, quisiera hacer una serie de observaciones:

Dentro de la *Introducción* se encuentra el Tema, la justificación y los alcances del trabajo, así como los temas desarrollados en cada parte.

1

El capítulo introductorio, *El discurso asociado a un sujeto*, debe leerse como los antecedentes del trabajo.

Los siguientes tres capítulos, *La discontinuidad del sujeto en el discurso*, *La destrucción de la obra* y *Diferencias entre producciones discursivas y producciones de forma*, deben leerse como el marco teórico. De manera que en estos tres capítulos deben leerse de forma conjunta.

2

En el capítulo introductorio *El uso de referencias en la producción de forma*, debe leerse como un preámbulo de trabajar los estudios de caso en un espacio común, la delimitación y la estrategia para llevarlo cabo.

Los tres textos siguientes, La naturaleza como reflejo de lo divino, La máquina de la moral y El lenguaje como interpretación de la arquitectura, el orden corresponde a la producción del mismo, pueden ser leídos de forma independiente, aleatoria u omitirse la lectura de alguno.

Sin embargo, la omisión de alguno de los textos condicionará la lectura del último capítulo, *Relaciones sobre el uso de la referencia*.

Contenidos

Introducción—17

1

El discurso asociado a un sujeto—27

La discontinuidad del sujeto en el discurso—31

La destrucción de la obra—39

Diferencias entre discurso y forma—49

54—Representación del hombre según las proporciones decritas por Vitruvio. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, 1521. Imagen: Getty Research Institute.

54—La simetría especular a partir de la ilustración desarrollada por Cesare Cesariano.

60—La contradicción yuxtapuesta. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitcetura*, 1977, 2da edición. The Museum of Modern Art, New York.

60—Millowner's Building. en *Complejidad y contradicción en la arquitcetura*, 1977, 2da edición. The Museum of Modern Art, New York.

2

La referencia en la producción de forma—65

70—Representación del hombre según las proporciones decritas por Vitruvio

70—Des yeux qui ne voient pas... I, II y II

70—Ejercicios sobre el color

La naturaleza como reflejo de lo divino—73

74—Homo ad circulum

74—Homo ad quadratum

La máquina de la moral—83

84—Des yeux qui ne voien pas... I Les Paquebots

84—Des yeux qui ne voien pas... II Les Autos

84—Des yeux qui ne voien pas... III Les Avions

El lenguaje en la interpretación de la arquitectura—91

92—Ejercicios sobre color

Relaciones sobre el uso de la referencia—99

104—Archivos sobre el diseño de armas automáticas

106—Archivos sobre el diseño de armas automáticas

112—Extracto de *El joven estudiante de lenguas*

112—Reglas para el prefeccionamiento de la lengua en *El joven estudiante de lenguas*

112—Palabras extraídas de *El joven estudiante de lenguas*

120—Ilustraciones para *De duplicitate monstrosa commentarius*

Conclusiones—125

Bibliografía—129

Introducción

Los límites sobre las prácticas de la arquitectura son un tanto difusos, sus productos no se limitan a edificios o representaciones de los mismos, sino que, entre otros, surgen productos que recurren a palabras, tanto de forma oral como escrita. De aquí que arquitectos como Le Corbusier, Robert Venturi, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas o Peter Eisenman, de forma paralela a sus proyectos se han dedicado a la producción de textos. Así como otros se han dedicado de forma exclusiva a la segunda. Mark Wigley, Beatriz Colomina o Robin Evans son ejemplos de estos. Si bien, estas pueden ser consideradas como producciones paralelas, al mismo tiempo se puede plantear la pregunta de cómo se articulan palabras y forma en la arquitectura.

Este trabajo pretende problematizar estas relaciones, específicamente en el caso en el que el discurso produce forma, a partir de dos términos: producciones discursivas y producciones de forma. Entendiendo como producciones discursivas, los productos que recurren a la palabra escrita y como producciones de forma a cualquier representación bidimensional o tridimensional de la arquitectura. En estos términos, una conferencia, un libro, un ensayo o extractos de los mismos son considerados producciones discursivas. Así como edificios, renders, dibujos o fotografías son considerados producciones de forma. Si bien, al hablar de producciones discursivas y producciones de forma se recurre a términos sumamente amplios, los mismos permiten establecer objetos de estudio considerando partes de discursos y partes de edificios sin necesidad de considerar la totalidad de los mismos. Lo cual al mismo tiempo implica otras maneras de delimitar el trabajo, las cuales serán explicadas más adelante.

La relación entre estas dos producciones resulta problemática debido a ciertas correspondencias y dependencias que se establecen entre autores, edificios y discursos. Donde, por un lado, se les atribuye a ciertos sujetos la potestad de hablar sobre arqui-

tectura y, por otro lado, se presume como ideal la correspondencia entre discursos y edificios. Bajo esta consideración se quisiera plantear la relación entre discurso y forma a partir de una interdependencia entre ambas producciones, considerando la capacidad de los discursos de producir forma al igual que la capacidad de la forma de producir discursos, sin necesidad de llegar a ser lo mismo. Para plantear estas relaciones el trabajo recurre a tres estudios de caso donde los textos hacen referencia directa a la forma en la arquitectura, *Los diez libros de arquitectura*[1], escrito por Marco Vitruvio Polión aproximadamente en el año 30 a.C[2]; *Hacia una arquitectura*[3], un compilado de ensayos escritos por Le Corbusier y publicados en forma de libro en 1923; y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*[4], escrito por Robert Venturi y publicado en 1966.

El trabajo está estructurado en dos partes claramente definidas. En una primera parte el desarrollo de lo que se están entendiendo como discurso y su relación con la forma. Al mismo tiempo que se construyen las herramientas que permiten establecer relaciones entre los tres textos mencionados anteriormente, los cuales a primera vista podrían resultar distantes. Esta primera parte está constituida por tres capítulos: *La discontinuidad del sujeto, La destrucción de la obra* y *La diferencia entre producciones discursivas y producciones de forma*. Antes en un texto introductorio sobre el discurso: *Sobre las presunciones entre sujeto y discurso*, se presentan de forma general, ideas que relacionan un discurso con un sujeto hablante y las implicaciones que estas tienen al establecer relaciones entre discurso y forma en la arquitectura.

Ante esta postura, en los tres capítulos que constituyen la primera parte se desarrollan ideas que permiten desprenderse de estas presunciones. El primer capítulo es *La discontinuidad del sujeto*. Donde se expone la distancia que se produce entre un sujeto que habla y lo que él mismo dice. Este punto se desarrolla a par-

[1] Marco Polión Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).
[2] Fil Hearn, *Ideas que han configurado edificios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 15.
[3] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1998).
[4] Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008).

tir de las ideas sobre la relación entre sujeto y discurso presentadas por Michel Foucault *en La arqueología del saber* [5]; y por Gilles Deleuze en ¿Qué es la filosofía? [6]

Un segundo capítulo, *La destrucción de la obra*, plantea desprenderse de la noción de obra, para este caso escritas, que determinan un discurso como un producto terminado y autosuficiente. En contraste se propone considerarlo como un medio en el cual no se dejan de producir relaciones. Para lo cual se recurrirá a la manera en que Foucault considera el discurso como *formaciones discursivas* en *La arqueología del saber*.

Finalmente, en el tercer capítulo, *La diferencia entre producciones discursivas y producciones de forma*, se presentan dos posturas sobre maneras en que las producciones discursivas afectan la producción de forma en la arquitectura. Una a partir de discursos que producen "restricciones" en la forma. Este punto es desarrollado a partir de las diferencias entre *formas de lo visual* y *formas de lo enunciable* [7] de Foucault, tomando, principalmente, la explicación realizada por Deleuze sobre el panóptico y el código penal en su texto *Foucault* [8]. La segunda postura corresponde a los discursos producidos dentro de la misma arquitectura, enfocándose en la manera en que dichos discursos establecen criterios para la producción y el estudio de la forma. Este punto es desarrollado

[5] Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).

[6] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la Filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1997).

[7] Sobre la diferenciación entre producciones de forma y producciones discursivas que se realiza en este trabajo, Foucault y Deleuze, autores a partir de los cuales se desarrolla esta diferenciación, en ocasiones se refieren a formas de enunciación y formas de lo visible; formas de expresión y formas de contenido, entre otros. Para evitar confusiones se recurre a los términos forma y discurso para marcar esta diferencia, debido a la generalidad que la palabra "forma" incluye sobre la producción de edificios. Sobre las diferencias entre formas de enunciación y formas de lo visible se puede revisar, entre otros: Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 49-98; Giorgio Agamben, *Signatura Rerum* (Barcelona: Anagrama, 2010), 20-24; Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2016), 30-56; Gilles Deleuze y Felix Guattari, "Postulados de lingüística", En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* (Valencia: Pre-Textos. 2010), 81-95.

[8] Deleuze, *Foucault*, 49-98.

a partir de los efectos que produce el lenguaje sobre los cuerpos desarrollado por Deleuze en *La lógica del sentido*[9] y en los *Postulados de lingüística*[10] del libro *Mil Mesetas*.

Considerando estas ideas, en la segunda parte se presentan *Los diez libros de arquitectura*, *Hacia una arquitectura* y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, a partir de relaciones específicas entre las referencias utilizadas en cada texto y cualidades de forma que en cada uno se proponen.

En un texto introductorio, *El uso de referencias para la producción de forma*, se muestran las características de los estudios de caso, las diferencias o los impedimentos para relacionar estos tres textos y finalmente la estrategia a partir de la cual se desarrollarán los ejemplos. Estos criterios son: la relación *referencia-forma*, considerando la referencia a partir de la cual se producen criterios formales en la arquitectura; la relación *referencia-justificación,* considerando las diferentes formas en que las referencias se justifican en cada texto; y finalmente, la relación *referencia-ideal de arquitectura*, considerando la arquitectura que se propone en cada texto como ideal a seguir.

A partir de estos criterios se presenta cada estudio de caso en tres capítulos bajo los siguientes títulos, *La naturaleza como reflejo de lo divino*, *La máquina de la moral* y *El lenguaje como interpretación de la arquitectura*. Como cierre de esta segunda parte, en un cuarto capítulo, *Relaciones sobre el uso de la referencia*, se establecen relaciones entre los tres casos a partir de los tres mismos criterios de referencia-forma, referencia-justificación y referencia-ideal de arquitectura.

Finalmente, como conclusiones, en las *Consideraciones sobre los límites y usos del discurso* se desarrollan tres ideas sobre la relación entre discurso y forma: considerar el discurso en su individualidad, las implicaciones que tiene la producción discursiva en la forma arquitectónica y el discurso como una herramienta para producir desplazamientos en la arquitectura.

Sobre el trabajo en general se quisieran hacer tres aclaraciones: la primera con respecto a la relación entre arquitectura y las referencias utilizadas para abordar el dis-

[9] Deleuze, *Lógica del sentido*, 30-56.

[10] Deleuze y Guattari, "Postulados de lingüística", En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 81-95.

curso. La segunda con respecto a las consideraciones sobre el discurso y la forma. Finalmente, sobre el uso de los textos en los estudios de caso. Con relación al uso de referencias, la mayoría de las referencias utilizadas para definir y estudiar lo que se está entendiendo por producciones discursivas y producciones formales, son externas a la arquitectura. Cabe mencionar que, al establecer relaciones entre forma y discurso, se excede las capacidades de las herramientas que proporciona la arquitectura. En este sentido era necesario recurrir a disciplinas externas a la misma, con el fin de construir estas herramientas que permitieran establecer dichas relaciones.

A propósito de lo anterior, si bien las referencias utilizadas se consideran producidas desde la filosofía, la mayoría son referencias tomadas de Michel Foucault y Gilles Deleuze, autores que estaban interesados en considerar la filosofía como una *caja de herramientas* [11], donde le atribuían la tarea de producir conceptos. En este sentido, las referencias utilizadas están en función de hacer uso de los conceptos como herramientas para estudiar las relaciones entre producciones discursivas y producciones de forma en la arquitectura. En otras palabras, la manera en que se pueden entender las relaciones entre producciones de forma y discurso en la arquitectura a partir de las ideas de estos dos autores.

Sobre las consideraciones del discurso y la forma, algo que será explicado durante la primera parte, el trabajo parte de una clara diferencia entre discurso y forma [12]. Sin embargo, a pesar de las diferencias el trabajo está desarrollado desde el discurso. Esto tiene implicaciones en el trabajo sobre los textos de los estudios de casos y en el uso que se hace de las imágenes. En el caso de los textos la forma se está considerando a partir de las normas que se establecen para la producción de forma, considerando que tienen y tuvieron implicaciones en la manera en que se produce forma. con relación a esto, las imágenes utilizadas están en función de mostrar el papel que tenían las mismas en la construcción del argumento por parte de los autores.

[11] Gilles Deleuze y Michel Foucault, "Un dialogo sobre el poder," En *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Michel Foucault et al. (Madrid: Alianza, 2000), 7-19. En este texto, Deleuze y Foucault se refieren a la relación entre teoría y práctica.

[12] Esta postura se sugiere en los dos primeros capítulos de la primera parte, sin embargo, en el tercer capítulo se hace de forma explícita.

Finalmente, con relación al desarrollo de los estudios de caso, este trabajo no está interesado en relacionar los textos al pensamiento de cada autor ni realizar una lectura definitiva o que abarque la totalidad de cada texto. Los estudios de caso pretenden analizar las relaciones presentes en cada texto y sus implicaciones en la producción de forma en la arquitectura. De esta manera, más que explicar los textos se pretende hacer otra lectura, considerando que las producciones discursivas, según las relaciones o agrupaciones de enunciados que se produzcan, permiten múltiples lecturas. Al igual que en el punto anterior esta aclaración quedará argumentada a lo largo de la primera parte.

1

discurso & forma

El discurso asociado a un sujeto

La presunción más obvia al hablar de discurso es relacionarlo directamente con un sujeto. Donde se presume que hay correspondencia entre lo que un sujeto quiere decir y la enunciación de su discurso [1], ya sea oral o escrito. De aquí que diferentes posturas desde el siglo XX hasta la actualidad se han dedicado al estudio del lenguaje a partir de la división entre lengua y habla [2]. Donde la lengua es considerada la estructura o la parte social del lenguaje mientras el habla como la puesta en práctica del lenguaje por parte de un sujeto [3], postura de la cual se establece cierta equivalencia entre discurso y habla [4].

Sin profundizar ni tratar de reducir las diferentes posturas que se han interesado en el estudio del lenguaje, a esta relación entre sujeto y discurso, relacionar un discurso a un sujeto, ya sea partiendo de presunciones o de las diferentes posturas interesadas en

[1] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002) 95-140, menciona que es a partir del siglo XVII que se le atribuye al lenguaje, mediante el discurso, la capacidad de representar el pensamiento.

[2] Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüistica general* (Buenos Aires: Losada, 1945), 37. Esta división es planteada en este texto. Saussure en primer lugar marca una diferencia entre lengua y lenguaje, donde menciona: "Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos." Saussure, *Curso de lingüistica general,* 45. Más adelante explica la diferencia entre lengua y habla. Mientras el lenguaje es la facultad del ser humano de comunicarse y la capacidad de construir una lengua (la parte de social del lenguaje), el habla constituye la puesta en práctica del mismo por parte de un individuo, de manera que constituye la parte individual del lenguaje.

[3] Saussure, *Curso de lingüistica general,* 45.

[4] Julia Kristeva, *El lenguaje ese desconocido* (Madrid: Fundamentos, 1988), 14. Sobre el discurso, Kristeva menciona, "el término discurso designa de manera rigurosa y sin ambigüedad la manifestación de la lengua en la comunicación viva" y extiende, el *discurso* implica, en primer lugar, la participación del sujeto en su lenguaje mediante *el habla del individuo.*

diferenciar lengua y habla, implica ciertas consideraciones sobre la manera en que se establecen relaciones entre un autor, un discurso y una materialidad en la arquitectura.

En primer lugar, esta correspondencia entre sujeto y discurso, impide considerar el discurso sin considerar el sujeto. Una suerte de equivalencia entre la comprensión del discurso y la comprensión del sujeto, o al menos la comprensión de lo que el sujeto expresa. Ante esta equivalencia entre la comprensión de un sujeto y la comprensión de un discurso sería necesaria la pregunta de cuáles sujetos es necesario comprender, para este caso dentro de la arquitectura. Por otro lado, es ineludible la importancia que tiene la producción de edificios en la arquitectura, ya sea considerando los que llegan a ser construidos o los que adquieren su materialidad por medio de representaciones gráficas.

Estas materialidades adquieren un lugar importante, donde los demás procesos son subordinados a medios para alcanzar o comprender dicha materialidad. Sobre estas dos consideraciones se puede concluir que dentro de la arquitectura cada proceso o individuo es considerado en función de su lugar con respecto a ese producto (edificios). De manera que el lugar de un sujeto y un discurso en la arquitectura es el de un medio que permite entender o al menos intenta explicar la arquitectura. El de los sujetos bajo la consideración de quiénes son capaces de explicarla, mientras que el discurso como el medio por el cual es posible acceder a estos sujetos.

En este sentido, asumir correspondencia entre discurso y sujeto, implica simplificar una serie de relaciones entre diferentes procesos y producciones que se llevan a cabo dentro de la arquitectura. Donde la relación entre discurso y forma, considerando el objeto de estudio de este trabajo, se ve reducido a establecer si hay correspondencia entre un discurso y una materialidad, dejando de lado cualquier incidencia que pudiera tener, tanto sobre el discurso como sobre la forma, instancias externas a las intenciones de un sujeto. Ante esta postura que no hace más que simplificar la relación entre producciones discursivas y producciones de forma, Michel Foucault y Gilles Deleuze ofrecen herramientas a partir de las cuales se pueden considerar las cualidades de las producciones discursivas y de las producciones de forma, además de posibilidades sobre la manera en que se producen relaciones entre ambas.

Partiendo de las ideas de Foucault y Deleuze se quisiera exponer el discurso no a partir de una presunción de coherencia con la producción de forma, sino a partir de las desviaciones que se producen al relacionar ambos, debido a la complejidad de las relaciones que se producen tanto en el discurso como en la forma. Considerando que las relaciones que se producen dentro del discurso exceden la postura de un sujeto y en este caso los límites de la misma arquitectura. Para esto es necesario trabajar a partir de tres líneas, el lugar del sujeto en el discurso, reconsiderar los límites del discurso y reconsiderar la manera en que se establecen relaciones entre producciones de forma y producciones discursivas.

La discontinuidad del sujeto en el discurso

La relación entre discurso y forma, en gran medida, es condicionada por la importancia que tiene el sujeto como autor, tanto en la producción discursiva como en la producción de forma. El primer punto para pensar poner en cuestión esta relación es desprenderse de la idea que asocia el discurso con un sujeto.

Pensar en esta disociación no es considerar la anulación del sujeto o pensar en una producción anónima del discurso. Sino desprenderse de la presunción de considerar al sujeto como origen de un discurso, y considerar que el discurso por sí mismo es una multiplicidad. En el sentido que articula una serie de discursos y prácticas que le preceden. Si es necesario establecerle un lugar al discurso, su lugar es de mediador. Sin embargo, la posición de mediador del discurso no es únicamente entre producciones discursivas, en el discurso también se ven inmersas relaciones con sujetos, conceptos y materialidades [1]. De esta manera, al mismo tiempo que el discurso pone en juego relaciones entre producciones discursivas, también pone en juego relaciones que exceden lo discursivo.

Ya sea considerando la producción discursiva a partir de lo que remite el discurso o a partir de las relaciones no discursivas, el discurso es un juego constante de relaciones que no encuentra su origen en un autor en particular, incluso no considera origen del todo, más bien las relaciones presentes en el mismo adquieren una configuración

[1] Deleuze, en *Foucault*, 31-36, explica las relaciones en los enunciados a partir de la distinción de lo que denomina "tres círculos como tres porciones de espacio": Un *espacio colateral*, donde se producen relaciones entre enunciados del mismo tipo. Un *espacio correlativo*, donde se producen relaciones con sujetos, conceptos y materialidades. Y un *espacio complementario*, donde las relaciones se dan con "formaciones no discursivas ("instituciones, acontecimientos políticos, prácticas y procesos económicos")".

particular con el discurso. De esto se extraen dos conclusiones importantes, en primer lugar, un sujeto al hablar entra en una negociación entre su posición y las voces que le preceden y, en segundo lugar, el discurso existe puesto que existen estas relaciones. En este sentido, estas relaciones solo pueden ser previas al discurso [2].

Bajo esta consideración del discurso, en este capítulo se quisieran presentar las relaciones que se producen entre la enunciación del mismo y las voces que le preceden. Esto mediante dos ideas, la producción discursiva a partir de presupuestos y el desplazamiento en el discurso. Estas ideas permiten considerar el discurso desprendiéndose de la idea de un sujeto como origen del mismo.

El discurso parte de presupuestos en tanto su producción se funda en *verdades*, ya sean objetivas o subjetivas, ambas producciones tienen incidencia directa en la forma. En el caso de la arquitectura el discurso parte tanto de presupuestos objetivos como de subjetivos [3]. Objetivos en el sentido que normas, reglamentos o técnicas constructivas se producen a partir de estadísticas o datos cuantificables que los respaldan, aun cuando estos criterios puedan resultar cuestionables. Por ejemplo, reglamentos de construcción establecen medidas o áreas mínimas de pasillos, puertas o de ciertos espacios, a partir de flujos de personas, actividades o de su uso en general. Estas normas varían si se cambian los criterios a partir de los cuales se fundan [4]. Si bien, estos presupuestos tienen inciden-

[2] El carácter de las relaciones como previas al discurso se realiza a partir de la definición de discurso de Michel Foucault. Este punto será desarrollado en el capítulo siguiente, *La destrucción de la obra*.

[3] Deleuze, en *Diferencia y repetición*, 201-205. En el capítulo 3, *La imagen del pensamiento*, se refiere a los presupuestos objetivos y subjetivos. Si bien, Deleuze no hace referencia a discursos sino al pensamiento, con esta relación no se está tratando de establecer una equivalencia entre discurso y pensamiento, sino considerar que estos presupuestos en tanto constituyen verdades tienen implicaciones en producciones discursivas.

[4] Deleuze, *Diferencia y repetición*, 201.

cia directa en la forma arquitectónica, generalmente son producidos de forma externa a la arquitectura [5] y más que definirla, dentro de la misma son considerados restricciones.

Por otro lado, hay discursos en la arquitectura que se producen a partir de presupuestos subjetivos. Estos presupuestos están constituidos a partir de ideas que se presumen como verdaderas o que se dan por sentadas, bajo la presunción "de lo que todo el mundo sabe y nadie puede negar" [6]. Como ejemplo se podría mencionar la manera en la que Venturi justifica sus argumentos en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Venturi en el primer capítulo, *Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equivocada*, afirma que

> "la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico, expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable." [7]

Los argumentos sobre una arquitectura compleja y contradictoria, planteados por Venturi tienen sentido en tanto se consideren los "criterios vitruvianos" como verdaderos. Sin embargo, Venturi, apenas menciona dichos criterios, suponiendo la validez de los mismos. Como lo muestra este ejemplo, en el caso de la arquitectura, los presupuestos subjetivos, constituyen verdades que incluso llegan a definir la arquitectura. De la misma manera en que Vitruvio construye una imagen de arquitectura a partir de principios de belleza, estructura y confort; Venturi lo hace a partir de una idea de contradicciones en las partes y coherencia en la totalidad.

Los discursos que se producen a partir de presupuestos subjetivos, considerando que constituyen o constituyeron una verdad en un momento determinado, no son

[5] Se considera que estos discursos son producidos de forma externa ya que la mayoría de estos son producidos a partir de otras disciplinas, por ejemplo, un código sísmico por la ingeniería. Aun cuando estos discursos tienen incidencia directa en la producción de forma en la arquitectura.

[6] Deleuze, *Diferencia y repetición*, 202.

[7] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.

considerados restricciones, como es el caso de los que son producidos a partir de presupuestos objetivos, aun cuando incluso puedan llegar a ser más restrictivos. En cambio, estos llegan a adquirir tal validez que constituyen un ideal por alcanzar. Esta es la manera en la que Venturi define los "criterios vitruvianos", bajo la particularidad que la manera en que el mismo Venturi los expone constituyen la imposibilidad de alcanzar dicho ideal en el contexto de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, razón por la cual una arquitectura compleja y la contradictoria constituyen el nuevo ideal. En este sentido, estos discursos fundan una moral en tanto determinan una manera correcta sobre lo que se dice y sobre la manera correcta en que se debe producir forma en la arquitectura.

Ante la producción discursiva a partir de presupuestos subjetivos, la respuesta de Deleuze es el cuestionamiento de eso que todos afirman saber [8]. Pensando que la posición que toma el discurso con lo que fue dicho con anterioridad puede ser utilizada para producir desplazamientos en el mismo discurso. En lugar de partir de presupuestos subjetivos, haciendo referencias a verdades establecidas, *pensar en tanto* [9]. La particularidad de este *pensar en tanto*, es que el autor, el concepto o la materialidad a la cual se hace referencia no valida un discurso ni intenta mantener vivos los argumentos de un determinado autor, sino que es utilizado como un medio para pensar, en este caso en la arquitectura. Esto cierta reconfiguración del discurso, considerar la misma discontinuidad del autor y considerar un constante desplazamiento de las referencias, los conceptos o las materialidades que relaciona el discurso.

Deleuze y Guattari, en ¿Qué es la filosofía? explican este *pensar en tanto* a partir de lo que definen como *personajes conceptuales*, poniendo como ejemplo *el idiota* de

[8] Deleuze, *Diferencia y repetición*, 203. Sobre este cuestionamiento menciona: "No se trata de decir que epoca gente piensa y sabe lo que significa pensar. Por el contrario, hay alguien —aunque sea uno— ,con la modestia necesaria, que no llega a saber lo que todo el mundo sabe y niega modestamente lo que se supone que todo el mundo reconoce". Deleuze y Guattari, en *¿Qué es la Filosofía?* 63-85. En el capítulo 3, hacen este cuestionamiento mediante el personaje del "idiota" bajo el reclamo por lo absurdo.

[9] Deleuze y Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, 65-67.

Nicolas de Cusa [10]. Según Deleuze y Guattari, de Cusa describe el idiota como el individuo que trata de pensar por sí mismo, en contraposición del intelectual, que no deja de remitir a otros filósofos y a sus conceptos. De Cusa a partir de la noción de idiota es capaz de construir un argumento sobre el único individuo capaz de pensar por sí mismo, en este sentido produce un desplazamiento sobre la noción de *idiota*. A partir de este mismo ejemplo, Deleuze y Guattari producen un desplazamiento con respecto al personaje del *idiota* de Nicolas de Cusa. Deleuze y Guattari mencionan que si bien, el *idiota* de Cusa es el único individuo capaz de pensar por sí mismo, este aún está en busca de la razón, este personaje lo definen como el *idiota clásico*. A partir *del idiota* de Cusa, Deleuze y Guattari, construyen la figura del *idiota moderno*, el cual no está interesado en la búsqueda de la razón, sino en reclamar lo absurdo, en cuestionarlo todo.

Deleuze y Guattari, al construir la figura del idiota moderno, hacen lo mismo que hace de Cusa con la figura del idiota, *piensan en tanto* un personaje conceptual para construir un argumento diferente. Utilizar un *personaje conceptual*, en este caso el idiota de cusa, no para remitir a conceptos previamente establecidos sino para pensar en el idiota como un medio para cuestionar verdades previamente establecidas. Cabe mencionar que el *idiota moderno* no es una evolución del idiota planteado por de Cusa, sino un *idiota* diferente. Esta misma noción del idiota, construida por Deleuze y Guattari, puede ser utilizada como medio para pensar la arquitectura, como un modelo para cuestionar las *verdades* que se encuentran consolidadas en dicha disciplina.

La relación que mantiene el discurso como una producción a partir de presupuestos o como el desplazamiento del mismo, no es necesariamente opuesta. Aun cuando partir de presupuestos en el discurso implica evitar desplazamientos en el mismo, y cuando el desplazamiento intenta sacar el discurso de lo que se encuentra previamente establecido, ninguno de los dos procesos se produce sin implicar el otro. Si bien, Venturi parte de los *principios vitruvianos* para validar su argumento, lo cual implica partir

[10] Deleuze y Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, 63-65.

de presupuestos, el uso de los principios vitruvianos, en Venturi, no es igual al uso que hace el mismo Vitruvio.

La producción de forma en la arquitectura que propone Vitruvio está directamente relacionada a un vínculo que se produce entre la naturaleza y lo divino [11], por ejemplo, las proporciones de los edificios están justificadas debido a las relaciones de proporción que se presentan en el cuerpo humano, de la misma manera el uso de los materiales en los templos se justifica debido a la relación que mantiene cierto material con la deidad a la cual corresponde el templo. La manera en la que Venturi hace referencia a los *principios vitruvianos* están completamente desligados de esta relación con la naturaleza. Las normas sobre la forma o el lenguaje arquitectónico, en los términos del mismo Venturi, se producen a partir de las necesidades modernas, necesidades funcionales. En este sentido, los principios vitruvianos en Venturi no son iguales que en Vitruvio aun cuando Venturi parta de los mismos como presupuestos.

Ambas ideas dependen entre sí. La distinción entre asumir presupuestos subjetivos y tratar de producir desplazamientos en el discurso está definida por un valor diferencial. Mientras la continuidad del discurso busca la supresión de ese diferencial, el desplazamiento está interesado en aumentarlo. Sin embargo, aun cuando se intenta suprimir este diferencial partiendo de presupuestos, el diferencial se produce.

Ante estas tensiones que se producen dentro del discurso, se puede producir una herramienta para pensar en la arquitectura, partiendo de dos consideraciones: en primer lugar, cuestionar las verdades que se encuentran previamente establecidas dentro del discurso pensando en sus particularidades, indagando en el diferencial que se intenta suprimir. En segundo lugar, pensar en producir desplazamientos en el discurso, desprendiéndose de las relaciones que se presumen entre discurso-sujeto, objeto-sujeto

[11] Foucault, en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 35-62. Se refeiere a la importancia de la semejanza en el pensamiento y al carcater divino que se le atribuye a la naturaleza hasta el siglo XVI. Este argumento será desarrollado en la segunda parte del trabajo, *La naturaleza como reflejo de lo divino*.

y discurso-objeto, pensando el discurso a partir de las relaciones sobre las cuales se produce el mismo.

La destrucción de la obra

En el capítulo anterior se mencionaba que el discurso está constituido a partir de relaciones que son previas al mismo. Sin embargo, esta idea quedó inconclusa. Retomando esta idea, si se considera el discurso a partir de estas relaciones es necesario explicar a partir de cuales procesos o en qué momento específico, estas relaciones adquieren cualidad de discurso como producto terminado.

Las relaciones existen y preexisten al discurso, la diferencia entre considerar el discurso como producto terminado o a partir de sus relaciones, consiste en la determinación de las mismas relaciones. En el discurso como *producto terminado* las relaciones están determinadas, cada parte del discurso tiene una finalidad específica. Por otro lado, al considerar solo relaciones, en las partes del discurso no dejan de producirse relaciones [1]. Se podría decir que la transición de relaciones a productos terminados

[1] La consideración de relaciones previas al discurso se hace a partir del trabajo sobre las prácticas discursivas de Michel Foucault. Foucault, en *La arqueología del saber*, 151, define las formaciones discursivas como "grupos de enuciados. Es decir, conjuntos de actuaciones verbales que no están ligadas entre sí en el nivel de frases por lazos gramaticales (sintácticos o semánticos) ; que no están ligadas entre sí, al nivel de las *proposiciones* por lazos lógicos (de coherencia formal o de encadenamientos conceptuales); que no están ligadas tampoco al nivel de las *formulaciones* por lazos psicológicos (ya sea la identidad de las formas de conciencia, la constancia de las mentalidades, o la repetición de un provecto); pero que están ligadas al nivel de los *enunciados*". Cabe mencionar que la acepción de enunciado utilizada por Foucault no corresponde a la utilizada por la gramática (frase), analistas (actos de habla) o positivistas (proposición). Sobre el enunciado Foucault, *La arqueología del saber*, 115. "El enunciado no es, pues, una estructura […] es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y a partir de la cual se puede decidir, a continuación, por el análisis o la intuición, si "casan" o no, según qué reglas se suceden o se yuxtaponen, de qué son signo, y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación (oral o escrita). No hay que asombrarse si no se han podido encontrar para el enunciado criterios estructurales de unidad; porque no es en sí mismo una unidad, sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer,

está determinada por normas. Normas que establecen cuáles conjuntos de enunciados constituyen un producto terminado y cuáles no, ya sea un libro, un artículo, un ensayo, etc.

Un ejemplo sobre la manera en que se producen estas transiciones es lo que el director de cine Jean-Luc Godard hace en *Historia(s) de Cine*[2]. *Historia(s) de cine* es un documental que el mismo Godard define como *film-ensayo*. Godard toma el guión narrativo del mismo documental y lo publica como libro, bajo el mismo nombre. Sin embargo, hace énfasis en que el mismo no corresponde al guión del documental, sino que como libro corresponde a un *poema-ensayo*. Aun cuando formalmente los enunciados son bastante similares[3], bajo el nombre de *guión narrativo* el texto no puede ser considerado si no es como parte del montaje cinematográfico, mientras que como *poema-ensayo*, el texto adquiere cualidad de conjunto, además de producir otro tipo de relaciones, en el cual no depende del montaje ni de imágenes individuales, otro aspecto que el mismo Godard recalcó para su publicación[4]. De esta manera, hay procesos o medios por los cuales agrupaciones de enunciados adquieren carácter de producto terminado.

Esta necesidad de considerar conjuntos cerrados, en este caso en los discursos, es en cierta medida un intento de definir cada cosa, establecer una finalidad clara, específica y con criterios válidos para su análisis. De esta manera el discurso debe ser autosuficiente, su comprensión debe ser posible únicamente a partir de lo que se encuentra presente dentro del mismo texto, en otras palabras, una presunción de que el discurso está constituido por lo justo y lo necesario.

---

con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio. Al considerar formaciones discursivas lo que hay que tomar en cuenta es las relaciones que se producen en los enunciados y la manera en que se pueden agrupar.

[2] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 7. En la *Nota a la presente edición*.

[3] Godard, *Historia(s) del cine*, 7.

[4] Godard, *Historia(s) del cine*, 7.

Este intento de determinar la totalidad y cada parte del discurso, resulta una idea arbitraria. Las mismas relaciones que se producen en un texto hacen difusos sus límites, de manera que estos no se pueden establecer a partir del comienzo y final del mismo texto [5]. Por ejemplo, en el prólogo *de Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Venturi menciona que el libro es una crítica y una justificación de sus proyectos [6], de manera que este no puede ser reducido a una crítica ni a una justificación. Incluso, aun cuando Venturi describe el libro de esta forma, dentro del libro se encuentran argumentos que están más relacionados a un análisis de arquitectura que a una crítica. Esto con respecto a intentar determinar o reducir un libro a una finalidad específica.

Por otro lado, con relación al interés de organizar los discursos en categorías, parte de este interés de definir objetos, es establecer criterios a partir de los cuales pueden ser analizados. Volviendo al mismo ejemplo de Venturi, si *Complejidad y contradicción en la arquitectura* es presentado como crítica debe ser analizado como tal, de la misma manera si se hacen comparaciones deben ser comparaciones que resulten pertinentes. Sin embargo, como consecuencia de la misma incapacidad de definir objetos, resulta igual de arbitrario establecer criterios para organizarlos y posteriormente compararlos.

Foucault aborda este problema en el prefacio de *Las palabras y las cosas* a partir de un ejemplo de Borges. En el texto *El idioma analítico de John Wilkins*, se menciona que

> "los animales se dividen en *a]* pertenecientes al Emperador, *b]* embalsamados, *c]* amaestrados, *d]* lechones, *e]* sirenas, *f]* fabulosos, *g]* perros sueltos, *h]* incluidos en esta clasificación, *i]* que se

[5] Foucault, *La arqueología del saber*, 35-36. Sobre los límites y las relaciones que se producen en lo que formalmente se considera un "libro" u "obra", Foucault menciona: "En otros términos, ¿no es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte? Pero esta unidad discursiva, a su vez, ¿es homogénea y uniformemente aplicable? Una novela de Stendhal o una novela de Dostoievski no se individualizan como las de *La comedia humana;* y éstas a su vez no se distinguen las unas de las otras como *Ulises* de *La odisea.* Y es porque las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red".

[6] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 19.

agitan como locos, *j]* innumerables, *k]* dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l]* etcétera, *m]* que acaban de romper el jarrón, *n]* que de lejos parecen moscas"[7]

Según Foucault el problema de establecer categorías corresponde al momento en el cual se deben considerar los límites[8], debido a que, al igual que en un libro, cualquier límite resulta arbitrario. Donde resulta problemático establecer categorías sin que un mismo discurso, para le casi de este trabajo, esté ubicado en dos categorías diferentes o incluso en medio de dos. Con relación a las producciones discursivas en la arquitectura, este problema puede ser planteado a partir de diferentes criterios.

Pensando, en la relación que los discursos mantienen con edificios, se podría pensar en discursos previos a edificios y discursos posteriores a los mismos. De nuevo, partiendo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, considerando la afirmación que Venturi hace de su libro donde lo considera tanto una crítica de arquitectura como una justificación de sus proyectos, la relación puede ser tanto previa como posterior al proyecto. Con respecto a los proyectos que crítica, evidentemente la relación es posterior a su producción. Por otro lado, cuando Venturi afirma que su libro también corresponde a una justificación de sus proyectos, la justificación podría considerarse tanto posterior, tomando en cuenta los proyectos a los que se refiere dentro del mismo libro, así como previa, considerando proyectos futuros.

Incluso refiriéndose a una categoría, que a simple vista parece tan clara como la del autor con su obra, presenta estos problemas. Foucault lo explica mediante un ejemplo sobre Nietzcshe,

"no es la misma la relación que existe entre el nombre de Nietzsche de una parte y de otra las autobiografías de juventud, las disertaciones escolares los artículos filológicos, *Zaratustra, Ecce homo;* las cartas, las últimas tarjetas postales firmadas por "Dionysos" o "Kayser Nietzsche" y

[7] Foucault, en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 7.

[8] Georges Perec, *Pensar/Clasificar* (Barcelona: Gedisa, 1986). En este libro se muestran una serie de ejemplos que abordan este problema.

los innumerables cuadernillos en los que se cruzan las anotaciones del lavado de ropa con los proyectos de aforismos."[9]

Dentro de la arquitectura, Beatriz Colomina muestra un ejemplo, donde se muestran los problemas referidos a los límites de la obra, su organización en categorías y una posible comparación. Colomina realiza una comparación entre el archivo existente de Adolf Loos y el de Le Corbusier. Mientras Loos, al viajar de Viena a Francia en 1922, ordena la destrucción de todos los archivos que existen en su oficina; Le Corbusier desde comienzos de su carrera decide producir un archivo exhaustivo sobre su obra, incluyendo correspondencia, facturas de teléfono, de electricidad y de tintorería, actas judiciales, catálogos de ventas por correo, entre otros[10].

A partir de este ejemplo se pueden considerar al menos tres problemas sobre la obra y sobre el intento de establecer comparaciones. En primer lugar, la incapacidad de comparar a Loos con Le Corbusier, pretendiendo incluir el conjunto de la obra, aun cuando lo que pueda ser considerado como conjunto de obra no está definido. Como la misma Colomina lo plantea, mientras la obra de Loos está determinada a partir de vacíos, la de Le Corbusier está definida a partir de excesos de información[11].

En segundo lugar, las inconveniencias producto de los vacíos. Si bien, la totalidad de la obra de Loos está definida a partir de los vacíos, aun cuando Le Corbusier es sumamente exhaustivo en la producción del archivo, la misma obsesión por conservarlo

[9] Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 37.

[10] Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquietctura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010), 15-18.

[11] Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquietctura moderna como medio de comunicación de masas*, 17-18. La comparación que hace Colomina entre el archivo de Le Corbusier y el archivo de Loos es de un archivo público y un archivo privado. "Pensar a Loos es pensar un espacio público, el espacio de las publicaciones, de las suyas y las de otros, pero también el espacio de la difusión de boca en boca, los rumores, las habladurías, los chismes, los soplos, el espacio enigmático de la evidencia circunstancial. Pensarl en Le Corbusier es entrar necesariamente en un espacio privado". De este ejemplo interesa las relaciones que se establecen entre el archivo y el autor y no la interpretación con lo público y lo privado.

todo sugiere la incapacidad de incluir todo. De esta manera, surge la duda sobre qué significa este "incluir todo".

Finalmente, como tercera inquietud, como contraparte de la inquietud anterior, trabajar con excesos de información, también implica cierta incertidumbre. Ante el exceso de información dejado por Le Corbusier, surge la inquietud, de cuáles archivos son pertinentes y cuáles no, incluso con el incompleto archivo que se tiene sobre Loos, esta pregunta es pertinente. En este sentido, ante el problema de establecer categorías siempre se está en una negociación entre lo general y lo específico. Construir categorías muy generales donde se incluyan obras muy variadas o establecer categorías demasiado específicas que incluya una única obra.

Ante las limitaciones presentes en el discurso como producto terminado, si esta idea resulta tan problemática, es quizás porque el discurso no puede ser considerado a partir de sus límites, sino que se debe considerar como un *todo*, según la manera en que Deleuze partiendo de Bergson lo define,

"Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar" [12].

Partiendo de esta idea, el discurso constituye un *todo*, en tanto se consideren las relaciones que se producen en los enunciados, tanto en su conjunto como en sus partes. Considerando las relaciones que se producen en los enunciados con otros enunciados o entre conceptos, autores y materialidades.

[12] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento* (Barcelona: Paidós,1984), 24. Deleuze utiliza este concepto haciendo referencia al montaje cinematográfico. Se hace referencia en este contexto, no con el fin de establecer equivalencia entre discurso y montaje, sino porque ciertas cualidades que Deleuze veía en montaje pueden ser planteadas sobre el discurso según el interés de Foucault. De manera que se pueden establecer ciertas similitudes entre las cualidades de la imagen en el montaje y el enunciado en el discurso, donde ambos autores consideran las diferencias y relaciones que se producen al fragmentarse, bajo la particularidad de producir relaciones diferentes.

Un ejemplo sobre la simetría muestra las relaciones que se producen en las partes del discurso, mediante la relación que mantienen ciertos conceptos con ciertas formas. La simetría como concepto constituye un criterio que permite describir la forma. Sin embargo, la simetría no puede ser considerada como un absoluto. Vitruvio, en los *Diez libros de Arquitectura*, plantea una simetría distinta de la planteada por Alberti en *De re aedificatoria*. Mientras la simetría de Vitruvio corresponde a una simetría que está directamente relacionada con la proporción de la totalidad, la simetría planteada por Alberti, aun cuando parte de *Los diez libros de arquitectura*, corresponde al equilibro de las partes mediante un eje central, la simetría especular [13]. Ambas simetrías difieren entre sí, al mismo tiempo que ambas fueron consideradas como verdaderas en diferentes momentos. Tanto en Vitruvio como en Alberti, el discurso hace referencia al mismo concepto, sin embargo, la relación con respecto a forma en la arquitectura es diferente.

Las relaciones que se producen en el discurso son previas al mismo en el sentido que estas convenciones existen sin necesidad del discurso. Partiendo del mismo ejemplo, la asociación de una materialidad al concepto de simetría es posible sin necesidad del discurso [14], estas se producen en los enunciados.

Al considerar estas relaciones que se producen en los enunciados surge la duda sobre la relación que mantiene el mismo con conjunto del texto. Al desprenderse de las normas que determinan el discurso como un producto terminado, los enunciados adquieren ciertas cualidades en el contexto del libro y otras cuando se dividen en partes, según las relaciones que se establezcan. El contexto del enunciado [15] produce cierta

[13] Hearn, *Ideas que han configurado edificios*, 93-94.

[14] Esto debido a las mismas consideraciones sobre las relaciones que se producen en el enunciado. Foucault al considerar agrupaciones de enunciados (*formaciones discursivas*) trabaja con relaciones.

[15] Lo que aquí se llama contexto del enunciado no se debe limitar a su posición en un texto, lo más adecuado sería llamarlo *campo asociado*. Sobre el campo asociado del enunciado Foucault, en *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 128-129. "No basta decir una frase, no basta siquiera decirla en una relación determinada con un campo de objetos o en una relación determinada con un sujeto, para que haya enunciado, para que se trate de un enunciado: es preciso ponerla en relación con todo un campo adyacente[…]Estos márgenes se distinguen de lo que se entiende generalmente por "contexto" -real o verbal […] Y se distinguen

estabilidad en los mismos, esto es lo que permite considerar la simetría de cierta manera en Vitruvio y de otra manera en Alberti. Sin embargo, un enunciado individual o en contextos diferentes produce relaciones diferentes.

En el capítulo *Tres advertencias sobre el volúmen* de *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier menciona que "la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz" [16]. Este enunciado adquiere un sentido particular, si se considera en el contexto del libro, donde el mismo autor hace referencia a volúmenes puros debido a que "los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien" [17]. Y otro significado completamente distinto si se considera junto a una imagen de la Capilla Notre Dame du Haut en Ronchamp, aun cuando en ambos enunciados se produzcan relaciones similares con el autor.

El enunciado no depende de la totalidad, sino que la totalidad produce cierta estabilidad en los enunciados, sin embargo, al discurso ser divido en partes, los enunciados adquieren cualidades particulares y producen relaciones diferentes. Es en este sentido que un discurso como totalidad puede ser considerado como una configuración particular, mientras que los enunciados al ser divididos producen relaciones nuevas [18]. Bajo estas consideraciones, el discurso no puede ser considerado un producto terminado y una totalidad indivisible. Es posible trabajar únicamente con enunciados pensando en las relaciones que se producen dentro de los mismos.

Sin embargo, considerar únicamente enunciados, en cierta medida, implica un territorio desconocido. Si bien, esto permite establecer relaciones entre discursos con-

en la medida misma en que lo hacen posible: la relación contextual entre una frase y las que la rodean no es la misma en una novela que en un tratado de física; no será la misma entre una formulación y el media objetivo en una conversación que en el informe sobre un experimento[…]EI campo asociado que hace de una frase o de una serie de signos un enunciado, y que les permite tener un contexto determinado, un contenido representativo especificado, forma una trama compleja".

[16] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 16.

[17] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 16.

[18] Esta cualidad es la que Deleuze ve en el montaje y define como dividual. Deleuze, *La imagen-movimiento*, 31. Sobre lo dividual: "El conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo "dividual"."

siderados como heterogéneos, al no existir norma sobre un objeto, en este caso agrupaciones de enunciados, las relaciones posibles se vuelven excesivas, tanto, entre los enunciados de un texto específico, como entre los enunciados de diferentes textos al realizar comparaciones, esto tomando en cuenta el interés de este trabajo de relacionar textos.

Por esta razón, es necesario establecer criterios que permitan producir relaciones. Una herramienta que permita delimitar, la manera en que se seleccionarán y relacionarán los enunciados. Si bien, estos criterios implican establecer límites, que pueden resultar igual de arbitrarios que los que definen conjuntos de enunciados como *producto terminado*, los mismos son necesarios. Sobre la producción de estos criterios es necesario tener ciertas consideraciones: en primer lugar, todo límite va a resultar azaroso y con límites difusos. La finalidad de la producción de esta herramienta no es plantear criterios que sean claros y bien delimitados, sino producir desplazamientos en el discurso con respecto a las presunciones que se puedan tener sobre el mismo, para este caso el de correspondencia con un edificio o formas en la arquitectura. En segundo lugar, cualquier desplazamiento con respecto a las normas, en este caso las que determinan el discurso, deben producirse a partir de las mismas normas que marcan sus límites. Por esta razón es que se piensa en producir desplazamientos.

Diferencias entre discurso y forma

Los dos temas tratados anteriormente, han hecho referencia de forma tangencial a las relaciones entre producciones discursivas y producciones formales. Así que no ha quedado claro cuál es la postura con respecto a la relación entre estas dos formas de producción. Mientras se ha mencionado explícitamente el interés de trabajar a partir de las desviaciones que cada producción genera, al mostrar la incidencia que tienen diferentes conceptos sobre la producción o el estudio de la forma, se podría considerar cierta correspondencia entre discurso y forma. Teniendo en cuenta las consideraciones sobre el sujeto y la obra, esta relación puede ser planteada.

En el caso de la arquitectura, asumir equivalencia entre discurso y forma, implica ciertas dependencias, tanto del discurso con la forma como de la forma con el discurso. Dependencia del discurso con la forma debido a la incapacidad de considerar el discurso sino es con relación a la forma que refiere. Por otro lado, dependencia de la forma con el discurso, ya que la comprensión o el estudio de la forma se ve limitada sino es a partir de una explicación, donde se muestren las razones y la manera en que se produjo la forma en cada parte del edificio, una necesidad de asignar significados claros y específicos a cada parte y a la totalidad, también bajo la presunción de establecer equivalencias entre ambos.

Esta equivalencia entre discursos y formas, más que considerarse la corresponden-

cia entre lo que generalmente se denominan dos tipos de lenguaje [1], se considera la reducción de dos formas diferentes de pensar la arquitectura. Esta reducción implica obviar una serie de cualidades de cada producción, limitando las posibilidades que cada una, potencialmente, tiene para pensar en la arquitectura.

Partir de las desviaciones o las relaciones que cada producción pone en juego, es intentar marcar una línea que permita considerar cada una como herramienta y no como un medio para alcanzar un fin específico. Esto no consiste en negar que existan correspondencias entre ambas, sino considerar que, a pesar de las relaciones o incluso correspondencias entre ambas producciones, los discursos no se reducen a objetos ni los objetos se reducen a discursos. De esta manera, la relación entre ambas es más compleja que tratar de asignarle un valor de verdad al discurso con respecto a la forma que se presupone que le corresponde.

Bajo esta consideración, las relaciones entre producciones discursivas y producciones de forma en la arquitectura pueden ser producidas, al menos de dos maneras. Retomando, la idea de las "voces que preceden la enunciación de discurso", la primera son los discursos producidos a partir de presupuestos objetivos y la segunda los discursos producidos a partir de presupuestos subjetivos.

En los discursos producidos a partir de presupuestos objetivos, como se mencionó anteriormente, los condicionamientos son considerados restricciones. Además de las restricciones mencionadas anteriormente, sobre los discursos que constituyen reglamentos y determinan medidas o áreas mínimas entre otras cosas, hay ejemplos de discursos externos a la arquitectura que condicionan la forma en la arquitectura sin

[1] Sobre la consideración de la arquitectura como lenguaje: Kristeva, en *El lenguaje ese desconocido*, 8. Kristeva menciona: "Pero quien dice lenguaje dice *demarcación, significación* y *comunicación.* En este sentido, todas las praxis humanas son tipos de lenguajes, puesto que tienen la función de *demarcar, significar y comunicar.* Intercambiar las mercancías y las mujeres dentro de la red social, producir objetos de arte o discursos explicativos cual las religiones o los mitos, etc., es formar una especie de *sistema lingüístico secundario* con respecto al lenguaje…"; William John Thomas Mitchel, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal. 2009), 19-20. Mitchel citando a Rorty se refiere a la importancia del lenguaje para el estudio de diferentes prácticas culturales en la segunda mitad del siglo XX, donde diferentes prácticas son entendidas como lenguajes.

hacer referencia explícita a restricciones formales. Trabajos de Foucault sobre la cárcel, la clínica o los hospitales psiquiátricos hacen referencia a estos tipos de discursos. La relación del panóptico y el código penal es un ejemplo de esta dualidad entre forma y discurso.

La relación que, en este ejemplo, el código penal y el panóptico mantienen es debido a la manera en que se manifiesta la vigilancia en el siglo XVIII. Sin embargo, el derecho penal y la cárcel corresponden a producciones diferentes. Deleuze explica que el derecho penal es un régimen de lenguaje que "clasifica y traduce las infracciones" [2], mientras el panóptico es "un medio luminoso en el que un vigilante puede verlo todo sin ser visto, y los detenidos ser vistos sin que vean (torre central y células periféricas)" [3]. El panóptico es la respuesta ideal al encierro de ciertos sujetos en función de la "defensa de la sociedad" [4], sin embargo, mientras el derecho penal enuncia castigos, el panóptico incide sobre el cuerpo. El panóptico surge como un medio material que permite llevar a cabo el castigo. El derecho penal tiene incidencia en producciones de forma, pero discursos y formas no llegan a ser lo mismo, ambos conservan su individualidad.

Ya que este tipo de formaciones discursivas tienen incidencia directa en la forma arquitectónica, resulta pertinente mencionarlos. Si bien, podrían constituir una línea de trabajo yaonstituyen relaciones entre forma y discurso, debido al interés del trabajo y a las cualidades de los estudios de caso, estas relaciones exceden los intereses del mismo. Considerar estas relaciones entre discursos y forma implicaría establecer criterios y producir relaciones diferentes de las que se están intentando desarrollar.

La segunda manera en que se pueden establecer relaciones entre discurso y forma, la cual es la que interesa tomar en cuenta para el desarrollo de los estudios de caso, es considerando los discursos que son producidos a partir de presupuestos subjetivos.

[2] Deleuze, *Foucault*, 58.

[3] Deleuze, *Foucault*, 58-60. Cabe mencionar que el panóptico no se limita a la cárcel sino corresponde a un modelo de relaciones de fuerzas, en este sentido no se limita a condicionamientos en la forma arquitectónica. Donde pasa de ser un modelo de organización espacial a "*imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera*"

[4] Deleuze, *Foucault*, 58.

Como se adelantó, estos discursos son producidos dentro de la misma disciplina, e incluso llegan a definir o producir un ideal de arquitectura. Ya sea, considerando arquitectura existente o proponiendo una manera ideal de producción de la forma en la arquitectura. Haciendo referencia a la forma como generalidad o de manera específica [5], estos discursos establecen normas sobre la producción y el estudio de la misma en la arquitectura.

A partir de estos discursos se establecen criterios estéticos marcando una línea, aunque siempre arbitraria, entre buena y mala arquitectura. Produciendo condicionantes, normas o convenciones sobre la manera en que se debe producir un ideal de arquitectura. Finalmente, estos discursos son los que se tratan de enfrentar con edificios bajo la presunción de asignarle un valor de verdad, tanto al edificio como al discurso.

Sin embargo, al considerar producciones discursivas y producciones de forma, a partir de las desviaciones que se producen en ambas, la relación no es tan simple como asignar valores de verdad, enfrentando edificios y palabras. Deleuze explica esta dualidad estableciendo diferencias entre cuerpos y lenguaje. Para Deleuze los cuerpos corresponden a estados de cosas o causas, mientras el lenguaje produce atributos lógicos o efectos, marcando límites sobre las cosas [6].

[5] En el caso de *Los diez libros de arquitectura* y *Hacia una arquitectura*, los argumentos presentes en los textos hacen referencia a las cualidades del a forma en la arquitectura desde una generalidad. Mientras que en Complejidad y contradicción en la arquitectura los argumentos están planteados para proponer una generalidad a partir de casos específicos. En este sentido, en los tres textos, aunque de formas diferentes, se hace referencia tanto de manera general como específica a la forma en la arquitectura.

[6] Deleuze, *Lógica del sentido*, 30. Sobre la dferencia entre cuerpos y lenguaje "Los estoicos, a su vez, distinguían dos clases de cosas: 1.º) Los cuerpos, con sus tensiones, sus cualidades, sus relaciones, sus acciones y pasiones, y los «estados de cosas» correspondientes. Estos estados de cosas, acciones y pasiones, están determinados por las mezclas entre cuerpos […] El tiempo único de los cuerpos o estados de cosas es el presente […] 2.º) Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino «incorporales» estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos. No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que convienen a lo que no es una cosa, entidad inexistente". Más adelante citando a Emile Bréhier, Deleuze, *Lógica del sentido*,

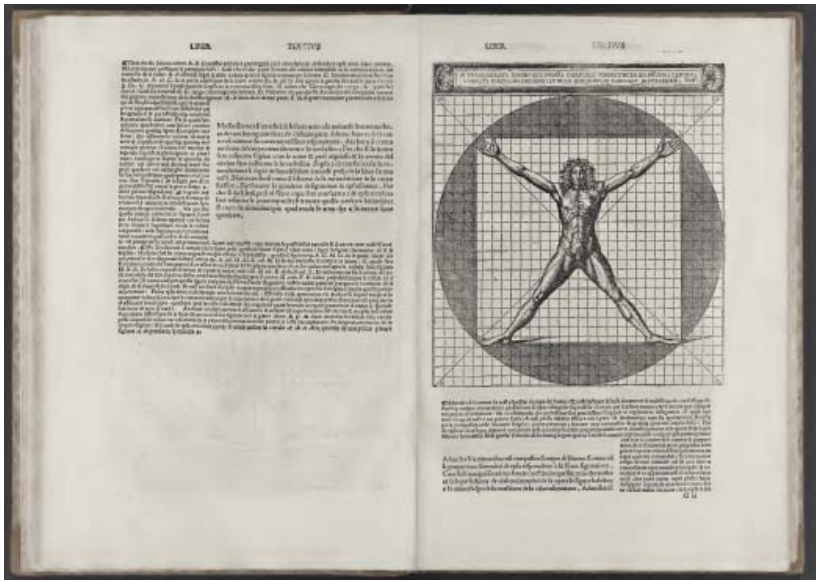
Volviendo al ejemplo sobre las diferencias entre la simetría planteada por Vitruvio y Alberti. Como se mencionó anteriormente, ambos autores plantean una idea diferente de simetría. La simetría planteada por Vitruvio difiere de la simetría planteada por Alberti, aun cuando ambas pueden ser consideradas como verdaderas. Partiendo de este ejemplo se podrían considerar casos donde un edificio sea simétrico en términos de Alberti, pero asimétrico en términos de Vitruvio. El lenguaje establece límites en las cosas, aun cuando estos sean desplazables, determinando en qué términos se puede considerar la simetría o cualquier otro concepto, poniendo un objeto en contacto con ideas opuestas, simétrico-asimétrico[7]. En este sentido, toda producción discursiva, todo aquello que se pueda decir sobre la forma, excede al objeto del cual se habla. En

31. "Cuando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo produce sobre el segundo no una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser... Esta manera de ser se encuentra en algún modo en el límite, en la superficie del ser y no puede cambiar la naturaleza de éste: no es, a decir verdad, ni activa ni pasiva, ya que la pasividad supondría una naturaleza corporal que sufre una acción. Es pura y simplemente un resultado, un efecto que no puede clasificarse entre los seres... (Los estoicos distinguen) radicalmente, y nadie lo había hecho antes que ellos, dos planos de ser: por una parte, el ser profundo y real, la fuerza; y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser, y que constituyen una multiplicidad sin fin de seres incorporales."

7 Deleuze, *Lógica del sentido*, 27. "Cuando digo «Alicia crece» quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Deleuze, *Lógica del sentido*, .Más adelante: La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El lenguaje es quien fija los límites (por ejemplo, el momento en el que empieza los *demasiado*) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado ("no sostenga un atizador al rojo *demasiado* tiempo, le quemaría, no se corte *demasiado* profundamente, le haría sangrar"). De ahí los trastocamientos que constituyen las aventuras de Alicia. Trastocamiento del crecer y el empequeñecer: "¿en qué sentido, en qué sentido?" pregunta Alicia, presintiendo que es siempre en los dos sentidos a la vez."

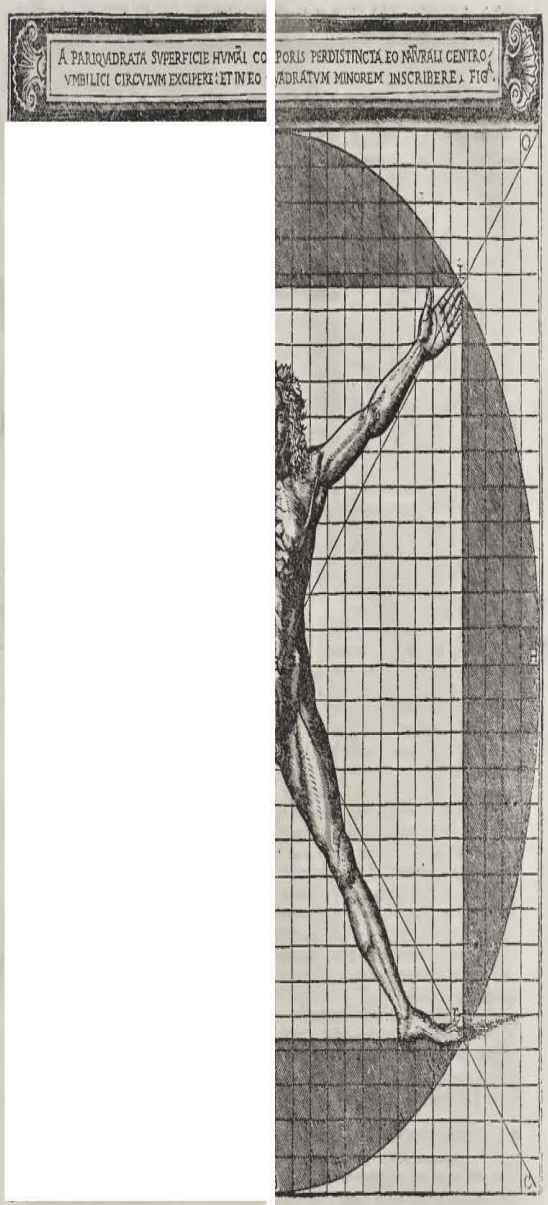
Representación del hombre según las proporciones decritas por Vitruvio. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, 1521. Imagen: Getty Research Institute.

La simetría especular a partir de la ilustración desarrollada por Cesare Cesariano.



¶ Dato che sia la linea cathera. A. B. In nostro arbitrio e prolungarla: uel abreuiarla & abscindere epsa linea doue uolemo, Ma acio trouare possiamo la perequata basa: Cosi faciendo. pone il centro del circino Immobile in la extrema cathera del contacto de la linera. B. & ascende sopra la dicta cathera quanto ti piace a centricare la linera. C. Similmente quanto sera stato lo affesso da. B. ad. C. farai per la adiectione de la linea cathera da. B. ad. D. Poi aprirai le gambe del circino tanto che tangi. Da. C. & ponerai il pede imobile di epso in la extremita de la linea. D. infine che Circumagendo: tanga. C. perfectamente: Cosi dal extremo di. C. tanga circumagendo la linera. D. Talmente che per queste due mutue circumagutie hauerai dui pequati contacti luno da la sinistra signarai: E. & laltro da la dextra parte. F. da le quale extremitate protrahendo e la linea quale sera. E. la directa base: per la quale si pono ogni paralellice linere distribuire per longitudine & per affesso usq; in infinito si protrahere se uolemo: Per la quale symmetriata quadratura non solum potemo distinguere qualsiq; figura Exemplare uolemo: Ma assumere le ratione de tute le areze & superficie de qualsiq; quantita elementale uolemo: si como a le terrestre & aquatile superficie plane: quale ut plurium contingeno sapere le quantita de cubiti: uel como noi dicemo brace seu pedi quadrati uel oblunghi: Similmente le sue compositione quale peruenenio) como dice Vitruuio (da li digiti poi da li palmi distincti si como la graeca littera. π. uel il palmo resquadrato. ⲥ. le quale mẽbrature sono diuise & asumpte si como dicemo nel. I. nono in le cõmensuratõe symmetriate de agro metiendo. Ma per che questa ratione conuene la sapiano li periti Architecti: si deno operare: nõ solum in le simplice superficie: ma in le cubice corporeita: acio sapiano con la raciocinatione eximere le profundita de li cauamenti: uel perequare li cumuli uel promontorii saxosi nel terrestri: non maneo le profundita aquatile & il nacuo sere: unde Vitruuio dice. ¶ Ma Similmente li membri de le sacre arde: questa lectione si per il claro texto: si per le figure claramente da se si explica: Ma dato che sia uno pariquadrato ꝯo e stato il supra dictio: questo il signaremo. A. C. M. O. da le quale littere sia no protrahe due diagonale linere si como da. A. ad. O. da. C. ad. M. In lo etui contacto si centrica la linera. G. quale sera Il centro naturale del homo qual dice essere lo umbilico: Et si epso hemo sera reflin. ẽte collocato sopra la cathera linea signata N. & B. Et habia expanse le mane & li pedi si como uedi: da. D. ad. E. & da. F. ad. L. Et collocato che sia il centro dal pede immobile del Circino in lo dicto umbelico stando Equilibrato il centro. G. con. F. H. laltro pede del Circino si el sera circumacto (si como uedi per questa figura exẽplata da Pietro Paulo Segazone nostro nobile patricio) tangera la extremita de li digiti de le mane & de li pedi: Et cosi anchora da epso magiore quadrato resseendo exceptuato il magiore circulo qual sia pontoto peruenire: Poi in epso etiam inscribendo uno minore circulo: Essendo cosa apertinente a li Architecti sapere excipere le quantitate cubice & circulare si como accadeno per le calculatione de li putei: uel altre circulare profundiate potessi primamente assumere lo inscripto quadrato: poi le coste collaterale: seu angulatie parte secundo le regule geomezale si como in Euclide habiamo de arcu & corda. Anchora medematmente si assumeno le ratione dil capo humano dal circulo & in epso inscribere il quadrato distinctore de la facie: si como uedi ho signato con le graece littere. β. γ. α. Non mancho sil circino sera con lo pede immobile collocato nel centro de la palma di la mano inuenire potrai la iusta circumferentia che tangeala extremita de le ungule digitale: & li nodi de epsa articulate mano: si como uedi in lo circulo. σ. & . ο. & la quantita de uno palmo plano signato. π. & perciło in symmetria. ⲥ.

Ma similmente li membri de le sacre arde: a la uniuersa summa anchora de tuta la magnitudine: da ciascune parte debeno hauere de la conmensuratione la conuenientissima respondentia. Anchora il centro mediano del corpo naturalmente e lo umbelico: Per che si lo homo sera collocato supino: con le mane & pedi expansi: & lo centro del circino sera collocato in lo umbelico di epso: circumfaciendo la rotundatione: li digiti de luna & laltra mano & pedi: da la linea serano tacti. Non mancho si como il schema de la rotundatione in lo corpo si effice. Similmente la quadrata designatione in epso si trouia. Per che si da li basi pedi al sumo capo sera mensurato: & epsa mensura sera referta a le mane expanse: si trouiara quella medema latitudine: si como la altitudine: per quel modo le areze che a la norma sono quadrate.



¶ Aduncha si la natura ha cosi cõposito il corpo del homo: Cum sia li antiqui si uedeno hauer constituito quella: ra in le perfectione de ciascuni membri de le opere le

¶ Aduncha si la natura ha cosi composito il corpo del homo: Cum sia li antiqui si uedeno hauer constituito quella: ra in le perfectione de ciascuni membri de le opere le

esse lectione si forse alcramente le uolesse qualcuno suffeno diadicte: si etiam per le presente ratione che Vitruuio qua insequer grandissima scriptura in explicare la insequentia de quisti numeri: le quale cose a me pareno facile: & cosi penso debeno e re a tuti li periti de Arithmetica: cum sia apertamente si trafia per la compositione de li numeri simplici: potere peruenire a fare uno composito de qualsiq; quantita uoglia si sia: Poi de epso ut alias supra diximus: per potere epsa quantita diuide proportionatamente in diuerse portione in le quale si dice con sistere la symmetria: Et di questo Vitruuio da lo exemplo practi e in li nostri humani corpi trouarse: uel per epso potere perdiucere tute le ratione de li numeri & proportione de le symmetrie tanto per potere componere quanto etiam discomponere una integra quantita numerabile: si como in uno corpo de uno animale: uel de uno homo cõmensurare ogni membri principali: & intendere le in apparente cose & interno danno & altre parte como molti phisici hano

no si como cõ le proportione li membri de epso respondeno a la sum figuratione. cio che ancho gure habiamo

estos términos el lenguaje no explica la forma, sino que produce exceso de significado sobre la superficie de la forma [8].

Se podría decir que los límites que marca el discurso sobre los objetos, lo que Deleuze llama atributos lógicos, se encuentran regulados, ya sea por convenciones impuestas en el mismo lenguaje o por instancias externas, en este caso por la arquitectura. Sobre la simetría, según el ejemplo anterior, se podría decir que la misma arquitectura regula las relaciones que se producen entre discursos y forma, estableciendo normas sobre las condiciones en las cuáles un objeto es o no es simétrico. Ante esto habría que considerar que, aun cuando los discursos puedan estar regulados, esto no evita que se produzcan desplazamientos entre forma y discurso. Además, hay efectos sobre los objetos, producidos por el mismo lenguaje, que no hacen referencia a estados de cosas ni que marcan límites en las formas, sino que producen cambios o modifican completamente la manera en que son consideradas, sin necesidad de corresponder a cambios en la forma, Deleuze y Guattari definen estos cambios como *transformaciones incorporales*.

Deleuze y Guattari, proponen esto partiendo de los argumentos planteados por J. L. Austin sobre la capacidad del lenguaje para *hacer cosas*, el carácter *performativo* del lenguaje. Austin habla de los actos que son consecuencia de un determinado enunciado, por ejemplo, las acciones que se esperan al decir *lo juro* o al decir *prometo* [9]. En estos enunciados, hay un acto posterior que valida el mismo enunciado. Sin embargo, para Austin estos actos son producidos a partir del lenguaje, poniendo al sujeto hablante, nuevamente, en una posición principal. Deleuze y Guattari, invierten esta relación entre acto y enunciado, explicando que estos actos, ya sea por "convención u "obligación social" se encuentran previamente consagrados a ciertos enunciados" [10], lo que deno-

[8] Sobre el exceso de significado sobre la superficie, véase: Deleuze, *Lógica del sentido*, 30-38. De los efectos de superficie.

[9] John Langshaw Austin, *Palabras y acciones. Como hacer cosas con palabras* (Buenos Aires: Paidos, 1971).

[10] Gilles Deleuze y Felix Guattari, "Postulados de lingüistica," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* (Valencia: Pre-Textos. 2010), 83.

minan *presupuestos implícitos*[11]. De esta manera, el uso de un enunciado se encuentra condicionado con la acción que previamente se espera del mismo.

Para Deleuze y Guattari, los presupuestos implícitos se encuentran tan consagrados que, en condiciones particulares, producen una sentencia sobre los cuerpos, igual que la que emite un juez sobre un acusado o un padre sobre su hijo. Así un padre al decirle a su hijo "ya no eres un niño"[12], modifica una serie de características que definen el papel que desempeña el hijo dentro de una institución, la familia[13]. Esto supone una serie de relaciones entre lo que se dice, quién lo dice—considerando el rol de quién habla y no el sujeto particular—y el contexto en el que se dice. El cambio, producto de estos enunciados, es lo que Deleuze y Guattari definen como *transformaciones incorporales*[14].

Haciendo referencia a arquitectura, los efectos del lenguaje sobre la forma están directamente relacionados con estas *transformaciones incorporales*. Sin embargo, resulta cuestionable asumir que dentro de la arquitectura los *presupuestos implícitos* se encuentren previamente vinculados a un enunciado específico. La complejidad y la variedad de los argumentos incluidos en diferentes discursos, es tan amplio que, quizá, sería necesario establecer una nueva convención cada vez que se produce un nuevo discurso.

La manera se explica cómo se consideran los *presupuestos implícitos* dentro de la arquitectura, es a partir de una convención más general. Asumiendo el discurso mismo como un presupuesto implícito. Partiendo del discurso como condicionante en la manera en que se definen los edificios. Esto como consecuencia de la comprensión que se espera de la arquitectura a partir de discursos. En el momento en el que se asume el

[11] Deleuze y Guattari, "Postulados de lingüistica," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 83.

[12] Deleuze y Guattari, "Postulados de lingüistica," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 86.

[13] Deleuze y Guattari, "Postulados de lingüistica," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 86.

[14] Deleuze y Guattari, en "Postulados de lingüistica," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 86. Sobre el efecto en los cuerpos, mencionan: "La transformación incorporal se reconoce en su instantaneidad, en su inmediatez, en la simultaneidad del enunciado que la expresa y del efecto que ella produce; por eso las consignas están estrictamente fechadas, hora, minutos y segundos, y son válidas a partir de ese momento."

discurso como medio para explicar o entender la arquitectura, es cuando se produce una *transformación incorporal*.

De esta manera, el lenguaje produce sentencias sobre los objetos, ya sea estableciendo límites o produciendo cambios en la manera en que se considera un edificio. Un ejemplo sobre estos cambios es la manera en que Robert Venturi aborda cada ejemplo en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Cada ejemplo desarrollado por Venturi es una *sentencia*, atribuyéndole a cada edificio el manejo de un lenguaje complejo y contradictorio. Por ejemplo, sobre el Millowner's Building de Le Corbusier, Venturi le atribuye el uso de un lenguaje complejo a partir de "contradicciones yuxtapuestas" debido a la visual que producen las diagonales de las rampas con respecto a las divisiones rectangulares del edificio [15].

En cierta medida toda crítica o análisis, según la manera en que se quiera ver *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, implica una *transformación incorporal*, la validez de la sentencia depende de las condiciones en las que se realiza, el medio, quién lo dice, las referencias que utiliza, etc.

De esta manera, las producciones discursivas y las producciones formales se afectan entre sí. El lenguaje afecta la forma, estableciendo y desplazando límites en la forma. Estableciendo normas sobre la manera en la que se produce la arquitectura. Por otro lado, la forma afecta la producción discursiva, siendo las causas a partir de las cuales se producen excesos de significado sobre los mismos objetos. De esta manera, las formas

[15] Venturi, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 87-88, menciona: Le Corbusier nos ofrece un ejemplo moderno y raro de contradicciones yuxtapuestas en el Millowner's Building de Ahmedabad. Desde el acceso principal del sur, el diseño repetitivo del brisesoleil crea ritmos que se interrumpen violentamente por el hueco de la entrada, la rampa y las escaleras. Estos últimos elementos consistentes en diferentes diagonales, crean contigüidades violentas desde el costado y supercontigüidades violentas desde delante, en relación con las divisiones rectangulares y estáticas de los pisos enmarcados en una. forma semejante a una caja. Las yuxtaposiciones de diagonales y de perpendiculares también crean direcciones contradictorias: *el* encuentro de la rampa y de las escaleras sólo se suaviza ligeramente por el gran hueco único y por el ritmo modificado de los elementos en esa parte de la fachada.

no se reducen a discursos ni los discursos se reducen a formas. De nuevo, esta reducción implicaría simplificar las relaciones que se producen en cada tipo de producción.

Ante esta postura que marca una diferencia considerable entre forma y discurso, según los términos de este trabajo, la pregunta que surge es cómo se puede establecer la relación entre estas dos producciones.

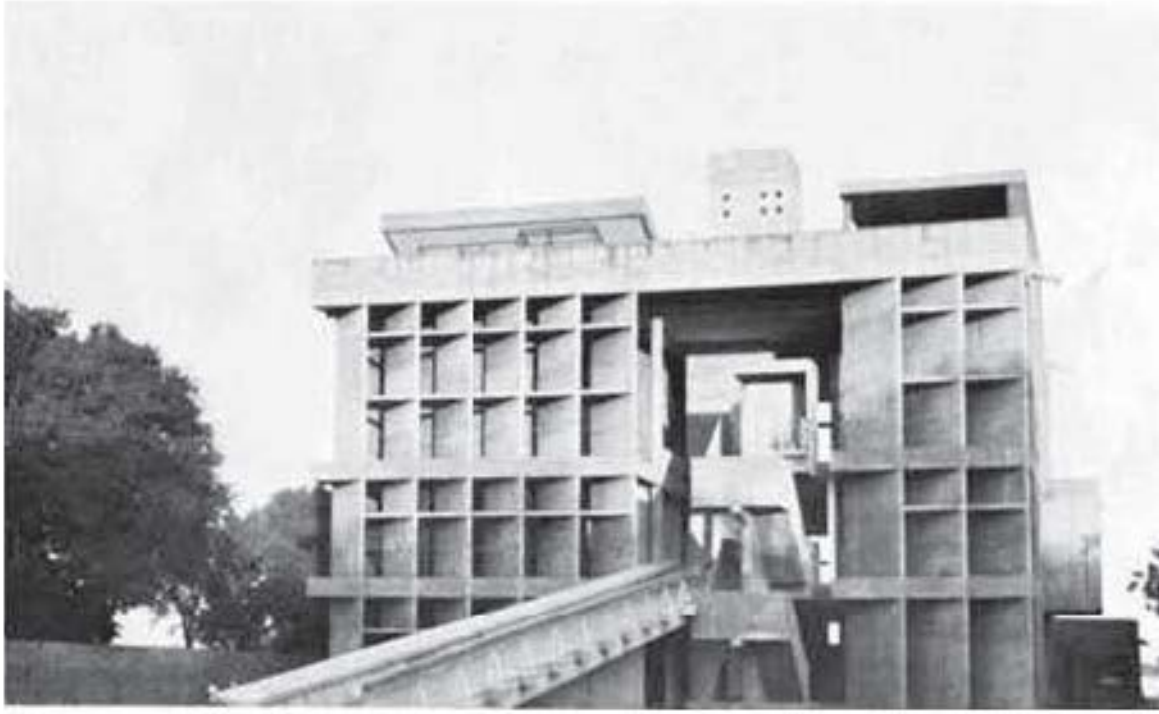
Al considerar el discurso produciendo excesos de significado sobre el objeto, el discurso produce otra cosa que lo que el objeto es. Retomando el ejemplo sobre *contradicción yuxtapuesta* en el Millowner's Building, Venturi no explica lo realizado por Le Corbusier sino hace una interpretación nueva de la arquitectura, incluso se podría considerar que en ese momento Venturi produce una forma diferente. El trabajo de Venturi está basado en una "arquitectura equivocada" de manera que la reinterpretación que hace de esa arquitectura valida maneras de trabajar la forma en la arquitectura que antes no eran válidas, bajo esa consideración es producción de forma. Esta relación puede ser aplicable al ejemplo más simple, el ejemplo sobre las dos interpretaciones de la simetría que hacen Vitruivio y Alberti, muestran las múltiples relaciones que se pueden establecer entre conceptos, discursos y formas en la arquitectura.

A pesar de las diferencias que hay entre forma y discurso y las transiciones que se producen de una a otra no implica que no haya correspondencias, sino que esta relación está mediada por diferencias produciendo formas y discursos diferentes en las transiciones de una a otra. De manera que esta relación está definida a partir de una paradoja en la transición entre ellas que no las hace ser equivalentes [16].

[16] Deleuze, en *Lógica del sentido*, 66-72, en la "Quinta serie. Sobre la serialización" se refiere a a estas transiciones a partir de "series". Según Deleuze esta paradoja se puede dar incluso en dos series de lenguaje, donde una serie cumpliría la función de significante y otra de significado.

La contradicción yuxtapuesta. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitcetura*, 1977, 2da edición. The Museum of Modern Art, New York.

Millowner's Building. en *Complejidad y contradicción en la arquitcetura*, 1977, 2da edición. The Museum of Modern Art, New York.



2

el uso de referencias para la producción de forma en

Los diez libros de arquitectura
Hacia una arquitectura
Complejidad y contradicción en la arquitectura

La referencia en la producción de forma

Presentar *Los diez libros de arquitectura*, *Hacia una arquitectura* y *Complejidad y contradicción en la arquitectura* en un espacio común resulta riesgoso ya que, si bien, se han expuesto argumentos a partir de los cuales es posible producir estas relaciones, las diferencias entre los tres podrían resultar contraproducentes. Por esta razón, en primer lugar, se quisieran mencionar las diferencias que resultan más obvias, con sus respectivas consideraciones. En segundo lugar, mostrar los criterios, las relaciones y la estrategia de cómo se desarrollarán y presentará cada texto.

Sobre las diferencias entre los tres ejemplos, el contexto en el cual se produjo cada obra parece ser la diferencia más obvia entre los tres textos. Entendiendo el contexto en su forma más amplia, tomando en cuenta las particularidades históricas, políticas, económicas o geográficas, de cada caso. En los ejemplos planteados, las coincidencias en estos aspectos son prácticamente nulas. *Los diez libros de arquitectura*, se estima que fue escrito en el año 30 a.C [1]; *Hacia una arquitectura*, fue un compilado de artículos realizado por la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, publicado por primera vez en 1923; finalmente, *Complejidad y Contradicción*, fue escrito en 1966.

Sobre estas diferencias en el contexto, es necesario recordar que el interés de este trabajo no es explicar ninguna de las tres obras ni a sus autores, sino, partiendo de las relaciones presentes en los enunciados, mostrar la manera en que se produce forma. Si el contexto es importante, lo es en tanto implicó relaciones específicas en la producción del discurso y no en tanto de explicar las mismas. Además, a pesar de corresponder a contextos muy diferentes, los tres ejemplos resultan referencias obligatorias para la

[1] Hearn, *Ideas que han configurado edificios*, 15.

historia de la arquitectura, en este sentido son o fueron considerados en un momento específico. Bajo estas consideraciones, las implicaciones son analizables desprendiéndose del contexto.

Las diferencias en el contexto resultan demasiado obvias, sin embargo, además de estas, los ejemplos presentan diferencias que implican consideraciones particulares para el desarrollo de los ejemplos. Estas corresponden a diferencias en el tipo de edificios al cual refieren y diferencias en la estructura del texto.

Sobre el tipo de edificios al que refiere cada obra, *Los diez libros de arquitectura* es un tratado, donde se explican las formas, técnicas y consideraciones sobre arquitectura en general, en este primer ejemplo sus argumentos están dirigidos, principalmente, a la construcción de templos. Por su parte, Le Corbusier propone una estética y una técnica, a partir de la máquina y la producción en serie, principalmente para la producción de viviendas. Finalmente, Venturi propone permisiones en la forma de la arquitectura a partir de la manera en la se articulan diferentes elementos en la arquitectura, argumentando el uso de un lenguaje complejo y contradictorio, donde sus argumentos están dirigidos prácticamente a cualquier tipo de edificio. A pesar que cada ejemplo hace referencia a diferentes *tipos de edificios*, los tres ejemplos producen normas o criterios para la producción de la forma en la arquitectura. Los tres ejemplos son comparables en tanto se considere la producción de forma de manera general.

Sobre la estructura de cada obra, el ejemplo que muestra más diferencias es *Hacia una arquitectura*, al ser un compilado de artículos cada sección tiene cierta autonomía o podría ser considerado un *producto terminado*. Esto implica que ciertas ideas son redundantes en la totalidad del libro, ya que son desarrolladas en diferentes artículos, en ocasiones, de formas muy similares. De manera similar en *Los diez libros de arquitectura* cada libro mantiene cierta independencia con respecto a los demás. Sin embargo, los temas en cada libro están mejor delimitados por lo cual no resulta redundante. Finalmente, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, cada capítulo está directamente vinculado con lo expuesto en los dos primeros capítulos, *Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equivocada* y *La complejidad y la contradicción versus*

la simplificación o el pintoresquismo, en los cuales se exponen los principales argumentos que justifican los capítulos siguientes.

Al desprenderse de la idea de autor y de obra y considerar las diferencias entre producciones discursivas y producciones de forma, los textos pueden ser relacionados a pesar de sus diferencias. Sin embargo, principalmente por las cualidades de la estructura de los textos, es necesario desarrollar una estrategia que permita establecer criterios para la selección y agrupación de los enunciados, tanto para producir relaciones en cada texto como entre los mismos. Esta estrategia no debe ser considerada como una serie de pasos listos para su aplicación, sino como una serie de criterios producidos a partir de intereses específicos y la misma debe estar susceptible a ajustes según las cualidades de cada texto.

Estrategia

Esta estrategia puede ser planteada a partir de diferentes criterios [2], según los aspectos que se quieran resaltar y las relaciones que se quieran producir. Según los criterios planteados, se producirán ciertos tipos de relaciones, de la misma manera el cambio de dichos criterios implicaría cambios en la manera en que se relacionan los diferentes textos. En este sentido, al plantear una estrategia no se pretende hacer una lectura definitiva de cada texto, sino una lectura *diferente*. Bajo esta consideración los textos permiten múltiples lecturas.

Partir de tres textos específicos, en este caso *Los diez libros de arquitectura*, *Hacia una arquitectura* y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, condiciona la manera

[2] Foucault, *La arqueología del saber*, 47-56. Con el fin de describir la manera en que se relacionan enunciados y constituyen formaciones discursivas, Foucault a partir de diferentes criterios plantea cuatro hipótesis: enuciados diferentes que se refieren a un mismo objeto de estudio, enuncioados con un determinado estilo, grupos de enunciados a partir de del sistema de conceptos que utilizan y a partir de la unidad y persistencia de los temas tratados. Foucault, en *La arqueología del saber*, 56-85 . De la misma manera Foucault se refiere en detalle a la manera en que se forman conceptos, modalidades enunciativas y conceptos. Sobre la manera en que se establecen puntos de enlace y direcciones de investigación véase: Foucault, *La arqueología del saber*, 86-94.

en que se establecen los criterios, cada texto aborda diferentes temas de una manera particular y lo relacionan de una manera específica con la producción de forma. Además de ser un *filtro* para descartar los contenidos o enunciados que no son comparables, los tres textos exigen una constante comparación con el fin de encontrar puntos en común.

Considerando el interés por la producción forma, resulta pertinente preguntarse a partir de dónde se produce la forma. De los tres ejemplos escogidos, resulte arbitrario o no, en cada texto las normas sobre forma en la arquitectura se establecen a partir de una referencia. Vitruvio lo hace a partir de la naturaleza, Le Corbusier con la máquina y Venturi con el lenguaje. Estas tres referencias corresponden a ideas que son interpretadas por cada autor y propuestas como como normas para producir y entender la arquitectura.

Además de la referencia, hay usos específicos de la misma que son comparables entre los diferentes textos: 1. La manera en que la referencia está justificada en el texto. 2. La manera en que se produce la transición de una referencia a forma en la arquitectura. 3. La construcción de un ideal de arquitectura a partir de estas referencias y formas.

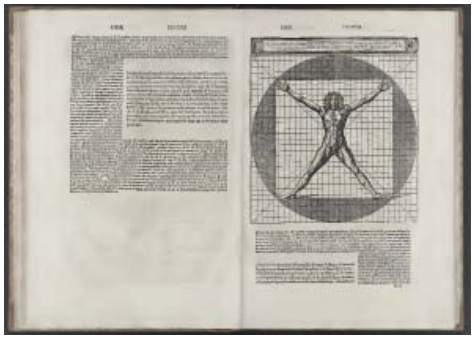
Si bien, la producción de forma se realiza a partir de la observación e interpretación de estas referencias, cada referencia puede ser básicamente cualquier cosa. En este sentido, la referencia debe ser *válida*, ya sea porque por sí sola constituye una verdad o porque dentro del mismo discurso se intenta validar. Considerando que esta validación puede darse a partir de autores, conceptos o materialidades.

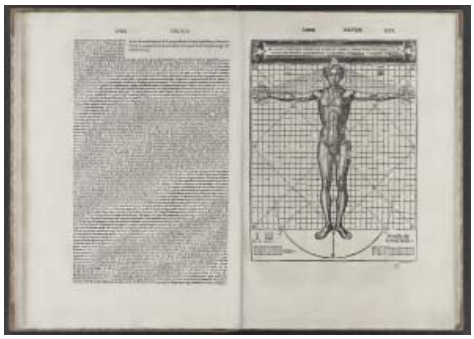
Por otro lado, cuando se producen las transiciones de cada referencia a forma en la arquitectura, la relación entre discursos y producciones formales es ineludible. Se empiezan a producir discursos que establecen límites dentro de la forma en la arquitectura. Sin embargo, al mismo tiempo que una referencia permite producir normas sobre la producción de forma, se produce una distancia entre con la misma referencia. El uso de una referencia implica procesos a partir de los cuales la misma es expuesta interpretada y como criterios sobre la forma en la arquitectura.

Finalmente, el último aspecto que se quisiera considerar con respecto a la referencia y la producción de forma, es la manera en que estas referencias llegan a constituir un

ideal de arquitectura. Las referencias y su respectiva transición a cualidades formales constituyen normas tanto para la producción de forma como para establecer criterios sobre lo que es buena y mala arquitectura. Aunque esto esté condicionado a la validez que adquiera un determinado discurso, estos pueden llegar a constituir una *verdad* dentro de la arquitectura, en este sentido los discursos pueden ser interpretados o referenciados.

El interés de realizar la lectura de los textos a partir de estos criterios es pensar en la relación entre discursos y formas más allá de las ideas que se asumen como verdaderas. Pensar bajó cuáles argumentos fue pertinente entender y producir la arquitectura a partir de ideas específicas, como los son la naturaleza, la máquina y el lenguaje. Además, cuestionar tales argumentos, buscar puntos en los cuales la misma referencia pueda ser pensada de otra manera, llevar la referencia al punto en el que la misma resulte contradictoria para la arquitectura.





Representación del hombre según las proporciones decritas por Vitruvio. Cesare Cesariano, en *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, 1521. Imagen: Getty Research Institute.

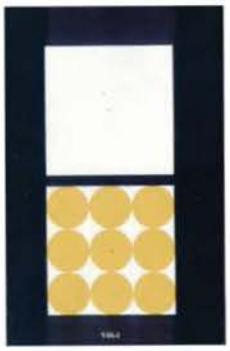
Des yeux qui ne voient pas... I, II y II. Le Corbusier, en *Vers une architecture,* págs. 65, 81 y 101. Editions G. Crès & cie, 11 edición.

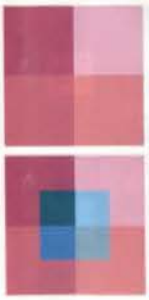
Ejercicios sobre el color. Josef Albers, estos ejercicios pueden asociarse a la frase: "discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico", frase citada por Venturi para explicar la complejidad y contradicción en el arte. En *Interacción del color*, págs. 101-108. Edición Alianza Forma.

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...
I
LES PAQUEBOTS

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...
II
LES AVIONS

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...
III
LES AUTOS





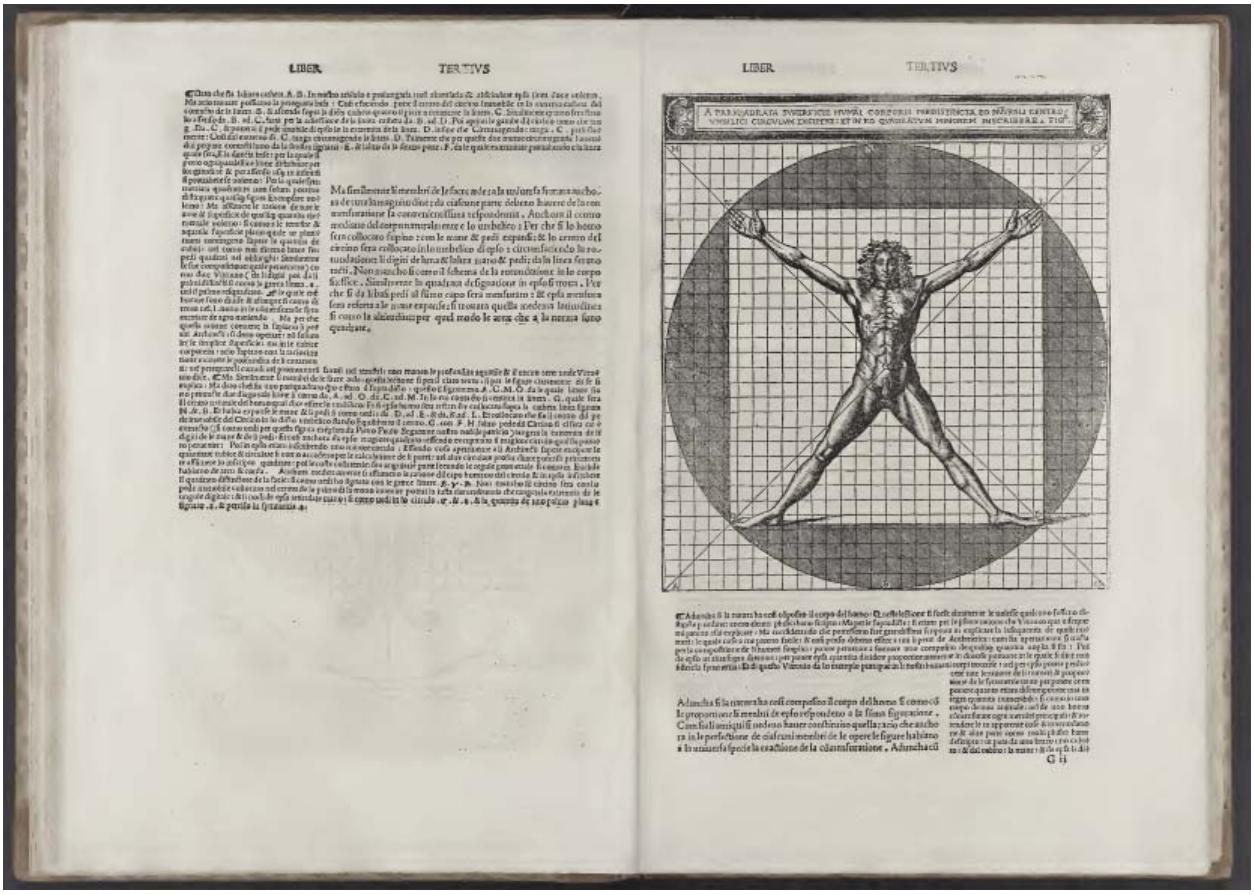
La naturaleza como reflejo de lo divino

Los diez libros de arquitectura, es una obra desarrollada por Marco Vitruvio Polión, aproximadamente en el año 30 a.C. En esta se desarrollan una serie de reflexiones sobre arquitectura para poner a disposición del Cesar, "advirtiendo que no solo ocupa tu cuidado el bien comun y feliz estado de la Republica, sino tambien la comodidad de las obras públicas," [1]. Desarrollando el primer tratado de arquitectura, que se conoce [2].

Los temas desarrollados se refieren a cualidades estéticas y a técnicas para la producción de la arquitectura a partir de referencias al cuerpo humano y a la naturaleza en general. Sin embargo, la amplitud de los temas abordados por Vitruvio en el texto exceden los intereses por la producción de forma. De los diez libros desarrollados un capítulo de gran interés es el *Capítulo segundo: De qué cosas conste la Archîtectura* del Libro primero, en el cual Vitruvio establece y explica los conceptos que componen la arquitectura. Si bien, la referencia a la naturaleza se podría extraer de otros libros o capítulos de su obra, los conceptos desarrollados en este primer libro se refieren explícitamente a cualidades formales de la arquitectura.

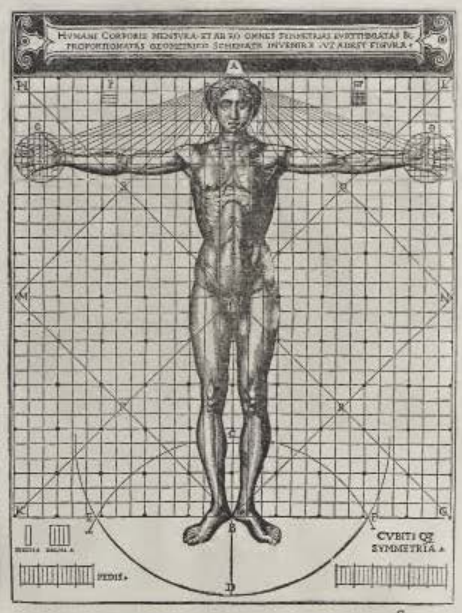
En este capítulo Vitruvio menciona que la arquitectura está constituida de ordenación, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución [3]. De estos seis conceptos se puede establecer una diferencia entre los primeros tres y los últimos tres. Para la ordenación, la disposición y la euritmia, Vitruvio los define, pero no los justifica, por ejemplo, *la ordenación* la define como la "apropiada comodidad de los miembros en

[1] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 1.
[2] Hearn, *Ideas que han configurado edificios*, 15.
[3] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 8-13.



Homo ad circulum. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, 1521. Imagen: Getty Research Institute.

Homo ad quadratum. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, 1521. Imagen: Getty Research Institute.


HVMANI CORPORIS MENSVRA ET AB EO OMNES SYMMETRIAE VERITIBVS ET PROPORTIONVM GEOMETRICIS SCHEMATA INVENIRE, VT ADEST FIGVRA.
CVBITI QZ SYMMETRIA.
PEDIS.

G

particular del edificio, y una relación de todas sus proporciones con la simetría" [4]. Si bien se podría considerar que la referencia a la naturaleza está implícita, principalmente al hacer mención de la simetría, la referencia no se hace explícita. Por otro lado, para la simetría, el ornamento y la distribución en cada una explica las razones por las cuales se deben considerar tales condiciones. En ocasiones, incluso, parte de la justificación de estas tres últimas para referirse a las primeras, como la relacionar la ordenación y la euritmia con la simetría [5].

Estos seis puntos o conceptos expuestos por Vitruvio, en cierta medida se encuentran justificados a partir de los puntos desarrollados en el Libro segundo, *Capítulo segundo. El arché o principio de las cosas*; y en el Libro III, *Capítulo primero. Origen de las medidas de los templos*. En primer lugar, con relación a un uso adecuado de los materiales y, en segundo lugar, con relación a un correcto uso de la forma en el edificio. Con respecto al uso de los materiales, Vitruvio menciona,

"Siendo estas por naturaleza de infinitas especies, he juzgado conveniente declarar la variedad y diferencia de sus usos, y de qué calidades sean en los edificios; para que instruidos de ello los que quisieren edificar, no cometan error alguno, sino que puedan prevenir los materiales de buena condicion para las obras" [6]

Por otro lado, Vitruvio parte del cuerpo humano para establecer las cualidades y proporciones de los templos, donde menciona: "Ni puede ningun edificio puede estar bien compuesto sin la simetría y proporcion, como lo es un cuerpo humano bien formado" [7]. Esta es la manera en que los conceptos están directamente relacionados con la naturaleza.

Mientras el ornamento y la distribución dependen del uso correcto de los materiales, la simetría y la euritmia están determinadas por las cualidades del cuerpo humano.

[4] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 8.

[5] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 10-11. "La *Euritmia* es *un gracioso aspecto, y apariencia conveniente, en la composicion de los miembros de un edificio*. La hay quando su altitud se proporciona á la latitud, y la latitud á la longitud: y en suma, quando todo va arreglado á su simetría."

[6] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 31.

[7] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 58.

El ornamento está relacionado, en el caso de los templos, con la deidad a quien esté dirigido el templo. Por ejemplo, "haránse Templos Dóricos á Minerva, á Marte, y á Hercules; pues á estos Dioses, por su fortaleza, no les corresponden edificios delicados" [8]. De la misma manera, Vitruvio explica brevemente qué tipo de ornamento sería necesario para Venus, Flora, Proserpina, Náyades, Juno, Diana o Baco. Finalmente, en la distribución [9] la justificación es doble. Por un lado, se da una correcta administración si para la edificación se utilizan materiales presentes en el lugar donde se ubicará el edificio, explicando, "pues no todos los países abundan de arena mineral, piedra, abetos y su madera limpia de nudos, ni mármoles; sino que unas cosas se crian en un parage" [10]. Por otro lado, la distribución será correcta cuando la edificación corresponda con el fin al que está destinado, y con los propietarios, su nivel económico y la dignidad de los inquilinos. Donde Vitruvio menciona, "y también es cierto deben tener otra disposicion las casas en la ciudad, que las granjas donde se recogen los frutos y cosechas de las heredades." [11].

Si bien, Vitruvio se encuentra constantemente haciendo referencias a la naturaleza, la misma no se encuentra justificada o argumentada dentro del texto. En este sentido pareciera que constituye una verdad por sí misma. Según Foucault, antes del siglo XVII, el pensamiento está determinado por la semejanza, donde la naturaleza tenía gran importancia. por ejemplo, en el lenguaje. Foucault explica esto partiendo de Paracelso, donde menciona que el lenguaje funcionaba como extensión de las cosas, las palabras no tenían la función de designar una cosa en particular sino mostrar sus cualidades, el lenguaje era extensión de las cosas.

Esta extensión estaba determinada a partir de marcas presentes en la naturaleza que mostraban sus cualidades ocultas, el nombre de las cosas estaba designado a partir de la interpretación de esas marcas. Por ejemplo, la palabra asignada a la cigüeña, en hebreo

[8] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 12.

[9] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 12-13. Vitruvio se refiere como distribución, tanto a la administración apropiada del terreno como a al uso correcto de los materiales.

[10] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 12.

[11] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 13.

es *chasida*, la cual quiere decir, "'mansa', 'caritativa', 'piadosa'…" [12]. Es decir, la palabra designa sus características. Las marcas eran de origen divino, de manera que las cosas permitían ponernos en contacto con lo divino. Pero no es necesario extenderse sobre este argumento. Lo que esto sugiere es, por un lado, la validez que tiene la naturaleza, a nivel discursivo, en la producción de forma en la arquitectura y, por otro lado, el interés de emular la naturaleza en la producción de forma en la arquitectura.

La relación que establece Vitruvio entre la naturaleza, específicamente con el cuerpo humano, y la construcción de los templos, se desarrolla a partir de los mismos principios de la relación que existe entre el lenguaje y las cosas, explicada por Foucault. El nombre de la cigüeña y las cualidades de la misma y la relación que establece Vitruvio entre las cualidades de los materiales y la forma de los templos, según para quién son construidos también están determinados por la semejanza. "A Venus, Flora, Proserpína, y á las Náyades, parece convenir el Orden Corintio, porque las: fabricas primorosas, y adornadas de flores, hojas y volutas, parecen añadir belleza á la propia de estas deidades." [13]

La forma en que se le asigna la palabra a la cigüeña y la forma en que se les asignan materiales a los templos es similar en el sentido que en ambos casos están determinados por la semejanza con la naturaleza. Sin embargo, hay diferencias considerables que es importante, al menos, mencionar. La primera, es con relación al lenguaje. En el primer caso la relación es entre palabras y cosas. En el segundo, la relación es entre las características y materialidad de un edificio con relación a quién va dirigido. Esta diferencia no es tan inquietante ya que al considerarse la palabra como extensión de las mismas cosas, el lenguaje no se considera de forma independiente, como sucede a partir del

[12] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 44.
[13] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 12.

siglo XVII [14]. Además, según Foucault, la semejanza determinaba el pensamiento en general y no únicamente el lenguaje.

La segunda diferencia es con relación al origen de las cosas. En el caso de las signaturas la intervención del hombre es interpretar las marcas y asignar un nombre. Las marcas son de origen divino, incluso el tratado de Paracelso es sobre las cosas naturales. En el caso de Vitruvio la relación de semejanza no es tan simple. Las características del edificio se consideran tratando de mantener semejanza con las características de la deidad, sin embargo, el objeto es artificial. La consideración que habría que tener con relación a esta observación, es la producción de edificios con la intención de emular la naturaleza.

Vitruvio al principio del texto en el *Proemio* del *Libro Primero*, se refiere tanto a obras construidas como a obras por construir,

> "Quedandote, pues, tan obligado por este beneficio, como que no temo pobreza mientras viva, empezé á escribir para ti estos comentarios, por haber advertido que has hecho muchos edificios, y al presente los haces: y porque en lo venidero cuidarás de que las obras públicas y particulares sean conformes á la grandeza de tus hazañas, para que su memoria quede á la posteridad, puse en orden estos ajustados preceptos, á fin de que teniéndolos presentes, puedas saber por ti mismo la calidad de las obras hechas y hacederas; pues en ellos explico todas las reglas del Arte." [15]

Asumiendo el interés de la producción de edificios emulando la naturaleza habría que pensar que la obras estudiada por Vitruvio emulaba correctamente la naturaleza. De manera que habría que considerar el interés de Vitruvio como un interés por asignarle a los edificios las cualidades de los materiales según la interpretación de la naturaleza. De

[14] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 52-53. Sobre el lenguaje: "En el siglo XVI, el lenguaje no es un conjunto de signos independientes, uniforme y liso en el que las cosas vendrían a reflejarse como un espejo a fin de enunciar, una a una, su verdad singular. Es más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ella".

[15] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 1.

esta manera, la posición de Vitruvio con respecto a la construcción o exposición de un ideal de arquitectura es en función de la producción, apelando a la continuidad de la emulación de la naturaleza.

Una tercera diferencia, que puede resultar la más importante, es la fecha en que se estima que se escribió *Los diez libros de arquitectura* (30 a.C) y el momento histórico en el que el pensamiento estaba marcado por semejanzas. Si bien Foucault menciona que la importancia de la semejanza caracterizó el pensamiento hasta el siglo XVI, la relación de la semejanza con la obra de Vitruvio tiene sentido al considerar que la transparencia entre el lenguaje y las cosas, era "en su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres" [16]. El lenguaje al quedar fragmentado en lenguas a partir de Babel, perdió esa transparencia [17]. De esta manera, la importancia que tenía la semejanza no surge en el siglo XVI, más bien es herencia, que en el caso de la lengua pasa del hebreo al latín, quedando de forma fragmentada [18].

[16] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 54.
[17] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 54.
[18] Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 55.

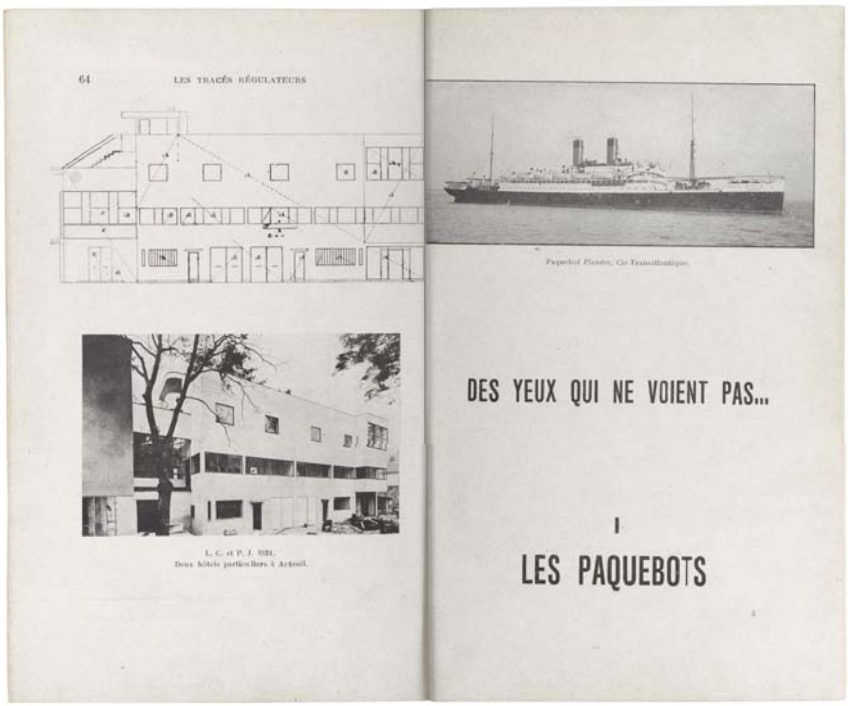
La máquina de la moral

Hacia una arquitectura es la compilación de una serie de artículos publicados entre 1920 y 1921 por la revista *L'Esprit Nouveau.* Los temas tratados por Le Corbusier en estos artículos están desarrollados a partir del uso de la máquina y la ingeniería como referencia para dirigir los intereses de la arquitectura, estableciendo relaciones entre criterios funcionales y valores estéticos, que le atribuye a la máquina. Si bien la máquina es la referencia directa utilizada por Le Corbusier, esta es el resultado de un silogismo que parte de la moral para argumentar, paso por paso, por qué las cualidades de la máquina son las idóneas para construir un ideal de arquitectura. De esta manera, el argumento de Le Corbusier establece una serie de relaciones entre lo que es la arquitectura en ese momento, un ideal propuesto por su relación con la moral y lo que este ideal le permitiría a la arquitectura e incluso a la sociedad.

Teniendo esto en consideración se quisiera exponer *Hacia una arquitectura* a partir de tres argumentos. En primer lugar, el carácter moral de la máquina, exponiendo la transición entre la moral y la máquina y la comparación entre ingeniería y arquitectura. En segundo lugar, las tres máquinas utilizadas como referencia, a partir de la interpretación que Le Corbusier hace de cada una: el trasatlántico, el avión y el automóvil en *Ojos que no ven I, II y III*, respectivamente. Finalmente, las capacidades de la arquitectura que Le Corbusier le atribuye a la arquitectura a partir de las cualidades de la máquina.

Le Corbusier encuentra la justificación en la máquina apelando a la verdad, "es cuestión de moralidad. La mentira es intolerable. Uno muere con la mentira" [1]. La moral justifica todo, sin embargo, a partir de este argumento Le Corbusier, únicamente

[1] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 5.



Des yeux qui ne voien pas... I Les Paquebots. Le Corbusier, *Vers une architecture,* págs. 64-65. Editions G. Crès & cie.

Des yeux qui ne voien pas... II Les Autos. Le Corbusier, *Vers une architecture,* págs. 80-81. Editions G. Crès & cie.

Des yeux qui ne voien pas... III Les Avions. Le Corbusier, *Vers une architecture,* págs. 100-101. Editions G. Crès & cie.

Que les yeux voient : cette harmonie est le fourrier du bâtiment régi par l'économie et conditionné par la fatalité de la physique. Cette harmonie a des raisons; elle n'est point l'effet des caprices mais celui d'une construction logique et cohérente entre le moyen-moment. Dans le transportable hordé des travaux humains, la nature est présente, et s'entend plus rigoureusement que le problème était difficile. Les créations de la technique mécanisée sont des organismes tendant à la justesse et atteignent les mêmes règles évolutives que les objets de la nature qui sucitent notre admiration. L'harmonie est dans les ouvrages qui portent de l'atelier ou de l'usine. Ce n'est pas de l'Art, ce n'est pas la Sculpture, ni l'Architecture; ce sont les œuvres quotidiennes de tout un univers qui travaille avec conscience, intelligence, précision, avec imagination, hardiesse et rigueur.

∴

Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et qu'on le regarde avec des yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de rigueur, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte.

Un architecte sérieux qui regarde un architecte (créateur d'organismes) trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaires inutiles.

Il prélèvera au respect gorgeux des traditions, le respect des forces de la nature; à la pétrifiante des conceptions médiocres, la majesté des solutions découlant d'un problème bien posé et requises par ce siècle de grand effort qui vient de faire un pas de géant.

La maison des terriens est l'expression d'un monde périmé à petites dimensions. Le paquebot est le premier exemple dans la réalisation d'un monde organisé selon l'esprit nouveau.

Gustave Ducquet

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

II

LES AVIONS

∴

Conclusion. Dans tout homme moderne, il y a une mécanique. Le sentiment de la mécanique existe motivé par l'activité quotidienne. Ce sentiment est, à l'égard de la mécanique, de respect, de gratitude, d'estime.

La mécanique porte en soi le facteur d'économie qui subsume. Il y a dans le sentiment mécanique, du sentiment moral.

L'homme intelligent, fertif et calme a acquis des ailes.

On demande des hommes intelligents, forts et calmes, pour bâtir la maison, pour tracer la ville.

[illegible]. Lindbergh et Bonnard ont dépassé une [illegible] avec [illegible] kilomètres-passagers (3 [illegible] 1927 à 1930, de [illegible] kilomètres-passagers et [illegible]).

Les pertes [illegible] ont [illegible] au cours de [illegible] à [illegible] francs par [illegible].

Aéroflot : le nombre de plus petits [illegible] sur les lignes de [illegible] les [illegible] [illegible] : [illegible] par [illegible] de [illegible] à [illegible] francs.

Pour réaliser le programme Lindbergh, il faut [illegible] les usages et [illegible] des [illegible]. Les [illegible] [illegible] le point de [illegible] [illegible] [illegible]

recurre a la moral de forma general. Aún era necesario atribuirle este carácter moral a la máquina para validarla. Para lo cual plantea las siguientes relaciones:

Los dogmas no cambian. Las civilizaciones no cambian. Las religiones se derrumbarán. Las casas no han cambiado. Las casas se derrumbarán. Creer en una religión y no practicarla, es de cobardes. Los hombres son cobardes por habitar casas que no se ajustan a su religión [2].

A partir de estas relaciones Le Corbusier plantea *lo nuevo* como una necesidad de la arquitectura. De esta manera, el texto se organiza a partir de dualidades, verdad-mentira, bueno-malo, nuevo-viejo, ingeniería-arquitectura. Donde el fin está en dirigir la arquitectura hacia el lado correcto, lo nuevo. El problema que expone Le Corbusier sobre la arquitectura, con respecto a esta dualidad, es que está ligada a tradiciones, a su carácter histórico. Para Le Corbusier es necesario reformularla y ubicarla dentro de la *verdad*. Ya que la ingeniería construye las herramientas de su tiempo, es un modelo ideal hacia el cual dirigir la arquitectura [3]. Por esta razón, la arquitectura debería tomar como referencia dicha disciplina, específicamente, las máquinas que producen.

La máquina, a la que hace referencia Le Corbusier, es literalmente cualquier máquina, el automóvil, el avión, el trasatlántico, una máquina de escribir o incluso un reloj. Estas máquinas tienen una función específica y en cuanto cumplan su función, también cumplirán su valor estético [4]. De esta manera, dentro de la arquitectura debe

---

[2] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 6.

[3] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 6. Los argumentos que posicionan a la ingeniería sobre la arquitectura también están en relación a cuestiones morales, no se limitan a este interés por lo nuevo. Hay otras afirmaciones realizadas por Le Corbusier sobre el arquitecto y el ingeniero, que se desarrollan a partir de esta moral. Mientras los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos. Estos no son pertinentes en el sentido que no consideran la referencia a la máquina ni están directamente relacionadas con las cualidades formales de la arquitectura. Sin embargo, son utilizados como argumentos para atribuirle cualidades morales a la máquina.

[4] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 113. Los argumentos sobre la relación entre la estética de la máquina y la moral, se trasladan incluso hasta la forma de vestir, "el hombre civilizado lleva un traje inglés y posee cuadros de caballete y libros".

haber especial interés por cumplir las funciones destinadas a cada edificio. En cuanto cumpla con esa función, la estética será agradable.

Debido al interés por las máquinas y su función específica, es necesario establecer funciones específicas para la arquitectura. Esta es la razón por la cual Le Corbusier menciona que "una casa es una máquina de habitar" [5], así como un "sillón es una máquina de sentarse" [6]. De la misma manera que la energía existe para brindar luz o los cuadros para meditar sobre ellos la casa debe cumplir su función. Para Le Corbusier la arquitectura no cumple la función a la cual está destinada. "El aburrimiento provocado por la vivienda lleva al hombre a ir al club y como la mujer se aburre fuera del tocador toma té y finalmente debido al aburrimiento de ambos van a bailar" [7].

Le Corbusier hace referencia a tres máquinas específicas, el trasatlántico, el avión y el automóvil. Si bien hay cualidades que se podrían considerar generales, de cada ejemplo se extraen cualidades particulares. Del trasatlántico extrae su valor estético; del avión, la capacidad de responder a un problema bien planteado; finalmente del automóvil, la producción en serie.

A partir del trasatlántico, los arquitectos pueden hallar la "liberación de sus malditas servidumbres seculares" [8]. Esto debido a sus cualidades estéticas, donde Le Corbusier compara escalas entre el mismo trasatlántico y las catedrales, donde las catedrales son considerablemente más pequeñas que la del trasatlántico. Los cuales, además de ser palacios, los echan al agua. A pesar del interés por las máquinas, pareciera que el valor estético del trasatlántico no está justificado a partir de su cualidad de máquina, sino por su espacio. Le Corbusier no hace mención a ninguna cualidad del trasatlántico que la defina como máquina sino a que constituyen verdaderos palacios sobre el agua [9].

[5] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 73.
[6] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 73.
[7] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 94.
[8] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 80.
[9] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 71.

Con respecto al avión, la calidad que tiene este como máquina es debido a que fue "la solución a un problema bien planteado" [10]. Los problemas presentes en la casa, es que la arquitectura no "se ha planteado el problema de la vivienda" [11], por lo cual es necesario plantearlo. La función que Le Corbusier define para la casas es la de ser "un abrigo contra el frio, la lluvia, los ladrones, los indiscretos. Un receptáculo de luz y de sol. Un cierto número de habitaciones dedicadas a la cocina, el trabajo, la vida íntima" [12].

Finalmente, la transición que Le Corbusier realiza entre el automóvil y la arquitectura es aún más interesante que con el avión. De nuevo recurre a un silogismo, esta vez para recurrir al cuerpo humano y compararlo con el automóvil.

> "Todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones. Todos los hombres tienen las mismas necesidades. El contrato social que evoluciona a través de las edades, determina las clases, las funciones, las necesidades normales que dan origen a los productos de uso normal. La casa es un producto necesario al hombre. El cuadro es un producto necesario al hombre para responder a necesidades… las normas de la emoción. Establecer una norma significa agotar todas las posibilidades prácticas razonables, deducir un tipo reconocido conforme a las funciones, al rendimiento máximo, al mínimo empleo de medidas, mano de obra y materia, palabras, formas, colores, sonidos." [13]

Debido a que todos los automóviles tienen las mismas disposiciones generales, es útil como modelo, lo cual permite proponer la producción en serie como modelo para la arquitectura, específicamente para la vivienda.

Como lo muestran los ejemplos anteriores la transición que Le Corbusier realiza de la máquina a la arquitectura está mediada por las cualidades morales que Le Corbusier le atribuye a la máquina. Las cualidades formales de orden, economía, armonía, las

[10] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 85.
[11] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 86.
[12] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 89.
[13] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 108.

cuales remiten directamente a la función, están más referenciadas a la moral que a la máquina. La máquina funciona como referencia debido a que posee las características funcionales que Le Corbusier incluye dentro de la moral. Sin embargo, la función como cualidad fundamental de la arquitectura se justifica por la virilidad, la moralidad, la sanidad y la alegría.

A partir de todas las cualidades que Le Corbusier extrae de la máquina y posteriormente dirige a la arquitectura, las pone en función de la sociedad. Por un lado, una sociedad portadora de la verdad, que no disfruta de los aportes que ellos mismos brindan. Por otro lado, las capacidades de la arquitectura con relación a solventar los problemas de una sociedad. La sociedad portadora de una verdad, debido a que los trabajadores encargados de producir piezas específicas o ensamblarlas, gracias a la industria, se convirtieron en una clase especial de intelectuales. Sin embargo, a pesar que producen una serie de máquinas, que contribuyen a hacer accesible todo esto para la sociedad, su casa todavía es un "trasto viejo" [14]. Relacionado con este punto, Le Corbusier le atribuye a la arquitectura la capacidad de que las personas puedan tener una vida digna y plena [15].

El problema pasó de la moral a una disciplina para finalizar en el estilo de vida de las personas. Plantear correctamente el problema de la vivienda corrige todos estos problemas, corrige problemas familiares, de salud e incluso económicos. Ya Le Corbusier había culpado a la academia de continuar con las ideas tradicionalistas que hunden a la arquitectura. De esta manera Le Corbusier insta a este tipo de arquitectura bajo la frase "arquitectura o revolución", definiendo la arquitectura a partir de los valores sobre función y moral, desprendiéndose de los adjetivos con los cuales despreciaba las cualidades de la arquitectura. Sin embargo, siguiendo una arquitectura basada en esos principios funcionales y morales, la revolución se puede evitar [16].

[14] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 233.
[15] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 234.
[16] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 235.

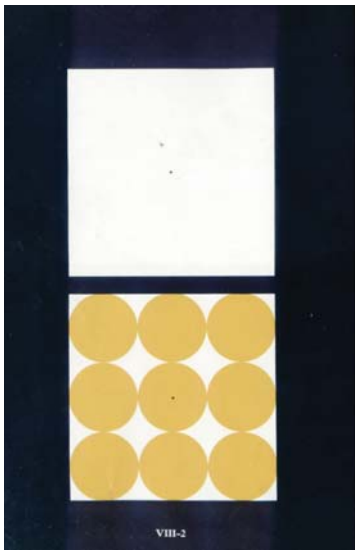
El lenguaje en la interpretación de la arquitectura

Complejidad y contradicción en la arquitectura fue escrito en 1966 por Robert Venturi. En el prólogo del libro, el mismo Venturi describe el libro como "un ensayo sobre crítica arquitectónica y como una justificación" [1] de sus trabajos, explicando que el libro debe ser considerado como una explicación indirecta de su obra [2]. De los tres ejemplos este es, quizás, el que más recurre a referencias. Entre la variedad de referencias utilizadas por Venturi, la principal referencia o de la cual se desprenden los criterios formales es el lenguaje, haciendo alusión a dos conceptos, la complejidad y la contradicción. A partir de estos dos conceptos Venturi deriva una serie de conceptos a partir de una serie de referencias a la literatura, la pintura o la misma arquitectura, que terminan de justificar la referencia al lenguaje.

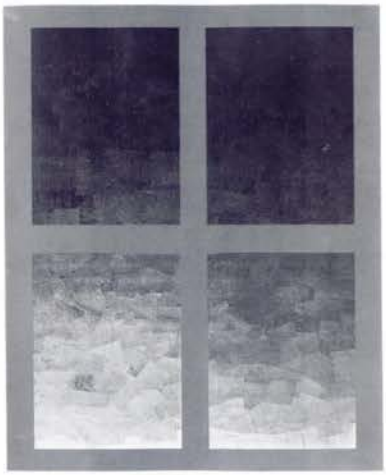
En los dos primeros capítulos, *Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equivocada* y *La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo*, Venturi expone su interés por una arquitectura compleja, que es contradictoria en las partes y coherente en la totalidad. Venturi justifica esta arquitectura en tres niveles. Un primer nivel, desde Vitruvio; un segundo nivel a partir de artes y literatura; y finalmente; por medio de ejemplos tomados de la historia de la arquitectura. Las primeras dos las desarrolla de forma explícita en los dos primeros capítulos, mientras la última, está implícita a lo largo de todo el texto.

Para Venturi la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria debido a que no puede suplir las "necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y

[1] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 19.
[2] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 19.

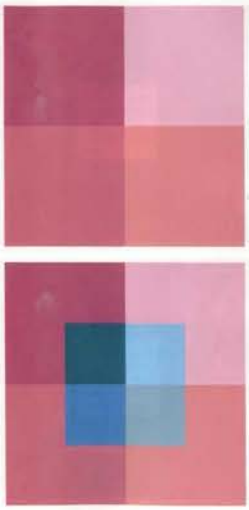


Ejercicios sobre color. Josef Albers, estos pueden asociarse a la frase: “discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico”, frase citada por Venturi para explicar la complejidad y contradicción en el arte. En *Interacción del color*, págs. 101-108. Edición Alianza Forma.

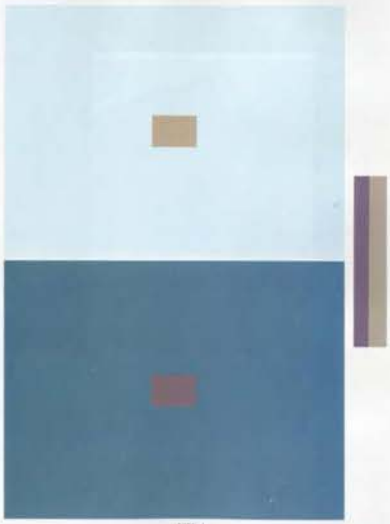


V-1

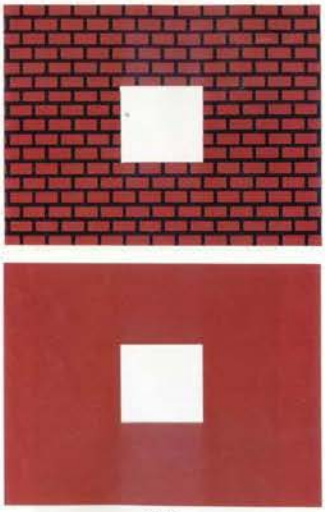
XIV-1



XIV-1



VII-4



XIII-1

IX-1

expresión" [3] de la arquitectura moderna y respetar los principios de "comodidad, solidez y belleza" [4], establecidos por Vitruvio, sin que haya contradicciones en el lenguaje arquitectónico. Como estructura, las referencias al lenguaje y un ejemplo o autor que valide el argumento están presentes a lo largo de todo el texto.

La validez de estas contradicciones generadas por la complejidad de las necesidades de la arquitectura moderna, aun considerando la existencia de un lenguaje arquitectónico, tienen sentido en tanto los argumentos de Vitruvio sean considerados como verdad. De esta manera, la figura del autor y de la obra tienen especial importancia en el texto de Venturi debido a los ejemplos a los cuales que remite [5]. Además de los ejemplos sobre la arquitectura, Venturi recurre a ejemplos sobre la pintura y la literatura, donde argumenta cierta semejanza o equivalencia de complejidades en diferentes lenguajes. Ya sea por el autor de la obra o por la obra en sí misma los ejemplos utilizados se encuentran inmersos en la historia de la arquitectura o del arte. De esta manera Venturi toma como prueba de sus argumentos la historia de la arquitectura.

Con respecto a la literatura y el arte Venturi cita a autores como T. S. Eliot, Samuel Johnson, John Webster, Cleanth Brooks o William Empson; haciendo mención al uso de un lenguaje complejo, donde el argumento recurrente es el de varios niveles de significado. La transición de las contradicciones en la forma, argumentadas mediante Vitruvio y los diferentes niveles de significado en la literatura, a la recurrencia de historia de la arquitectura, está mediada por un lenguaje arquitectónico.

[3] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.

[4] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.

[5] Sobre la importancia o la validez que tiene referir a ciertos autores u obras revisar: Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" Literatura y conocimiento (Ediciones Universidad de los andes, 1999.) 95-125: En este Foucault menciona sobre el autor: "En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir "esto fue escrito por Fulano de Tal", "Fulano de Tal es el autor de esto", indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto".

Si bien, Venturi parte de la afirmación de un lenguaje arquitectónico en ningún momento se detiene a hacer referencia o explicar cómo se define dicho lenguaje. Esta afirmación es importante, en primer lugar, porque le atribuye a la forma en la arquitectura la cualidad de lenguaje y, en segundo lugar, porque para considerar la arquitectura como lenguaje, específicamente que haya o no haya coherencia en las partes es necesario establecer significados o al menos criterios sobre los usos de las partes. Esto es precisamente lo que se presupone a partir del lenguaje. Así, cada elemento tiene un significado específico y una manera en que los mismos se articulen, una manera 'correcta' de utilizar cada componente y una manera correcta de disponerlos en una totalidad, apelando a una suerte de semántica en la arquitectura.

A partir de la afirmación de una complejidad y contradicción en el lenguaje de la arquitectura, Venturi deriva una serie de conceptos que responden a esa misma arquitectura. Entre los cuales se encuentran "la ambigüedad", "lo uno y lo otro", "la contradicción yuxtapuesta", "la contradicción adaptada", entre otros. Los cuales son desarrollados del capítulo 3 al capítulo 9. Se podría decir que los conceptos desarrollados en estos 7 capítulos abordan tres líneas de interés.

En primer lugar, Diferentes determinaciones de un objeto particular. Esta determinación puede ser debido a diferentes lecturas o funciones. Venturi desarrolla esta idea a partir de lo que al mismo tiempo que es una cosa es otra. Siendo la principal característica el uso de conjunciones en sus argumentos, "y", "o", "aunque", etc. Los capítulos en los que se desarrollan estos, principalmente, son: *Niveles contradictorios: el fenómeno «lo uno y lo otro» en arquitectura* y *Continuación de los niveles contradictorios: El elemento de doble función*.

En segundo lugar, Variación. Para esta idea Venturi recurre a elementos formales que mantienen una forma constante y hace énfasis al momento en que ese elemento debe variar para adaptarse a condiciones específicas. Estas variaciones pueden estar determinadas por condiciones funcionales o por aspectos técnicos, como adaptación al terreno. Estos puntos son abordados, principalmente, en la *La adaptación y las limitaciones del orden: El elemento convencional* y *La contradicción adaptada.*

Finalmente, Síntesis de elementos heterogéneos. La tercera idea que puede describir la manera en que Venturi desarrolla sus argumentos es el momento en que dos elementos se sintetizan, por ejemplo, síntesis de dos espacios, el exterior y el interior o dos formas. Por ejemplo, la manera en que las columnas perimetrales o el muro circular en la planta de la Villa Savoye ponen en cuestión si es cuadrada o no[6]. Esta síntesis es desarrollada, principalmente, en *La contradicción yuxtapuesta* y *El interior y el exterior*.

Estas tres categorías pueden resultar arbitrarias o una manera simplificada de explicar los conceptos. Incluso el mismo autor hace aclaraciones sobre las diferencias, similitudes o las equivalencias que se puedan considerar entre las ideas desarrolladas en cada capítulo, por ejemplo, Venturi menciona la diferencia que hay entre el *elemento de doble función* y *lo uno y lo otro*. Mientras *lo uno y lo otro* corresponde a condiciones estructurales y programáticas, el elemento de doble función corresponde a cualidades estéticas y formales de un objeto[7]. La idea de exponer los argumentos de Venturi en estas tres líneas, es mostrar de forma general la propuesta del mismo autor con respecto a la manera en que se articulan elementos en la arquitectura. En este sentido, permite mostrar de manera general la forma en que se entiende la complejidad y la contradicción con relación a la forma en la arquitectura.

Es difícil considerar una relación de causalidad entre la referencia al lenguaje y la justificación por medio de ejemplos incluidos en la historia de la arquitectura. Si considerar los conceptos consecuencia de una interpretación de los ejemplos o considerarlos previos a los ejemplos como una suerte de herramienta para observar la historia de la arquitectura. En este sentido se podría considerar que las relaciones que Venturi produce pueden ser tanto previas como posteriores de un discurso con respecto a un edificio. De igual manera estas dos posibilidades no anulan la interdependencia que tienen los conceptos desarrollados por Venturi con los ejemplos utilizados.

Con respecto a esta interdependencia entre lenguaje y ejemplos que se produce dentro del texto, es importante señalar el interés de Venturi por realizar una lectura de

[6] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 37.
[7] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 51.

la historia de la arquitectura mostrando un factor común en los ejemplos, como cualidades de una buena arquitectura. Los ejemplos utilizados van desde el Siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XX, considerando el año en cual fue desarrollado el libro, abarcado gran parte de la historia de la arquitectura. En este sentido, pareciera que Venturi busca lo que es considerado como indispensable para una buena arquitectura. Al mismo tiempo que Venturi intenta producir una ruptura con la arquitectura moderna, la cual acusa de recurrir a un "lenguaje puritano", produce un vínculo que conecta gran parte de la historia de la arquitectura. En este sentido los argumentos de Venturi son más conservadores que los planteados por la arquitectura moderna.

Al inicio del libro, Venturi insiste en considerar la totalidad en los ejemplos que analiza. De la misma manera presenta el último capítulo, *El compromiso con el difícil conjunto*. El ideal propuesto por Venturi corresponde a este compromiso o esa coherencia en la totalidad, esto es lo que establece como principio indispensable o ideal en la arquitectura.

Relaciones sobre el uso de la referencia

A pesar que cada texto fue expuesto a partir de los mismos criterios, las particularidades de cada uno implican diferencias en la manera en que se expone el ideal de arquitectura, la manera en que se produce una transición de la referencia a forma y la manera en que se justifica la referencia.

En los tres casos expuestos, a partir del ideal de arquitectura que cada autor propone, se producen relaciones diferentes con respecto a la arquitectura que precede cada obra. En *Hacia una arquitectura* y en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* se pueden encontrar ciertas similitudes. En el caso de *Los diez libros de arquitectura*, la postura es completamente diferente. Vitruvio propone continuidad entre la arquitectura que precede su obra y lo que él propone en la misma. La intención de Vitruvio es estudiar los edificios existentes y explicarlos para asegurarse que los edificios se construyan correctamente [1].

Por otro lado, Le Corbusier y Venturi proponen un ideal de arquitectura que busca producir un cambio o una ruptura. En cierta medida, en cada caso, ambos autores están interesados en una discontinuidad con respecto a la arquitectura que precede a cada obra, aunque de maneras distintas. En el caso de *Hacia una arquitectura* la discontinuidad es muy evidente, Le Corbusier reclama un cambio para evitar una revolución. Para Le Corbusier, fuera de Roma [2], no hay referente de la arquitectura que propone.

[1] Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, 1.

[2] Le Corbusier, en *Hacia una arquitectura*, 119-139, se refeire a Roma antigua, Roma Bizantina y a la Roma del renacimiento hasta Miguel Angel. No es precisamente referente de la arquitectura que propone ya que lo que propone parte de la máquina. Más bien se podría decir que Le Corbusier ve Roma características que le interesan y que propone, el caso más recurrente es el interés por los volúmenes puros.

De aquí el desprecio que en ocasiones expresa por la arquitectura o los arquitectos [3], y la necesidad de recurrir a disciplinas externas a la misma para plantear sus argumentos.

En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, la ruptura es un poco más sutil. Si bien, en las primeras líneas Venturi hace ciertos reclamos a la arquitectura moderna, donde reclama a los arquitectos de ese periodo, el uso de un lenguaje puritano [4], su argumento está construido a partir de referencias a la historia de la arquitectura. En este sentido, Venturi, más que una ruptura, propone un desplazamiento. Como se mencionó anteriormente, con el lenguaje Venturi produce una relectura de la historia de la arquitectura, reconociendo valores en una arquitectura considerada "equivocada". Sin embargo, a pesar que Venturi se refiere a una arquitectura equivocada, el mismo utiliza ejemplos que no pueden ser considerados equívocos, sino errores en una arquitectura correcta. En este sentido, donde la historia de la arquitectura interpretó esos errores, Venturi intentaba proponer valores.

Considerando la manera en que el discurso produce forma, este punto no resulta tan importante ya que no permite problematizar la manera en que el discurso produce forma. Únicamente muestra la manera en que cada autor interpreta la arquitectura en un momento específico y lo que propone con respecto a esa arquitectura.

Con respecto al segundo punto, a partir de cada texto se produce forma, ya sea considerando normas que condicionan la forma en que se produce la arquitectura, o como criterios que permiten determinar lo que es buena y mala arquitectura. En *Los diez libros de arquitectura* se exponen la ordenación, disposición, euritmia, simetría, ornamento y distribución. En *Hacia una arquitectura* hay especial interés por el uso de formas puras, el orden, la simplicidad, entre otras. Finalmente, en el caso *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, se podría considerar como única norma, la coherencia

[3] Le Corbusier hace referencia a dos tipos de arquitectura. Por un lado, se refiere a la arquitectura como lo que podría ser, donde expone los fines y las capacidades de la misma, en esta arquitectura es en la que está interesado producirla a partir de la máquina. Por otro lado, hace referencia a una arquitectura condicionada por la tradición, la arquitectura que está destinada al fracaso por no cambiar. Esta es la arquitectura por la que Le Corbusier muestra desprecio.

[4] Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.

en la totalidad —a pesar de lo ambigua que pueda ser esta idea— permitiendo contradicciones entre las partes, de la cual se derivan varios tipos o niveles de contradicciones.

Independientemente de lo que cada autor entiende por los diferentes conceptos que propone sobre la forma, las normas sobre la misma tampoco marcan un punto en el cual se pueda plantear un problema. Incluso este podría ser el punto en el que la relación resulta más clara entre ambas producciones. Sea cual sea la interpretación que se haga de la referencia, el resultado son criterios para la producción, análisis y crítica de la arquitectura. Por ejemplo, la simetría, resultado de la observación del cuerpo humano, y la forma que se produce de la misma es el punto más cercano entre ambas producciones.

Si es necesario plantear una pregunta con respecto a la transición de referencia a forma sería con relación a lo que se excluye de la referencia. Ningún ejemplo utiliza la referencia de manera íntegra, ya que esto implicaría la reproducción, lo más exacta posible, de la misma. En este sentido, la transición de la referencia a forma implica pérdidas con respecto a la misma referencia, o al menos una interpretación particular de la misma. Le Corbusier en la máquina y en la ingeniería en general, entre otras, interpretaba verdad, eficiencia e incluso virilidad. Conforme describía la máquina se distanciaba de la misma, así como al proponer normas sobre la forma se distanciaba de las mismas cualidades que él mismo describía. Esto resulta muy obvio, sin embargo, a partir de esto se puede plantear la pregunta sobre las razones por las cuales se le atribuyen ciertas características a las referencias y no otras.

Este punto está directamente relacionado con la justificación de la referencia, el tercer punto, ya que de la misma manera en que se hace una lectura particular de cada referencia también se hace sobre una referencia específica, la naturaleza, la máquina y el lenguaje. Al menos para el caso de *Hacia una arquitectura* y *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, se podría plantear la pregunta sobre qué tanto se relaciona la justificación con la referencia. En el caso de *Hacia una arquitectura*, el argumento que validaba la máquina era la moral que Le Corbusier construía sobre la misma, mientras que en el caso de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* los autores y proyectos que Venturi citaba terminaban de justificar el lenguaje.

Tomando en cuenta las preguntas que surgen de la transición de referencia a forma y de la justificación de la referencia, dos puntos importantes a partir de los cuales se puede plantear un problema sobre la manera en que el discurso produce forma, es pensando en las razones por las cuales se utilizó una referencia y no otra en su lugar, y las cualidades que se le atribuyen a la misma.

La máquina de descuartizar

En el capítulo, *La naturaleza como reflejo de lo divino*, se hizo mención a Michel Foucault para explicar la función que tiene la referencia a la naturaleza, la relación que la misma tiene con lo divino y la validez que esta relación tiene hasta el siglo XVI. En los dos siguientes capítulos se mencionó la relación que tiene la máquina con la moral y el lenguaje con la historia de la arquitectura. Si bien ambas referencias le dan validez al discurso, las relaciones moral-máquina y lenguaje-historia de la arquitectura, resultan un tanto forzadas. En este sentido ambos autores pudieron prescindir de la referencia correspondiente o utilizar otra a la que le pudieran atribuir cualidades similares. Caso contrario con la naturaleza, donde la relación que mantenía con lo divino y las palabras como extensión de las cosas, la sugieren como referencia ineludible para la arquitectura y para diferentes saberes antes del siglo XVI.

A pesar que, efectivamente, se podría considerar que la referencia pudo ser cualquiera, hay ciertas líneas que sugieren el uso específico de cada una de las mismas, aun cuando esto no las justifique completamente. En el caso de la máquina, diferentes saberes a lo largo de la primera mitad del siglo XX hicieron referencia a la misma. Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* ya mencionaba la importancia de la ingeniería con el caso de fábrica automotriz de Henry Ford [5]. En el caso del arte, autores como Filippo Marinetti y los futuristas en general, en trabajos literarios o en diferentes manifiestos hacen referencia directa a la máquina. Además, producciones cinematográficas como *Metropolis* de Fritz Lang o *Modern Times* de Charles Chaplin, ponen en cuestión

[5] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 223.

el tema, aunque de diferente manera con respecto a la manera en que lo plantean Le Corbusier o Marinetti. Todos estos trabajos fueron producidos en periodo de tiempo bastante similar. Marinetti publica el *Manifiesto futurista*[6] en 1909, *Hacia una arquitectura* en 1923, *Metropolis* en 1927 y *Modern Times* en 1936.

De estos ejemplos se quisieran mencionar dos textos futuristas, *La arquitectura futurista*[7] (1918) de Antonio Sant'Elia y *El manifiesto futurista* (1909) de Marinetti, debido a la interpretación que hacen de la máquina. En *La arquitectura futurista*, Sant'Elia plantea argumentos sobre una estética de la arquitectura, similar a lo que propone Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*. Sant'Elia rechaza la tradición histórica y habla de "crear la casa futurista desde los cimientos, de construirla con todos los recursos de la ciencia y la técnica"[8]. Si bien a lo largo del texto Sant'Elia no hace referencia directa a la máquina, diversos textos futuristas muestran interés por dicha referencia. Marinetti en el cuarto punto del *Manifiesto Futurista* menciona,

"No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpiente de aliento explosivo… un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*."[9]

En otros textos, como en el *Discurso futurista a los ingleses, pronunciado en el Lyceum Club de Londres*, se hacen múltiples referencias a máquinas. En este, Marinetti menciona como rasgo admirable de los ingleses el amor a las "las bellas maquinas volantes que surcan con sus ruedas la tierra, el mar y las nubes"[10], similar al interés de Le Corbusier con el automóvil, el trasatlántico y el avión. Tanto Le Corbusier como los futuristas

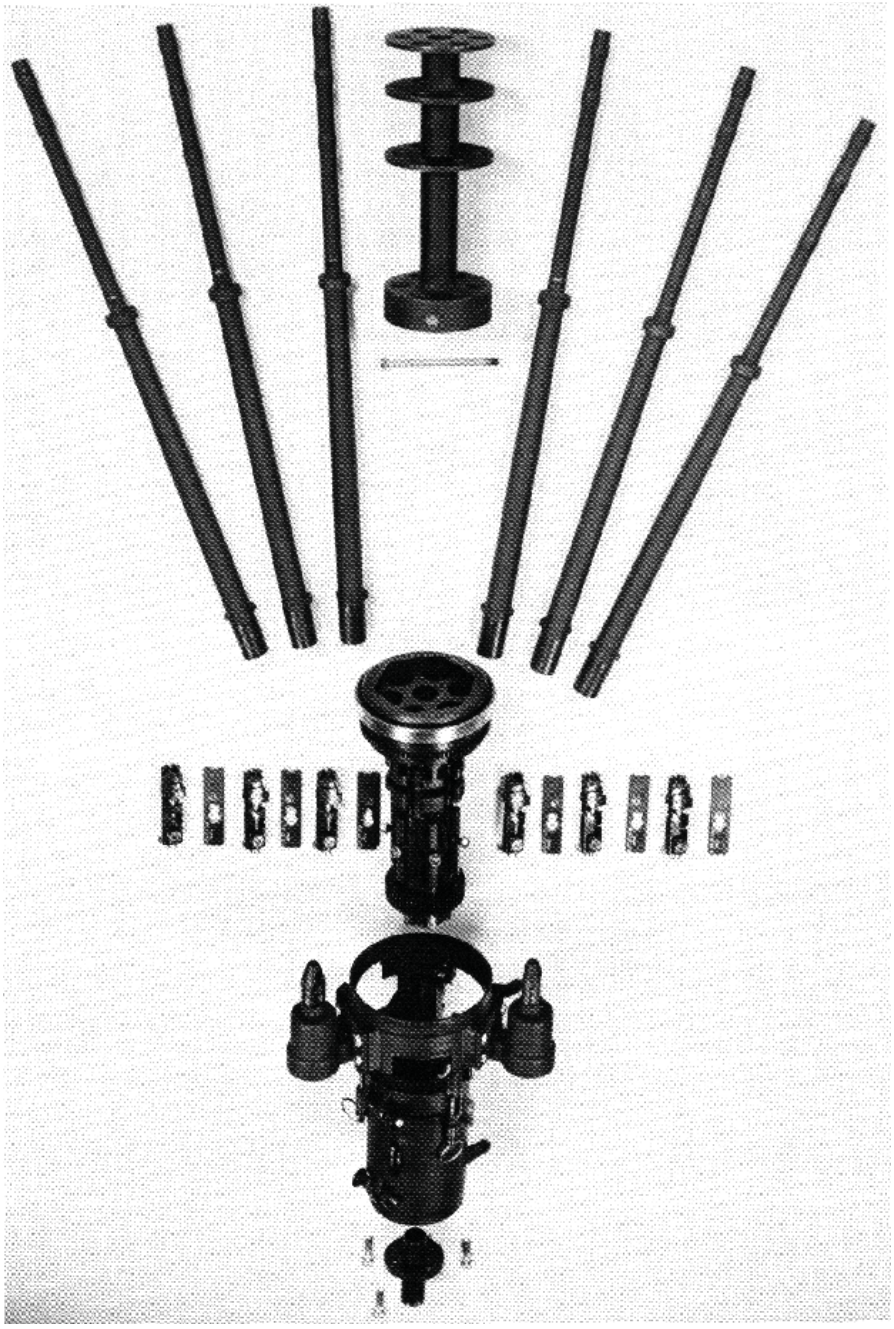
[6] Filippo Marinetti, "Primer Manifiesto futurista" en *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978), 125-135.

[7] Antonio Sant' Elia, "La arquitectura futurista" en *Manifiestos y textos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978), 220.

[8] Sant' Elia, "La arquitectura futurista" en *Manifiestos y textos futuristas*, 220.

[9] Marinetti, "Primer Manifiesto futurista" en *Manifiestos y textos futuristas*, 129-130.

[10] Marinetti, "Discurso futurista a los ingleses, pronunciado en el Lyceum Club de Londres" en *Manifiestos y textos futuristas*, 46.

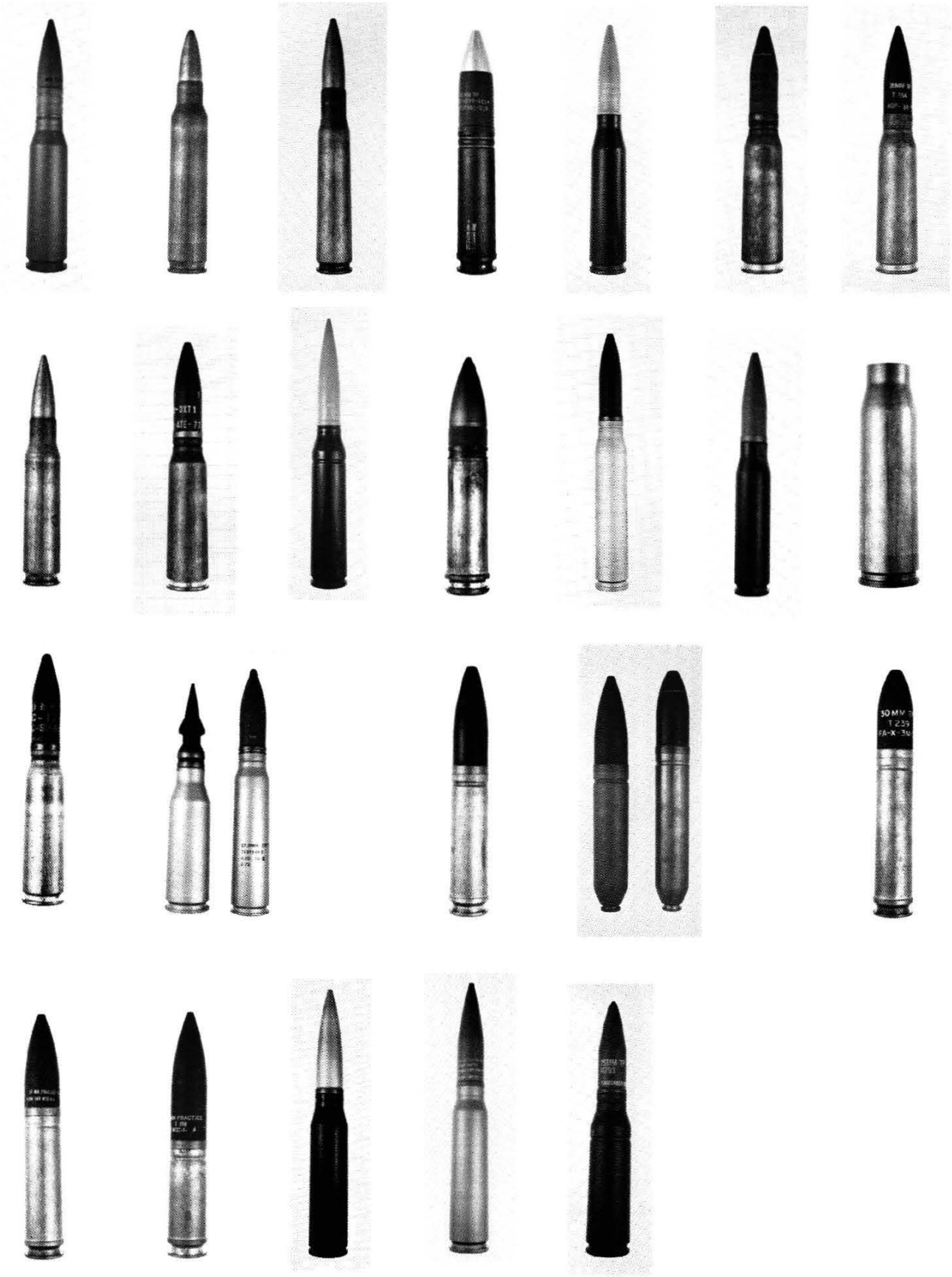


Archivos sobre el diseño de armas automáticas en *Machine Gun Volume V.* Desarrollado por la Marina de los Estados Unidos, *1987.* Imágenes: Internet Archive Python library 0.9.1

GAU-2B/A 7.62mm Aircraft Machine Gun Components Pág. 78
Components of 5.56 Microgun Pág. 100

Archivos sobre el diseño de armas automáticas en *Machine Gun Volume V.* Desarrollado por la Marina de los Estados Unidos, *1987.* Imágenes: Internet Archive Python library 0.9.1

Philco-Ford 30mm GAU-8/A Contender	Pág. 64
Six-Pak GE (XM214) Ammunition	Pág. 104
Calibre 50 Browning Cartridge	Pág. 201
30 mm U.S. Aden/defa Ammunition	Pág. 231
20 x 129 Oerlikon KAA 20mm Ammunition	Pág. 262
20 mm M50 Series (T154) U.S Electric-Primed Amm-nution	Pág. 268
Early one (T154) circa 1952	Pág. 268
7.62 mm Cartirdge	Pág. 280
M50 Series, Electric-Primed Ammunition	Pág. 287
35 mm Oerlikon Ammunition	Pág. 291
30 mm XM140 Ammunition	Pág. 299
20 x 139 HS 820	Pág. 316
23 mm HS 72B-C	Pág. 316
30 mm HS 836 Projectible	Pág. 316
20 mm M50 Series U.S. Percussion Primed Ammunition	Pág. 328
27.5 mm Ammunition	Pág. 334
30 mm Aden Aircraft Cannon Ammunition	Pág. 410
30 mm Ammunition (2 Lenghts) for T168 Series Gun	Pág. 414
30 mm U.S FAT15 Case (shorter)	Pág. 421
30 mm U.S FAT15E1 Case	Pág. 421
30 mm T221 Ammunition	Pág. 425
Oerlikon KCA 30 mm Ammunition	Pág. 436
30 mm GAU-9/A Ammunition	Pág. 442
25 mm Oerlikon KBA/U.S. XM790 Series Ammunition	Pág. 457



extraen cualidades similares de la máquina, sin embargo, el argumento que construyen alrededor de la misma es completamente diferente.

Le Corbusier construía alrededor de la máquina una moral que excedía los límites de la arquitectura, en contraste, los futuristas validaban cualquier acto humano que mostrara el dominio de la máquina por el hombre. Esto se ve reflejado en un fragmento a favor de la guerra de Etiopía donde Marinetti menciona:

> "Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que la guerra se considere antiestética... Y por ello afirmamos: ...la guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, así como al terrorífico megáfono, a las tanquetas y a los lanzallamas, instaura la soberanía de lo humano sobre la máquina totalmente subyugada. La guerra es bella por cuanto inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece las praderas con las ígneas orquídeas que florecen de la boca de las ametralladoras. La guerra es bella por cuanto reúne en el seno de una sinfonía los tiroteos y los cañonazos, las detenciones en el fuego y los perfumes y olores penetrantes que proceden de la descomposición. La guerra es también bella porque crea nuevas arquitecturas: grandes tanques, escuadrillas en formaciones geométricas, espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas y todavía otras muchas ... ¡Poetas y artistas futuristas ... recordad estos principios fundamentales para una estética de la guerra... para que iluminen el combate en busca de una nueva poesía y de unas nuevas artes plásticas!" [11]

La máquina de Marinetti y de los futuristas en general es diferente a la máquina de Le Corbusier, sin embargo, sus diferencias encuentran lugar en la justificación. No es que en cada caso se recurra a una máquina diferente o que solo una de las máquinas sea verdadera, sino que en sí misma, la máquina como referencia es ambivalente. La máquina no posee una moral, según la interpretación de Le Corbusier, tanto esta interpretación como la que realiza Marinetti exceden lo que la máquina es. El artista visual Harun Farocki pone en juego estas relaciones en el documental *Nicht löschbares*

[11] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. <Tercera redacción>.» En *OBRAS libro I/vol. 2* (Madrid: Abada, 2012), 84.

Feuer (Fuego inextinguible) a partir de un chiste que según el mismo autor utilizó para pensar la estructura del filme:

> "1. Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras. Una aspiradora podría resultar muy útil para mi mujer. Por eso rodos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la aspiradora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una ametralladora. 2. Soy estudiante y actualmente trabajo en una fábrica de aspiradoras. Sin embargo, creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal. Comprobar que esto es así podría resultarnos muy útil. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la ametralladora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una aspiradora. 3. Soy ingeniero y trabajo en una fábrica de electrodomésticos. Los obreros creen que fabricamos aspiradoras. Los estudiantes creen que fabricamos ametralladoras. La aspiradora puede ser un arma útil. La ametralladora puede ser un objeto útil para el hogar. Lo que fabricamos depende de los obreros, los estudiantes y los ingenieros." [12]

Farocki se refiere de forma literal a la ambivalencia de la máquina al referirse a la producción y aplicación de las mismas, una aspiradora y una ametralladora. Sin embargo, pone en juego relaciones similares entre la máquina su ambivalencia y la moral.

La ambivalencia de la máquina está marcada por la máquina como herramienta y la máquina como arma. Deleuze marca esta diferencia por su uso, suponiendo la posi-

[12] Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra 2013), 40.

bilidad que armas y herramientas hayan sido idénticas [13]. Una de las diferencias entre ambas es que mientas "las armas tienen una relación privilegiada con la proyección […] la herramienta, por el contrario, sería mucho más introceptiva, introyectiva" [14]. A partir de esta diferencia lo que se podría cuestionar es si la máquina en la arquitectura adquirió ese carácter proyectivo del arma.

La destrucción del lenguaje

Con respecto al lenguaje, la referencia utilizada por Robert Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, se quisiera sugerir el uso de dicha referencia a partir de un argumento planteado por el historiador de arte W. J. T. Mitchell en el libro *La teoría de la imagen*. Mitchell refiriéndose a Richard Rorty menciona que la última etapa del pensamiento filosófico [15] estuvo marcada por el interés en el lenguaje. Para Rorty "En este [periodo] la naturaleza y sus representaciones científicas son "discursos". Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje" [16].

Según Mitchell este interés por entender diferentes saberes a partir del lenguaje se ha convertido en la "*lingua franca"* de la reflexión sobre el arte, los media y demás formas culturales" [17]. El momento en el que se produjo este giro lingüístico coincide con el momento en el que se publicó la obra de Venturi, lo que sugiere el interés del mismo autor por entender las relaciones en la forma arquitectónica a partir del lenguaje.

---

[13] Gilles Deleuze y Felix Guattari, "Tratado de Nomadología: la máquina de guerra," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* (Valencia: Pre-Textos. 2010), 397.

[14] Deleuze y Guattari, "Tratado de Nomadología: la máquina de guerra," En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 398. El interés de Deleuze y Guattari por la máquina es metafórico con el fin de construir el concepto de "máquina de guerra", el uso que interesa con relación a la ambivalencia de la máquina en la arquitectura es literal.

[15] Mitchel, *Teoría de la imagen*, 19. El argumento de Rorty fue desarrollado en el libro *Philosophy and the Mirror of Nature,* publicado en 1979.

[16] Mitchel, *Teoría de la imagen*, 19.

[17] Mitchel, *Teoría de la imagen*, 19.

A pesar que Venturi es insistente en referirse a un lenguaje arquitectónico, donde presupone la existencia del mismo, definir las relaciones entre formas en la arquitectura como lenguaje, resulta cuestionable, al menos de la manera en que lo hace Venturi. En *Los diez libros de arquitectura* y en *Hacia una arquitectura*, o al menos en las ediciones españolas [18], se hace una única referencia a algo similar a un lenguaje arquitectónico. La referencia la hace Le Corbusier a un "lenguaje de la arquitectura", donde menciona,

> *"El plan procede de dentro a afuera; el exterior es el resultado del interior.*
> *Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio.*
> *El ordenamiento es la jerarquía de los fines,* la *clasificación de las intenciones.*
> *El hombre ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a un metro setenta del suelo. Sólo se puede contar con* objetivos *accesibles al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura. Si se cuenta con: intenciones que no forman parte del lenguaje de la arquitectura, se llega a la ilusión de los planes y se transgreden las reglas del plan por falta de concepción o por inclinación hacia las vanidades."* [19]

Le Corbusier se refiere a un "lenguaje de la arquitectura" que está relacionado a la manera en que el "hombre" percibe la arquitectura, sin hacer referencia a significados de la forma o a la manera en que se articula la misma, los cuales son puntos importantes en los argumentos de Venturi. En este sentido, el lenguaje al que se refiere Le Corbusier es diferente al que se refiere Venturi. A partir de estas referencias no se podría afirmar que Venturi es el primero que está interesado en entender las relaciones de forma en la arquitectura como lenguaje, además, con este argumento no se está tratando de invalidar la concepción de la arquitectura como lenguaje a partir de un

[18] Marco Polión Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, trad. Joseph Ortíz y Sanz (Madrid: Akal, 2008), Marco Polión Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura,* trad. José Luis Oliver Domingo (Madrid: Alianza Editorial, 1997). Y Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martinez Alinari (Barcelona: Apóstrofe, 1998). Estas fueron las traducciones y ediciones consultadas.

[19] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 142.

Extracto de *El joven estudiante de lenguas*, traducción de Florencia Dassen. XUL Signo viejo y nuevo N.9, 1993.

Reglas para el prefeccionamiento de la lengua en *El joven estudiante de lenguas*, traducción de Florencia Dassen. XUL Signo viejo y nuevo N.9, 1993.

Palabras extraídas de *El joven estudiante de lenguas*, traducción de Florencia Dassen. XUL Signo viejo y nuevo N.9, 1993.

II

Al leer libros extranjeros el estudiante *esqisofrénico no estaba en absoluto "seguro" de su lengua materna, ya qe a menudo ya sean *locusiones, ya sean obras, ya sean así mismo frases enteras se encontraban *sitadas en medio del texto, *i *entonces él podría tener una *nesesidá poderosa de desmembrar las palabras *mensionadas, de simplificarlas, de barrer su *conosimiento, de "destruirlas" *combirtiéndolas tan pronto como sea posible, instantáneamente en *bocablos extranjeros, *i *eyo posiblemente a pesar de sí mismo. Una obra alemana, por ejemplo, *sitaba una nouvelle de lo sobrenatural, en la cual al terminar el cuento, el amor maternal bien podría a fin de cuentas, *pareser mucho más fuerte qe el del padre: *The monkey's Paw* (the, *th* sonora [*"d* continua": con la punta de la lengua entre los dientes más o menos apretada contra los *insisibos superiores, se sopla] e muda sin redondear; mògkiz, *"o* abierta sin redondear" tónica, *"g* *nasalisada" [o *g* & *n* fusionadas] e *i* abierta; po: *o* abierta & larga; = La pata del mono). La *mensión de este título lo había deprimido por un momentito; pero como le interesaba más o menos la *soología *i como le *abía caído en las manos un *brebe manual alemán barato sobre los mamíferos, *abía tomado nota de los nombres, al menos, de numerosos animales que *aparesían en grabados *i de *eyos, al menos cuatro podrían *naser en su mente por la metamorfosis inmediata de *monkey* de acuerdo con su método maniático de *"destrosar" las palabras de su idioma materno mediante similitudes de significado *i de fonética con las palabras extranjeras.

(El artículo definido *the* fue *ensegida transformado en el alemán *der* [qe tiene el mismo sentido *i es *conjénere] *i como se *pronunsia rápidamente [por lo tanto *reduse *i como *d* *segida de *e* muda sin redondear *matisada con una *r*] por ser *th* & *d* dentales sonoras qe forman una pareja continua *oclusiba. & paw, de *orijen *jermánico *bía *biejo *fransés, se transformó *ensegida en el alemán *Pfote* [disílabo en el qe la *o* es *serrada larga *i tónica] con el mismo sentido.)

---

2 - Supresión de la u parásita en las sílabas gue y gui; pronunciándose en ge y gi la g como sonora.
3 - Para la conjunción "y" se encontrará a veces el signo "&" y más a menudo "i".
4 - Supresión de la d final, acentuándose la vocal anterior (reforma que ya tuvo un antecedente en la literatura argentina).
5 - La s reemplaza a la z y a la c en las sílabas ce y ci.
6 - La j reemplaza a la g en las sílabas ge y gi.
7 - La y reemplaza a la ll.
8 - La b reemplaza a la v.
9 - Se elimina la h.
10 - Se elimina la c después de la x en los fonemas -xce y -xci.

Evidentemente esta reforma produce un desplazamiento en el orden del diccionario mayor que el que Wolfson pretendía; no obstante, pienso que el conocimiento de las reglas de transformación enunciadas permitirá ubicar las palabras sin mayor dificultad.

"le jeune öme

*esqisofrénico

*locusiones

*sitadas

*i

*nesesidá

*mensionadas

*conosi- miento

*bocablos

*sita

*bre

*ab

e sqizofréne".

aba

ebe
ía

*orijen

*fransés

hecho histórico, sino considerar que la arquitectura no fue siempre considerada como lenguaje, y que esta presunción de Venturi puede estar más relacionada a la importancia que tenía el lenguaje en las manifestaciones culturales durante la segunda mitad del siglo XX debido al giro lingüístico descrito por Rorty.

Volviendo a Venturi y el uso particular que hace del término *lenguaje arquitectónico*, hay un punto importante en el interés de dicho autor sobre el uso del lenguaje, y es el interés por un lenguaje complejo que presenta contradicciones entre las partes, pero que apela a la coherencia en la totalidad. La referencia al lenguaje, de los tres casos, es la más ambigua. Si bien en los tres casos la interpretación de la referencia se hace a partir de las cualidades formales de la misma, mientras Vitruvio y Le Corbusier se refieren a cualidades físicas, como proporciones o el uso de volúmenes puros, el interés de Venturi por el lenguaje solo puede darse a partir de relaciones entre partes.

La transición de la referencia a forma en Venturi se hace a partir de procesos paralelos, una suerte de análisis del lenguaje y una suerte de interpretación de la forma en la arquitectura a partir de significados en las partes. El interés por las partes y su relación con la totalidad, hacen de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* comparable con un texto de Louis Wolfson. En su obra *Le Schizo et les langues* (1970) [20], Wolfson se proponía perfeccionar la lengua francesa.

Wolfson, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, justifica haber producido su texto hasta publicarlo debido a que "ha leído algunos libros en diversas lenguas, tiene una máquina de escribir, no tiene casi dinero, tiene cierta idea sobre el "estudio" de las lenguas —más tarde la tendría sobre la salud, la longevidad [y] el perfeccionamiento de la ortografía francesa" [21]. El trabajo de Wolfson consiste en suprimir caracteres de ciertas palabras, eliminando aquello que le parece inútil en el lenguaje.

Esto lo lleva a producir reglas que, aplicadas al castellano según la traducción de Florencia Dassen, consisten en la supresión de usos específicos de la "u", "d", "h" y "c";

[20] Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (París: Gallimard, 2013).
[21] Louis Wolfson, "El joven estudiante de lenguas." *XUL Signo viejo y nuevo*, 1993, 45.

y la sustitución de “z”, “c”, “g”, “ll” y “v” en ciertos casos [22]. Un ejemplo de la aplicación del lenguaje a partir de este perfeccionamiento, es la manera en la que el mismo Wolfson se autodenomina, “le jeune öme sqizofréne” (el ombre joven esqizofrénico) [23]. Además de esto realiza una sustitución de palabras que mantengan cualidades fonéticas similares extraídas del alemán, inglés, ruso y hebreo. Wolfson parte de una frase en francés, *ne trébuche pas sur le fil,* no tropieces sobre el hilo (Don’t trip over the wire, según la lengua materna del autor) la cual se convierte en “Tu’ nicht trebucher uber eth he Zwirn” [24], la cual está constituida por varias lenguas, alemán, francés y hebreo.

La interpretación que hace Venturi del lenguaje para aplicarlo a la arquitectura y lo que hace Wolfson propiamente con el lenguaje no es exactamente lo mismo. Sin embargo, hay ciertos puntos que coinciden con el interés de Venturi en permitir complejidades y contradicciones en las partes manteniendo coherencia en la totalidad. El trabajo que realiza Wolfson sobre el lenguaje está enfocado en las partes, y a pesar de lo que hace, ya sea sustituyendo y suprimiendo letras o sustituyendo palabras completas por otras de diferentes lenguas, la coherencia en la totalidad se mantiene. La propuesta de Wolfson implica un lenguaje mucho más complejo que el lenguaje al que se refiere Venturi, sin embargo, donde Venturi se refería a un lenguaje complejo y contradictorio, Wolfson en su intento de perfeccionamiento de la lengua la destruye [25].

Sobre esta comparación, hay una diferencia importante, considerando que Venturi en su texto hace referencia al lenguaje mientras Wolfson trabaja sobre la lengua. Si bien Venturi se refiere al lenguaje en general, su trabajo sobre las partes y sus respectivos sig-

[22] Wolfson, “El joven estudiante de lenguas.” *XUL Signo viejo y nuevo*, 49.

[23] Gilles Deleuze, “Louis Wolfson o el procedimiento,” En *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 20.

[24] Deleuze, “Louis Wolfson o el procedimiento,” En *Crítica y clínica*, 21.

[25] Deleuze, “Louis Wolfson o el procedimiento,” En *Crítica y clínica* , 23-34. La consideración del trabajo de Wolfson como destrucción del lenguaje se toma a partir del prólogo del trabajo de Wolfson, *Le Schizo et les langues.* Deleuze menciona: En cuanto, a Wolfson, cuyo problema es la traducción de las lenguas, lo que ocurre es que son todas las lenguas las que se reúnen en desorden, para conservar un mismo significado y los mismos sonidos, pero destruyendo sistemáticamente la lengua materna inglesa de donde los extraen.

nificados consisten en un uso codificado de la forma, lo que, recordando la diferencia entre lengua y habla, sugiere más la interpretación de esas formas como una lengua y no como lenguaje. Partiendo de esta aclaración, asumiendo la existencia de un lenguaje arquitectónico, si el intento de un lenguaje complejo y contradictorio no termina por destruir su respectiva lengua.

El monstruo

La referencia de Vitruvio a la naturaleza se dejó de lado debido a la justificación implícita que tenía. Sin embargo, su justificación o validez no excluye la ambivalencia que, específicamente, el cuerpo humano como referencia pueda tener. Vitruvio en el capítulo I del *Libro III. De la composición y simetría de los templos*, explica de forma detallada las proporciones del cuerpo humano y la manera en que dichas proporciones pueden ser aplicadas en la proyección de los templos. Si bien, el hombre descrito por Vitruvio es expuesto como representación de la perfección, el mismo cuerpo humano puede ser presentado como representación de lo imperfecto.

Michel Foucault en la *Clase del 22 de enero de 1975* de *Los anormales*[26], se refiere al monstruo *humano* como violación de las leyes de la naturaleza[27]. Según Foucault, el monstruo humano transgrede los límites de las leyes de la naturaleza, representa lo imposible y lo prohibido[28]. El cual está representado por la mezcla.

"La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro -monstruos-. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies: el cerdo que tiene cabeza de carnero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer

[26] Michel Foucault, *Los anormales* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007), 61.

[27] Foucault, *Los anormales*, 61.

[28] Foucault, en *Los anormales*, 68, realiza esta descripción de los prohibido y lo imposible refiriéndose a un carácter judicial y biológico. Con respecto a lo biológico se sobreentiende. Con relación a lo jurídico Foucault está interesado en los cuestionamientos que produce sobre el derecho. De estas dos posiciones, interesa el cuestionamiento biológico.

es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo." [29]

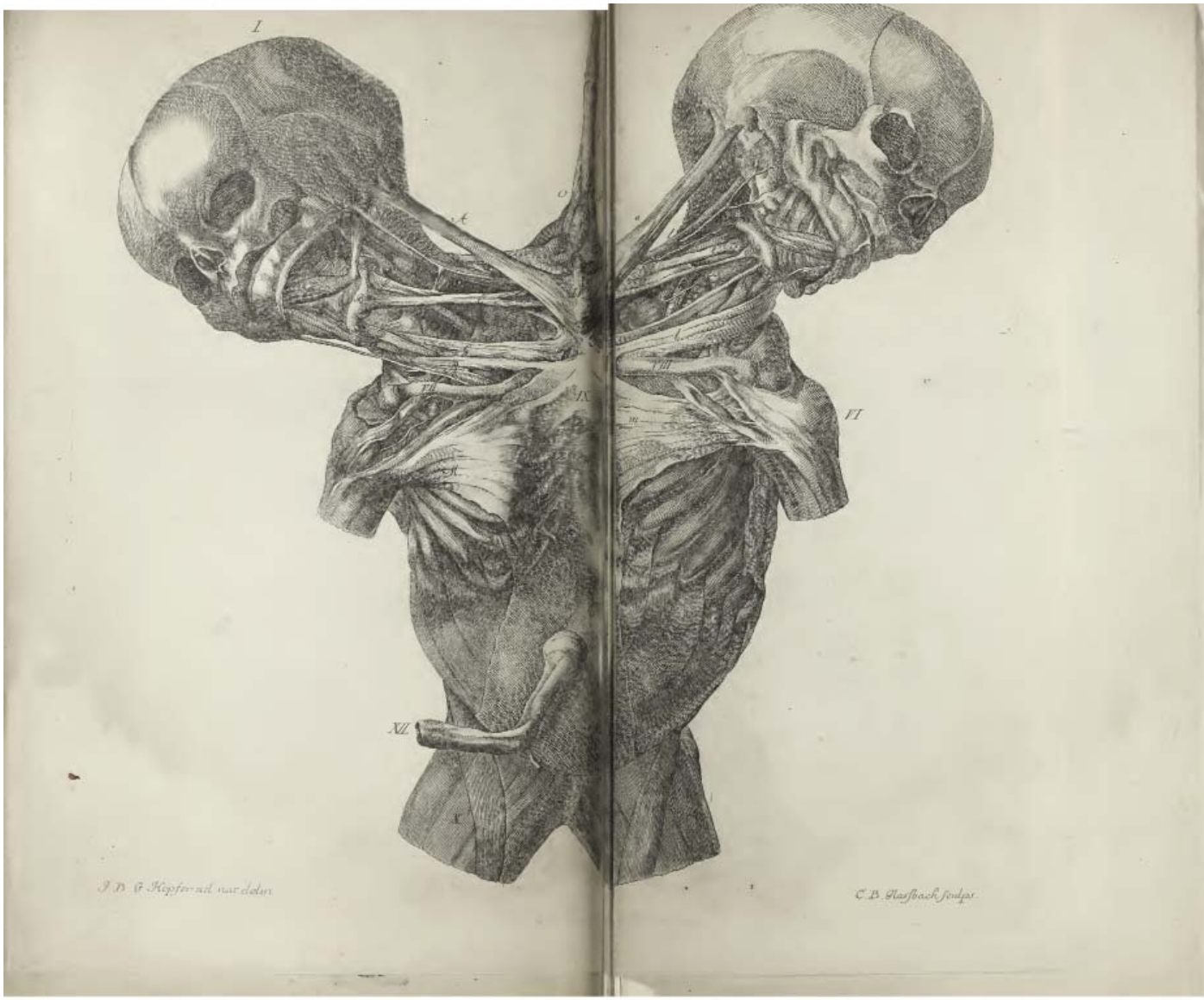
Si bien, cualquiera de estos monstruos podría considerarse opuestos al hombre descrito por Vitruvio, *la mezcla de dos individuos*, *la mezcla de dos especies* o *la mixtura de formas*, afectan directamente la simetría y la proporción descrita por Vitruvio en el cuerpo humano o al menos habría que considerar otra simetría y otras proporciones.

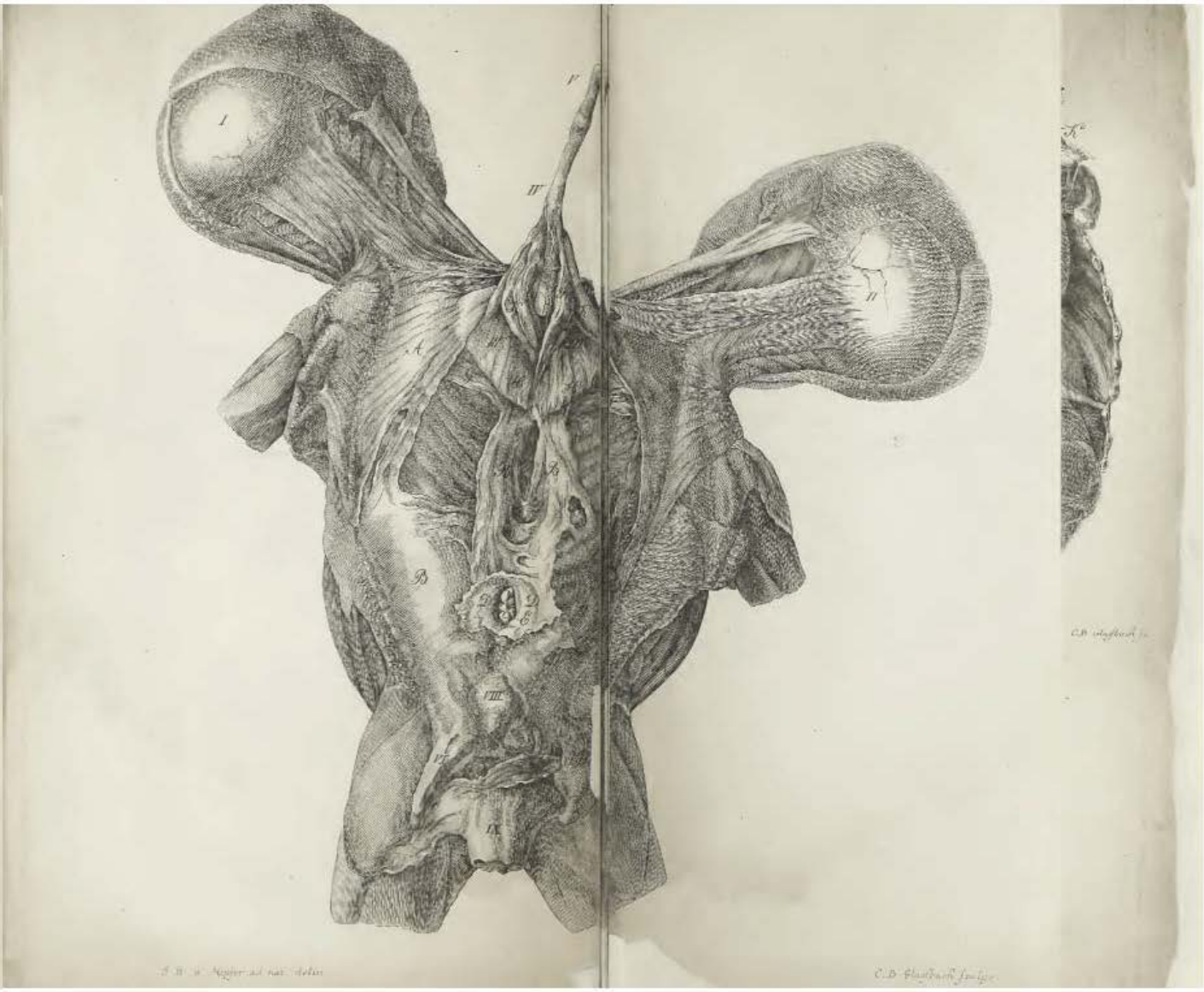
Al monstruo como oposición del hombre de Vitruvio se le podrían hacer dos reclamos. En primer lugar, que el monstruo corresponde a una excepción y, en segundo lugar, que la referencia más antigua hecha por Foucault corresponde a la edad media. En el caso del primer reclamo, para que este tenga sentido, habría que considerar la regularidad con la que se presentan las proporciones descritas por Vitruvio y si las mismas por sí solas no constituyen una excepción. Con respecto al momento histórico del monstruo, Foucault no hace referencia al momento de emergencia del mismo, sino al momento en el que el mismo constituye un problema para el sistema médico y el sistema jurídico. En todo caso, lo que el monstruo permite con relación al hombre de Vitruvio es considerar el cuerpo humano como potencial representación de lo antinatural, considerando el carácter divino que se le atribuía a la naturaleza.

De la ambivalencia que surge de las referencias utilizadas en cada obra, se pueden extraer dos conclusiones. En primer lugar, no se podría decir que cada referencia es arbitraria considerando que, en cada caso, las referencias corresponden a temas que constituyen una verdad o que al menos se encuentran en discusión en el momento en el que surgen. Sin embargo, a pesar de la validez que tienen, las referencias no son indispensables, usando el ejemplo de *Hacia una arquitectura* y la referencia a la máquina, esta no refleja una moral o una antimoral, la máquina es simplemente una máquina, lo que se extrae de la misma no puede considerarse más que metafórico y su justificación,

[29] Foucault, *Los anormales*, 68.

Ilustraciones para *De duplicitate monstrosa commentarius* de Johann Friedrich Meckel, publicado en 1815. Imágenes: King's College London.





J. B. de Heggier del. et sc. Dresdae

C. B. Glaubauer fecit Augustae

la atribución de cualidades que la exceden a la misma. El carácter divino que Vitruvio veía en el cuerpo humano, la moral que Le Corbusier construye alrededor de la máquina o la complejidad con la que Venturi entendía el lenguaje pueden ser construidos alrededor de otras referencias. De manera que lo que resulta cuestionable de las mismas es la justificación y la interpretación que se hace de las mismas.

Cabe mencionar que esta ambivalencia no se limita a una dualidad, se exponen opuestos por el valor argumentativo que la oposición tiene. Sin embargo, lo que se quisiera mostrar es el potencial de la referencia para construir múltiples argumentos sobre las mismas.

En segundo lugar, la misma ambivalencia de la referencia incluye una serie de referencias que también forman parte de la historia de la arquitectura y que son obviadas. Esto no quiere decir que haya que pensar la arquitectura a partir del monstruo humano, las un arma o la destrucción del lenguaje, sino considerar que las ideas que condicionan la manera en que se produce forma en la arquitectura son cuestionables.

Conclusiones

Si bien el trabajo fue planteado a partir de la manera en que se puede problematizar la relación entre discurso y forma, con el desarrollo de los estudios de caso, esta relación resultaba cada vez más compleja. En cada caso la forma se produce a partir de una referencia específica, sin embargo, a partir de cada una se producían una serie de relaciones y múltiples transiciones de materialidades a discursos que impiden simplificar estas relaciones a una transición directa de referencia a forma. Esto afecta la manera en que se produce la relación entre discursos y forma.

Los tres estudios de caso muestran, al menos, tres tipos de transiciones entre discurso y forma: *transiciones de discursos a discursos*, considerando que esto incluye las relaciones que se producen en el enunciado con sujetos, conceptos y materialidades; *transiciones de discursos a forma*, los cuales, según los términos en que se está considerando la *forma* en este trabajo (desde el discurso) solo pueden ser consideradas cuando se establecen las normas sobre cómo se debe producir la forma y; *transiciones de materialidades a discursos*, considerando cualquier medio no discursivo que produzca discursos, estas materialidades incluyen producciones de formas (edficios). Estos tres tipos de relaciones simplifica la manera en que se producen las transiciones ya que, difícilmente se pasa de discurso a discurso, de forma a discurso o de discurso a forma de manera directa, sino que dichas transiciones se dan a partir de relaciones más complejas.

Vitruvio recurre al cuerpo humano y a la naturaleza [1] para producir normas sobre la

[1] Considerando las producciones de forma y producciones discursivas, la naturaleza y el cuerpo humano no tendrían lugar en estas. Sin embargo, según la división entre formas de lo visible y formas discursivas de donde se establece la deferencia entre forma y discurso, correspondería a formas de lo visible.

forma. Sin embargo, la transición de esta referencia, que corresponde a una materialidad, a la producción de forma, esta mediada por producciones discursivas. Al referirse al cuerpo humano, este se encuentra ligado, de forma implícita, a una serie de discursos que validan la naturaleza y la semejanza como forma de pensamiento. Por otro lado, al referirse al mismo de manera general, puede ser potencialmente cualquier cuerpo, como se vio con el caso del monstruo humano. Al describir las proporciones del cuerpo idealiza la figura humana, produciendo un cuerpo humano que existe desde un plano discursivo. A partir de este punto la transición de discurso a forma es directa, en tanto establece ordenación, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución como "elementos de la arquitectura".

Las transiciones en *Hacia una arquitectura* se producen de forma similar, una máquina justificada a partir de una serie de discursos sobre la moral, que producen una máquina discursiva y la transición de la misma a producciones de forma. El caso más particular sería el de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, donde Venturi parte de una referencia discursiva que se justifica mediante materialidades, produciendo discurso y forma.

Estas relaciones muestran como discursos y formas han ocupado el lugar de la referencia para producir forma, además de las diferentes relaciones mediante las cuales se produce la misma. Estas relaciones se pueden simplificar o hacer tan complejas como se quiera. En todo caso se quisieran enfatizar dos puntos: En primer lugar, hacer evidente las múltiples transiciones de materialidades a discursos, discursos a formas y discursos a discursos y; en segundo lugar, que estas transiciones no se producen sin implicar diferencias. En los tres casos, el cuerpo humano, la máquina y el lenguaje, la interpretación de cada una de estas referencias producían, a nivel discursivo, diferencias con la propia referencia.

Tanto las referencias como las diferentes formas que se derivan de las mismas tienen un uso particular dentro de cada discurso. Esto evita pensar en ciertas ideas, como el lenguaje arquitectónico, como una generalidad. De aquí la diferencia entre el lenguaje de la arquitectura en *Hacia una arquitectura*, el cual estaba relacionado a la manera en que se percibía el espacio; y el lenguaje arquitectónico en *Complejidad y contradicción*

en la arquitectura, el cual correspondía a significados y relaciones en las partes de los edificios.

Esto puede ser pensado a partir de diferentes ejemplos dentro de los mismos tres textos. Tal es el caso del uso del cuerpo humano que se hace, primero en *Los diez libros de arquitectura* y luego en *Hacia una arquitectura*. Vitruvio menciona un cuerpo humano que está descrito a partir de relaciones de medidas y proporciones, mientras Le Corbusier lo describe a partir de su organismo y funciones. Además del carácter divino que tenía el cuerpo humano en el texto de Vitrivio, en contraste con la interpretación que hace Le Corbusier para justificar la producción de casas en serie.

Es difícil pensar en una idea que haya sido pensada de manera constante en la arquitectura, que constituya una verdad incuestionable. Esto nos deja ante dos conclusiones: en primer lugar, las diferentes ideas que definen la arquitectura pueden ser estudiadas de esta manera. Pensar en un lenguaje arquitectónico implica preguntarse cómo puede pensarse el lenguaje y de qué manera se puede pensar en un lenguaje en la arquitectura, así como considerar la diferencia que hay en su uso según el tipo de relaciones que se planteen. Pensar en el cuerpo humano, en la función, en el contexto o incluso en una perspectiva en la arquitectura implica tomar en cuenta estas consideraciones.

En segundo lugar, considerando las múltiples relaciones que se producen en la transición de referencias a forma, la relación entre discursos y forma se da a partir de agrupaciones. Un constante montaje de ideas, conceptos, imágenes, sujetos, etc. en el que cada configuración no deja de producir relaciones nuevas, donde cada vez que se trata de describir estas agrupaciones o representarlas mediante forma se produce un desplazamiento. Más que un medio para explicar lo que de por sí vemos, el discurso puede ser utilizado como un medio para pensar.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2010. *Signatura Rerum.* Barcelona: Anagrama.

Austin, John Langshaw. 1971. *Palabras y acciones. Como hacer cosas con palabras.* Buenos Aires: Paidos.

Benjamin, Walter. 2012. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. <Tercera redacción>.» En *OBRAS libro I/vol. 2*, de Walter Benjamin, 49-85. Madrid: Gustavo Gili.

Colomina, Beatriz. 2010. *Privacidad y publicidad: la arquietctura moderna como medio de comunicación de masas.* Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Deleuze, Gilles. 2007. «Carta a uno sobre el lenguaje.» En *Dos regímenes de locos*, de Gilles Deleuze, 185-186. Valencia: Pre-Textos.

—. 2012. *Diferencia y repetición.* Buenos Aires: Amorrortu.

—. 1987. *Foucault.* Barcelona: Paidós.

—. 1984. *La imagen-movimiento.* Barcelona: Paidós.

—. 2008. «La inmanencia: una vida...» En *Dos regímenes de locos*, de Gilles Deleuze, 347-351. Valencia: Pre-textos.

—. 2016. *Lógica del sentido.* Barcelona: Paidós.

—. 1996. «Louis Wolfson o el procedimiento.» En *Crítica y clínica*, de Gilles Deleuze, 20-37. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. 1997. *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona: Anagrama.

—. 2010. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, Gilles, y Michel Foucault. 2000. «Un dialogo sobre el poder.» En *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, de Gilles Deleuze, Michel Foucault, David Cooper, Marie-Odile Faye, Jean-Pierre Faye, Marine Zecca, M Fontana y Berbard Henry-Levy, 7-19. Madrid: Alianza.

Dreyfus, Hubert, y Paul Rabinow. 2001. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermeneútica.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes.* Buenos Aires: Caja Negra.

Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso.* Buenos Aires: Tusquets.

—. 1997. *El pensamiento de afuera.* Valencia: Pre-Textos.

—. 2013. *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI.

—. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología sobre las ciencias humanas.* Buenos Aires: Siglo XXI.

—. 2007. *Los anormales.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Godard, Jean-Luc. 2014. *Historia(s) del cine.* Buenos Aires: Caja Negra.

Hearn, Fil. 2006. *Ideas que han configurado edificios.* Barcelona: Gustavo Gili.

Kristeva, Julia. 1988. *El lenguaje ese desconocido.* Madrid: Fundamentos.

Le Corbusier. 1998. *Hacia una Arquitectura.* Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

Marinetti, Filippo. 1978. *Manifiestos y textos futuristas.* Barcelona: Ediciones del Cotal.

Mitchel, William John Thomas. 2009. *Teoría de la imagen.* madrid: Akal.

Perec, Georges. 1986. *Pensar/Clasificar.* Barcelona: Gedisa.

Saussure, Ferdinand de. 1945. *Curso de lingüistica general.* Buenos Aires: Losada.

Venturi, Robert. 2008. *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili.

Vitruvio, Marco Polión. 1997. *Los diez libros de arquitectura.* Madrid: Alianza Editorial.

—. 2008. *Los diez libros de arquitectura.* Madrid: Akal.

Wolfson, Louis. 1993. «El joven estudiante de lenguas.» *XUL Signo viejo y nuevo* 45-49.

—. 2013. *Le Schizo et les langues.* ParIs: Gallimard.

d i s c u
r s o & f
o r m a