

METAMORFOSIS

TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR

Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

UDLAP



interior
architecture
research

METAMORFOSIS

TRANSFORMACIÓN Y PROCESOS CREATIVOS
EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO INTERIOR



Mario Ernesto Esparza Díaz de León
Coordinador



UDLAP®



DO ARCHITECTURES AND SPACES HAVE POLITICS?
UNA APROXIMACIÓN SOCIOPOLÍTICA
A LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO



Ernesto Ramon Rispoli
BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

Resumen

Desde los años setenta del siglo pasado hasta tiempos recientes, el debate arquitectónico ha tendido a dejar de lado los asuntos políticos y sociales que habían sido su principal objeto de interés en una determinada época, desplazando su foco de atención sobre cuestiones prioritariamente formales. Las razones de ello parecían bastante claras: esta “retirada de la política” podía ser vista, antes de todo, como la consecuencia del desengaño provocado por el fracaso de la utopía progresista de la arquitectura moderna. Como es sabido, el proyecto moderno vio la arquitectura y el diseño de la ciudad como instrumentos decisivos para la creación de un mundo mejor –más racional e igualitario– y, sin embargo, este proyecto fracasó. Aunque ampliamente aceptada, esta narrativa de “fracaso” ha dejado y sigue dejando varias preguntas sin respuesta. Está claro que la arquitectura –y el proyecto en general– no puede proporcionar la solución definitiva a todos los problemas complejos relativos a la coexistencia social, pero eso no significa necesariamente que no juegue ningún papel social y político. ¿Cómo volver a reafirmar este papel y consolidarlo ulteriormente? ¿Cómo volver a introducir preocupaciones y asuntos de

carácter socio-político en la agenda de la arquitectura y del proyecto, sin el riesgo de caer otra vez en la trampa de la utopía moderna?

Palabras clave

Arquitectura, política, contingencia, pluralidad, transformación.

Summary

From the 1970s until recently, the architectural debate tended to overlook social and political issues that were once its main concern, shifting its focus primarily on issues of form. The reason for this appeared to be quite clear. The retreat from politics could be seen, first and foremost, as the consequence of the 'disenchantment' provoked by the failure of the progressive utopia of modern architecture: as it is known, the modern project saw architecture and urban design as decisive instruments for the creation of a better, more rational and equal world, but such project failed. This widely accepted narrative of failure, however, has left some questions unanswered. It's clear that Architecture –and design in general– cannot be the definitive solution for all the highly complex issues related to social cohabitation, but this does not mean that they play no social and political role whatsoever. Which could be the way to re-assess and further consolidate such role? How can social and political issues re-enter the agenda of architecture and design in its wide range of forms, without the danger of falling again into the trap of modern utopia?

Keywords

Architecture, politics, contingency, plurality, transformation.

Desde finales de los años setenta hasta tiempos muy recientes, el interés por las cuestiones políticas ha sido relativamente escaso en el debate arquitectónico. En aquel entonces, como es sabido, las posiciones se habían polarizado en dos facciones contrarias: por un lado, los defensores de la *autonomía*—que interpretaban la arquitectura como un sistema cerrado y dotado de sus reglas específicas, independientes de cualquier otra disciplina y ámbito de la cultura—, y por el otro, aquellos que seguían interpretando el artefacto arquitectónico como dispositivo comunicante. En todo caso, la cuestión de la arquitectura como lenguaje, más o menos autónomo, había adquirido la centralidad que antes había sido atribuida a asuntos y preocupaciones de carácter social y político.

Como también Manfredo Tafuri (1973) puso en evidencia, la retirada de la arquitectura en cuestiones meramente formales podía ser vista como la consecuencia del desengaño provocado por el fracaso de la utopía moderna, que había confiado excesivamente en las capacidades del proyecto como herramienta de progreso social; sin embargo, la toma de conciencia de este fracaso—compartida por gran parte de la cultura arquitectónica de aquella época—dejaba una cuestión fundamental sin resolver: si es cierto que la arquitectura no es (ni puede ser) la solución definitiva a todos los problemas relativos a la coexistencia social, ¿significa necesariamente que su rol social y político es irrelevante? En otras palabras, ¿existe un modo para reafirmar una posibilidad de agencia socio-política de la arquitectura, sin caer de nuevo en la trampa de la utopía moderna?

En los últimos años, estas cuestiones han vuelto a emerger en el debate, gracias también a la contribución de una nueva generación de investigadores y teóricos de la arquitectura. Muy significativo, en ese sentido, es el trabajo de los británicos Nishat Awan, Tatjana Schneider y Jeremy Till, autores del proyecto de investigación *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture* (2011).¹ Sus reflexiones tienen una relevancia central en la presente contribución, ya que tratan de responder a las preguntas hechas anteriormente, y de

1 Además del libro, véase también el sitio web www.spatialagency.net.

echar nueva luz en las implicaciones sociopolíticas de la arquitectura y del diseño en general.²

Para comprender el verdadero alcance de estas implicaciones hace falta, antes de todo, deconstruir tres estereotipos profundamente enraizados en la cultura arquitectónica contemporánea: estos *clichés* dificultan la evolución del debate en otras direcciones, e impiden prestar mayor atención a asuntos que hoy en día tienden a ser vistos como secundarios.

Crítica a la noción de arquitectura como edificio-objeto

La definición más común de arquitecto es “alguien que diseña edificios”; de hecho, la mayoría de los arquitectos ocupan gran parte de su tiempo de trabajo diseñando edificios a diferentes niveles de detalle. No hay nada negativo en eso en general, pero también es cierto que centrar la atención en el edificio como objeto principal de interés puede dar lugar a problemas que deberían tenerse en debida cuenta. Tradicionalmente –como demostrado por revistas, concursos, premios–, la cultura arquitectónica tiende a dar prioridad a los aspectos estáticos de los edificios: lo tecnológico, lo visual; más en general, lo estético. El foco de atención del debate está puesto generalmente en la forma, en la técnica y en la dimensión cultural y simbólica de los edificios en su cualidad de “objetos”. Esto lleva muy a menudo a dejar de lado otros aspectos, más relacionales y contingentes, de los mismos edificios: los procesos de su producción, ocupación y utilización en el tiempo; su relación tanto con la naturaleza como con la sociedad.

2 También otros investigadores están explorando, hoy en día, este nuevo campo de interés. Siempre en Gran Bretaña, vale la pena mencionar las investigaciones desarrolladas por Camillo Boano en la Bartlett School of Architecture de Londres (Boano y Talocci, 2014; Boano, 2015) y las de Albena Yaneva, docente de teoría de arquitectura en la University of Manchester (Yaneva, 2017).

Por decirlo en términos filosóficos, el edificio como objeto es visto generalmente como un *gegenstand*: un término alemán que significa literalmente “algo que está puesto en contra” de un sujeto, claramente separado de él, y casi suspendido en el espacio y en el tiempo. En este sentido, a pesar de lo inestables y dinámicos que puedan parecer, edificios como el Guggenheim Museum Bilbao de Frank Gehry o el Royal Ontario Museum de Daniel Libeskind siguen siendo *firmes* como cualquier otro *gegenstand*.

Es fácil comprender la razón por la que la concepción de la arquitectura como objeto-edificio haya sido relativamente conveniente para los arquitectos: le otorga prioridad a aquellos aspectos estáticos sobre los que ellos tienen cierto control, pero ignora los aspectos contingentes -y a menudo incluso imprevisibles- que se escapan de dicho control. Se trata de una concepción que contribuye, además, a la mercantilización de la arquitectura. Edificios “innovadores”, “eficientes” o “icónicos” tienen un valor de intercambio más alto en el mercado contemporáneo, como si de objetos de lujo se tratara: innovación, eficiencia e imagen se han vuelto las palabras clave de la arquitectura de éxito, de forma perfectamente coherente con los valores del capitalismo avanzado. Obviamente, al poner la arquitectura tan cerca de los valores del mercado se cierra la puerta a otras maneras de pensar y actuar; maneras que tengan en debida cuenta la justicia social y el cuidado de los ecosistemas naturales.

En contraste con esta visión del objeto como *gegenstand* estático y fijo, el filósofo francés Bruno Latour propuso la así llamada teoría del actor-red, en la que no hay sujetos ni objetos concebidos como entidades aisladas, sino más bien *entidades*—que pueden ser humanas y no humanas, materiales e inmateriales— integradas en una red compleja de relaciones con otras entidades: una red que es siempre contingente, porque cambia según el espacio y el tiempo. Los autores de *Spatial Agency* hacen referencia explícita a Latour y a la teoría del actor-red: en su visión, los espacios y los edificios no son objetos aislados, sino partes de un conjunto dinámico de redes sociales y ambientales, cuya naturaleza es demasiado compleja para ser tratada sólo con los instrumentos de la estética y de la tecnología. Este cambio de mirada tiene varias consecuencias relevantes.

Crítica a la sobrevaloración de la belleza arquitectónica

La aspiración de la mayoría de los arquitectos es transformar el mundo en un lugar mejor a través del diseño de arquitecturas y espacios mejores; sin embargo, es importante entender qué es lo que se entiende realmente por “lugar mejor” y qué métodos y herramientas se usan para alcanzar tal objetivo.

La noción de “genio artístico” y la autoridad de la razón científica tienen todavía una influencia muy profunda en el campo de la arquitectura: esto explica –como ya se ha dicho– el motivo de la relevancia dada a los problemas estéticos y tecnológicos, generalmente vistos como los criterios principales para juzgar la calidad de un edificio. Claramente no se trata de abandonar tales criterios, sino más bien de integrarlos con muchos otros: la idea de mejoramiento debería ser asociada ya no simplemente con la de belleza, sino con un conjunto más complejo de factores, especialmente los sociales y los medioambientales. A ese respecto, Awan, Schneider y Till (2011: 50-51) escriben:

Nuestras dudas sobre la eficacia de la belleza como medio para el “bien común” no implican en absoluto la promoción de la fealdad. Surgen, más bien, de nuestra convicción de que la belleza ha sido usada, muy a menudo, como excusa para alejarse de problemáticas contemporáneas más complejas y conflictivas [...] Nos parece que hoy en día la conexión entre “belleza” y “mejoramiento” sea tan dada por sentada que “mejorar el mundo” signifique simplemente “hacer cosas bellas”: es como si los arquitectos pudieran hacer algo “bueno” sólo diseñando edificios “bellos”. Decir que no hay una conexión directa, de causa-efecto entre belleza y felicidad –o, a un nivel más general, entre estética y ética– no significa menospreciar el rol de la estética y de la técnica, sino entender el papel relativo que juegan en una interacción compleja con otros factores, por ejemplo, los sociales.

En este sentido, ir más allá de la estética significa, sobre todo, prestar más atención a la manera en que las arquitecturas entran en relación con el espacio físico que ocupan: a los procesos de su producción, de su concreta utilización y de su modificación a lo largo del tiempo.

Crítica de la imagen del arquitecto como genio o héroe

Uno de los prejuicios enraizados en la arquitectura como disciplina cerrada y autorreferencial es pensar que sólo los arquitectos estén implicados en la producción del ambiente construido. La arquitectura y el espacio son vistos normalmente como dominio exclusivo de los arquitectos, urbanistas y diseñadores; también las historias tradicionales de la arquitectura se centran casi exclusivamente en la “mano mágica” del genio individual, dejando de lado las múltiples voces de los demás. Este, en cierta medida, es el legado –aún presente hoy en día– de la idea decimotava de la arquitectura como una de las bellas artes. Se trata, no obstante, de una idea equivocada, no sólo porque concibe el edificio reductivamente como obra de arte, sino también porque va de la mano con la mitología del arquitecto como genio creativo, como es evidente en la celebración mediática de figuras contemporáneas como Rem, Norman, Renzo, Santiago y los demás.³

En realidad, sólo en casos muy raros la arquitectura es el producto de un único individuo y, en casos aún más raros, el ambiente construido puede asociarse a un “arquitecto-estrella”. La prueba más clara son los bloques de viviendas “corrientes”, los edificios industriales, en los centros comerciales, las gasolineras (lo que Venturi y Scott Brown definían el *dumb and ordinary*), y en general todos aquellos edificios y espacios diseñados por “no-celebridades”: arquitectos cuyo trabajo es casi desconocido, pero cuya esperanza –influen-

3 El uso de los nombres propios aquí es voluntario: remite a la imagen tradicional del artista como genio individual que ahonda sus raíces en el Renacimiento.

ciada por esta misma mitología— es la de obtener un día sus tan merecidos 15 minutos de fama, según la expresión de Andy Warhol. En la mayoría de los casos, estos edificios simplemente no son suficientemente interesantes y permanecen desconocidos; sin embargo —y a pesar de esto— siguen constituyendo muy a menudo el paisaje de nuestras vidas cotidianas.

En oposición a esta visión mitológica, es necesario promover una suerte de idea “post-heroica” del arquitecto, como alguien que da voluntariamente un paso hacia atrás, renunciando a su voluntad de ejercer una autoridad completa sobre el objeto de su trabajo. Un arquitecto consciente de que la producción de todo espacio involucra a un grupo muy amplio y variado de actores con un abanico muy diferente de necesidades, habilidades y objetivos: usuarios, obreros, políticos, organizaciones, artistas, tenderos, vendedores ambulantes y muchos más. El arquitecto sigue jugando un papel imprescindible y decisivo en el proceso de producción del espacio, pero no es el único actor.

Esta es la razón por la que Awan, Schneider y Till recurren al término “espacio” en lugar del de “arquitectura”: el segundo, en su opinión, tiende a asociarse demasiado fácilmente con la idea abstracta de edificio aislado. Sin embargo, es necesario aclarar que el término “espacio” no *sustituye* al de arquitectura, sino más bien lo *expande* y de forma decisiva; aquí el referente principal es el filósofo marxista Henri Lefebvre y su libro *La producción del espacio*, cuya frase más célebre sea probablemente la siguiente: “el espacio social es un producto social” (Lefebvre, 1991: 360).

Una declaración semejante puede parecer obvia, pero es también crucial, porque significa colocar la producción del espacio en un ámbito mucho más amplio y plural que el “área de *expertise*” de especialistas. La definición de Lefebvre implica un entendimiento del espacio muy diferente al tradicional por una serie de razones. Antes que todo, *la producción del espacio es una actividad colectiva y compartida*: como se ha dicho, los profesionales juegan un rol esencial en ella, pero hay muchos más actores involucrados. En segundo lugar, *el espacio social es un espacio dinámico*, ya que su producción siempre continúa a lo largo del tiempo. Esto lleva a desplazar el foco de atención de los

edificios como objetos estáticos a los procesos continuos y abiertos: la naturaleza dinámica y temporal del espacio implica reconocer que su producción es un proceso siempre en evolución e impredecible –o al menos, no del todo predecible– que involucra una muy amplia variedad de actores en el tiempo.

En tercer lugar –y este es un punto fundamental–, el espacio social tiene también una intrínseca dimensión política; en otras palabras: *el espacio social es siempre espacio político*. Si observamos los dibujos técnicos, las maquetas o los modelos en 3D usados en la profesión, nos damos cuenta de que el espacio es tratado casi como algo “neutral”. Eso implica que “el arquitecto se centra en una ‘porción’ de espacio sacada de un conjunto más grande, y toma esta porción de espacio como algo preestablecido y trabaja sobre ella usando todas sus ideas, habilidades técnicas y preferencias formales” (Lefebvre, 1991: 360).

Sin embargo, esta neutralidad es sólo aparente, y desaparece de golpe cuando bajamos el modelo en la realidad del espacio donde los individuos viven sus vidas cotidianas: vidas afectadas, de un modo u otro, por las posibilidades y los límites de dicho espacio. El espacio puede limitar o puede empoderar a quienes lo habitan: puede ser el resultado de una operación de planificación *top-down* y, por lo tanto, limitar; o el fruto de un proceso de participación colectiva y de co-diseño y, por lo tanto, empoderar. Esto es evidentemente un asunto político, y reconocerlo lleva a abandonar toda idea de *neutralidad* del diseño arquitectónico y espacial. Lleva, además, a plantear otra crítica, a lo que podría definirse como la “ideología del *problem solving*”: la visión de cada acto de diseño como una actividad meramente técnica, casi “científica”, cuyo único objetivo es el de encontrar las respuestas más efectivas a problemas ya predefinido. Cada línea de un plan arquitectónico no es solamente un gesto formal, sino también, y sobre todo, la anticipación de una futura configuración espacial (y social), por lo que siempre es un acto político. Con respecto a este asunto, Awan, Schneider y Till (2011: 51-52) escriben:

Decir que la arquitectura es política es decir algo obvio; no obstante, decir que los arquitectos tienden generalmente a evitar la política es decir

algo igualmente obvio. La arquitectura es intrínsecamente política porque es parte de la producción del espacio, y esto es político en la medida en que influencia claramente las relaciones sociales. [...] Arquitectos y urbanistas deben enfrentarse a la responsabilidad de influenciar las dinámicas sociales de otros sujetos en maneras que van mucho más allá de la simple creación de “belleza”. La responsabilidad política crucial del arquitecto no ha de ser buscada en el embellecimiento formal del edificio como objeto de consumo estático y visual, sino más bien en la creación de relaciones espaciales –y por lo tanto sociales– capaces de empoderar a otros sujetos.

Para entender hasta qué punto la arquitectura y el espacio son políticos, es útil una breve referencia a Michel Foucault. En su célebre ensayo “El sujeto y el poder”, Foucault propone unas nociones de “poder” y de “gobierno” que van mucho más allá de la idea tradicional y limitante de política como administración y gestión de instituciones colectivas:

En sí mismo, el ejercicio del poder no es una violencia a veces oculta; tampoco es un consenso que, implícitamente, se prorroga. Es más bien un conjunto de acciones sobre acciones posibles: opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes [...]. “Gobierno” no se refiere únicamente a las estructuras políticas o a la gestión de los Estados; más bien designa el modo de dirigir la conducta de individuos o grupos [...]. Gobernar, en este sentido, es estructurar el posible campo de acción de los otros (Foucault, 1988: 15).

Estas reflexiones remitían, claramente, a su idea de la política entendida no como actividad institucional, sino más bien como “gobierno de las vidas”. Para Foucault, no hay sociedad sin poder; la cuestión, más bien, es cuánto “campo de acción” deja este poder a los sujetos a los que se dirige. En este sentido, la arquitectura es una práctica política en sí misma justamente

porque define campos de acción para los demás, y el problema, también aquí, es la extensión real de estos campos: hasta qué punto limita y ordena de arriba a abajo, y hasta qué punto deja posibilidades de elección relativamente autónoma a quienes la habitan o la usan.

En su célebre e iluminante ensayo titulado “Do artifacts have politics?”, el filósofo estadounidense Langdon Winner puso en evidencia cómo incluso las tecnologías aparentemente más neutrales suelen tener políticas integradas –casi “inscritas”– en su interior:

Las cosas que llamamos “tecnologías” son maneras de establecer orden en nuestro mundo. Muchos sistemas y dispositivos técnicos relevantes en nuestra vida cotidiana contienen posibilidades para ordenar la actividad humana de muchas maneras diferentes. De forma más o menos consciente y voluntaria, las sociedades eligen estructuras y tecnologías que influyen la manera en que la gente comunica, viaja, consume, va al trabajo, etc., durante un periodo muy largo de tiempo. [...] Los asuntos que dividen –o unen– a las personas en una sociedad no residen sólo en las instituciones y en las prácticas de la política en el sentido tradicional de la palabra, sino también –y de forma menos obvia– en infraestructuras tangibles de hierro y hormigón, de cables y transistores, de tornillos y tuercas (Winner, 1980: 128).

Evidentemente, estas mismas consideraciones podrían valer también para habitaciones, muros, terrazas, calles y plazas; más en general: arquitecturas y espacios. No obstante, los arquitectos y el debate arquitectónico hoy en día tienden a dejar la política de lado, aspecto evidenciado también por Awan, Schneider y Till (2011). La responsabilidad de esta “destitución” de la política en el campo de la arquitectura, como se ha dicho, está normalmente atribuida al fracaso del proyecto utópico y progresista del movimiento moderno, anunciado por varios intelectuales y teóricos a partir de los años sesenta.

Entre ellos estaba Charles Jencks (1981), quien habló de la “muerte de la arquitectura moderna” al inicio de su célebre texto *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*; de hecho, el paso del modernismo al postmodernismo significó también el paso de la utopía socio-política moderna a la retirada postmoderna en cuestiones formales. En los años setenta y ochenta el postmodernismo abandonó –al menos aparentemente– cualquier misión política y centró su atención en el significado cultural de los edificios y en la exploración de los estilos, también como manera de reaccionar contra la ortodoxia del funcionalismo moderno. Pareció que los arquitectos dejaban la política de lado, pero fue una retirada más aparente que real; en el plano práctico, el postmodernismo siguió siendo políticamente implicado, pero en la dirección opuesta a la de la arquitectura moderna: no progresista, sino conservadora. De hecho, la mayoría de los arquitectos postmodernos acabaron trabajando con grandes corporaciones o con la nueva *affluent society* de aquella época, insertándose perfectamente en las dinámicas del capitalismo avanzado.

Esto demuestra la intrínseca debilidad de la posición de Jencks, quien celebraba el desempeño político de la arquitectura: evitar tener en cuenta la dimensión política del proyecto no significa en absoluto suprimirla. Más en general, Jencks no entendió que entre lo blanco y lo negro hay siempre escalas de grises: el hecho de que la arquitectura por sí misma no pueda representar la solución a todos los problemas sociales –como defendían muchos arquitectos modernos en su utopía tecnocrática– no quiere decir que no tenga ningún potencial de transformación social.

Hablar de “escalas de grises” significa afirmar que la arquitectura puede ejercer su agencia socio-política sin ninguna pretensión de aportar la solución definitiva a cualquier problema espacial y social: en otras palabras, la arquitectura puede *negociar* con otras fuerzas para transformar parcialmente el espacio en que vivimos. Si los arquitectos son conscientes de las oportunidades y de los límites de la situación espacial (social) específica en la que se disponen a operar, serán también capaces de enfrentarse a ella con una mirada trans-

formadora; aunque se tratará siempre de una transformación parcial y contingente tanto en el espacio como en el tiempo.

Si es cierto lo que afirman Henri Lefebvre y Bruno Latour, hay que reconocer que el arquitecto –como cualquier otro productor de espacio– está siempre puesto en el medio de un entramado muy complejo de redes sociales y ecológicas que no pueden ignorarse. Tenemos que reconocer hasta qué punto la arquitectura está expuesta a las tensiones múltiples –y a menudo conflictivas– que existen en cada una de estas redes, y eso significa cuestionar de manera profunda cualquier idea de *autonomía* de la arquitectura. Por lo tanto, es necesario desplazar el foco de la atención de las arquitecturas como “objetos en sí mismos” a las arquitecturas como “partes de redes” complejas y cargadas de implicaciones sociales y ambientales: en este sentido, los procesos que tienen lugar en el espacio social y las consecuencias sociales y medioambientales de la arquitectura son aspectos mucho más significativos que los propios edificios.

De todas formas, como se ha dicho, esta perspectiva no promueve el abandono de la pericia propia y específica del arquitecto; al revés, propone ejercerla en una óptica mucho más amplia, capaz de tener en cuenta tales redes, procesos y consecuencias. En esta visión, el arquitecto es alguien que impulsa una transformación a través del empoderamiento de otros sujetos, permitiéndoles ser agentes activos en sus propios contextos espaciales. En otro de sus libros –*La revolución urbana*–, Lefebvre (1972) definió a este tipo de arquitecto como “condensador social”, en oposición a la idea tradicional de “demiurgo” (alguien que impone su orden en el espacio, de arriba a abajo, confiando sólo en su sabiduría profesional consolidada y reconocida).

Arquitectos como condensadores sociales: algunas tácticas disruptivas

Desde un punto de vista más operativo, la figura de arquitecto como condensador social puede contar con una serie de técnicas y metodologías concretas que podrían definirse como “tácticas disruptivas”: *tácticas* porque pueden insertarse en una estrategia general de reacción contra la visión dominante de la arquitectura y del diseño; *disruptivas* porque cada una de ellas contribuye a cambiar la manera en que el espacio es normalmente producido. Tres de estas tácticas son:

Negociar el brief

Un encargo, o *brief*, es aquello que establece una relación muy determinada de fuerzas entre el cliente –una corporación, institución, autoridad local, quienes disponen del presupuesto económico– y el arquitecto, el profesional pagado para ofrecer su servicio. Los *briefs* contienen, entre otras cosas, instrucciones sobre lo que se puede hacer y lo que no en el espacio, donde la regla común es que el arquitecto tenga que limitarse a operar dentro de estos límites establecidos: como lo que acontece fuera de dichos límites no es un problema del cliente, tampoco debería serlo para el arquitecto. Obviamente, muchos diseñadores se conforman con este marco de “certeza” y renuncian voluntariamente a ir más allá de ello; sin embargo, en la mayoría de los casos, este “más allá” es un campo crucial en el que se hacen elecciones y se toman decisiones cruciales de carácter social, político y medioambiental.

Un *brief* nunca es neutral: siempre está cargado de intereses y poder, pues tiene la capacidad de influenciar las relaciones sociales, a veces de forma muy profunda. Hace falta, por lo tanto, que el arquitecto sea capaz de negociarlo y reconozca esta negociación como un aspecto fundamental de su responsabilidad: en otras palabras, concebir el encargo no como un conjunto de

instrucciones predeterminadas, sino como una oportunidad para abrir nuevas posibilidades. Precisamente en esta óptica, varios arquitectos y estudiosos de arquitectura hoy en día consideran a la propia redacción del *brief* en colaboración con los clientes como un aspecto central de su trabajo.

Crear o consolidar las redes sociales y ambientales con el fin de fomentar la auto-organización

El espacio contemporáneo está interesado cada vez más en los fenómenos de la gentrificación y de la segregación social, debido a cuestiones de clase, etnia y religión, o a la combinación de estos factores. Muchos arquitectos y diseñadores intentan reaccionar contra de esta tendencia a través de soluciones proyectuales que fomentan la colaboración entre grupos sociales diferentes y su participación activa en la producción del espacio. A menudo, promueven y fomentan también la emergencia de iniciativas *bottom-up* (de abajo a arriba) no guiadas por la autoridad de los expertos. En muchos casos no se trata ni siquiera de construir algo nuevo, sino de reorganizar y aprovechar lo que ya está disponible, insertándolo en una nueva conexión.

Recurrir a la indeterminación espacial

Normalmente la cuestión de la eficiencia suele tener mucha relevancia en la planificación espacial, por lo que cualquier falta de determinación es vista negativamente como una forma de desperdicio. No obstante, el hecho de dejar una porción del espacio como indeterminada y “no especificada” puede dar a los usuarios la posibilidad de estructurarla y definirla ulteriormente según sus propias necesidades y deseos.

Un ejemplo concreto –y ya célebre– en el que cada una de estas tres tácticas fue aplicada es el complejo de viviendas sociales en la Quinta Monroy

de Iquique (Chile), diseñadas por Alejandro Aravena y el colectivo Elemental: un proyecto que vale la pena analizar con detalle. En un proyecto de viviendas sociales de bajo coste, por lo general, la mayoría del presupuesto público se utiliza para la construcción de las propias viviendas, por lo tanto, los recursos que quedan, destinados a la adquisición de los solares, sólo permiten tener en cuenta las áreas más económicas, ubicadas fuera del centro de la ciudad.

En lugar de dar eso por sentado, Aravena y Elemental eligieron tomar una postura muy diferente y negociar el encargo. Se decidió adquirir la Quinta Monroy —el asentamiento informal cerca del centro urbano donde los residentes ya vivían— con el objetivo de evitar su expulsión hacia la periferia, para evitar, entonces, la gentrificación. Estos solares eran relativamente más caros debido, precisamente, a su ubicación más céntrica, por lo que los arquitectos se veían forzados a reducir los costes para la construcción de las propias viviendas. Ese fue el momento en que se les ocurrió la idea fundamental del proyecto: proporcionar a cada familia “media casa” en lugar de una entera. Esta “media casa” estaba dotada de todos los equipamientos básicos que hubieran sido difíciles de construir autónomamente por parte de las familias; en cambio, los diseñadores les dieron a las mismas familias la posibilidad de completar la otra mitad de la casa en el tiempo, según sus medios y posibilidades. Por lo tanto, volviendo a las tres tácticas ya mencionadas:

1. Aravena y Elemental dieron forma a un modelo de vivienda social totalmente diferente, y eso fue posible porque dejaron de ver el *brief* como un conjunto de instrucciones pre-determinadas, pues vieron las condiciones de proyecto no como límites sino como oportunidades.
2. Con la decisión de adquirir el terreno donde los residentes ya vivían, los arquitectos evitaron contribuir a la gentrificación, ya que preservaron y consolidaron las redes sociales y económicas ya existentes entre las familias y su contexto más próximo.
3. Dejando cada edificio a medias, dieron a los habitantes la posibilidad de construir la otra mitad por sí mismos, compatiblemente a sus nece-

sidades y posibilidades; de este modo, los empoderaron en relación al espacio de su vida cotidiana.

Imágenes 6.1-6.4 Las viviendas sociales de la Quinta Monroy en Iquique (Chile) de Alejandro Aravena & Elemental, antes y después de su transformación por parte de los habitantes



Fuente: fotografías de Tadeuz Jalocho. Cortesía de Elemental/Alejandro Aravena.

Evidentemente sólo se trata de un ejemplo –aunque muy ilustrativo, por muchas razones–, pero se podrían mencionar muchos más.

Otro caso ejemplar es el de los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, quienes también negocian el encargo y recurren a la “indeterminación espacial” en sus célebres proyectos de vivienda social. Antes que todo, Lacaton y Vassal defienden que no hay demolición que sea “ambientalmente sustentable”, por eso tratan de evitar demoler incluso cuando las autoridades locales les invitan a hacerlo; en cambio, eligen remodelar las partes mal funcionantes de los edificios desde dentro hacia fuera, y dejan que las necesidades de los usuarios les sugieran la configuración final del espacio. A veces remueven muros o fachadas, otras añaden balcones, espacios comunes o una estructura muy ligera parecida a un invernadero, donde los usuarios luego lo adaptan de diferentes maneras.

A menudo, como Aravena y Elemental, consiguen sacar provecho del presupuesto disponible, mucho más allá de las expectativas normales: por ejemplo, su proyecto de viviendas sociales en Mulhouse le proporciona a cada usuario el doble del espacio normal, reduciendo además los costes gracias a una gestión muy atenta del proceso de construcción y a la utilización de métodos de construcción no usuales. Lacaton y Vassal siempre afirman que la primera tarea del arquitecto es la de pensar y decidir antes de construir o menos; se trata, pues, de una idea del oficio que va mucho más allá de la mera práctica del diseño y de la realización, pues tiene más que ver con la idea de enfrentarse a los aspectos económicos y reglamentarios de cada situación específica de manera creativa.

En forma de conclusión

No hay soluciones ideales en estas tácticas, sino más bien una voluntad de cuestionar los modos dominantes de entender y practicar la profesión. Es un catálogo de metodologías y prácticas que muestra que los arquitectos y los urbanistas tienen posibilidad de elección y de acción para llenar un vacío ético, social y político que hoy parece caracterizar su profesión como muchas otras. Para hacerlo, sin embargo, es preciso reevaluar las dimensiones socio-políticas de la arquitectura, que son tan cruciales como las creativas y las técnicas.

Se trata de una cuestión muy urgente en todos los ámbitos del diseño. En 1971, al inicio de su libro *Diseñar para el mundo real* –considerado aún en hoy en día como el manifiesto del diseño social y ambientalmente responsable–, Victor Papanek (1971: 3) dio una célebre definición de diseño como “la planificación y la modelación de cualquier acto hacia un objetivo deseable y previsible”. Lo que está en juego aquí tiene que ver, sobre todo, con el significado del término “deseable”: ¿por qué y para quién es deseable cierto objetivo? Plantear esta cuestión significa reconocer que cada actividad de diseño –incluyendo, claramente, la arquitectura– tiene que enfrentarse a la pluralidad y contingencia.

Por lo tanto, es preciso ir más allá de una idea de arquitectura como práctica autónoma y autorreferencial, cerrada dentro de las rígidas fronteras de la *expertise*, y empezar a verla como una de las prácticas que contribuyen a la producción colectiva del espacio. En esta forma de lucha contra la visión dominante de la arquitectura, el desarrollo de nuevas metodologías y tácticas concretas de diseño debe contar también con el soporte de la teoría, del ejercicio crítico y del empeño pedagógico: práctica arquitectónica y cultura arquitectónica son dos caras de la misma moneda, que juntas contribuyen a la elaboración de nuevas maneras de entender, producir y transformar el espacio de nuestras vidas cotidianas.

Fuentes de consulta

- Awan, N., Schneider, T. y Till, J. (2011). *Spatial agency. Other ways of doing architecture*. Abingdon/New York: Routledge.
- Boano, C. y Talocci, G. (2014). The (in)operative power. Architecture and the reclaim of social relevance. *Studio Magazine*, 6, 108-115.
- Boano, C. (2015). A Radically Inclusive Architecture? A Whatever Architecture. En K. Nawratek (Ed.), *Radical Inclusivity. Architecture and Urbanism*. Barcelona: Dpr-Barcelona.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Jencks, C. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world. Human ecology and social change*. Londres: Thames and Hudson.
- Tafari, M. (1973). *Progetto e Utopia*. Roma-Bari: Laterza.
- Winner, L. (1980). Do artifacts have politics? *Daedalus*, 109(1), 121-136.
- Yaneva, A. (2017). *Five ways to make architecture political: an introduction to the politics of design practice*. Londres: Bloomsbury.