

Las envolventes mediáticas (¿o mediaciones?)

Ricardo Pita

Universidad Autónoma Metropolitana

Métodos y Sistemas

Siendo reductivos, las últimas superficies envolventes son grafías de un particular estado del capital. Comprender desde una perspectiva social y cultural estas grafías, requiere de términos mediadores entre lo arquitectónico y lo social. La mediación en las superficies modernas era abstracta y de oposición, la mediación de envolventes contemporáneas es de indiferenciación de forma, de técnica y de experiencia, una dispersión de estéticas singulares que saturan lo cotidiano. Con procedimientos y técnicas de diseño genérico, no sólo arquitectónico, al carecer de identificación contextual, son ligeramente irreales. Sus versiones tempranas parecen cortinas gelatinosas, de ahí el nombre de “blob”. Las nuevas envolventes son membranas suavizadas y neutras, pero animadas: son imágenes-representaciones.

Being reductive, we can say that the latest envelop surfaces are texts of a particular state of capital economy. To understand these contemporary scripts from a social and cultural perspective, requires the use of certain mediator terms between the architectural and social realm. Mediation in the modern surfaces was abstract and in opposition for the work of the Modern Movement, mediation in contemporary envelopes is of re-differentiation in form, technique and experience, a scattering of unique aesthetic that saturates our daily lives. With procedures and techniques for generic design, not only architectural, without contextual identification, they look slightly unreal. Early versions seem as gelatinous curtains, hence the name of “blob.” The new enclosures are smoothed and neutral membranes, but indeed animated surfaces, they are representations-images.

Pieles / Envolventes / Membranas / Superficies / Términos mediadores /
Medios de comunicación / Información / Flujos / Animación

INTRODUCCIÓN

Me parece que el fenómeno de las envolventes, de las nuevas superficies arquitectónicas, es uno de los aspectos fundamentales, característicos e intrigantes de la arquitectura contemporánea. Desarrollé en un primer momento algunas ideas y tratamientos de estas membranas para *Diseño en Síntesis* con el título “La nueva casa de vidrio”, un atisbo muy particular en torno a lo que se ha dado en llamar las “pieles arquitectónicas contemporáneas”. Cuando se habla de “piel” se abre y sugiere un contexto diferente, el de lo que envuelve un cuerpo y en especial la envoltura del cuerpo humano, el exterior de su interior. Esta analogía permitió trazar paralelismos entre nociones médicas del cuerpo y la arquitectura, indagar en torno a estas nociones sobre el organismo y su interior, así como explorar la relatividad, cada vez mayor, entre exterior e interior y observar cómo la arquitectura contemporánea se acerca a sus cuerpos de tal manera que las envolventes de los edificios ya no se identifican necesariamente con su exterior, con sus límites, sino que actualmente se funden alrededor de un cuerpo imaginario. Ahora, en esta segunda incursión, intento desplegar una aproximación diferente a estas nuevas envolventes arquitectónicas; es decir, su relación ineludible con el contexto social y cultural y la necesaria implicación con las nuevas tecnolo-

gías, la economía globalizada y los fenómenos mediáticos.

La significación emblemática de las nuevas envolventes arquitectónicas descansa en la proximidad de estas superficies con lo social, esto es, en la relación inmediata y explícita de estas membranas con las tecnologías avanzadas de diseño, con las tecnologías constructivas de punta, con lo financiero y el mercado de dinero, con los bienes inmuebles y la propiedad, es decir, con todo lo que comúnmente denominamos como las fuerzas y relaciones de producción.

Al mismo tiempo y siendo reductivos, es necesario señalar que la condición de estas últimas superficies, pieles o envolventes es la de ser, en alguna forma, gráficas representativas de un particular estado del capital, asomo que relativiza la especificidad y autonomía de la arquitectura, disciplina y práctica gobernada por su propia historia y dinámica interna. Son estas membranas arquitectónicas, sin duda, expresiones de la realidad de la cual forman parte, pero simultáneamente crean una realidad específica, el estado de la arquitectura contemporánea a través de sus manifestaciones.

Para entender desde una perspectiva social y cultural estas gráficas de superficie, me parece que una manera de abordar esta condición especulativa de la arquitectura contemporánea, requiere la incorporación de una serie de *términos mediadores* (intermediarios, intercesores, negociadores) para buscar una asociación entre los espacios estrictamente arquitectónicos y los estrictamente sociales. Inicio esta exploración con el Edificio Seagram de Mies Van der Rohe, por varias razones: porque representa un hito del Movimiento Moderno, porque aparece en el momento emergente de una cultura mediática y de consumo y porque introdujo una serie de *términos de mediación* de ese momento, precisamente entre lo estrictamente arquitectónico y lo estrictamente social como expresiones que por entonces eran aún distinguibles.

Un término interno y específico de la disciplina arquitectónica y constructiva es el del *muro cortina* formado por el entramado en la famosa sección "I" de paneles de acero y vidrio, emblema de la racionalidad, normalización y estandarización arquitectónica llevada a lo sublime y vínculo de sentido para el edificio en todas sus dimensiones: formales, funcionales, simbólicas y sociales.

El otro término es el de una *mediación externa*, y se refiere a la lógica de percepción de estas superficies en la emergente cultura de consumo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en cuyo contexto social se iniciaban las particulares características de la publicidad masiva de aquellos momentos, tanto en revistas y anuncios como en la emergente televisión, en la ruda e inicial pantalla televisiva de la cual eventualmente emergerá la ulterior superficie... la suave pantalla virtual (el monitor de computadora) como membrana de superficie última, alrededor de la cual gravita todo el resto.

Lo abstracto de la envolvente de Mies, me parece, es que puede ser analizado simultáneamente como reproducción de y como defensa frente a la nueva e incipiente lógica de percepción de superficies, impuesta por una economía de consumo y de medios que la soporta, una superficie abstracta y una desterritorialización en arquitectura, análoga y equivalente a la abstracción y desterritorialización social.¹

Sin duda, algunos términos mediáticos son aún apropiados para intentar entender cómo las inéditas superficies de nuestro tiempo se relacionan con sus bases sociales, entendiendo y aceptando las diferencias que tienen con las incipientes del Movimiento Moderno. Lo que aquí se sugiere es que, mientras la mediación de las superficies modernas era de carácter abstracto y de oposición, la mediación de las envolventes contemporáneas

¹Véase el capítulo de "Las experiencias abstractas" (el edificio Seagram) de *Autonomy and Ideology, Positioning an Avant Garde in America*, de R. E. Somos.

FIGURA 1. ESTADIO ZENITH EN STRASBURGO, DE MASSIMILIANO FUKSAS, 2008.

estadio



es, crecidamente más, un procedimiento blando, suave y de indiferenciación de forma, de técnica y de experiencia, una dispersión tan vasta que la manifestación de la superficie arquitectónica ya no es distintiva, pasando a formar sólo un fragmento en el universo difundido de estas experiencias estéticas singulares, invariablemente similares que saturan lo cotidiano de manera omnipresente.

Se hacen necesarias varias observaciones y acotaciones en cuanto a estas superficies envolventes contemporáneas. Primero y probablemente obvio, pero importante, es no perder de vista que las recientes envolventes están íntegramente atadas a las tecnologías contemporáneas de diseño, a específicos *softwares* (el Maya y el Catia, por ejemplo) que coordinan y sintetizan múltiples parámetros de datos en configuración de flujo suave, dúctil y, podríamos decir, casi natural. Una característica importante de estas tecnologías de diseño es que sus procedimientos y técnicas son para un diseño genérico, no solamente arquitectónico, por lo que son aplicadas en distintos universos: por Audi para el diseño de sus autos, por Apple para las iMac, así como en animaciones cinematográficas y en diseño industrial y gráfico. Resulta entonces evidente que la percepción de una arquitectura producida con estos mecanismos sea indiscutiblemente similar a la producida por la misma generatriz mediática como los videojuegos y la producción televisiva, elementos también de esta naturaleza de flujos blandos.

En segundo lugar, la noción de superficie es aún importante para las nuevas envolturas y esto es evidente porque descansan en una acumulación de tecnologías y efectos de modelos

tempranos de diseño, como el mismo *muro cortina* de Mies. Pero, mientras que en el caso de Mies, así como en la generalidad del Movimiento Moderno existía un isoformismo, una continuidad de concepción entre la envolvente, el espacio y la estructura, las nuevas envolventes están generalmente desmembradas de cualquier soporte, desplegándose desde su propia lógica, lo que les da una nueva jerarquía, una nueva capacidad como para reintroducir una noción de simulacro, por nombrar algunas de ellas. De esta manera, las nuevas envolventes parecen tener una genealogía, una relación temprana con una manifestación de envolventes desarrollada por los arquitectos Venturi & Scott Brown mediante sus ideas sobre el “cobertizo decorado” y sus nociones y crítica acerca del Movimiento Moderno a través de su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, al sostener la necesidad de que la arquitectura debe asumir algún contenido de “material semiótico” apropiado y reconocible por la cultura popular.²

Es la forma como las superficies de las envolventes del Movimiento Moderno inician un camino que delinea huellas de cosificación y de mercantilización desde su original severidad abstracta, para franquear posteriormente el camino hacia la ocupación de algún contenido semiótico reconocible y a la postre alcanzar una neutralización, reapropiación y en consecuencia una atenuación y animación hasta alcanzar un nivel superior.

²Notas acerca de las cubiertas decoradas del artículo de Steven Songe, “Paradigmas cambiantes” (parte 1), en *Renovando los cobertizos decorados*.

FIGURA 2. EDIFICIO SEAGRAM DE MIES VAN DER ROHE
EN NUEVA YORK.

FIGURA 3. DETALLE DE LA FACHADA
DEL MURO CORTINA DEL EDIFICIO SEAGRAM.

fachada

Estas superficies envolventes contemporáneas ya no se ajustan o fusionan con algún contexto particular, como tampoco con algún entorno social específico (como fue el caso del Edificio Seagram en Nueva York), situación que les confiere una atmósfera ligeramente irreal, incluso cuando están construidas.

Las actuales superficies no están hechas para asumir algún contenido de “material semiótico” apropiado y reconocible por la cultura *pop* como en Venturi & Scott Brown; sin embargo, y a pesar de esto, generalmente son moduladas con procedimientos que intentan rastrear y reconocer ciertos datos externos de índole programática, sociológica y tecnológica (aquello que se suele llamar datos-contextuales). Estas huellas escudriñadas articulan y animan las superficies, implicando posibilidades diversificadas de ocupación, tenencia y codificación de fenómenos externos al objeto que, por su misma naturaleza, no pueden ser representados directamente, incluyendo un amplio rango de disposiciones institucionales, legales, técnicas y culturales que preceden, determinan y existen más allá del objeto arquitectónico.

Tercero, estas nuevas superficies han alcanzado un nivel de autonomía sin precedente, a tal grado que las envolventes contemporáneas no intentan diferenciar lo externo de lo interno o lo privado de lo público, sino más bien operan como trastornadores que en forma muy eficiente alteran estas distinciones. En las versiones tempranas de estas envolventes, pareciera que las superficies son sólo una cortina de algún fluido gelatinoso, de ahí proviene su sobrenombre calificativo



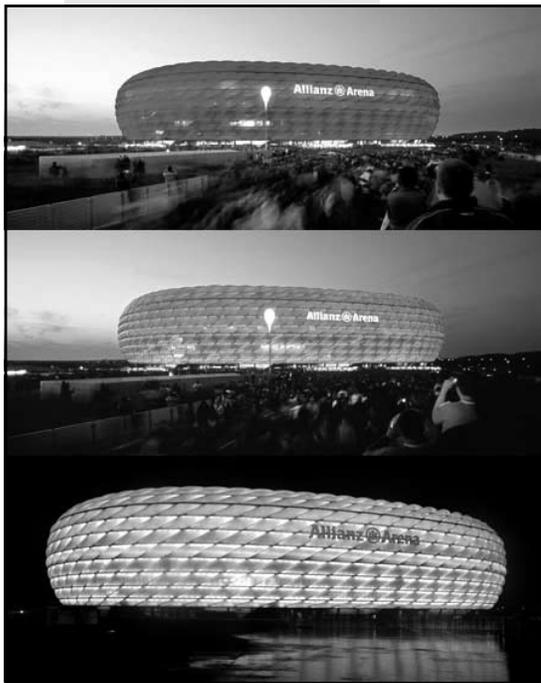


FIGURA 4. CASAS EN BLOCK ISLAND, RI. DE VENTURI Y SCOTT BROWN, 1989.

FIGURA 5. ESTADIO ALLIANZ ARENA (EN ROJO Y AZUL) EN MUNICH, DE HERZOG Y DE MEURON.

de “blob” o “burbuja”. En algunas ocasiones, en versiones posteriores de estas superficies la envolvente parece funcionar y operar como *traza* o *dato* (*datum*), o fondo contra el cual es posible remitirse para describir y leer otras partes del edificio, como esquema que hilvana y amarra partes del objeto arquitectónico. Sin embargo, es más común que las otras partes del edificio y su superficie envolvente floten separadamente, en un estado de suspensión, como en algunas propuestas que han disuelto las anteriores distinciones entre fondo/figura, dentro/fuera o privado/público. La envolvente es, en este sentido, desterritorializada, puesta en suspensión. Incluso, esta desterritorialización, esta pérdida de significado, este achatamiento y neutralización es lo que permite que la envolvente pueda ser usada como una membrana axiomática (evidente, irrefutable), y derribar programas y eventos que de otra manera era imposible desvincular.

Las nuevas envolventes, sin duda, son membranas suavizadas y neutras, pero son, efectivamente y sin duda, superficies activas y animadas.

Por último, hace falta intentar caracterizar el término “de mediación externa”, como aquello que permita desarrollar una triangulación que incluya como sus otras aristas el *plano social* (irrepresentable) y la *figura arquitectónica* de la envolvente (el mediador interno) con objeto de desarrollar y depurar la conjetura sobre las envolventes como imágenes-representaciones. Pero, ¿qué relaciona y organiza su percepción y decodificación conceptual que nos permite encadenar la experiencia de lo real irrepresentable; es decir, el presente social con la tecnología mediática en forma similar a como el *muro cortina* trans-codificó en su momento los medios publicitarios y la sociedad de consumo?

Resulta obvio que el término “mediación externa” está implícito en los medios de comunicación, en lo mediático, pero es necesario ser más específicos. Es prematuro afirmar con certeza cuál categoría tiene la mejor propiedad para ser

flujo total

utilizada como el preciso “término externo” para elaborar la *mediación*, de tal manera que, por el momento, sólo parece pertinente una posibilidad para trabajar y modelar esta conjetura porque se encuentra al interior del mismo escenario mediático contemporáneo y es la condición de “el mayor flujo de comunicación en tiempo instantáneo y presente”, situación ya apuntada y muy aproximada a lo que Raymond Williams llamó en 1974 *total flow* (flujo total); es decir, “la constante emisión genérica y de cambio constante e instantáneo de bits de información que entran y salen en una especie de hilvanado último entre espacio y tiempo”.³

Este enunciado del *flujo total* tiene sus raíces en la cultura *pop* y en la experiencia mediática inmediata anterior a nuestro presente; sin embargo, hoy la experiencia del espacio/tiempo de flujo total es volatilizada y neutralizada mas allá de las posibilidades que las condiciones de la arquitectura tenían en los años setenta. Las emisiones de video y de pantallas virtuales neutralizan energías y homologan experiencias en una especie de fuerza de inmersión en un líquido generalizado y universal, de tal manera que abren la posibilidad, por su condición intrínseca, para manipular el término *flujo total* como una posibilidad lógica con la cual elaborar esta consideración mediática. En la televisión, el flujo es el cómo los canales y redes tratan de mantener su audiencia de un programa a otro, o de un segmento de un programa a otro. El término también es importante en los estudios de televisión, en este sentido el flujo es “la característica definitoria de la media-

³ Término usado por Raymond Williams. El flujo total es “la característica definitoria de la media-difusión, al mismo tiempo como una tecnología y como una forma cultural” en *Technology and Cultural form*, 1975, pp. 86-93. Desde el decenio de 1990, el concepto de flujo se ha visto relativizado por las nuevas tecnologías y estrategias de programación, que el espectador, libre del antiguo modelo de televisión, hace a través de videograbadoras, DVD, DVRs, *Video-on-Demand* y en todas las fuentes de video que permiten al espectador construir su propio caudal.



FIGURA 6. LA GALERÍA DE ARTE KUNSTHAUS GRAZ Y EL BIX DE PETER COOK, COLIN FOURMIER, TIM Y JAN EDELER.

difusión, al mismo tiempo como una tecnología y como una forma cultural”. Desde el decenio de 1990, el concepto de flujo total se ha visto relativizado por las nuevas tecnologías y estrategias de programación que el espectador, libre del antiguo modelo de televisión, hace a través de DVD, DVRs, *Video-on-Demand* y en fuentes de video que permiten al espectador construir su propio caudal.

Incluso, la desregulación televisiva instala, cuando menos, la posibilidad de “navegar”, de *surfear*, de *pasear (flaneur)* a través de cientos de canales cuyas emisiones nunca se detienen, en forma semejante a como la arquitectura reciente se propone, no solamente por el tipo de ocupación espontánea deseada, sino también por sus complejos vínculos económicos con el capital multinacional y con las tecnologías de entretenimiento.

La noción de *flujo total* tiene otro paralelismo que se puede advertir en líneas anteriores; al señalar esta posibilidad de ser un “*flaneur* en los medios”, nos conecta de inmediato con Walter Benjamin.⁴ Idea que aparece en torno a la des-

⁴ Extractos de un artículo de Bolívar Echeverría publicado en *Debate feminista. Ciudad, espacio y vida*, año 9, vol. 17,

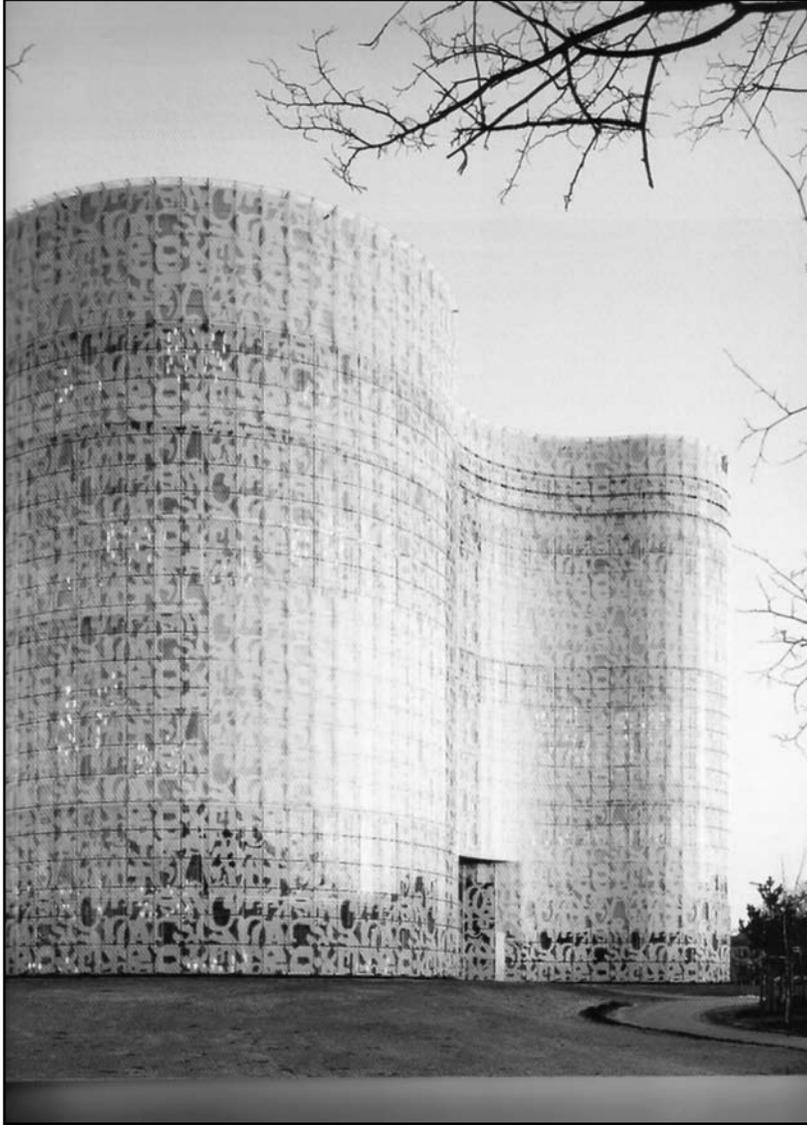


FIGURA 7. BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE BRANDEBURGO, DE HERZOG Y DE MEURON.

cripción del sentido alegórico que posee la figura del *flâneur*, el hombre para el que callejear es la actividad más genuina de su vida, como figura que personifica hasta la exageración un aspecto específico de la humanidad moderna.

Benjamin nos introduce en la perspectiva desde la que ha elegido mirar el mundo moderno cuando toma a la figura del *flâneur* como el enigma que hay que descifrar. Es, claramente, la perspectiva del consumo. Si hay un lujo en la moderna sociedad de masas, éste se encuentra en el disfrute de todo aquello que se vive en una fracción peculiar de la longitud total del día natural, aquella que no pertenece a la jornada de trabajo, pero tampoco al tiempo programado para la reproducción física e intelectual de la fuerza de trabajo; es aquel “tiempo perdido” que, por mínimo que sea, es reclamado insistentemente por tantas oportunidades de participación en juegos, fiestas o experiencias estéticas que ofrece la industria moderna de la diversión y el esparcimiento. Benjamin parece creer que la perspectiva de aproximación más favorable para encontrar la clave del enigma de la vida moderna, vivida día a día por cada uno de los individuos sociales, es la que se abre a través de ese lapso en el que tiene lugar el proceso moderno de disfrute improductivo y a través del escenario donde ese lapso transcurre. El *pasaje* es el mundo al que pertenece el *flâneur*, y el *pasaje* es un centro comercial, un “templo de la mercancía”, el escenario fascinante sobre el cual se ofrecen las cosas de la vida moderna.

Lo complejo de la visión de Benjamin está en la peculiar delimitación que hace del referente real a partir del cual debería ser posible trazar la descripción de aquello que se vive en esa fracción del tiempo y en ese escenario de la vida cotidiana. Ese referente real no es, sin embargo, un hombre moderno instalado en el disfrute creativo, es decir, en el consumo improductivo de

México, abril de 1998.

objetos de lujo, sino, paradójicamente, el *flaneur* callejeando como sonámbulo en el mundo de las mercancías que se ofrecen en el *pasaje*. ¿Por qué? Porque, mirado con atención, también aquello que se vive durante el tiempo exterior al tiempo directa o indirectamente productivo se encuentra invadido e intervenido por la lógica del productivismo capitalista.

Esta noción paralela aclara el término externo para elaborar la *mediación entre plano social* (irrepresentable), la *figura arquitectónica* de la envolvente (el mediador interno) y tecnología mediática con objeto de interpretar la conjetura que relaciona y organiza la percepción y decodificación conceptual de estas membranas/envolventes, que nos permite encadenar la experiencia de lo real irrepresentable; es decir, el presente social con la tecnología mediática. Esta idea parece adecuada como concepción preliminar para la experiencia estética de nuestro tiempo, cuando la tendencia es la desdiferenciación de disciplinas y la proclive supresión de fronteras entre específicos materiales y prácticas culturales que prometen homologar y homogeneizar toda distinción, diferencia y otredad en una globalidad que neutraliza todo alrededor de una azarosa propagación de delirios.

Las nuevas envolventes, análogamente, debilitan las autonomías disciplinarias, desdiferenciando procedimientos de diseño y dispersando cualquier intento de deshacer la diferencia entre representación arquitectónica y el gran universo de las imágenes-espectáculo.

Sin embargo, las nuevas envolventes, paradójicamente (o dialécticamente), producen conjunciones entre las experiencias estéticas que permiten y el abstracto sistema contemporáneo globalizado; estos vínculos se van produciendo como articulada triangulación entre el espacio social, la arquitectura, y el concepto históricamente específico de medios de comunicación

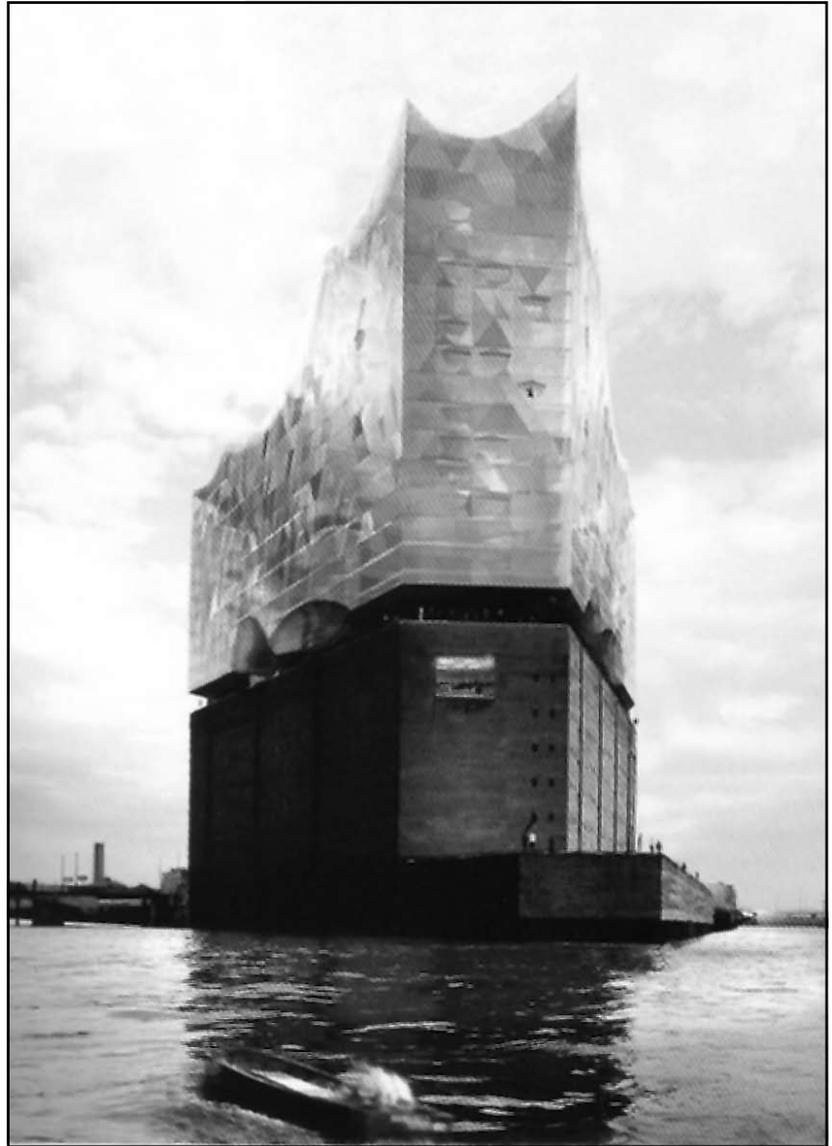


FIGURA 8. EDIFICIO DE LA FILARMÓNICA DEL ELBA EN HAMBURGO, DE HERZOG Y DE MEURON.

edificio



FIGURA 9. GRAN TEATRO NACIONAL DE CHINA EN BEIJING, DE PAUL ANDREU Y ADP.

FIGURA 10. EL EDIFICIO/PABELLÓN IMPRECISO EN LAGO, FERIA NACIONAL SUIZA, DE DILLER Y SCOFODIO.

mediación

que enmarca y organiza la relación entre los dos primeros.

Estas interfases, en particular las arquitectónicas (mediador interno), interesan por la manera en que inundan nuestras vidas. Somos una sociedad mediática, llena de *interfases membranares*, una sociedad de la información. Basta mirar alrededor, todo lo percibimos a través de pantallas. Pantallas en el reloj, el celular, el horno de microondas, la televisión, la computadora, las lavadoras, el cine, las secadoras, los autos, etcétera. En la ciudad y sus calles, las grandes pantallas digitales y las envolventes de los edificios empiezan a operar como pantallas de información.

Las membranas ya no son solamente parte del paisaje urbano. Hoy existe una convergencia entre arquitectura y nuevos medios. Las pantallas son el paisaje. La arquitectura ya no es simplemente el juego de masas en la luz. Ahora abraza otro juego, el juego de la información digital en el espacio.

La transparencia de las superficies de la arquitectura del Movimiento Moderno, alcanzadas por Mies Van der Rohe y P. Johnson, ya no es el propósito para la arquitectura contemporánea; ahora, el anhelo contemporáneo consiste en buscar ser interfaz para una comunicación de contenidos translúcidos. Como define el sentido de la arquitectura del edificio para la Galería de Arte Kunsthau Graz (Figura 6) su director: "Entendemos nuestro edificio como un organismo de comunicación de ideas, de información y de procesos que se muevan superando fronteras y límites, en este sentido nuestra galería trabaja a varios niveles, el nivel urbano, el nivel arquitectónico, el nivel mediático, el nivel artístico y el nivel institucional".

mediación

BIBLIOGRAFÍA

- Somol, R. E., *Autonomy and Ideology, Positioning an Avant Garde in America*, The Monacelli Press, Nueva York, 1997.
- Tschumi, Bernard e Irene Cheng, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st. Century*, The Monacelli Press, Columbia Books of Architecture, Nueva York, 2003.
- Vásquez Rocca, Adolfo, "El Palacio de Cristal: Peter Sloterdijk y Walter Benjamin; de los 'pasajes' a los invernaderos de la posmodernidad", en *Escáner Cultural*, revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias, núm.104, mayo de 2008. <http://revista.escaner.cl/node/742>.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972 (edición revisada en 1977).
- , *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- Steven Izenour, Denise Scott Brown y Robert Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.