

Composición Capital: De la École des Beaux-Arts a la “School of Wall Street”

Renzo Dagnino¹

Resumen

El presente ensayo² es una aproximación que busca explorar la condición actual de la arquitectura contemporánea en relación con la producción de la arquitectura de mercado. En los confines de este ensayo, por arquitectura de mercado nos referimos a aquella que se produce de acuerdo a las lógicas del valor de cambio y no del valor de uso.³ De esta manera, se pretenden dilucidar las lógicas económico-políticas subyacentes a la praxis disciplinar a partir de la examinación de la forma arquitectónica y de los procesos proyectuales que le dan origen. Con esto nos enfocaremos particularmente en la arquitectura del *real estate*, de bienes raíces o inmobiliaria ya que es esta la que materializa las lógicas abstractas del capital en un producto arquitectónico.

A partir del análisis histórico de la cultura proyectual, se traza un paralelismo entre los procesos de diseño propios de la arquitectura *Beaux-Arts* y aquellos que observamos en la actualidad para proponer, finalmente, un concepto que se aproxime a la forma de proyectar arquitectura en el capitalismo tardío⁴ de acuerdo con sus lógicas: *la composición capital*.

Palabras clave: forma arquitectónica; arquitectura y economía política; procesos y lógicas proyectuales

Abstract

This essay seeks to explore the current condition of contemporary architecture in relation to the production of commercial architecture. In the confines of this essay, by commercial architecture we refer to that which is produced according to the logics of exchange value and not of use value. In this way, we intend to elucidate the political-economy that underlies in the disciplinary praxis from the examination of the architectural form and the design processes that create it. Thereby we will focus particularly on the architecture of real estate since it is this notion that materializes the abstract logics of capital in an architectural product.

Starting from the historical analysis of design culture, a parallelism is drawn between the design processes typical of Beaux-Arts architecture and those that we observe today to finally propose a concept that approximates the way of projecting architecture in late capitalism according to its logic: the capital composition.

Key Words: architectural form; architecture and political economy; design processes

¹ Becario Doctoral SeCyT UNC. Contacto: renzodagnino@mi.unc.edu.ar

² Este ensayo es parte de una investigación de tesis del Doctorado en Arquitectura DoctA, FAUD-UNC.

³ Con esto nos referimos a una arquitectura concebida desde las lógicas cuantitativas y producida por las fuerzas del mercado, como una expectativa y propuesta de valor de cambio, es decir como un *commodity* e incipiente activo financiero *security*. Por oposición a una arquitectura de interés social donde primaria, en principio, el “valor de uso” que no es objeto de este ensayo.

⁴ Cfr. las ideas de Capitalismo Tardío desarrolladas por Ernest Mandel en *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung* (1972), Jürgen Habermas en *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus* (1973) y Fredric Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991).

Introducción: La escuela de Wall Street

Las lógicas proyectuales de la *École des Beaux-Arts* se hacían cargo tanto de la historia como de los desafíos de nuevos programas y nuevas tecnologías. De esta forma proponía una mediación de estos elementos a través de una composición donde se los integraba con gracia y oficio. Por un lado, mediante el rescate de un tipo de la antigüedad y un programa moderno mediante las ideas de orden, proporción y, finalmente, a partir de un lenguaje apropiado que hiciera de portavoz de la proyección simbólica que debía denotar el edificio para que pudiera leerse y, en definitiva, usarse con claridad y facilidad.

Así, la composición *Beaux-Arts*, era el arte de acomodar, organizar y disponer todos estos elementos en un todo coherente con equilibrio y belleza que surgiría del respeto de las buenas lecciones que otorgaba el pasado y su conciliación formal con los programas del presente. En definitiva, la forma de proyectar de la *École* estaba íntegramente enmarcada en la autonomía disciplinar de la época.

Ahora bien, ¿qué tendrá que ver todo esto con las lógicas proyectuales del presente? Si leemos con detenimiento la teoría de las lógicas proyectuales de la actualidad, podríamos plantearnos que muy poco tienen que ver con la producción de arquitectura de mercado, *real estate*. Si bien hay cierto carácter cosmético que a simple vista podría tildar un proyecto de paramétrico, de deconstructivista, etc., cuando se examina con detenimiento, incluso podríamos observar que estos proyectos no responden verdaderamente a estas lógicas proyectuales y que muchas veces se trata de una simple impostura, una ilusión que se tiende a creer. La pregunta que naturalmente surge sería la siguiente, ¿a qué lógica proyectual responden entonces? Zaera Polo hizo bien en ponerle signo de preguntas al subtítulo de su ensayo “*Ya bien entrado el siglo XXI, ¿las arquitecturas del post-capitalismo?*” Si bien allí se esgrimen casos que muestran nuevos procesos de diseño y de producción en la arquitectura, difícilmente se podría hablar de un *ethos* disciplinar propio de un verdadero estadio post-capitalista. Sin caer en augurios voluntaristas, podríamos decir que definitivamente no nos encontramos en la misma etapa del capitalismo clásico sino que ahora somos testigos y partícipes del *capitalismo tardío*.

Ahora bien, si el capitalismo tardío subvierte las mismas lógicas que le dan su origen, y sus contradicciones internas generan un proceso de “destrucción creativa”⁵. Solamente el tiempo lo dirá, pero por el momento, más allá de las preferencias particulares, la arquitectura no puede escaparse del rol que ha adquirido en el sistema del capital.

Así podríamos plantear que no es casualidad que C. Jencks proclamara la muerte de la arquitectura moderna,⁶ llámese la utopía del progreso de la humanidad a través de la justicia socio-material de su hábitat en 1972, y que estos fueran también los mismos años de la disolución de los acuerdos de Breton Woods que darían progresivamente lugar a la economía neoliberal y a la sociedad tardo-capitalista de la cual la arquitectura es un eslabón fundamental.

Al mismo tiempo que estallaba el complejo de Pruitt Iggoe, también lo hacía el valor de uso en la arquitectura. En un mismo acto sincrónico la arquitectura se despedía de sus limitaciones disciplinares e inauguraba una nueva etapa, aquella de la arquitectura supeditada al capital. Su mera concepción y producción se encuentra mediada por las lógicas inherentes al sistema capitalista, ahora se debe a él y la única regla del capital es su reproducción y la supervivencia de su sistema basado en la acumulación y en la plusvalía. Como lo plantea De Graaf al decir que:

Nos podríamos preguntar si alguna vez existió la arquitectura posmoderna como tal. Tal vez lo que hemos presenciado no era una sucesión de estilos arquitectónicos enganchados en una polémica mutua, sino un

⁵ Cfr. “*schöpferische Zerstörung*”, el concepto desarrollado por Joseph Schumpeter en su libro *Capitalism, Socialism and Democracy*, (1942) y la tesis central del libro de David Harvey, *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, (2014).

⁶ Cfr. Charles Jencks en *The Language of Post-Modern Architecture*, (1977).

cambio fundamental en el rol de las construcciones. Si antes de los años setenta, a grandes rasgos, las construcciones públicas se consideraban como inversiones/gastos públicos, después de los años setenta, las construcciones se convirtieron en un medio para generar rédito. (...) Una vez que las construcciones fueron descubiertas como una forma de capital, entonces a partir de allí solo pueden operar de acuerdo con las lógicas propias del capital. En ese sentido, tal vez no hubo una arquitectura moderna o posmoderna, sino simplemente una arquitectura antes y después de su anexión por parte del capital.⁷ (De Graaf 2017 p.422)

De esta manera se dio el paso del objeto arquitectónico con valor de uso, es decir satisfactor de una necesidad bio-antropológica⁸, al bien como *commodity* e incipiente *security* con un único carácter propio del valor de cambio. Si parafraseamos a G. Debord podríamos decir que la *forma-commodity* se caracteriza por su auto equivalencia a partir de su naturaleza puramente cuantitativa⁹. Si bien el valor de uso es su fundación, la única manera que tiene para realizarse como tal la arquitectura en el capitalismo tardío es como una *commodity*, es decir como mercancía de intercambio, y con su progresivo proceso de financialización, aún más como *security*.

Si ampliamos la definición, las *commodities* son bienes que en economía se consideran como “la base de la producción y del intercambio”. De esta manera se consideran como “productos primarios o materias primas.”¹⁰ Se rigen esencialmente por cuatro principios: su condición como productos de intercambio, su fungibilidad, su existencia física-material y su carácter instrumental dentro del sistema de producción. Por el otro lado, los *securities* son instrumentos o activos netamente financieros, es decir que carecen de entidad física, son de carácter negociable y su valor monetario está derivado de un derecho contractual.¹¹

En este sentido podríamos argumentar que la arquitectura *real estate* no se diseña y construye en un sentido romántico de la añoranza por tiempos del pasado, sino que se *produce*, lo que implica un proceso económico, es decir weberianamente *desencantado*. La arquitectura de mercado sería nada más y nada menos que la forma del capital y las lógicas proyectuales que le dan su origen no serían otras que aquellas de la *Escuela de Wall Street*.

Del sistema Beaux-Arts al sistema del capital

La arquitectura de la academia proponía un objeto cerrado y de máxima cohesión interna. Todos los elementos respondían al *Parti* y aún más, cada uno de ellos -incluida la idea de partido- se encontraba al servicio de una concepción racional de la disciplina que buscaba los principios universales de la arquitectura para hacerla “perfecta”. En palabras de Chaffe:

La academia asumió que formular estos principios era la manera de hacer la arquitectura perfecta. Por ejemplo, si se podía alcanzar una regla de la proporción, esta resultaría en la belleza perfecta. Las bases de estos principios eran lo que desde hacía largo tiempo se consideraba como los mejores ejemplos: en cuanto a proporción, los cinco órdenes, en general, los mejores edificios y textos de la antigüedad grecorromana y del renacimiento italiano. Todos estos eran considerados como la razón materializada.¹² (Chaffe 1977 p.62)

Ahora bien, si estas lógicas y ejemplos se consideraban como la razón materializada para alcanzar una arquitectura perfecta, ahora las lógicas y ejemplos a seguir no serían otros que aquellos que consuman la *composición capital*.

El sistema *Beaux-Arts* estaba comprendido dentro de las lógicas proyectuales de la disciplina. En el sistema del capital por el contrario, la función del objeto arquitectónico es estacionar y reproducir capital, por lo cual

⁷ Traducción del autor. Cfr. el libro de Reinier De Graaf, *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession*, (2017).

⁸ Cfr. el concepto desarrollado por Jean Baudrillard en su libro *Pour une critique de l'économie politique du signe*, (1972).

⁹ Cfr. Guy Debord en *La société du spectacle*, (1967).

¹⁰ Cfr. Oxford Dictionary of Finance and Banking, (2008).

¹¹ *Ibid.*

¹² Traducción del autor. Cfr. Richard Chaffe en el capítulo “The Teaching of Architecture” del libro de Arthur Drexler (Ed.), *The Architecture Of The École Des Beaux-Arts*, (1977).

el proceso proyectual necesariamente debe surgir y respetar sus reglas: plusvalía, ganancia, acumulación y reproducción, a través de sus dos elementos estelares: *commodities* y *securities*.

(I) Prendre parti

Tomar partido es quizás la decisión de diseño más importante en la lógica proyectual de la *École des Beaux-Arts*. Se debe decir que esta posición no era exclusiva a la arquitectura sino que reflejaba la ideología francesa de la época y en el ámbito del diseño se traducía tanto en su enseñanza como en la teoría y práctica disciplinar. Lo podemos observar en palabras de un alumno de la escuela, que manifestaba lo siguiente:

La historia de Francia es la historia de la centralización, la historia de las ideas dominantes. (...) Ahora, la arquitectura, que podría ser definida como el arte de acomodar partes es, de todas las artes, la más posible de ser gobernada por el espíritu francés de centralización, por eso ocurre que un edificio francés es, como regla, el resultado de una idea. Cada porción, cada ornamento del edificio, el suelo donde se asienta y los jardines que lo rodean sostienen esa idea.¹³ (Van Zanten 1978 p.4)

La tradición de la *École* hacía eco del *Zeitgeist* de su tiempo. La arquitectura debía ser claramente leída y entendida a partir de la disposición de sus elementos, de la elección de tipos, formas, lenguajes y ornamentos al servicio de una idea o concepto rector. Ahora bien, en la actualidad, la producción de la arquitectura de mercado también se debe a un mandato indefectible e inexorable: *las lógicas del capital*.

Si en tiempos de la *École*, la idea de partido era una concepción que surgía desde la autonomía disciplinar, ahora, por el contrario, la mera posibilidad de autonomía resulta una imposibilidad de carácter voluntarista. Como lo plantea R. Martin al decir que:

La arquitectura (...) no solo representa o es un espejo del capitalismo tardío como su equivalente cultural, ella pertenece al capitalismo tardío. Asegurar esto puede parecer como atribuir o conceder a la arquitectura un estado cercano a la absoluta inmanencia, pero mirándolo desde otra perspectiva también extiende el modelo dialéctico que utilizan tanto [David] Harvey como [Fredric] Jameson tal vez hasta un punto sin retorno, un punto donde ya no se puede distinguir de forma útil qué es cultura y qué es capital.¹⁴ (Martin 2010 p.106)

Si antes el partido surgía desde una ansiedad intelectual por lograr una arquitectura *bella y perfecta*¹⁵, ahora con una arquitectura que se encuentra no solo al servicio sino como parte inmanente del capital, la única fuente de belleza y perfección puede ser su correlación con los principios fundamentales del sistema tardo-capitalista que le dan su origen y *raison d'être*. El partido en la arquitectura de mercado contemporánea está supeditado a estas lógicas y es ante ellas que se rinden todas las decisiones de diseño.

(II) The Show Must Go On: De los “tableaux” y la “marche” al espectáculo arquitectónico

Ahora bien, en este punto de partida podríamos preguntarnos ¿cómo se implementa el sistema del capital? Para responderlo deberíamos revisar un concepto fundamental de la cultura contemporánea, el espectáculo. En este sentido, podríamos decir que la lectura ha caído en desgracia, gran parte del público ya no lee y, por el contrario, espera otras formas más inmediatas de consumir el mundo. El sujeto contemporáneo, inmerso en la cultura del capital, busca estímulos instantáneos, fáciles de comprender y de goce inmediato.

¹³ Cfr. “*The Builder*”, XXVIII, P. 280, (1870). Cita recuperada del artículo “*The Beaux-Arts System*” de David Van Zanten, (1978).

¹⁴ Traducción del autor. Cfr. el libro de Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*, (2010).

¹⁵ Cfr. Richard Chaffe en el capítulo “*The Teaching of Architecture*” del libro de Arthur Drexler (Ed.), *The Architecture Of The École Des Beaux-Arts*, (1977).

De esta forma, el espectáculo apela a las pulsiones e instintos más básicos, su poder yace en su carácter contemplativo que no implica entendimiento sino fascinación y la supuesta satisfacción de una pulsión que no hace más que reproducir el deseo mismo por más espectáculos.

Este fenómeno aparentemente ajeno a la arquitectura tiene, sin embargo, un gran impacto en la misma. Los productos arquitectónicos no solo que no se leen, sino que no se diseñan para ser leídos. Los sujetos se vuelven espectadores del simulacro del capital.

El espectáculo en palabras de G. Debord, “es la celebración omnipresente de una decisión ya tomada en la esfera de la producción y es el resultado consumado de esa decisión.”¹⁶ Estamos hablando de un fenómeno ya masticado, listo para consumir y ejercer el goce en el sentido de Lacan. De esta manera, A. Imbriano plantea que la economía política del goce lacaniano se refiere a “la distribución, determinada para cada sujeto, de la forma en que el sistema signifiante opera sobre el cuerpo (...) apresándolo, produciendo una forma de satisfacción que está muy alejada a la satisfacción de la necesidad.”¹⁷

El espectáculo es la forma predilecta del capitalismo tardío para representar las relaciones imaginarias entre los sujetos y sus condiciones reales de existencia.¹⁸ Es la inevitable mediación de las relaciones sociales y objetuales en el simulacro de la hiperrealidad al servicio de los procesos de acumulación y reproducción del capital.

De acuerdo con Debord, el espectáculo no se trata simplemente de una colección de imágenes, sino que funciona como un mecanismo que media en la aprehensión y en la *performance* de los sujetos ante la realidad. De alguna manera podríamos decir que se parece mucho más al aparato ideológico de Althusser¹⁹ que a la simplificación del hecho cultural como un fenómeno de la primacía visual.

El concepto academicista de *marche* ha desaparecido, incluso ha perecido su forma moderna con el recorrido arquitectónico lecorbuseriano. Ahora, por el contrario, no se trata de una secuencia de *tableaux* o de una experiencia espacial con una dirección casi cinematográfica sino de la *arquitectura espectacular*. El espectáculo es el mecanismo por el cual se ejecuta el renovado *Parti*.

Si previamente la atracción y la dinamicidad se buscaban a través de la composición con el recurso proyectual de distintos *tableaux*, (en palabras de Van Zanten, “la composición Beaux Arts trabajada dinámicamente, como una cuidadosa serie de tableaux organizados a lo largo de un eje de movimiento, cada cuadro separado apropiadamente a la función del edificio”²⁰), para luego manifestarse en la experiencia espacial de la *marche*, ahora la noción del espectáculo en la arquitectura funciona así en dos planos.

En primer lugar, como instrumento operativo en la esfera del uso y, además, como proceso estratégico en la cultura del capital. Por un lado propone un lenguaje arquitectónico de fácil consumición y goce y, por el otro, establece una capa o un velo que envuelve las relaciones entre los sujetos y los objetos arquitectónicos dislocando su proceso de producción, su consumo y su función dentro del sistema del capital. P. Deamer lo esgrime al decir que:

La mejor estructuración de la experiencia en el capitalismo es a través del fenómeno del espectáculo. Allí el capital se condensa en una imagen que media las relaciones sociales y disfraza la desigualdad estructural, así podríamos esperar que la aceleración de los flujos de capitales en el capitalismo tardío produzca un espectáculo más intenso.²¹ (Deamer 2014 p.191)

¹⁶ Cfr. Guy Debord en *La société du spectacle*, (1967).

¹⁷ Cfr. Amelia Imbriano en *El goce es la satisfacción de la pulsión*, (2008).

¹⁸ Cfr. Louis Althusser en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, (1970).

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Cfr. David Van Zanten en *The Beaux-Arts System*, (1978).

²¹ Traducción del autor. Cfr. el libro de Peggy Deamer (Ed.), *Architecture and Capitalism, 1845 to the Present*, (2014).

El goce del espectáculo nada tiene que ver con la satisfacción de una necesidad bio-antropológica relacionada con un valor de uso, sino que es un fenómeno inmanente al sistema del capital, es decir la reproducción *ad infinitum* de las lógicas que le dan su origen y le permiten su supervivencia y crecimiento a partir del valor de cambio.

De ese modo, el espectáculo sería la forma en la cual aparece o se manifiesta la realidad ya que no existe la posibilidad de una dualidad claramente dividida en dos elementos autónomos. Ambos, tanto la realidad como el espectáculo, existen, en palabras de Debord, en un estado de “dependencia, alienación y retroalimentación recíproca”. De esta manera, el espectáculo sería la única forma en la cual podría desarrollarse el proyecto material del capital en la arquitectura.

(III) Homogeneidad versus Iconicidad

Las lógicas abstractas del capital se manifiestan en lógicas prácticas que median en la producción de la arquitectura a partir de la tensión de pares dialécticos que surgen de las mismas nociones económico-políticas. Esto se traduce en que su manifestación arquitectónica y sus formas se deben a distintos objetivos dentro de la esfera del proceso del capital. Principalmente hablamos de los siguientes: *maximizar la plusvalía y la ganancia, y facilitar su intercambio a través del incremento de su grado de liquidez, de su grado de fungibilidad y de su facilidad de poseer.*

De ese modo tenemos el par dialéctico de la *homogeneidad* y la *iconicidad*. La producción de la arquitectura de mercado se rige por la dialéctica de la homogeneidad propia del *commodity* versus la espectacularidad del ícono. Así, la homogeneidad se precisa para alcanzar el grado de fungibilidad necesario como bien intercambiable y cuasi indistinguible de otros de su misma especie para así poder incrementar su liquidez.

M. Soules lo expresa cuando plantea lo siguiente:

La relativa complejidad y opacidad de los bienes raíces limita la performance de la arquitectura como un activo. La necesidad de contar con experiencia local calificada limita la compra y venta y así disminuye su liquidez. Por lo tanto, una de las operaciones críticas de la financiarización del espacio es simplificar y universalizar las características arquitectónicas convirtiéndolas en activos estándar.²² (Soules 2020 p.154)

Al alcanzar el grado de ser un bien de cambio y un activo financierizable, la arquitectura precisa de un nivel de homogeneidad tal, que resulta económicamente necesario para que pueda ser intercambiada por otros bienes de similar clase y calidad. La estandarización se convierte así en liquidez.

Este proceso de homogeneización se manifiesta a nivel material con la expresión formal, tipológica y constructiva, que ya no se refiere a una utilidad constructiva o a un *parti* disciplinar abstracto en sí mismo sino a una necesidad propia del intercambio. Soules lo manifiesta al plantear que, “la financiarización de la arquitectura precisa de su simplificación para poder hacerla más fácil de poseer y comercializar como activo.”²³

Por ejemplo, la forma estándar de los interiores responde principalmente a patrones de consumo y a estereotipos de consumidores donde la resolución arquitectónica se vuelve *a priori* una especie de materialización de la mercadotecnia. En palabras de De Graaf:

La arquitectura y el marketing se vuelven indistinguibles. Esto nos lleva a que el proceso se invierta de una forma muy curiosa: los renders computarizados preceden a los planos técnicos, la venta de los departamentos precede los diseños, la imagen precede a la sustancia y el vendedor precede al arquitecto.²⁴ (De Graaf 2017 p.421)

²² Traducción del autor. Cfr. el libro de Matthew Soules, *Icebergs, Zombies and the Ultra-Thin: Architecture and Capitalism in the 21st Century*, (2020).

²³ Cfr. Matthew Soules en *Icebergs, Zombies and the Ultra-Thin: Architecture and Capitalism in the 21st Century*, (2020).

²⁴ Traducción del autor. Cfr. el libro de Reinier De Graaf, *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession*, (2017).

Podemos observar este fenómeno hasta con la mera concepción del espacio a partir del metro cuadrado. De esta manera, si el valor de cambio surge de la superficie a valorizar, el espacio deja de ser un atributo arquitectónico y el metro cuadrado ya no es más una noción espacial sino un parámetro o patrón de *fungibilidad*.

Sin embargo, la excesiva homogeneidad puede resultar contraproducente. Paradójicamente, si la liquidez y la fungibilidad aumentan a través de la estrategia de la homogeneización y de la simplificación de la forma, la hipertrofia de estas características puede, por el contrario, revertir su deseabilidad como activo. Así lo manifiesta Soules cuando dice que, “si las características únicas de cada edificio se reducen a tal grado, su viabilidad como bienes raíces se torna amenazada.”²⁵

La iconicidad, el carácter icónico o espectacular resulta así imprescindible en la competencia por el capital, se precisa de la atracción y la novedad, a través de cualquier medio estético o formal efectivo como estrategia de seducción, legitimación y convencimiento espectacular para el consumidor y/o inversionista. D. Harvey habla de esto mediante su asociación con el capital simbólico de P. Bourdieu cuando manifiesta:

La búsqueda por los dólares de consumo ha llevado a un énfasis mucho mayor en la diferenciación de los productos en el diseño urbano. Al explorar los confines del gusto y de las preferencias estéticas, los arquitectos enfatizaron un aspecto poderoso de la acumulación de capital: la lucha por el capital simbólico.²⁶ (Harvey 1990 p.77)

La iconicidad se manifiesta a través del espectáculo que sirve como catalizador socio-económico para mediar la competencia del consumo y para reproducir el proceso de producción que la sustenta.

A partir de esto, podríamos decir que el espectáculo es capital monetario transformado para poder auto reproducirse sobre la base del gusto y la distinción que ofrece su consumo. El carácter icónico de los productos arquitectónicos a través de su espectacularidad sería así directamente proporcional al capital monetario que lo origina y con el cual compita.

Sin embargo, lo más interesante de este par dialéctico del sistema del capital, de la homogeneidad y de la iconicidad, es que ambas lógicas deben estar presentes en su justa medida conviviendo sincrónicamente en los productos arquitectónicos para que estos resulten funcionales.

El envase exterior se viste con un -a veces sutil y otras veces exuberante- disfraz regionalista, cualquiera sea, para ser capaz de generar el espectáculo de la localidad, aun cuando solo se refiera a sus ropajes. O, por el contrario, puede vestirse con formas internacionalmente exuberantes, geometrías atractivas y distintivas que ya no responden a los preceptos de un lenguaje clásico, sino que siguen rígidamente los cánones del marketing arquitectónico.

La tipología y los aspectos constructivos se mantienen estandarizados para así generar la esquizofrénica pero poderosa impresión de ser un objeto arquitectónico *homogéneamente único*. Esta condición de equilibrio inestable es la necesaria para satisfacer tanto su intercambio a través del incremento de su grado de liquidez y de fungibilidad, como también para lograr convertirse en un ícono deseable e incluso irresistible con los flujos del capital de consumo.

(IV) Relaciones geométrico-matemáticas: ¿Hacia una nueva razón áurea?

En el sistema *Beaux-Arts*, las relaciones geométrico-matemáticas se basaban en el estudio, la precisa medición y la aplicación de las enseñanzas que brindaban los ejemplos canónicos de la antigüedad, los cinco órdenes y, además, la abstracción matemática que regía por ejemplo la razón áurea.

²⁵ Cfr. Matthew Soules en *Icebergs, Zombies and the Ultra-Thin: Architecture and Capitalism in the 21st Century*, (2020).

²⁶ Traducción del autor. Cfr. el libro de David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, (1990).

En este sentido, para la academia dos de las principales relaciones matemáticas eran la simetría y la proporción. En la actualidad ambas permanecen aunque de forma renovada. En el sistema del capital, la simetría no responde más a una lección aprendida de “las buenas tradiciones”, sino a una racionalidad constructiva que busca producir una matriz que reduzca los costos de producción y, además, que genere una uniformidad tipológica que sea capaz de aumentar tanto la fungibilidad como la liquidez del producto para poder ser comercializado.

Por su parte, la proporción dejó de ser una relación matemática-geométrica entre los distintos elementos que componían los órdenes clásicos o de relaciones numéricas referenciales como la áurica, y ha pasado a convertirse en una relación matemática abstracta ajena a la arquitectura. Sus elementos se componen por requerimientos propios del proceso productivo y del intercambio, es decir la relación entre la plusvalía esperada en relación con un capital a invertir para un ciclo de producción.²⁷

De esta manera, la proporción surge de analizar el costo de producción de la arquitectura en base a su superficie a construir y los costos de materiales, equipamientos, mano de obra, gestión del proyecto, impuestos y permisos, etc.

La proporción se calcula en relación con las superficies diseñadas y su eficiencia productiva vinculada con la tasa de retorno de la inversión. Si esta resulta aceptable, entonces se ha llegado a la proporción ideal.

En el sistema del capital, las relaciones geométrico-matemáticas de “proporción” resultan cruciales para poder definir y establecer la viabilidad de la producción de la arquitectura de mercado. Es por ello que la clásica razón áurea se reemplazó por otra de igual abstracción matemática pero de mayores consecuencias prácticas, *la tasa de ganancia*.

(V) ¿La agonía de los tipos? Del tipo arquitectónico al *commodity market*

Los tipos que habían sido un pilar fundamental de la arquitectura academicista no se han perdido. Por el contrario, son todavía una parte fundamental de la composición capital: simplemente se han visto transformados.

Desde hace tiempo se han abandonado los tipos ideales del pasado que se refieren especialmente a la tradición de la arquitectura clásica grecorromana y al renacimiento italiano. Ahora la biblioteca de tipos se conforma de distintas “matrices” tipológicas y de distintos elementos de iconicidad para conformar un catálogo de soluciones en cuanto a tipologías, materialidad y lenguaje arquitectónico.

Si antaño la inspiración provenía de la cultura disciplinar del pasado, ahora en la composición capital el tipo arquitectónico se transformó en un *commodity*.

P. V. Aureli explica a partir de los conceptos desarrollados por P. Sraffa en *Prelude to a Critique of Economic Theory*, que los *commodities* son una “abstracción radical” ya que se refieren a una realidad entendida como “la necesidad material de una cosa que produce otras cosas, y así las *commodities* no tienen un significado autónomo por sí mismas, ni son una entidad autorreferencial. Por el contrario son un objeto-instrumento que genera un ciclo productivo, que sería el principio de subsistencia en la economía.”²⁸

Si ampliamos lo que refiere Aureli, al hablar de *commodities* se debe hacer una aclaración conceptual que resulta crucial para su entendimiento en el sistema del capital. Los *commodities* son en primer lugar mercancías en sí mismas y además también pueden ser materias primas que sirven para producir otras *commodities* más complejas. De esta manera operan en diversas escalas y de forma simultánea en el proceso productivo y de consumo.

²⁷ Cfr. Karl Marx y Friedrich Engels en *Das Kapital Band III*, (1894).

²⁸ Cfr. Pier Vittorio Aureli en *Architecture and Content: Who's Afraid of the Form-Object?* (2004).

De esta manera, las *commodities* como objetos-instrumentos en la arquitectura sirven como insumos para la producción, es decir, para generar otras nuevas *commodities*, ya sean elementos en sí mismos, productos arquitectónicos o urbanos.

Desde el cemento hasta un panel de cerramiento, un departamento o un edificio, todos estos son objetos instrumentales, medios que funcionan como elementos fundamentales para la producción y el intercambio. Sin ellos se rompería el ciclo de reproducción del capital.

Mientras la *École* proponía la inmutabilidad de los órdenes clásicos y de las construcciones canónicas de la antigüedad, ahora los tipos estéticos y de lenguaje se han renovado mediante la liquidez de las modas y tendencias contemporáneas.

Hablamos tanto de las prácticas consolidadas de la etapa del capitalismo neoliberal, como también de las emergentes en la actualidad que fueron objeto de estudio de Zaera-Polo cuando las clasificó y mapeó de acuerdo con su hipótesis de que las mismas surgen como alternativa al periodo de *starchitecture*.²⁹ Sin embargo, en su mayoría continúan formando parte de una arquitectura supeditada al capital y, como tales, ya sea desde perspectivas más apocalípticas o integradas, no escapan a los procesos de materialización de acuerdo con las lógicas del capital.

Con esta nueva liquidez y volatilidad de lenguaje y estética, se sientan las bases de nuevos órdenes arquitectónicos acordes a nuestros tiempos contemporáneos, donde pueden operar las lógicas del capital para generar productos que compitan entre sí y que aumenten tanto los procesos productivos como los flujos de consumo.

Por su lado, a partir del recurso del *poché* podemos observar cómo se han transformado los tipos tipológico-constructivos. De esta manera, el renovado *poché* ha olvidado su condición de recurso gráfico que sirve para abstraer la planta y dotarla de belleza y armonía compositiva.

Por el contrario, éste tiene dos utilidades. En primer lugar sirve principalmente para envolver los espacios técnicos y de servicio, así como para mediar las relaciones de medianería para poder regularizar al máximo la planta y ofrecer un producto arquitectónico eficiente de construir y que sea deseable para su intercambio. Además, en segundo lugar, propone la abstracción gráfica de la materialidad de las envolventes, ya que estas no se consideran más que espesores en el proceso de diseño, debido a que luego serán definidas a partir de soluciones *ready-made* de catálogos de productos arquitectónicos. Es decir, una elección entre distintas *commodities*.

La arquitectura del capital no se diseña sino que se *compone*, y no se construye sino que se *produce*. En el sistema del capital los únicos tipos que pueden existir son aquellos que han traspasado las fronteras de la disciplina.

No hablamos ya de tipos ideales desde la concepción propia de una autonomía de la arquitectura. Nos referimos por el contrario a tipos, tanto abstractos como materiales, factibles y rentables de ser producidos, con alto nivel de deseabilidad, fungibilidad y liquidez. Es decir, tipos que han probado su capacidad para ser tanto acumuladores como reproductores de capital.

El tipo arquitectónico ha muerto y ahora es un *commodity* producido por el mercado. Abandonamos los ejemplos canónicos, las referencias disciplinares y le damos la bienvenida al *commodity market*.

Hacia una conclusión: el Grand Prix de la arquitectura contemporánea

Jacques-François Blondel pensaba que los arquitectos debían actuar racionalmente, y por ello le parecía razonable respetar las buenas y viejas tradiciones. Sin embargo, él era menos tajante en su pensamiento de lo que había sido su antecesor, François Blondel. El joven Blondel por su parte, pensaba que las obras maestras

²⁹ Cfr. Alejandro Zaera-Polo en *Ya bien entrado el Siglo XXI. ¿Las arquitecturas del Post-Capitalismo?*, (2016).

de la antigüedad no debían ser simplemente copiadas ya que las circunstancias eran distintas. Las necesidades de la gente, las costumbres, la política, los materiales de construcción, el clima, incluso los dioses, todo había cambiado. Al reconocer que las circunstancias determinan la arquitectura, J-F Blondel manifestó en consecuencia, que los arquitectos tenían que crear una arquitectura distinta.³⁰ (Chaffe 1977 p.63)

A partir de lo dicho por J-F Blondel, podríamos plantear que el sistema del capital, al igual que el sistema *Beaux-Arts* lo fue en su momento, es la arquitectura que ha podido generar la “Escuela de Wall Street”, es decir nada más y nada menos que la materialización de las lecciones de nuestro tiempo, aquellas propias del capitalismo tardío.

En este punto, luego de tantos procesos de vanguardia, de post “x”, de polémicas y de avance disciplinar, resultaría tal vez extraño recuperar la idea, para algunos un tanto vetusta y fuera de moda, de la composición. Si bien resulta en cierto sentido un acto de equilibrismo conceptual, después de examinar cómo opera el capital, podemos dilucidar que no estamos tan alejados de una arquitectura que se compone. Por supuesto de forma renovada y con distintos elementos. Podríamos plantear que efectivamente la forma en la cual se produce y concibe la arquitectura de mercado se encuentra ligada mucho más de lo que nosotros creíamos a la tradicional y casi olvidada *composición*.

Como mencionamos anteriormente, ahora hablamos de la *composición capital*. En síntesis, implica esencialmente organizar todos los componentes de la arquitectura a partir de la mediación del espectáculo de acuerdo con la idea rectora del nuevo *parti*, es decir de las lógicas del capital. Se recuperan tipos y referencias propias del mercado y finalmente se disponen todos estos elementos con la limitación formal que impone la regulación urbana para extraer el máximo provecho de la operación. Así, en términos disciplinares, la composición capital es una forma de composición *light*, donde sus características inmanentes existen pero en forma de simulacro.

Por ello, tal vez el concepto de composición capital sea una acrobacia teórica. Pero sin embargo, creemos que sirve para interpelar nuestro presente en cuanto a la supuesta libertad que creemos poseer en cuanto a los procesos de diseño dentro de nuestra cultura disciplinar.

En este sentido, nos podríamos preguntar si estamos más cerca de las praxis y teorías metabólicas, sistémicas, paramétricas, etc., o si más bien, como refiere De Graaf, a partir de los setenta todas estas corrientes disciplinares se encauzaron en polémicas entre ellas mientras la arquitectura se veía seducida y luego secuestrada por el capital. Tal vez de esta manera, hoy nos hemos convertido en meros espectadores de un espectáculo ajeno.

Aunque Zaera-Polo continúe firmando certificados de defunción sobre diversas prácticas de nuestra disciplina, estas persisten. Mutan, se renuevan, pero en definitiva sobreviven porque conforman el *ethos* de nuestro tiempo, de una arquitectura supeditada al capital.

El Grand Prix de la arquitectura de mercado contemporánea consiste en poder fusionar todos estos elementos en una composición donde reinen las lógicas del capital. El premio ya no es más una estadía en Roma, ahora se trata de coronarse con los laureles del *starsystem*.

Bibliografía

Aureli, P. V. (2004). Architecture and Content: Who’s Afraid of the Form-Object? *Log*, 3, 29–36.

³⁰ Traducción del autor. Cfr. Richard Chaffe en el capítulo “The Teaching of Architecture” del libro de Arthur Drexler (Ed.), *The Architecture of The École Des Beaux-Arts*, (1977).

- Castellanos Gómez, R. (2010). Poché o la representación del residuo. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 15(15), 170–181.
- Chaffe, R. (1983). *The Teaching of Architecture at the École Des Beaux-Arts and Its Influence in Britain and America*, University of London, London.
- Deamer, P. (Ed.). (2014). *Architecture and Capitalism, 1845 to the Present*. Routledge, London.
- Debord, G. (1967). *La Societé du Spectacle*. [The Society of the Spectacle]. Trad. al inglés, Nicholson-Smith, D. Zone Books, New York. (2006).
- De Graaf, R. (2018). *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession*. Harvard University Press, Cambridge.
- Drexler, A. (Ed.). (1977). *The Architecture of the École Des Beaux-Arts*. MIT Press, Cambridge.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity*. Blackwell Publishers, Cambridge.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham.
- Law, J. (Ed.). (2008). *A dictionary of finance and banking*. Oxford University Press, Oxford.
- Martin, R. (2010). *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Soules, M. (2020). *Icebergs, Zombies and the Ultra-Thin: Architecture and Capitalism in the 21st Century*. Princeton Architectural Press, New York.
- Van Zanten, D. (1978). The Beaux-Arts System. *Architectural Design*, 48, 11-12.
- Zaera-Polo, A. (2016). Ya bien entrado el Siglo XXI. ¿Las arquitecturas del Post-Capitalismo? *El Croquis*, 187, 252-287.