

"Psicológicamente se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite de melancólico, un melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz."

"Una cierta amargura elegante matiza su actuación. Pues los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a que todo conduce. Su aparato anímico se ha hecho, entre tanto, lo suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia. Saben lo que hacen pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario otros lo harían en su lugar y quizás peor." Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*.

Frente al cinismo postmoderno que se contentaba con la gracia, con la crítica ocurrente de lo ridículo, el cinismo moderno, se declara -triste es decirlo, esto es lo que separa lo pueril de lo consecuente- dispuesto a no cruzarse de brazos, a responder si cabe con más inteligencia cuanto menos le es ésta exigida. Peter Sloterdijk definía al cinismo como "la falsa conciencia ilustrada". Sería el actual cinismo el propio de las conciencias ilustradas a las que les han movido el suelo, de unas mentalidades que se rigen por unos principios que no son ya los que dirigen al mundo en el que han actuar. Frente a esa situación la conciencia cínica postmoderna habría sido una falsa conciencia ilustrada feliz, satisfecha con los pequeños juegos que semejante desencuentro provocaría, mientras que la moderna conciencia cínica sería una falsa conciencia ilustrada melancólica; no sólo disgustada con su campo de actuación sino dispuesta a responder, a encontrar el medio para seguir actuando de acuerdo a sus principios a pesar de las dificultades del medio. Con renovada ambición.

No es una gran altura, quizás -sólo quizás-, pero al menos es altura.

## RAZÓN CÍNICA.

CARLOS CACHÓN.



Fotografía de la primera página: Jacques-André Boiffard, *Sin título*, 1929.

CIRCO M.R.T. Coop. Ríos Rosas nº 11, esc. A,  
piso 6º, 28003 MADRID. Editado por: Luis M.  
Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.

"Resulta chocante que, debido a los ajustados presupuestos de las promociones de vivienda, sus programas acaben traduciéndose en un "urbanismo de porcentajes": La combinación de obligaciones sociales y económicas conduce a relaciones estrictas de porcentajes máximos para el tipo de vivienda (100 m2 disponibles en un máximo de tres alturas), zonas ajardinadas (40 m2 por vivienda), zona de aparcamiento (1 ó 2 automóviles por vivienda), pavimentación (30 m2 por cada plaza de aparcamiento, viales incluidos) y zonas verdes (5m2 por vivienda). Para satisfacer las demandas de aislamiento y variedad -aparentemente los únicos instrumentos arquitectónicos (en consecuencia usados en exceso) disponibles cuando se trata de construir viviendas masivamente- el área se ha estructurado a partir de las franjas de aparcamiento, único elemento que tiene las medidas establecidas. Concediendo a cada una de estas franjas una composición diferente (dada y propuesta) de las partes establecidas y porcentuales del programa, el choque entre estas franjas -desde las más inteligentes a las más absurdas- convierte el área en un laberinto en forma de Kasbah. El entorno edificado adquiere así cualidades de aventura, en la que predomina lo inesperado. Para escapar del aspecto claustrofóbico de tanta densidad, cada habitáculo dispone de un espacio elevado o un patio, y la zona pública ha adoptado la forma de una colina -sobre el supermercado y el pabellón de deportes- con vistas a esta alfombra habitada en dirección al mar". MVRDV Memoria del proyecto Hoornse Kwadrant en Delft.

Que vivimos una época eminentemente cínica, no creo que se le escape a nadie inteligente. Hace ya algunos meses, cuando *Hotel Glamour* (para quien no lo sepa, uno de tantos programas de telerrealidad) estaba en su apogeo, su productora encargó un elaborado vídeo kitsch de autopromoción, del que aparentemente no se han vuelto a tener más noticias y que contemplado su brillante resultado, bien podría haber sido adoptado como emblema de la propia cadena para publicitar su rejilla veraniega, teniendo en cuenta lo bien que se adaptaba su estilo al rigor de los calores estivales. Todos los freakies que protagonizaban aquel curioso artefacto, aparecían en el vídeo sonrientes, cantarines, animados, exagerando hasta la parodia (la parodia de una parodia) sus rasgos. Si mi memoria no me traiciona, quien pretendía ser cantante y era conocido por su nulas aptitudes, aparecía recargando sus actuaciones, riéndose de sí mismo con forzadas poses de una pretenciosidad aun más ridícula que de costumbre, quien era conocido por sus disputas en ademán de boxeador, quien

tres simples ejemplos rápidos, como podrían ser el Instituto de Farmacia Hospitalaria en Basilea de HdeM, la casa Barak en Sommières de François Roche o las diversas intervenciones del colectivo 10 x 15 en Girona, en que por su desmaterialización o descontextualización, el objeto arquitectónico se hallaría casi más próximo a la pieza de arte que a la simple obra construida. "Continuamente intranquila y susceptible, esta conciencia cómplice se vuelve en busca de una ingenuidades perdidas a las que no existe ninguna posibilidad de retorno, ya que las concienciaciones son irreversibles... "Ser tonto y tener trabajo, he ahí la felicidad" (Gottfried Benn). Sólo la inversión de la frase muestra su contenido completo, ser inteligente y, sin embargo, realizar su trabajo; tal es la conciencia infeliz en la forma modernizada y enferma de Ilustración. No se puede ser de nuevo "tonto" y sencillo." Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*.

El moderno arquitecto cínico es un cazador solitario, furtivo, auscultando sigilosamente a la presa, siguiendo y analizando meticulosamente cada uno de sus movimientos en busca de un rasgo de debilidad, del momento en que desprotegida le sea posible llevar lo banal a su terreno y provocar la diferencia, operar sobre lo superficial para, de acuerdo con sus principios, provocar lo profundo. Su postura no supone un nuevo movimiento, ni siquiera individualmente -de hecho el moderno arquitecto cínico representaría en cierto modo una actualización del movimiento moderno, sería algo así como la versión.x del mismo, pues nadie en los últimas décadas ha seguido tan firmemente sus principios- ya que no se trata de una acción sino de una reacción. Para ser estrictos frente al moderno arquitecto cínico convive quien no necesita el cinismo porque frente a quien se ve obligado a desarrollarse en una situación precaria también existe quien no -frente al cazador furtivo convive el que es invitado a los cotos privados, donde las piezas le son prácticamente paseadas delante del cañón de su escopeta. Y no hay en esta descripción ningún afán de crítica. Arquitectónicamente, sin más, se haya en una posición distinta. Quien pisa cotos de caza privados ha de demostrar su capacidad allí donde no existen limitaciones, en función de ella es invitado, frente al furtivo que lo que debe demostrar es su adaptación al medio. De hecho, en función de las condiciones y el instante el furtivo se transforma en potentado y viceversa-. Pero cuando la situación se vuelve precaria ahí está el moderno arquitecto cínico para devolver el golpe.

ellos, son la oportunidad perfecta para construir una alfombra verde, incluso si al final no es posible conseguir que los usuarios accedan a ella, las cualidades reflectantes de un insignificante elemento de catálogo transformado por acumulación en material sensible, la oportunidad perfecta para redimir el decorativismo con que alterar una fachada impuesta con la que no parece estarse muy a gusto.

Como el mendigo que recorre los contenedores de basura buscando lo que otros consideran carente de valor, el moderno arquitecto cínico escarba en el estrecho margen que se mueve entre lo banal y lo complejo, entre lo estúpido y lo sagaz, a la búsqueda del concepto, de la diferencia. Donde el ojo convencional ve m2 y m2 de techo, él ve campos de fútbol, donde el ojo convencional ve anodinas fachadas de hormigón gris, elementos de catálogo propios del campo del urbanismo, él en sus momentos de megalomanía sueña con obras de arte cinético.

*"Este objeto es deliberadamente opuesto y al mismo tiempo cercano al ready-made de Duchamp por su alto contenido simbólico y subjetivo, alejado de la neutralidad e impersonalidad de aquél. Es una bañerita de bebé esmaltada en blanco y montada sobre cuatro patas, con un desagüe en un extremo. En los bordes hay esparadrapos y gasas, y dentro quedan restos de yeso y grasa... Precisamente a causa de su apariencia, esta bañera protagonizó una célebre reclamación ante los tribunales. Tras una exposición, fue colocada en los almacenes del Museo de Leverkusen, y con motivo de una fiesta organizada allí por el Partido Social Demócrata, fue rescatada del almacén y, considerándola un objeto común, fue utilizada para mantener frías las cervezas. El caso costó al partido una cuantiosa multa a pagar al propietario de la obra". Carmen Bernáldez, Joseph Beuys.*

Así, si el interés de este tipo de arquitectura se ha desplazado finalmente del objeto al concepto del objeto -por ser las posibilidades de definición del objeto tan restrictivas- es lógico que su gran fuente de inspiración sea, más que los recursos propios de la profesión, el arte que por haber hecho del cuestionamiento de la realidad uno de sus objetivos principales en las últimas décadas -y verse por lo tanto obligado, para llevar a cabo su crítica, a hacer uso de sus mecanismos- ha anticipado su camino. Sus construcciones operan sobre la apariencia física o espacial de las cosas pero fundamentalmente para provocar una diferencia de orden conceptual, que no pretende sino ser el origen de una reflexión en el espectador o usuario que le lleve a cuestionarse esa realidad. Hay un punto, por poner

tenía una risa estridentemente aguda sonriendo una y otra vez con la boca en completa abertura, quien poseía una dudosa belleza, luciendo aún con más desmesura sus encantos. Finalmente todos reunidos ante la escalera del hotel, en uniformes de asistentes, cubos y fregonas en ristre, contorneándose al ritmo de la música, la *sex symbol* del concurso -todo lo *sex symbol* a que un programa semejante pueda aspirar- en primer plano, ofrecían sonrientes y descarados sus ridículos servicios al público siempre que éste estuviese dispuesto a premiarlos con su atención. El vídeo en su conjunto, proporcionaba una brillante metáfora del programa mismo. Con unos espectadores tan preocupados aparentemente por los rasgos de sinceridad, lo que se brindaba era el reconocimiento absoluto de las propias limitaciones, con absoluto cinismo. Su mediocridad, su total carencia de virtudes, era ofrendada con amplias sonrisas conscientes de que la ostentación de las propias debilidades era lo que a los ojos de su público los redimía. Si éste exige una inocencia, un comportamiento tan prístino a quien se coloca ante él, la respuesta sólo podrá ser de un cinismo tan elevado como el del vídeo, incluso cuando provenga de personajes tan poco ilustrados como los citados *freakies*.

Hace un par de décadas Peter Sloterdijk publicó un certero análisis -recientemente reeditado en nuestro país- titulado *Crítica de la razón cínica* que, como todos los tratados que tienen la fortuna de dar en la diana en algún aspecto fundamental de su tiempo, explica bien determinadas posiciones no en programas como el citado -aunque probablemente también- sino en campos aparentemente más serios. Allí se describía una nueva actitud, la de los individuos que sometidos a unas fuerzas que los superan, obligados a desarrollarse en un entorno que no sólo no comprenden sino que claramente rechazan -al menos desde un cierto sentido ético- no sólo no renuncian a cualquier tipo de actuación, no sólo no sucumben, sino que desde su posición de debilidad tratan de responder con toda la inteligencia de la que son capaces, de seguir produciendo, a pesar de las adversidades desde una nueva clase de cinismo, no uno negativo, el del que desde arriba mira con desdén lo que sucede a sus pies, sino uno positivo, el de quien desde el fondo no se resigna a dejarse arrastrar por la corriente. Individuos que *"saben lo que hacen pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario otros lo harían en su lugar y quizás peor"*.

Si no es difícil descubrir esa respuesta cínica en prácticamente cualquier disciplina de nuestra sociedad actual, menos parece serlo, considerada desde un cierto punto de vista intelectual, encontrarla en la arquitectura, una actividad, a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas supuestamente artísticas, con un inevitable componente de utilidad. La fuente del conflicto cartesiano, la dificultad para conectar el objeto y el sujeto desde medios absolutamente objetivos, ha estado siempre en el origen del difuso concepto del arte. La búsqueda de la belleza no ha sido en el fondo más que eso: Un modo de poner en contacto el objeto con el sujeto, de romper la indiferenciación propia de ese objeto hasta conseguir traerlo al dominio virtual del sujeto. Así que hoy, que no es extraño encontrarse con unas premisas bastante definidas ya desde el inicio de cualquier intervención, en que casi todo objeto viene dado ya de entrada; tampoco es extraño que se haya producido un deslizamiento en el que ya no se buscaría la manipulación del objeto -disposición casi ya imposible- para lograr impresionar al sujeto, sino incidir directamente en ese proceso de transmisión. Hoy no es difícil adivinar una nueva actitud cínica dentro de la corriente más juvenil de la arquitectura caracterizada no tanto por provocar la seducción erótica, la admiración del espectador sino, por utilizar la terminología de Deleuze: *la diferencia*, el momento en que la distancia entre las expectativas del sujeto y la configuración real del objeto hace surgir el pensamiento, quizás un juego razonable para descubrirla sería ver como dogmas que parecían inmovibles han cedido ante esa nueva actitud.

*"La evolución en cultura va pareja con la desaparición del ornamento en el objeto utilitario"*. Adolf Loos, *Ornamento y Delito*.

Uno de los miembros del despacho austríaco LOVE explicaba recientemente el modo de hacerse notar en una intervención residencial. Puesto que los costes eran los que eran y el muro de la vivienda no podía ser más que lo que era, habían decidido estampar un motivo gráfico que se repetía a lo largo de toda la fachada. ¿Existe un mejor ejemplo de cinismo como reacción a unas condiciones materiales restringidas? Si el arquitecto actual por su formación y por las condiciones en que se ve obligado a desenvolverse está condenado al cinismo, ¿podría encontrar un elemento más propicio que el ornamento, desprestigiado y a la vez sugerente, superficial y a la vez cargado de significado, para usarlo como emblema de una actitud que por fuerza va a ser completamente diferente con respecto al pasado?.

*su pérdida de autonomía -se transforma en instrumento de otras fuerzas, depende."* Rem Koolhaas, *S,M,X, XL*.

Existe algo conmovedoramente inocente en la idea moderna de la vivienda como máquina de habitar. Tras la concepción del paquebote como *"manifestación importante de temeridad, de disciplina, de armonía, de belleza tranquila, nerviosa y fuerte"*, tras la mirada seria del arquitecto que ve en el paquebote *"la liberación de sus malditas servidumbres seculares"*, tras la concepción de las creaciones de la técnica maquinista como *"organismos que tienden a la pureza y sufren las mismas reglas evolutivas que los objetos naturales que suscitan nuestra admiración"*, por contraposición a quienes están corrompidos por un arte confundido con respecto a la decoración, a quienes han producido *"un desplazamiento del sentimiento del arte, incorporado con una ligereza de espíritu censurable en todas las cosas, a favor de las teorías y de las campañas llevadas a cabo por los decoradores que ignoran su época"*, está la vena revolucionaria, la creencia en la capacidad para transformar el mundo. Existe un camino recto y el arquitecto moderno, con el don de la clarividencia, se lo mostrará a quienes le rodean, transformando la realidad. El arquitecto cínico ya ha caído de la silla. Su campo de actuación es la realidad, tan imperfecta como quepa imaginar. Su misión será la de analizarla y extraer de sus imperfecciones los mejores frutos hasta lograr transformarlas en virtudes. ¿Quién pudo ser tan ciego como para soñar que la sociedad podía estar animada por un espíritu de perfección?

La línea que separa a Le Corbusier de Koolhaas, está justo ahí, en el utopismo, en la inocencia. Es la línea que separa al arquitecto moderno del arquitecto moderno cínico.

La cuestión del moderno arquitecto cínico es una cuestión de ojo, de mirada, si para la sociedad lo único importante es el tamaño, lo inmenso pasará a ser necesariamente su campo de ocupación, donde la primera traduzca m<sup>2</sup> en dinero él los convertirá en cualidad, en espacio. Su campo de actuación es una especie de entorno en camuflaje, explora lo anodino, allí donde los demás no ven nada, en busca de un concepto, de una idea que sólo se tornará evidente cuando él la haya sacado a la luz. Hasta un *McDonalds* es una obra digna de consideración para él. Hasta los centros comerciales son una clara invitación.

Como sucede en el hipermercado Baumaxx en Maribor de Njiric+Njiric, el techo, los m<sup>2</sup> y m<sup>2</sup> no arquitectónicos de superficie cubierta que la fuerza cegadora del hábito torna invisibles, una vez que el moderno arquitecto cínico repara en

moderna conciencia cínica exige una diferencia, entendida como síntesis (reflexión) activa opuesta a un hábito, exige a partir de las condiciones preexistentes una chispa de pensamiento, un cambio que trastoque la concepción que hasta entonces teníamos de un determinado fenómeno. Una palmera sobre un fuste metálico no cuestiona nada mientras que desde su sencillez, los árboles que conviven con las formas construidas de Cap Ferret hasta establecer un inesperado diálogo natural-artificial en sus puntos de contacto, responden al hábito convencional que obliga al repliegue, por muchas que sean sus virtudes, de las formas naturales frente a las construidas, que impone desde la sensatez una distancia entre naturaleza y artificio, con un manifiesto palpable, revelador, de su equivocación, de modo no muy diferente a como una manta de hierba artificial que gira hasta adoptar una posición vertical como en el estudio Gordillo transformándose en un irónico remedo de los "antiguos" muros vegetales, revela el absurdo de la concepción que nos había llevado a considerarla siempre como un elemento exclusivamente horizontal. Que es justo la distancia que separa la antigua conciencia cínica, de la moderna conciencia cínica, la ocurrencia del concepto, el surrealismo de la trasgresión racional.

Esa esencia conceptual de la moderna actuación cínica es lo que la impulsa a mudar continuamente. En cuanto ha conseguido su objetivo emigra en busca de nuevos elementos convencionales a los que transgredir, no porque esa voluntad de trasgresión sea estrictamente intrínseca sino justamente por lo opuesto, porque inevitablemente una sociedad burdamente compartimentada y normatizada, volverá a enfrentarla con nuevos elementos banales que sólo a través de esa capacidad transgresora logrará redimir. Lo que se derive a partir de haber sido capaz de provocar esa chispa ya no es asunto suyo. La moderna conciencia cínica ya ha cumplido su labor.

*"Una casa es una máquina de habitar. Baños, sol, agua caliente, agua fría, temperatura a voluntad, conservación de los alimentos, higiene, belleza mediante la proporción. Es la hora de la construcción, no del juego. El arte de nuestra época está en su lugar cuando se dirige a los elegidos. El arte no es una cosa popular, ni mucho menos una querida de lujo. El arte sólo es un alimento necesario para los elegidos que tienen que retirarse a él para poder conducir. El arte es de esencia altanera".* Le Corbusier, *Hacia una nueva arquitectura*.

*"En lo inmenso es justo donde la arquitectura se vuelve más y menos arquitectónica; más por la inmensidad del objeto. Menos por*

Ni siquiera el lamentable *impasse* postmoderno había logrado erosionar mínimamente uno de los principios aparentemente más sólidos y esenciales de la causa moderna. La eliminación de todo elemento superfluo, la búsqueda de la expresividad esencial de cada material, de cada objeto, de cada forma, que constituía uno de los conceptos centrales de su ideología y sin duda uno de sus más firmes puntos de apoyo. Aquella violenta reacción frente al amanerado decorativismo del *art nouveau* que había llevado a Loos a recordar que los tatuajes eran característicos de sociedades primitivas. La reaparición del motivo decorativo seguramente alcanzó su punto de cristalización con la fábrica Ricola en Francia de HdM -el polémico elemento impreso que se repetía en sus superficies, que no era sino el emblema de la empresa, pero cuya florida forma traía a la memoria de manera tan inevitable elementos proscritos del pasado-. Necesariamente todo aquel que hasta entonces hubiese estado convencido de la maligna esencia del ornamento tuvo que sufrir un fuerte shock. En 1997 Jeffrey Kipnis en *El Croquis*, trataba brillantemente de encontrar una explicación a la fascinación que le producía lo que de entrada debería rechazar, así: *"Los ornamentos prenden del cuerpo como discretas entidades a modo de joyería, reforzando la estructura y la integridad como tal. La cosmética es indiscreta, sin otra relación con el cuerpo más que darlo por supuesto. Los cosméticos son un camuflaje erótico; se relacionan siempre y únicamente con la piel... Allí donde los ornamentos conservan su materialidad como entidades, los cosméticos funcionan como campos, como rubor o sombra o reflejo, como aura o como aire..."* Si esa distinción entre ornamento y cosmética resultaba sensata era precisamente porque señalaba un punto clave: Existe una diferencia entre el uso que del ornamento se hacía en la era pre-moderna y el que de él hace el moderno arquitecto cínico -si no, para ser estrictos, no se podría sugerir que nos encontramos ante una nueva actitud; se trataría simplemente de un regreso al pasado, de viejos modos.- Si el moderno arquitecto cínico decide no romper con los principios del movimiento moderno -ésta es mi tesis- y a la vez es capaz impunemente de recuperar el ornamento, por fuerza, la causa debe estar en que sus usos difieren con respecto a los de la era pre-moderna. Esa diferencia a nada apunta tan directamente como al concepto de repetición.

*"La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla".* Cita Gilles Deleuze a Hume en *"Diferencia y repetición"*, en un capítulo donde se analiza el concepto de repetición. Para ser estrictos, la

repetición nunca puede estar en la realidad, en los objetos, sino en la mente de quien observa. Si de dos objetos A y B decimos que son semejantes, que se repiten; dos objetos, que por elevado que sea su parecido, independientes entre sí, ocupan siempre un espacio físico distinto cada uno de ellos en la realidad, -no son por tanto iguales- sólo es posible porque el sujeto, que es quien identifica sus rasgos, quien los manipula, los analiza en el espacio virtual de su mente, hasta hacerlos coincidentes o no. La fascinación que provoca el concepto de repetición reside siempre, precisamente, en el juego que se desata en nuestra mente cuando identificamos un objeto con otro. Cuando nuestra mente identifica dos objetos como parecidos, se establece un ritmo, un hábito, observo un objeto y anticipo, unos segundos, unos centímetros, la presencia de su duplicado. *"Cuando A aparece espero la aparición de B"*. Es la confirmación o refutación de ese hábito la que cristaliza el juego mental que está en la explicación tanto del minimalismo como del uso que actualmente hace del ornamento el moderno arquitecto cínico. Por mucho que con frecuencia se lo utilice como referente simbólico -de un almacén, de una biblioteca, de una firma comercial- el motivo es lo de menos, el motivo puede ser el elemento más horrible, más estéticamente repelente; con una condición, que se repita. Frente a la decoración en el pasado, que exigía destreza, la decoración en el presente exige reproducibilidad -la de la obra de arte en la época de la reproducción técnica, que diría aquél -. Frente a la decoración en el pasado que debía ser admirada, la decoración en el presente debe ser contemplada. La decoración en el presente, -imágenes, textos- se caracteriza insistentemente por formar parte de la superficie, por fundirse con ella, por diluir con frecuencia su materialidad; y la estrategia para lograrlo es la repetición. Cuando mi cabeza salta de un motivo a otro, se pierde la materialidad del soporte, que pasa a ser sustituida por ese otro juego de relaciones que ha captado mi atención. La repetición está tan íntimamente ligada al motivo decorativo actual precisamente porque -el moderno arquitecto cínico lo intuyó rápidamente- la repetición, apela a la conciencia del observador, porque inicia un juego ambiguo con él, casi de forma inconsciente, antes de que se inicie el proceso de reflexión. El moderno arquitecto cínico aprovecha ese resquicio, esa grieta, hace uso de un deslizamiento. Allí donde las condiciones materiales están preestablecidas, es posible provocar una ruptura, una alteración; dicha ruptura la proporcionará la repetición, el ornamento como emblema reproducible, la superficie

consciente se hizo uso de esos elementos industriales de bajo coste, de combinaciones de lo que en otro tiempo se considerarían casi materiales de deshecho, estuvo, fue posible descubrirla en su adaptabilidad, en su humildad, en su escarbar en las condiciones existentes para hallar algo de valor, en contraposición con la conciencia moderna que medio siglo antes había puesto sus ojos en los mismos productos industriales, pero no resignadamente porque no tenía otros a su alcance, sino porque eran expresión de una nueva época, los únicos y exclusivos que una mentalidad avanzada podía adoptar como suyos. Pero en cuanto se adivina una corriente, la conciencia cínica ya ha mudado. El mismo espíritu que en el arte *povera*, animaba desde el uso de materiales pobres o encontrados a posiciones tan diversas como las de Manzoni, Kounellis o Pistoletto, no es difícil encontrarlo en esas actuaciones que se repiten en la actualidad, y en cuanto se adivina un *"sustrato poético"*, en cuanto el problema es afrontado *"en términos morales"*, en cuanto las limitadas preexistencias se transforman en un modelo de actitud, desaparece la conciencia cínica. Pudo estar en el origen pero ya no, en cuanto ha surgido una teoría ya ha desaparecido la trasgresión. La conciencia cínica está en el movimiento. En lo que aparece. Hoy para encontrarla hemos de mirar a los árboles de Cap Ferret de Lacaton-Vassal o a las mantas de hierba artificial que giran en los muros verticales del estudio Gordillo de Ábalos-Herrerros. *"O mejor dicho, allí reside el verdadero sentido de la distinción entre natural y artificial. Son naturales los signos del presente que remiten al presente en lo que significan, los signos fundados en la síntesis pasiva. Son artificiales, por el contrario, los signos que remiten al pasado o al futuro en tanto dimensiones distintas del presente, de las cuales el presente quizá dependería a su vez. Tales signos implican síntesis activas, es decir, el tránsito de la imaginación espontánea a las facultades activas de la representación refleja, de la memoria y de la inteligencia"*. Explica Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*.

La moderna conciencia cínica actúa justo en ese punto. Exige una chispa. Rechaza tanto el estancamiento como el capricho. Que es justo la distancia que separa Cap Ferret o el estudio Gordillo de, por tomar un simple ejemplo, las palmeras que se elevan caprichosamente sobre fustes metálicos en un concurso como el de la ordenación de las cumbres de Montjuïc, de West 8, Actar y Ferrater. Si consideramos como Deleuze, los términos natural y artificial no en un sentido físico sino abstracto, mental, la

ese oponerse a las condiciones adversas hasta conseguir modelarlas, hasta conseguir extraer de lo mediocre lo sublime ha desaparecido. Es, en las propias condiciones adversas, donde se encuentra el embrión de lo significativo. La posición del arquitecto es casi la de un director de tráfico, en lugar de oponerse privilegiar unas preexistencias y minimizar otras. Saber qué fuerzas del mercado han de ser favorecidas para que el conjunto funcione. Y hacer de ellas una ventaja. *"Actuar desde la retaguardia, pensar desde la vanguardia"*. Identificar los rasgos de la sociedad del espectáculo no basta hoy en día, porque el cínico arquitecto moderno actúa desde dentro, hasta subvertirlos cuando acierta, sin que por otra parte dejen de permanecer visibles. Son los rasgos de la sociedad del espectáculo, no los que ilustran su vulgaridad, sino los que constituyen su gramática.

*"Ese artefacto-ciudad del que hablamos aparece como una amalgama, un material hasta ahora desconocido, un conglomerado de elementos naturales, artificiales e inmatrimiales o flujos, al mismo tiempo poroso y fibroso, con áreas densas y estables, cargadas de memoria y vastas extensiones desleídas, sin cualidades, casi líquidas; constituidos por elementos antitéticos que han roto con la precisión de los límites tradicionales entre natural y artificial. Si fuésemos arquitectos modernos, pensaríamos esta ciudad en términos morales, y daría lugar a políticas reformistas. Pero parece más necesario y, si se quiere, más ligado a la práctica de la arquitectura, encontrar en ese magma un sustrato poético, entenderlo como algo que está invitado a ensayar una nueva mirada y, a su través, alcanzar una dimensión crítica. Ese material, la disolución de la oposición natural-artificial a todas las escalas, conlleva un programa de trabajo que no es otro sino el de reescribir, a través de la arquitectura, la posición del hombre contemporáneo frente al mundo". Ábalos-Herreros, Una nueva materialidad (7 micromanifiestos).*

La conciencia del moderno arquitecto cínico es una conciencia en movimiento. Si uno piensa en el hilo que une intervenciones como la casa Latapie de Burdeos de Lacaton-Vassal, la sala municipal en Colmenarejo de Ábalos-Herreros o la casa-S en Okayama de Sejima-Nishizawa, no dudaría en descubrir en su adaptarse a las condiciones existentes, en su aprovecharse de las limitaciones para hacer de ellas ventajas, a la moderna conciencia cínica en plena actuación. Sin embargo se engaña. Pudo estar ahí pero desde luego ya no. Quizás en el primer momento en que de un modo

como elemento de profundidad, que alcanzará la conciencia del observador, si bien no expresará la verdadera esencia del material que recubre, al menos se fundirá con él en la creación de otro nuevo tan "verdadero" como el original.

Lo que los miembros de LOVE no explicaban cuando mostraban el uso tan desinhibido que hacían del ornamento en su *Villa S* es que estaban jugando con el hábito del espectador. Cuando el objeto, los materiales con que uno cuenta vienen prácticamente dados por la ley de mercado, por las condiciones económicas, es posible alterarlos, modificarlos al nivel del intelecto. Es esa ruptura del hábito, esa sorpresa inesperada, la que captará la atención del espectador, servirá para despertar una incógnita, que le obligará a despertar su pensamiento. A muy bajo precio.

El moderno arquitecto cínico -esta trasgresión de los conceptos es una expresión característica en él- sabe que el ornamento ya no es un rasgo propio de culturas primitivas, sino un elemento proscrito que le permite redefinir la apariencia de unas construcciones cuya apariencia está ya más allá del alcance de sus manos y, en consecuencia, no duda en hacer uso de él. El motivo decorativo surge no como un posicionamiento, sino como una estrategia -los cínicos no se posicionan, hacen uso de estrategias-.

*"La iniciativa del proyecto no es del propio arquitecto. El arquitecto y su obra aparecen tras una decisión política, y adoptan la figura de técnicos parciales, contratados que resuelven un encargo, ya establecido en sus elementos de programa e imagen. El autor es otro". Josep Quetglas. "Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura". El Croquis n.92*

En los últimos años, se ha producido un abuso creciente de las tesis situacionistas que han sido utilizadas curiosa y sistemáticamente para machacar todo aquello que olía a ruptura con los modos tradicionales -lo que desvela un inesperado poso conservador en sus postulados-. Para quienes nos sentimos más a la izquierda de la izquierda -estar más a la izquierda de la izquierda, siempre acarrea el peligro de acabar descubriendo un cura en nuestro interior- difícilmente nadie mejor que Debord -que supo identificar, sintetizar y denunciar todas las farsas de la moderna sociedad de consumo-, puede expresar nuestras ideas con respecto al mundo actual en el que nos ha tocado desenvolvernos. La sustitución de la realidad por la mera representación, de la esencia por la apariencia, del ser por la posesión, de la cultura por el materialismo.

Las mentes ilustradas sólo podían responder con la depresión ante un mundo en el que el bien de consumo es la realidad, el beneficio la única meta, la calidad ha sido sustituida por la cantidad, en que un objeto no se mide por su formalización ni su cualidad material sino por su volumen, por los m<sup>2</sup> cubiertos si nos referimos a la arquitectura, en que el modelo del individuo en la sociedad es el del consumidor y del arquitecto la suma del promotor y el técnico, y cierta crítica se ha dedicado a buscar esos rasgos en cada intervención y a poner el grito en el cielo cada vez que los identificaba. El cínico moderno, sin embargo, como si hubiese aprendido que la confrontación individual frente a un enemigo tan poderoso es imposible -sólo se puede hacer desde una estructura igual de fuerte- y conducirá exclusivamente al fracaso sino al suicidio, muta, se camufla y no responde de frente al ataque sino que pretende la subversión desde dentro. Por ello, reconocer los rasgos de la moderna sociedad del espectáculo no bastaría ya para certificar la crítica, el cínico moderno actúa desde dentro, así que es necesario observar que hace con esas preexistencias. Ya desde Koolhaas y su *Delirious New York* viene resonando la potencialidad de cierta alocada desregulación y nadie como MVRDV para ejemplificarlo en la actualidad. Desde el extremo de las formas vulgares transfiguradas mediante el tratamiento de sus pieles, como en Ypenburg -en una estrategia tan próxima a la de los revestimientos ornamentales- hasta el opuesto de la misma transformación de los modelos conocidos por la radicalizada exageración de alguno de sus componentes como en *WoZoCo*. *Silodam* sería un paso más en esa "redefinición de las herramientas de la radicalidad".

*"Mientras que el proceso de diseño se enfocó a que fuesen las propias preferencias de los (potenciales) compradores las que determinasen la composición del bloque, el arquitecto circunstancialmente echó el freno cuando el promotor se entusiasmó con el tipo de amplias viviendas con acceso mediante pasillo. El bloque debía contener una significativa mezcla de tipos enormemente diferenciados".* Escribía Aarjen Oosterman en ARCHIS en relación al Silo Residencial en Amsterdam.

Hasta ahora la posición del arquitecto inteligente había sido siempre oponerse a lo incorrecto. El moderno arquitecto cínico hace sin embargo una verdadera obra de arte del no oponerse, del dejarse llevar. Por aceleración, las mismas condiciones que resultaban desfavorables pueden convertirse en favorables; por transparencia, lo que debería ocultarse puede adquirir una fuerza

desconocida. De nuevo resuena la palabra estrategia. Tanto si el mercado sólo entiende de superficies, como si el usuario tiene ojos exclusivamente para el espacio habitado, es posible extraer una nueva fuerza de esa demanda. En lugar de oponerse, en lugar de resignarse por un lado y tratar por el otro de nadar contracorriente creando valor donde esos ojos no van a mirar, el moderno arquitecto cínico tiene la capacidad para descubrir una potencia latente en la más convencional de las demandas. Si la vivienda ideal ya no importa sino es el ideal de vivienda lo que interesa -como explicaban MVRDV en la memoria del proyecto *Berlin Voids*, la vivienda ideal ya no existe, existen múltiples ideales temporales de vivienda- el bloque habitado puede convertirse en un "rompecabezas chino", un conglomerado de hogares diferentes que se abren inesperadamente tras la puerta de cada monótono pasillo de acceso. Cada puerta es la oportunidad para una experiencia espacial distinta. Allí donde manda la dimensión, será la acumulación la que proporcionará cualidad. Toda la historia de la arquitectura reciente cabe tras la anodina envolvente de un bloque de apartamentos de dimensiones poco modestas. *"Ahora se despierta la curiosidad sobre cuál puede ser el aspecto de la casa de tu vecino, y de la casa del vecino de tu vecino, y de la casa del vecino de tu vecino de tu vecino... 284 "ideales" se exponen según una composición congelada de tipologías, unas conocidas y otras recientemente descubiertas".* Por aceleración, las mismas condiciones que resultaban desfavorables pueden convertirse en favorables. Incluso cuando metáforas como la de los contenedores resultan finalmente tan poco logradas, una nueva fuerza puede manar desde el edificio. Ya no es la belleza la que dirige la estrategia del cínico arquitecto moderno -Si miramos esas típicas barandillas de rejilla, madera y metal que aparecen en muchos de sus proyectos se entiende perfectamente lo acertado del enfoque. No se trata estrictamente de una cuestión formal, de sutileza. La sabia elección de un material lujoso o la refinada combinación de distintas piezas en la proporción adecuada. Aquello a lo que se podía aspirar desde una determinada concepción de la arquitectura. Se trata casi de una decisión moral. Cómo conseguir una combinación brillante a partir un grupo de elementos restringidos. Si son bellas, quizás sea ésta una de las pocas ocasiones en que la utilización de semejante adjetivo es posible precisamente porque no lo son, es porque explican algo, porque no resuelven un problema con los gastados recursos habituales sino que muestran que es posible ignorarlo-. La belleza entendida como