

critic|all

I International Conference
on Architectural Design & Criticism
Madrid 12-14 June 2014

Crítica en ausencia de crítica

Pastor Estébanez, Marta

Universidad Politécnica de Madrid, Dpto. de Proyectos, ETSAM, Madrid, España, m@mpastor.es

Resumen

La crítica se define como el *examen y juicio acerca de alguien o algo*. Esta definición comprende, por un lado, una tarea analítica -con una determinada metodología asociada- y, por otro, una actividad sintética, traducida en un juicio de valor acerca de lo previamente analizado. La crítica puede hacerse de distinta forma y con distinto grado de profundidad: desde la más básica -fundamentalmente, la crítica descriptiva- hasta la más veraz -la crítica poética-, que trasciende la descripción o el análisis puro y se refiere a la coherencia interna del objeto de estudio. Toda crítica que pretenda reducir la distancia de aproximación a la verdad se ocupará tanto de las relaciones intrínsecas o leyes propias del objeto como de las relaciones extrínsecas al mismo. Por otro lado, una crítica objetiva facilita el conocimiento del objeto de estudio independientemente del observador o del marco de referencia, lo que la convierte en un método eficaz y con garantías para la aproximación al conocimiento del objeto.

Pero ¿significa esto que sin crítica *ortodoxa* no puede existir crítica?. La propuesta de esta comunicación es dilucidar hasta qué punto puede emprenderse una crítica *en ausencia de crítica*, es decir, una crítica en la que no sea explícito el juicio de valor. Tomando como hipótesis el hecho de que exista crítica *en ausencia de crítica*, una obra arquitectónica -ya sea un edificio construido, un escrito sobre arquitectura, etc.- que implique una crítica *tácita* podría funcionar a dos niveles: como producto práctico -edificado, literario, etc.- y como reflexión crítica. La hipótesis planteada propone que tal dualidad, la crítica y la práctica, pueda confluír en una misma obra. Aunque no en cualquiera. La existencia de crítica *en ausencia de crítica* dependerá de la naturaleza de la obra y, sin lugar a dudas, del emisor y el receptor del mensaje crítico. A primera vista, las garantías que ofrece la crítica *en ausencia de crítica* parecen menores que mediante la crítica ortodoxa, para la que el sujeto es la parte más débil de la cadena. Sin embargo, la ausencia de juicio de valor explícito puede comportar una serie de estímulos - de coherencia, estéticos, lúdicos, prácticos o de otra índole- que, en determinados contextos, hagan más viable y clara la comprensión de la obra que a través del método convencional.

Palabras clave: crítica, crítica tácita, ausencia de crítica.

Criticism in the absence of criticism

Abstract

Criticism is defined as the *examination and judgment about someone or something*. This definition includes, at first, an analytical task -with a particular methodology related to it- and, at second, a synthetic activity, translated into a value judgment on what is previously analyzed. Criticism can be done in different ways and depths: from the basic critical thinking -essentially descriptive- to the most truthful one -the poetic criticism-, that transcends pure description or analysis and refers itself to the internal coherence of the object. Any criticism that seeks to reduce the distance to the truth will address both to the intrinsic object relationships -or own laws- and to the extrinsic ones. Furthermore, an objective criticism provides a knowledge of the object regardless of the observer or frame of reference. This provides an effective method and a guaranteed way to approach to the knowledge of the object.

Does this mean that without a regular critical method no criticism is undertaken? The proposal of this paper is to explain how a critical thought can be undertaken in the *absence of criticism*, in which there is no explicit value judgment. Taking the hypothesis that there is criticism *in the absence of criticism*, an architectural work -either being a building, a writing on architecture, etc.- that implies a tacit criticism could work on two levels: as a practical result -built, literary, etc.- and as a critical thought. The hypothesis proposes that such duality, criticism and practice, may come together in a single work. Although not in any. The existence of criticism *in the absence of criticism* will depend on the nature of the object and, with no doubt, on the speaker and receiver. At first glance, the guarantees provided by this criticism *in the absence of criticism* seem less than through the orthodox one, in which the subject is the weakest part of the chain. However, the absence of explicit value judgment can lead to a series of stimuli -coherency, aesthetic, recreational or other- that, in certain contexts, do more viable the approach to the knowledge than through the conventional method.

Key words: criticism, tacit criticism, absence of criticism.

Crítica en ausencia de crítica

«Se dice a veces que la belleza es completamente superficial.
Tal vez. Pero al menos, no es tan superficial como el pensamiento.
Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias»
(Oscar Wilde, El retrato de Dorian Gray)¹.

La crítica se define en el Diccionario de la Real Academia Española como el «examen y juicio acerca de alguien o algo»².

Su etimología da pistas adicionales acerca de su significado: procedente del latín *criticus*, y este a su vez del del griego κρίνω *-krínō-*, «juicio o discernimiento», y de κρίνειν *-krínein-* «analizar, separar», de las que derivan κριτική *-kritikē-* y κριτικός *-kritikós-*, «crítico», términos que sugieren imágenes claras en torno a la ruptura: la crisis, la disección, la distinción, el discernimiento...

Esta labor *separativa* previa incluye la descripción y el análisis, como preludeo del recorrido de aproximación a la comprensión del objeto. Para ello, el análisis relacional –que implica la observación tanto de las relaciones intrínsecas entre sus miembros (o partes), como de las relaciones extrínsecas a él que pudieran situarlo en el contexto- supone una gran ayuda, puesto que permite superar lo elemental y aproximarse un poco más al ser complejo del objeto.

Sin embargo, el análisis no es suficiente. Tras este ejercicio descriptivo y analítico –idealmente debería poder hacerse de forma simultánea, pero el carácter secuencial del pensamiento lo impide-, la crítica precisa de una actividad sintética, que puede ser interpretativa o poética.

La primera, traducida generalmente en un juicio de valor sobre el contenido analizado, es insuficiente para conocer la forma o esencia del objeto; la segunda, la poética, trasciende la interpretación y es capaz de encontrar leyes propias o conceptos generales propios del objeto sobre el que actúa. La poética se refiere, pues, a la coherencia interna, o esencia, del mismo. Es decir, a lo que es. O, idealmente, y en lo que concierne a su vínculo con la acción de *dar forma* –el proyectar arquitectónico, en nuestro caso-, a lo que podría llegar a ser.

Es posible, por lo tanto, emprender la crítica de distinta forma y con diferente grado de profundidad: desde la más básica –fundamentalmente, la crítica descriptiva- hasta la más veraz –o crítica poética-, que incluye y trasciende las anteriores.

El propósito de la crítica puede, igualmente, orientarse por distintas vías. Desde la más simple, cuyo objetivo sería la emisión de un juicio de valor sobre el objeto de estudio. A esa otra vía, superior a la anterior, cuyo objetivo es la comprensión de la poética del objeto. O a aquella, aún más valiosa, que conduce a entrelazar la crítica con la actividad creativa. Las dos últimas requieren una mayor atención a la **forma** –que prevalece en relación al contenido- y, como observa Sontag en su ensayo *Contra la interpretación*, «una descripción certera, aguda, **amorosa**, de la aparición de una obra»³ y prosigue «[...] pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto [la obra] problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias»⁴. En el tema formal nos detendremos más adelante.

Sobre crítica se han acuñado diversas denominaciones, clasificaciones y metodologías encaminadas a facilitar una mayor comprensión del objeto. Desde los críticos de la antigüedad clásica grecolatina (a partir de los filósofos presocráticos), pasando por los denominados *viejos críticos* (aquellos vinculados con la crítica más elemental), los críticos *revolucionarios* (que empiezan a considerar la crítica como una disciplina autónoma), o los críticos modernos (Adorno, Barthes, Foucault, Fromm, Marcuse, Morin, Sontag y otros), se ha profundizado en el concepto de crítica con objetivos conducentes bien a emitir un juicio de valor, bien a distinguir un método veraz de aproximación al ser del objeto, bien a convertirse en un instrumento que pueda contribuir a la creatividad. En nuestro entorno académico más próximo es preciso señalar, a modo de referencia, el manual para la crítica de Arquitectura del catedrático D. Antonio Miranda, *Ni robot ni bufón*⁵, un estudio que, en un intento de arrojar luz sobre la bruma que se cierne sobre la crítica, reflexiona sobre distintas metodologías, sistemas y tipos de crítica: crítica orgánica, ideológica, valorativa, crítica inorgánica, autónoma, radical, crítica descriptiva, relacional, interpretativa, poética... y, a su vez, con sucesivas y diversas relaciones entre sí.

En resumen, sobre crítica hay mucho –y bien- escrito.

El valor formativo de la crítica resulta innegable, especialmente en las Escuelas de Arquitectura. Y lo es tanto para convalidar, como veíamos, un determinado proyecto de acuerdo a unas condiciones establecidas, como para entrenar al futuro arquitecto en un proceso autocrítico que le permitirá poner en práctica sus propias técnicas de inspección, evaluación y reconocimiento, con las que avanzar de forma coherente no sólo en la comprensión del objeto sino, sobre todo, en la invención del mismo.

Del mismo modo, y como observan Miranda y otros autores (ver nota 6) en su artículo *La crítica como modelo de investigación*, «[...] La crítica establecería el mínimo de calidad, criterios para el diseño, y la forma que otorgaría los mínimos de uso y proyecto»⁶. Es decir, se plantea la posibilidad de que actúe como una especie de certificación cercana a la que se adquiere con los procesos de calidad –una auditoría o un examen-, basada en valores previamente legitimados.

Si nos centramos en la Arquitectura y, especialmente, en el aprendizaje de Proyectos Arquitectónicos, la crítica es un terreno resbaladizo y la evaluación de los proyectos ha estado, con frecuencia, sostenida por intuiciones o vinculada a posiciones ideológicas bien por afirmación –derivadas del convencimiento-, o bien por negación –procedentes del escepticismo-.

Sin embargo, esto podría no ser así. La existencia de fundamentos objetivos a lo largo del método crítico elegido –mientras éste sea, como veíamos, certero, agudo y amoroso (se entiende que con el objeto, no con el sujeto)-, podrá respaldar la evaluación de la calidad de un proyecto o de una obra, incluso admitiendo una pluralidad de códigos, siempre y cuando se explique desde la naturaleza de la propia obra sobre la que actúa.

Entonces, ¿por qué la crítica provoca frecuentes recaídas en la opinión, su escalafón más bajo, su talón de Aquiles?

La primera, y más fácil, explicación a este fenómeno es el hecho de que una crítica veraz requiere compromiso, tiempo, profundización y unos recursos sensoriales e intelectuales de quien la ejecuta considerablemente superiores a los que precisa una crítica simple –descriptiva, interpretativa u otras-. No cualquiera está capacitado para emitir –o incluso para recibir- una *buena* crítica –del mismo modo que no cualquiera lo está para otras muchas actividades, incluyendo las creativas- y, muy especialmente, en el contexto de una sociedad como la nuestra, cuyas relaciones mediáticas han inducido velocidades de acción y reacción contrarias a las deseables para una mínima profundización en cualquier asunto.

Podría hacerse, no obstante lo anterior, otra lectura diferente del origen de esta **debilidad** de la crítica, que tiene más que ver con su naturaleza.

*«Una sala llena de oro y jade
nadie la puede guardar»⁷
Lao Tse, Tao te King*

*«Nada hay más claro que la obra»⁸
Roland Barthes, Crítica y verdad.*

En un proceso natural evolutivo, los caminos que se desarrollan con facilidad tienen más capacidad no sólo de sobrevivir sino, sobre todo, de llegar a existir, que aquellos que se desenvuelven con dificultad. Del mismo modo que el agua toma el camino más fácil para su curso, o las formas esférica y cúbica simples son dos de las que más perseveran en la naturaleza, lo *fácil*, en relación con la naturaleza del *ser* –aquello que le es propio y natural-, debería conllevar un matiz positivo, al contrario del que con frecuencia denota.

También conviene recordar que entre una obra y la crítica que de ella se emite, por veraz y poética que sea tal crítica, siempre habrá una distancia, una pequeña fuga de **claridad**. No digamos si la crítica no es poética, sino que es interpretativa, es decir, una traducción hecha para hacer comprensible la obra, con la inevitable pérdida de sentido –aunque sea leve- derivada de dicha traducción. Tal como observa Sontag, «*debe advertirse que la interpretación no es sino el homenaje que la mediocridad rinde al genio*»⁹.

Es decir, la distancia inevitable entre el *ser* de la obra (su sentido ontológico) y el conocimiento de ella (su sentido epistemológico, que no es sino una aproximación al *ser*) sitúa la crítica en una posición, en cierto sentido, antinatural en relación con su fin último, que es *aprehender* la obra. Y esta **disfunción** es, posiblemente, lo que hace de ella una disciplina tan áspera, compleja y difícil.

Un buen ejemplo de las discrepancias que provoca esta disfunción es la obra *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, 1965 (fig. 1). En ella, el autor toma el objeto –una silla-, su representación, su denominación y su definición, y los presenta desprovistos de jerarquía aparente.

Según Fernández Aparicio, comisaria y crítica de arte del MNCARS, «*se considera una de las primeras obras conceptuales que el artista concibió siguiendo un criterio que él mismo calificó, expresamente, como «antiformalista» [...] Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje)*»¹⁰.

El valor artístico de esta obra es innegable y radica, entre otras cosas –como una visible habilidad compositiva, por citar tan sólo una de ellas-, en su claridad formal. Vaya por delante el reconocimiento de la debilidad del siguiente comentario aproximativo frente a la fortaleza de la obra, pero la ocasión obliga: el carácter ontológico del objeto *silla* es una forma que trasciende su geometría, su materialidad, su significado y su sentido; es más que la suma de todos ellos, y difiere por lo tanto –aunque sea ligeramente- de su representación, denominación y

definición. Con estas premisas, el sentido *contra el formalismo* esgrimido por su autor quedaría legitimado sólo bajo presupuestos ideológicos en torno al contenido, es decir, legitimado por la interpretación, pero sería fácilmente rebatible mediante criterios sensoriales, u otros, ligados al propio sistema formal de la obra. Paradójicamente, el valor de esta obra *antiformalista* radica en su forma, y no su contenido, que resulta anecdótico y está más expuesto a la opinión.



Fig.1

Quizá por este motivo se renuncie con tanta facilidad a emitir una crítica sostenida en términos coherentes con la propia obra sobre la que actúa. De tal manera que esta renuncia, entendida como un silencio o una **ausencia de crítica**, puede conllevar al menos dos significaciones bien diferenciadas:

Una pasiva, ajena al propósito de este estudio y poco o nada estimulante –ni sensorial ni intelectualmente-, es el silencio condicionado por una actitud defensiva ante la crítica, provocada bien por el miedo al enjuiciamiento o bien por el hastío frente a la necesidad de justificación de la obra. En ambos casos, esta renuncia no hace sino agravar la situación, puesto que refrenda la sensación tan extendida últimamente de que *todo vale*.

Otra activa, en la que *el silencio* define y complementa *lo sonoro* (la obra). Es decir, tiene un valor similar al que adquiere el silencio en un sistema poético como el musical, por poner un ejemplo claro. La ausencia de crítica, en este caso, sirve para poner en valor el sentido de la obra sobre la que actúa e implica reconocer que la claridad de la aproximación a una obra es inferior a la de la propia obra. En el fondo, se trata de un acto **respetuoso** con la claridad del mensaje, y corresponde al crítico determinar en qué casos conviene hablar y cuándo es más coherente dejar que la obra hable por sí sola.

No es una decisión fácil. La **admiraación** y la **confrontación** resultan de gran ayuda en el aprendizaje de Proyectos Arquitectónicos. Por lo tanto, no se ha de descartar la conveniencia de ejecución de crítica bien por admiración –idealmente centrada en la forma y en el sentido, más que en el contenido y la significación-, bien por oposición –como la que propone, por ejemplo, el método Mirregan-Teodorov, de descubrimiento de falsedades en la obra, a ser posible también relacionadas con la forma más que con el contenido- o incluso por ambas, en según qué casos, con el fin de contribuir al aprendizaje. Del mismo modo, no ha de descartarse la pertinencia de **omitir** todo juicio de valor explícito, por la necesidad de ser consecuente ante una determinada obra.

Tomando como hipótesis el hecho de que exista crítica *en ausencia de crítica*, una obra arquitectónica –ya sea un edificio construido, un escrito sobre arquitectura u otro- que implique una **crítica tácita** podría funcionar a dos niveles: como producto práctico –edificado, literario, etc.- y como reflexión crítica¹¹.

En este sentido, cabe citar la denuncia de Helio Piñón sobre los tradicionales roles institucionales de la Arquitectura: «El arquitecto «*intelectual puro*» y el arquitecto «*profesional*» constituyen una primera oposición a la que se atribuye sentido epistemológico: reflexión crítica y consciencia teórica son atributos habitualmente predicados del primero; pragmatismo instrumental y consumismo estilístico se asocian a la práctica del segundo. Un ingenuo concepto de utilidad establece definitivamente la diversa valoración de dos prácticas ante las que, como en las películas de buenos y malos, no se puede mantener otra actitud que la determinada por la propia estructura moral de la clasificación: la inutilidad del intelectual, valorada en tanto que disfunción del sistema, se contrapone a la disponibilidad del profesional, criticada en tanto que reproductora de ideología»¹².

La hipótesis planteada propone que tal dualidad, la crítica y la práctica, pueda confluir en una misma obra. Aunque no en cualquiera. La existencia de crítica *en ausencia de crítica* dependerá de la obra y, sin lugar a dudas, del emisor y el receptor del mensaje crítico que, en ocasiones, pueden confluir en un mismo **sujeto**.

A primera vista, las garantías que ofrece la *crítica en ausencia de crítica* parecen menores que mediante la crítica explícita, para la que el sujeto receptor es la parte más débil de la cadena. Sin embargo, incluso la crítica objetiva ha de ser realizada por un sujeto reflexivo que es, a la vez, receptor del sentido de la obra y emisor de la crítica sobre ella.

Es difícil imaginar, en una tarea tan compleja como la crítica, que no se filtre *contaminación* subjetiva alguna –ideológica, interpretativa u otras- en la anhelada objetividad, por más que el crítico se ciña al guión de lo objetivo, por más que el receptor se sitúe en el entorno de la objetividad. Quizá afecte en menor medida si los roles de *crítico* y *autor* recaen en un mismo sujeto, por reducirse el número de pasos expuestos a la traducción del pensamiento, pero tampoco hay garantías de que así sea.

La ausencia de crítica explícita puede comportar una serie de estímulos –de coherencia, estéticos, lúdicos, prácticos o de otra índole- que, en determinados contextos, hagan más viable y clara la aproximación a la comprensión de la obra que a través del método convencional.

Veamos algunos casos en los que la omisión de crítica explícita responde a criterios consecuentes con la naturaleza tanto de la obra como de la crítica, por falta de concordancia entre los recursos al alcance de la crítica y el carácter de la obra:

El primero de ellos -sin interés para este estudio-, se deriva de la incapacidad de uno o más sujetos para emitir un razonamiento crítico ante un objeto que permita, con relativa facilidad, una buena aproximación a él.

El segundo se plantea ante un objeto cuya complejidad excede, con mucho, las posibilidades de ser alcanzado fielmente por una crítica explícita, lo que exige alternativas consecuentes ante el deseo de aprehensión de la obra, variables en función del problema. Algunas de estas alternativas pueden ser: compensar carencias del pensamiento y/o del lenguaje, tales como su carácter secuencial y su imposibilidad de sintetizar ideas de forma simultánea, mediante el empleo de vehículos críticos alternativos -una o varias imágenes, por ejemplo-; evitar posibles interpretaciones acerca del contenido del mismo, mediante una deliberada abstracción del objeto que obligue a centrarse en su forma; eludir premeditadamente el juicio de valor ante un objeto que puede, por su carácter, provocar fácilmente interpretaciones ideológicas, morales o de otra índole; etc...

Dos ejemplos de coincidencia de crítica y práctica en una obra, en relación con la cultura de la posmodernidad y la ciudad de Nueva York son el escrito *Delirious New York*¹³ del arquitecto Rem Koolhaas -publicado por primera vez en 1978 y convertido en un clásico en las Escuelas de Arquitectura-, y la película *El lobo de Wall Street*¹⁴, de Martin Scorsese –filme comercial y dirigido a la cultura de masas-, recientemente estrenada.

Si bien una de estas obras es literaria, se reconoce en ella una tendencia a producir imágenes *cinematográficas*, a modo de cortes escénicos o cadena de imágenes que se suceden de un modo fragmentado y aparentemente casual, de modo que estableceremos una analogía formal entre ambas para su comentario. Tal como observa Sontag: «*En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. [...] El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los intérpretes es en parte debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes*».

Ambas obras transmiten una *facilidad* que provoca admiración. Emitir una crítica consistente sobre ellas pasaría por eludir su contenido amoral -espontáneo, delirante, oscuro- y descifrar su sistema formal -planeado, consciente, claro-: la elección del exceso para contar el exceso, la estructura fragmentada para evitar una linealidad que reduzca a un simple sistema arbóreo una estructura de *red* compleja, la ligereza del lenguaje para representar la banalidad del objeto al que se refieren... en resumen, el virtuosismo formal, lingüístico y técnico con que se construyen ambas obras.

Admitir que puedan funcionar, a la vez como obra poética y como crítica tácita, requiere concentrarse igualmente en su forma.

Ambas obras transmiten experiencias que provocan rechazo e indignación común por su amoralidad o su inconveniencia. Sin embargo, ante todo escandalizan no por lo que cuentan, sino por la ausencia de juicio de valor explícito sobre ello. Es muy posible que entre los intereses de sus autores, profesionales brillantes con una aguda capacidad de observación y un alto sentido de la estética, no se halle el de tomar postura crítica alguna. Sin embargo, tal omisión se convierte, en ambos casos, en una postura deliberadamente intencionada, en la que la ausencia de juicio de valor es tan ruidosa que acaba por convertirse en una sonora presencia.

A pesar de esto –o quizá precisamente por ello-, la crítica tácita que subyace en ambas obras es percibida únicamente por un receptor sensible a la presencia que provoca la ausencia, sensible a la lectura entre líneas. Un receptor comprometido con la forma esencial del objeto sobre el que actúan ambas obras (en este caso, las perversiones de la sociedad posmoderna y la ciudad que la acoge). Un receptor que considere más estimulante para los sentidos y el intelecto la restricción que supone la ausencia de juicio de valor ante semejante delirio, lo que le permite cerrar por sí mismo el círculo de la crítica tácita –imperfecta y perfectible- frente a la opción de recibirlo completamente cerrado por la crítica explícita –perfecta y acabada-, con las diversas limitaciones de aproximación que ambas suponen.

Es decir, la crítica por *ausencia de crítica* necesita, por un lado, un emisor respetuoso y, por otro, un receptor sensible. Se podría decir, por lo tanto, que este tipo de crítica *tácita* es subjetiva, elitista y desigual en relación con el sujeto y puede provocar, por tanto, discrepancias en torno a su eficiencia o su ética. Pero no por ello se ha de dejar de observar la fidelidad con la que comprende el asunto tratado y la reflexión que, en torno a él, suscita.

Veamos algunas imágenes de Filip Dujardin¹⁵ como ejemplo crítico en el que prevalece la preferencia por la captura instantánea frente a la del razonamiento secuencial (fig. 2):



Fig. 2

Todas ellas conducen al absurdo la forma del objeto que representan. La descontextualización de un edificio producto del racionalismo moderno, con volumetría y muros ciegos más propios del amontonamiento denso de la ciudad, posado en la amplitud del paisaje marítimo; la ridiculización del consumo prepotente de alta tecnología y armamento mediante una exageración formal de escala absurda; o la falta, tanto de sentido –la vocación del objeto piscina se ha pervertido por completo-, como de significación –su existencia se convierte en insignificante por oposición al mar- ante el cambio de condiciones de un objeto.

Cada una de estas imágenes es una forma de **poner en crisis** el sentido de la obra e implica, en un ejercicio de imagen *no secuencial* sino que sucede *a la vez* -como la propia obra a la que se refiere-, una crítica tácita en la que subyace un examen cuidadoso previo por parte de su autor.

En este sentido, cabría hacerse las siguientes preguntas: ¿es la provocación una acción que convierte ciertas obras en una crítica tácita?, ¿podría relacionarse esto con *la agresividad* –a la que alude Susan Sontag- con la que la crítica se ha acercado, con frecuencia, al objeto?.

La respuesta más sensata es *no necesariamente*.

Por un lado, es indudable que la provocación incluye elementos que facilitan la emisión de un mensaje sin evidenciar el juicio de valor. Es una forma de proporcionar un vehículo amplificador cuando no se quiere hacer **evidente** -mediante una crítica explícita- lo **visible**.

Para ver esto solo hace falta comparar los dos ejemplos antes citados sobre la sociedad posmoderna americana y la ciudad de Nueva York –el *Delirious New York* y *El Lobo de Wall Street*-, con el videojuego *Lego Marvel Super Héroes*, producido por T Games y Warner Bros que, igualmente, transcurre en la ciudad de Nueva York. Los dos primeros llevan el objeto tratado formalmente al extremo, lo conducen al punto crítico –el que produce la **crisis**-, es decir, el que denota la crítica; sin embargo, el video juego en cuestión es una obra mucho más plana, sin recursos formales de *deformación*, una muestra aséptica de la ciudad de la que no se deduce crítica alguna.

Por otro lado, el hecho de que el interés por el tema de este artículo haya surgido durante la realización de una tesis doctoral sobre la obra de Julio Lafuente, construida en su mayoría en la Italia de los años 60 y que, pese a su innegable valor, permanece aún desconocida, obliga a una reflexión sobre su obra en torno al tema tratado.

Veamos, pues, los ejemplos de *provocación* asociada a la crítica tácita subyacentes en la obra de Julio Lafuente que resultan más cercanos a los ya referidos sobre la sociedad posmoderna capitalista.

A tal fin, se podrían considerar algunas de sus obras en Arabia Saudí -durante esos años encandilada por las imágenes capitalistas norteamericanas-, tales como el proyecto para unos grandes almacenes en Gedda (1979) o varias de las señalizaciones viarias que realizó en territorio saudí en los años 80 (fig. 3), muy próximos a la *ficción*.

No sin antes reconocer que todo argumento que aproxime la obra de Julio Lafuente a la crítica de la Arquitectura tiene un cierto carácter especulativo puesto que, salvo en contadas excepciones, la obra de Lafuente se encuentra estrechamente vinculada a la estructura de trabajo profesional. Por lo tanto, toda conjetura teórica respecto al sentido crítico de su obra solo podrá aplicarse a las *ficciones* citadas e, incluso en su caso, con prudencia. Como bien dice Helio Piñón, «*Nada más inútil a la hora de analizar la arquitectura de Julio Lafuente, que convocar argumentos teóricos o matrices de gusto homologados en los cenáculos más prestigiosos de la arquitectura contemporánea*»¹⁶.



Fig. 3

Estas excepciones al conjunto de su obra pueden leerse, no obstante, como una especie de denuncia, una respuesta irónica ante la cuestión de la concepción de la forma como imagen arquetípica del consumo, más aún teniendo en cuenta que la obra *normal* de Lafuente se adapta bien a las escrupulosas exigencias del contexto profesional, casi siempre romano, y en general ajena a estos casos *de ficción*. La banalidad, la enajenación en la escala o la literalidad de los signos... no son coherentes con su modo habitual de trabajar y, sin embargo, sí lo son como crítica tácita sobre la significación de la forma en el proyecto arquitectónico.

El hecho de que Julio Lafuente haya desechado, tal como dice Ludovico Quaroni, «*las pequeñas satisfacciones de seguir las modas*»¹⁷, hace que su arquitectura permanezca alejada de ideologías y grupos de toda condición, lo que le permite superar la crítica ideológica que opera de manera endogámica en el análisis de modelos pertenecientes a estos grupos. Es decir, la obra de Lafuente –véase una muestra de ella a continuación (fig. 4)– mantiene, a menudo, una distancia con ideologías contemporáneas que le otorga una innegable independencia de criterio. Por este mismo motivo es difícil, tal como afirma Helio Piñón, encasillarla en una corriente determinada.



Fig. 4

Conviene señalar, no obstante lo anterior, que esta independencia de criterio no significa que, a su manera, la obra de Lafuente no experimente incursiones en sistemas legitimados por el consumo, bien en lo que respecta a la aceptación de los agentes sociales implicados (cliente, constructor, usuario, etc), bien respecto a la legitimación de grupos vanguardistas de la arquitectura de la época (megaestructuralistas, etc).

Como ejemplo de ello veamos, para finalizar, una imagen que enlaza con los primeros ejemplos neoyorquinos, y que da pie a una lectura de la obra como *crítica tácita*: la propuesta de Julio Lafuente para el concurso Roosevelt Island, de Nueva York, presentada en 1980 (fig. 5). Una provocación con alusiones a la forma de barca de la isla Tiberina (s.III dC) y a las megaestructuras del grupo italiano Superstudio, contemporáneo a Lafuente, y referencias a la perversión de la escala, a la falta de escrúpulos, al delirio de la ciudad de Nueva York... En definitiva, una propuesta formalmente intrascendente y banal que, en el conjunto de la obra de Lafuente, solo puede leerse como una crítica tácita al sistema, pronunciada desde el propio sistema.



Fig. 5

En conclusión, el valor de la crítica en el aprendizaje de la Arquitectura resulta innegable y permite avanzar de forma coherente no sólo en la comprensión del objeto sino, sobre todo, en la invención del mismo. Especialmente, la crítica centrada en la forma del objeto -entendida como su esencia-, cuyo sentido prevalece frente al contenido -secundario, cambiante y evolutivo- que se va adaptando a ella.

Ahora bien, la crítica puede presentarse de dos formas bien diferenciadas: una explícita, más ortodoxa e idealmente poética, como hemos visto, propia del pensamiento moderno, en cuyo seno la verdad es innegable. Otra tácita, comprensible desde la mentalidad posmoderna, para la que la verdad es, quizá, innegable en sí misma, pero deja de serlo cuando el pensamiento se propone alcanzarla, y se convierte, por tanto, en algo negociable, en una especie de conciliación entre el ser y el conocimiento del ser. Es decir, una claudicación que implica reconocer que la claridad de la aproximación a una obra es inferior a la de la propia obra.

De tal modo, y pese a la subjetividad que conlleva, puede atribuirse a la crítica tácita, en ciertas obras, una actitud más veraz y respetuosa con la claridad del objeto sobre el que actúa, y corresponderá al crítico elegir el tipo de crítica que permitirá una mayor aproximación al mismo en cada caso.

Finalmente, conviene no olvidar que la *liberación del ansia por interpretar* proporciona un estado de relajación intelectual propicio para la comprensión y, en todo caso, para evitar susceptibilidades basta recordar que la crítica tácita no es sino un contrapunto adicional a la explícita: es su versión más sutil. También, con su connotaciones negativa y positiva, su versión más fácil...

Notas

¹ Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, capítulo 2. Alianza, Madrid 2010. Edición original: *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott's Monthly Magazine, 1890. Fragmento del diálogo entre Dorian Gray y Lord Henry a propósito de la belleza. Habla Lord Henry: «Posee usted un rostro extraordinariamente agraciado, señor Gray. [...] Y la belleza es una manifestación de genio; está incluso por encima del genio, puesto que no necesita explicación. [...] ¿Se sonríe? ¡Ah! Cuando la haya perdido no sonreirá... La gente dice a veces que la belleza es sólo superficial. Tal vez. Pero, al menos, no es tan superficial como el pensamiento. Para mí la belleza es la maravilla de las maravillas. Tan sólo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve... ». Estas dos últimas frases están citadas en el ensayo de Sontag a propósito de la prevalencia de la forma frente al contenido, como procedentes de una carta de Wilde.

² Diccionario de la lengua española (DRAE), voz 8ª. Real Academia Española. 22.ª edición (edición actual), 2001.

³ Sontag, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*, apartado 8, pág. 26. Seix Barral, Barcelona, 1984. Traducción de Vázquez Rial, Horacio. Edición original: *Against interpretation and other Essays*, 1966.

⁴ Sontag, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*, apartado 3, pág. 19. Seix Barral, Barcelona, 1984. Traducción de Vázquez Rial, Horacio. Edición original: *Against interpretation and other Essays*, 1966.

⁵ Miranda Regojo, A. *Ni robot ni bufón*. Manual para la crítica de arquitectura. Cátedra, Madrid, 1999.

⁶ Miranda Regojo, A.; Pina Lupiáñez, R.; Casqueiro Barreiro, F.; Colmenares Vilata, S.; González De Mendoza Maruri, N. (2012). *La crítica de arquitectura como modelo de investigación*. 4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo.

⁷ Lao Tse. Tao te King, poema IX, pág. 21. Versión de Luis Cárcamo Editor. Madrid, 1982

⁸ Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, pág. 66. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972. Traducción de Bianco, José. Título original: *Critique et vérité*. Editions du Seuil, 1966. Barthes alude a la claridad de la obra no entendida como cualidad de la misma, sino como parte esencial de su naturaleza: «La claridad no es un atributo de la escritura (la obra): es la escritura (obra) misma, desde el instante en que está constituida como escritura (obra), es su felicidad, es todo ese deseo que está en la escritura (obra)» (*Crítica y verdad*, pág. 34).

⁹ Sontag, S. *Contra la interpretación y otros ensayos*, apartado 5, pág. 21. Seix Barral, Barcelona, 1984. Traducción de Vázquez Rial, Horacio. Edición original: *Against interpretation and other Essays*, 1966.

¹⁰ Fernández Aparicio, Carmen. Reseña de la obra One and three chairs, de Joseph Kosuth (1965). Técnica descriptiva: Obra formada por una silla de madera, la fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz «silla» en el diccionario. Dimensiones: Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. Categoría: Escultura. Año de ingreso: 2000. Nº de registro: AD01495. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid.

¹¹ No nos referimos, aquí, a la *arquitectura parlante* en el sentido en que el término fue acuñado por los detractores de Boullé para designar su promoción de una arquitectura expresiva de su propio propósito, puesto que el término ha sido lo suficientemente lexicalizado como para incluir en la categoría de *parlante* cualquier edificio que contenga mensajes escritos explícitos u otros similares, lo que llevaría a confusión.

¹² Quaroni, Ludovico; Piñón, Helio. *Architettura di Julio Lafuente, Profesar la Invención*, pág. 39-41. Officina Edizioni, Roma, 1982.

¹³ Koolhaas, Rem. *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Edición original: Thames and Hudson, Monacelli, Nueva York, 1978.

¹⁴ El Lobo de Wall Street. Basada en las memorias de Jordan Belfort. Dirigida por Martin Scorsese. Paramount Pictures / Red Granite Pictures / Appian Way. EEUU, 2013

¹⁵ Filip Dujardin, fotografías pertenecientes a las series *Ficciones* y *Deauville*, www.filipdujardin.be

¹⁶ Quaroni, Ludovico; Piñón, Helio. *Architettura di Julio Lafuente, Profesar la invención*, pág. 41. Officina Edizioni, Roma, 1982

¹⁷ Quaroni, Ludovico; Piñón, Helio. *Architettura di Julio Lafuente, Inventar la profesión*, pág. 13-15. Officina Edizioni, Roma, 1982.

Imágenes:

Fig. 1. *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, de 1965. Técnica descriptiva: Obra formada por una silla de madera, la fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz «silla» en el diccionario. Dimensiones: Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. Categoría: Escultura. Año de ingreso: 2000. Nº de registro: AD01495. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid.

Fig. 2. De izquierda a derecha, fotografía de Filip Dujardin. (DIS)LOCATION, Serie Deauville, #5, 2012. Impresión de tinta sobre papel Archival Pearl 43.3" x 27.5" | 110cm x 70cm; fotografía de Filip Dujardin. Untitled, #002; fotografía de Filip Dujardin. (DIS)LOCATION, Serie Deauville, #004, 2012. Impresión de tinta sobre papel Archival Pearl 43.3" x 27.5" | 110cm x 70cm

Fig. 3. De izquierda a derecha, imagen de señal urbana en Gedda, Arabia Saudí. Julio Lafuente, 1986; collage para la propuesta del edificio para unos grandes almacenes en Gedda, Arabia Saudí, Julio Lafuente, 1979. El original viene con una nota al pie escrita a mano: *Un uomo, 8 mogli... comprano tutto impachetato (Un hombre, 8 mujeres... compran todo empaquetado)*. Archivo de Julio Lafuente, Roma.

Fig. 4. De izquierda a derecha, imágenes del interior del Colegio Pio Latinoamericano, Roma, 1965; viviendas en Sta. Marinella, Ostia, 1953; edificio para el Hipódromo de tor di Valle, Roma, 1959. Julio Lafuente. Archivo de Julio Lafuente. Roma.

Fig. 5. Fotomontaje de la propuesta de Julio Lafuente. Concurso Internacional para la Roosevelt Island, Nueva York, 1980. Archivo de Julio Lafuente. Roma.

Bibliografía:

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972. Traducción de BIANCO, José. Título original: *Critique et vérité*. Editions du Seuil, 1966.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. *One and three chairs (Joseph Kosuth)*. MNCARS. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas> [consultado en Febrero 2014]

JODICE, Romano. *I grandi architetti. L'acciaio esalta le potenzialità espressive*. En JODICE, Romano, *Finsider*, n. 1, Abril 1985, pág. 10.

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Thames and Hudson, Monacelli, Nueva York, 1978.

LAFUENTE, Julio. *Progetto per un Grande Magazzino a Jeddah*. En LAFUENTE, Julio, *Domus*, n. 595, Junio 1979, pág. 43.

LAFUENTE, Julio. *L'idea del progetto*. En LAFUENTE, Julio, *Acciaio, forma e funzione*, n. 1, Abril 1985, pág. 10.

MIRANDA, Antonio. *Ni robot ni bufón*. Manual para la crítica de arquitectura. Cátedra, Madrid, 1999.

MORÍN, Edgar. (1976). *Autocrítica*. Barcelona: Kairós.

PAC-MAN. *Cambio de escala. Cambio de pensamiento. 1979 Grandes Almacenes, Julio Lafuente*. <http://arqueologiadel futuro.blogspot.com.es/2012/05/cambio-de-escala-cambio-de-pensamiento.html> [consultado en Noviembre, 2013]

QUARONI, Ludovico; PIÑÓN, Helio. *Architettura di Julio Lafuente*. Officina Edizioni. Roma, 1982

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral, Barcelona, 1984. Traducción de VÁZQUEZ RIAL, Horacio. Edición original: *Against interpretation and other Essays*, 1966

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets. Barcelona, 2004

ZEVI, Bruno. *Linguistica e semiologia. Il mass medium architettonico*. En ZEVI, Bruno, *Cronache di architettura* (Vol. VII, págs. 64-67). Laterza, Bari, 1968.