

C<AMO>UFLAGE

Neil Leach

¿Cómo nos encontramos nosotros para entender el rol de la estética en el trabajo de Rem Koolhaas? Es claro que su obra publicada suscribe a una lógica visual intensa, donde escritos pintorescos están insertos en un paisaje homogéneo de textos e imágenes. Koolhaas es un Baudeleriano «*pintor de la vida moderna*» contemporáneo. Este énfasis en lo visual puede ser visto no solo como la fortaleza, sino también como el posible punto débil de la metodología de Koolhaas. Esto le permite por un lado, articular con una claridad gráfica considerable la compleja estructura de la sociedad, pero a su vez cae en una trampa precisamente dentro del reino de lo visual, y lo expone a cargas de estetización. Los productos son reconociblemente seductores, objetos visuales exquisitamente diseñados. Pero ¿podemos nosotros culpar a Koolhaas de transformar el mundo en un ámbito anestetizado de imágenes de mesas de café y pulcros sonidos de bytes?

La pregunta es particularmente apropiada en el contexto del estudio de Koolhaas para Lagos. Aquí, una de las ciudades más problemáticas del mundo es analizada a través de lo que se convierte en una aproximación metodológica consistente. Lagos parece como el «*infierno en la tierra*»; una ciudad caótica y disfuncional, pero cuando está sujeta a la mirada penetrante de la maquinaria de investigación de AMO (una ciudad diferente emerge, en donde el complejo proceso de filtrado, clasificación y redistribución se transforma en acción. Es como si la complejidad de Lagos fuese una especie de patrones auto-organizados que comienzan a emerger. Lagos, después de todo, no parece ser tan mala. Esto es, en sí mismo, suficientemente controvertido. Para estar convencidos, varios de los que han experimentado Lagos, y que la conocen bien, podrían criticar el proyecto por ser demasiado optimista. Para muchos, Lagos no puede ser salvada. Permanece en el «*infierno en la tierra*», y no importa cuán ingenioso es el mecanismo auto-organizado que ha sido puesto en marcha -mecanismos que, en el mejor de los casos simplemente sirven para aliviar silenciosamente la situación profundamente problemática- Lagos es aún una ciudad problemática.

La pregunta que surge, de todos modos, no es tanto si la visión de AMO es correcta, sino si existe algo en la presentación que socava el proyecto completo. Desde la posición de críticos como Jean Baudrillard, cuyos estudios se dirigen hacia una forma de estetización, transforman al mundo en una versión teñida de rosa, escapista de sí mismo.¹

El problema está, entonces, en el packaging del proyecto; la presentación elegante, de diseño conciente de Lagos inspira en el producto de Bruce Mau, que puede ser encontrada en todas las librerías de las galerías chic de arte alrededor del mundo, al lado de las cafeteras de Aldo Rossi y los

exprimidores de limón de Philippe Stark. ¿Koolhaas ha transformado Lagos en un objeto de diseñador de bijoux? ¿Koolhaas ha anestetizado Lagos?

Aquí me gustaría sostener que desestimar a Koolhaas en este sentido sería perder la agudeza de su enfoque. Muchas de las críticas realizadas sobre la estetización dentro de la cultura de la posmodernidad necesitan ser revisadas. De hecho, las condiciones de posmodernidad han sido trascendidas en sí mismas, como producción cultural han evolucionado en respuesta al cambio de las condiciones materiales. Un nuevo paradigma ha surgido comprometido adrede con la riqueza, terreno visual de la cultura contemporánea.

Me gustaría presentar una teoría del «camuflaje» que nos permita juzgar a Koolhaas con una visión más comprensiva, y entender así la importancia del diseño tanto en sus producciones escritas como en su arquitectura. Dentro de la obra de Koolhaas, esta teoría está presentada como un manifiesto retroactivo para la lógica visual que revela el rol social del diseño en su polémica posición contra el espacio basura de nuestro horizonte cultural contemporáneo.

Pero, ¿por qué sería necesario un manifiesto retroactivo? Una de las razones, es que sirve para articular intereses implícitos dentro de la obra, que de otra forma estarían sin dirección. Entre esos intereses, la pregunta sobre la estética es primaria. La mayoría podría estar de acuerdo con la elegancia de sus edificios, pero el mismo Koolhaas hace pocas referencias a las consideraciones estéticas. En esto, Koolhaas suscribe a una característica muy común en los círculos arquitectónicos contemporáneos. El trabajo puede ser bello, pero su belleza nunca es reconocida. Esto es así porque «estética» se ha transformado en una mala palabra en la cultura de diseño contemporáneo.

El tema entra en foco cuando el trabajo publicado de Koolhaas es tenido en cuenta. Lo que parece caracterizar mucho de sus estudios emprendidos tanto bajo el auspicio de AMO como de la Graduate School of Design en Harvard, es que todos ellos procuran entender el funcionamiento de la cultura contemporánea. A través de gráficos, diagramas y otras formas de análisis estadísticos, exploran los factores que informan e influyen hoy en la sociedad. Su énfasis está en el proceso que descansa bajo las manifestaciones superficiales.² De todos de modos, lo que es curioso sobre estas publicaciones es que son siempre presentadas elegantemente y diseñadas con mucho cuidado. Aunque el interés primario es procurar entender procesos que sin embargo susciben a un discurso de representación no reconocidos. Estos no son solo gráficos y diagramas. Son gráficos y diagramas exquisitamente diseñados. Las colaboraciones de Koolhaas con diseñadores como Bruce Mau demuestran que el diseño es

un tema crucial para él.

La representación (el reino de la estética) se ha vuelto el discurso reprimido en el trabajo de Koolhaas, tanto en libros como en obras³. Sin embargo, no es que Koolhaas ignore completamente la estética. ¿Para qué es su polémica sobre el espacio basura sino es una cruzada estética? La paradoja, de todos modos, es que no existe una teoría de la estética que acompañe la teoría de Koolhaas sobre la basura -no existe un evangelio de la belleza para ir junto a el «nuevo evangelio de la fealdad». Este artículo es por lo tanto, un intento de suplir la teoría perdida sobre la estética en el trabajo de Koolhaas.

Olvídate de Baudrillard

En los últimos años hemos comenzado a ver diversas estrategias visuales surgiendo en respuesta a una cultura de la imagen dirigida. Estas estrategias han evolucionado hacia una astuta manipulación del uso de las imágenes, las cuales incluyen en sus tempranos antecedentes al trabajo de la fotógrafa Cindy Sherman, pero sus más recientes articulaciones pueden ser encontradas en periódicos de diseño como Wallpaper, así como también a través de la cultura popular. Me gustaría sostener que es precisamente en este reino en donde podemos localizar trabajos como S,M,L,XL. Las estrategias visuales siempre existieron de una forma u otra en las operaciones humanas, pero se han vuelto dominantes dentro de nuestra cultura contemporánea basada en la imagen. Se suman a la superación de las condiciones de la posmodernidad. La especificidad temporal de este modo de operación es importante. Los seres humanos son reconocidos aquí como criaturas mutantes, que están continuamente evolucionando y siempre inventando nuevas estrategias para convivir con las siempre cambiantes condiciones materiales.

Estas nuevas estrategias llegan para representar a una respuesta efectiva para las condiciones contemporáneas, pero también uno ha comenzado a definir esas condiciones. Lejos de ser una distracción del negocio real de vivir, el reino visual ha comenzado a delinear el mismo horizonte de la existencia contemporánea. Como tal, nos fuerza a preguntarnos sobre la crítica de la posmodernidad, la cual adopta una visión predominantemente negativa hacia nuestra sociedad imagen-consciente. Necesitamos agradecer que los seres humanos ya no sean agobiados por la embestida de imágenes de esta cultura sumamente visual, pero ven a las imágenes como el dominio del auto-fortalecimiento. Este reino de las imágenes debe ser leído no en términos negativos, como la pérdida o el encubrimiento de algún estado ideal original, sino más bien en términos positivos como un modo de expresión propia. En este aspecto el concepto de camuflaje está inmediatamente alineado con las perspectivas psicoanalíticas las cuales reconocen el importante rol de la representación en la constitución de la identidad. Como tal, este nuevo paradigma visual expone problemas fundamentales en los argumentos de los críticos de la posmodernidad, los cuales postulan que dentro de la cultura contemporánea, la realidad está de algún modo perdida bajo el juego de la superficie imaginaria. Esto no es, como Guy Debord sostuvo una vez, que en la Sociedad del Espectáculo la identidad está perdida ya que todo está mediado por imágenes y productos⁴. Mas bien, en una cultura de marcas, la identidad está forjada en sí misma a través de ese dominio. Tampoco es, como decía Baudrillard, que la realidad en sí misma ha sido escondida por el «éxtasis de la comunicación» de

nuestra cultura de la hiper-realidad, la cual ha sido efectivamente «robada»⁵. En otras palabras, si seguimos con un pensamiento psicoanalítico, lo que tomamos por lo real es en verdad lo imaginario. Es precisamente a través del reino imaginario de la representación que la supuesta realidad es llevada al acto. Además, podemos comenzar a ver cómo dentro del vasto discurso posmoderno, la totalidad del procesamiento de imágenes está en sí mismo empobrecido. Dentro del trabajo de varios críticos de nuestra sociedad basada en la imagen, parece existir una comprensión algo homogénea de las imágenes. No se realiza ningún acuerdo para el diseño y la composición. Todavía una imagen puede ser efectiva o no en el establecimiento de alguna forma de conectividad, y mucho depende de la naturaleza de esa imagen en particular.

Simulacro, simulación, superficialidad. Ahora este profundo dominio de hiper-realidad en el cual vivimos, esta cultura de efectos superficiales, posee atributos positivos claramente certeros. Necesitamos movernos más allá de las críticas de Debord y Baudrillard, las cuales conducen a las cosas hacia un cul-de-sac estético, resignando a arquitectos y a cualquier otro a trabajar en el dominio visual radicalmente desautorizados e incapaces de operar efectivamente. Pero mucho más que esto, necesitamos reconocer el rol vital que el dominio visual juega dentro de nuestro horizonte cultural contemporáneo. Más que el anhelo por una cultura de la profundidad perdida, debemos adoptar nuestra cultura actual como el frívolo reino de la seducción y la tentación, que compensa su misma superficialidad con la universalidad de la apariencia. Las imágenes sirven como el escenario de la identificación. Ellas nos permiten relacionar al mundo tanto en términos de la forma en que nos vestimos y presentamos, como en los términos en que nosotros mismos nos caracterizamos en el entorno. Por ello es que la realidad ha sido perdida bajo un mundo de simulación. La simulación en sí misma se ha transformado en el nuevo reino de la interacción. Por eso las tácticas están exigidas no solo a reconocer este fenómeno, sino también a acordar con él. Esto ya es evidente en el trabajo de AMO, donde como método meticuloso de adición de análisis de datos, estrategias como «Turismo», han sido adoptadas como formas de navegar nuestro horizonte cultural contemporáneo, mientras conceptos clave de Baudrillard, como la simulación, han sido re-apropiados y convertidos en herramientas productivas. Como Jeffrey Inaba observa: «AMO ha adoptado el «Turismo» como método de indagación. Para complementar nuestra investigación sobre verdades «duras», AMO ha girado hacia la investigación intensa. A pesar de las críticas subjetivas y circunstanciales, la observación en forma de «Turismo» es un vehículo invaluable para tomar de otro modo la información inalcanzable de los acontecimientos del mundo real. En este aspecto, estamos dispuestos a comprometer desprendimiento crítico en el intercambio para beneficio de lo inmediato, objetividad para una visión aguda y aptitud para la experiencia adquirida. El concepto de Turismo reconoce que la superficialidad y la adulteración son inevitables. Al mismo tiempo, anuncia que la contaminación es bienvenida. AMO está ávido de tomar el stock de realidades burlescas. Lo más simulado es lo mejor.»⁶

Las manifestaciones de este nuevo paradigma visual son evidentes en todos lados y juegan un rol central en el trabajo de AMO. Pero ¿cómo estamos nosotros exactamente para explicarlo? ¿cómo operan?. Aquí me gustaría ofrecer una «teoría del camuflaje» como una camino para intentar entender la lógica detrás del paradigma visual.

Una teoría del Camuflaje

1.0 ¿Qué somos nosotros para comprender el término «camuflaje»? Comencemos aclarando que aquí el término no está siendo utilizado en el sentido convencional y ajustado del camuflaje militar, sino dentro del amplio sentido de representación y auto-representación que está siempre dentro de la cultura. El camuflaje militar es un subconjunto dentro de la gran categoría del camuflaje. De hecho, el uso emergente de las ropas de combate camufladas dentro de la industria de la moda, revela no solo que el camuflaje puede ser una especie de ropa, sino también que la ropa puede ser en sí misma una especie de camuflaje. En este aspecto, las llamativas formas de las tropas que realizan los soldados en los vistosos desfiles militares son un ejemplo más de camuflaje como grupo que durante el combate militar sirven para esconderlos dentro del entorno.

1.1 El camuflaje es una forma de farsa, un modo de representación. Pero el camuflaje no está restringido solo a una auto-representación en términos de vestuario, maquillaje, peinados, etc. En otras palabras el camuflaje opera a través del medio de representación en sí -a través del arte, la danza, la música, la poesía, la arquitectura, etc. El camuflaje no supone el propio encubrimiento, tanto como la relación de sí mismo con el entorno a través del medio de representación. Expresiones estéticas de todo tipo, desde el mejor arte hasta la música popular, desde las piedras preciosas al planeamiento urbano, operan como una forma de mediación entre sí mismas y el ambiente.

1.2 El camuflaje, entonces, es entendido aquí como un mecanismo para inscribir al individuo dentro de una escena cultural dada. Esta necesidad no es un estado literal de equivalencia visual con esa escena, tanto que esa definición de sí mismo se pierde contra el fondo de la del otro. El rol del camuflaje no es disfrazarse, sino ofrecer un medio a través del cual relacionarse con el otro. El camuflaje constituye un modo de simbolización. Opera como una forma de conectividad.

1.3 El camuflaje militar, entonces, nos ofrece limitada comprensión de las posibilidades del camuflaje. Sin embargo, las connotaciones específicas del camuflaje militar son útiles ilustrando dos atributos importantes del camuflaje; su énfasis en el dominio de lo visual y su naturaleza estratégica.

2.0 El camuflaje no está restringido al dominio visual. Puede ser representado dentro de los dominios de otros sentidos, especialmente del olfato y del oído. El perfume es precisamente una parte de la máscara de la auto-representación que define las operaciones de camuflaje. Así también lo es la música que generalmente es utilizada para otorgar cualidades a un ambiente. Ahora el camuflaje es principalmente visual, al menos dentro del dominio del comportamiento humano. El camaleón, un criatura que posee un pequeño sentido del olfato y del oído, pero con un alto desarrollo del sentido de la visión, es quizás la última criatura del camuflaje visual. Los seres humanos poseen un menor desarrollo del sentido de la visión y capacidades más avanzadas en otros sentidos, pero sin embargo la visión permanece como su sentido más efectivo. Los seres humanos son criaturas que tienden a privilegiar la visión, y el camuflaje visual juega un rol principal en su comportamiento. Muchos animales, por comparación, poseen un sentido del olfato o del oído más sofisticado. Un perro, por ejemplo, puede sentir olores y sonidos mucho más allá del rango detectable por humanos.

2.1 El camuflaje puede, por lo tanto, ser leído como una interface con el mundo. Opera como una máscara que se

representa a sí mismo, solo como auto-representación a través del maquillaje, la vestimenta, los peinados, etc., es una forma de auto-representación. Pero esta necesidad no es una condición temporaria. La máscara superficial debe tener un impacto perdurable en cuestiones de identidad. Lejos de negar cualquier sentido verdadero bajo sí mismo, puede realmente contribuir al sentido propio. El camuflaje debe, por lo tanto, ser visto como un mecanismo para constituir la identidad humana a través de los medios de representación.

3.0 Tradicionalmente el camuflaje ha sido tomado para referirse a una estrategia de encubrimiento con respecto al fondo. Es importante reconocer, sin embargo, que dentro del más comprensible entendimiento del término utilizado aquí, el camuflaje refiere tanto a mostrar como a ocultar. El camuflaje delinea un espectro de grados de definición de sí mismo contra el fondo dado. El camaleón, después de todo, utiliza sus cambios de coloración tanto para mezclarse en el entorno en algunas ocasiones como para destacarse en otras. Estos cambios dependen del humor del camaleón. Los seres humanos reproducen este comportamiento. En diversos momentos los seres humanos desearían tanto destacarse de la multitud como mezclarse en ella. Por lo tanto el camuflaje actúa como un dispositivo de los individuos para relacionarse con el fondo dado a través de los medios de representación, tanto siendo parte de ese fondo como distinguiéndose de él.

3.1 Aquí podemos citar el trabajo de uno de los pensadores más positivos, Fredric Jameson, quien ve al reino de la representación como un mecanismo de reinserción del individuo dentro de la sociedad. Jameson ha desarrollado la noción de «cartografía cognitiva», la cual sirve para superar la pérdida de las coordenadas espaciales dentro de la sociedad del capitalismo tardío⁷. Él observa el potencial de tal cartografía dentro del dominio estético. Lo que necesitamos hoy, parece estar diciendo Jameson, es una forma viable de la expresión estética viable que reinserta al individuo en la sociedad. El dominio estético puede, por lo tanto, ser visto como algo con caras opuestas. Es tanto la procedencia de muchos de nuestros problemas, en una cultura donde todo es co-adoptado en imágenes y comodidades y también una salida potencial.

3.2 El camuflaje ofrece un mecanismo de localización propia contra la homogénea movilidad de la existencia contemporánea. De este modo promueve un sentido de vínculo y conexión con el sitio. Por lo tanto el camuflaje puede proveer un sentido de pertenencia en una sociedad donde la hegemonía de las estructuras tradicionales de pertenencia (la familia, la iglesia, etc.) ha comenzado a romperse. Este sentido estético de pertenencia puede ser comparado con otros modos de pertenencia, como la devoción religiosa o los vínculos románticos.

4.0 La pregunta nos remite a cuál expresión estética deberían tomar estas operaciones. Está claro que cada expresión está gobernada por las condiciones de la época. El reino estético opera como un proceso de simbolización que permite al individuo encontrar sentido en el mundo. Este sentido no es una cuestión de significación, aunque las expresiones estéticas estuvieran valoradas sólo por sus significados ocultos los cuales a su vez son decodificados. Mas bien el sentido se produce a través de una interacción dinámica entre el individuo y la expresión estética. Ahora, este sentido depende del contexto, y quizás pierda fácilmente su relevancia. Así encontramos diversas expresiones artísticas que alguna vez estuvieron llenas de significado, ahora aparecen redundantes. El mejor ejemplo del arte pasado de moda, el cual ya no

mantiene su resonancia popular, sirve para ilustrar como el arte escapa de la moda (en su mas extenso sentido), pero está precisamente inscripto dentro de la lógica de la moda. La moda determina cuales expresiones estéticas son relevantes a un contexto particular.

4.1 La producción estética debe mantener la capacidad de operar como mediador entre sí misma y el entorno, pero sólo la producción estética cuyo diseño ha sido cuidadosamente controlada puede alcanzar esto. Por lo tanto la diferencia entre un modo de expresión productivo y uno no productivo es una cuestión de diseño. En este aspecto podemos reconocer el importante rol social del diseño, proveyendo una forma de conectividad para «cartografiar cognitivamente» al individuo dentro del entorno. El diseño se transforma en una consideración crucial para la efectiva operación del camuflaje.

Conclusión

El concepto de «Camuflaje» comienza a llamar la atención de la significación del diseño en la sociedad contemporánea. Por lo tanto, trabajos exquisitamente diseñados como S,M,L,XL pueden ser interpretados no simplemente como una publicación de alta estética posible de ser acusada de un proceso de «abrillantamiento», -transformando al mundo en una representación diseñada de sí mismo, sino mas bien parece estar operando en el espacio de la cultura contemporánea, un espacio que es altamente visual.

Pero mas que esto, el concepto de camuflaje nos permite reconocer una dimensión social mas extensa del reino estético. Detrás de cualquier crítica de la naturaleza anestezada del reino estético, el diseño juega un rol crucial en la provisión de modos de simbolización. Existe entonces, otro costado para este argumento. El análisis de AMO, con sus gráficos, mapas y diagramas diseñados, sus textos e ilustraciones elegantemente producidos, pueden de hecho ser acusados de estetización (en otras palabras, de una forma diluida de su preocupación social y política), pero al mismo tiempo, opera dentro de un nuevo paradigma que reconoce que existe una extensa dimensión social para diseñar, ofreciendo una forma de conectividad

que permita a la gente relacionarse con su entorno.

Como tal, el concepto de «Camuflaje» puede también responder a algunas de las preguntas que el mismo Koolhaas se hace. En su ensayo sobre la Ciudad Genérica por ejemplo, Koolhaas ofrece una crítica a la movilidad del paisaje de la ciudad contemporánea, donde cada ciudad es virtualmente indistinguible de la otra. La teoría del camuflaje, de todos modos, puede sugerir que el diseño en sí mismo puede superar esta condición proveyendo un mecanismo para relacionar al individuo con el entorno. Aquí, el diseño debe ser contrastado con la basura. Si la ciudad basura se ha transformado en la movilidad de la ciudad genérica, la ciudad exquisitamente diseñada se puede transformar en la ciudad de una nueva forma de cartografía espacial. Por lo tanto, esta teoría del camuflaje está presentada no solo como un manifiesto retroactivo a través del cual apreciar el trabajo de Koolhaas, sino también como una contribución para el debate que él inició. El concepto de «Camuflaje» nos permitirá, al menos, movernos mas allá de la frecuente degradación simplista del reino estético dentro de las críticas de la cultura posmoderna, y alcanzar las complejidades envueltas en nuestra negociación con el mundo producidas a través de ese reino. Por sobre todo, nos permitirá reconocer la importante significación estratégica de la estética en la cultura contemporánea en general y en el trabajo de Rem Koolhaas en particular.

Este trabajo fue publicado originalmente en «What is OMA. Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture.» NAI Publishers, Rotterdam.2003. ISBN 90-556-349-4. Cedido especialmente a 47 al Fondo por NAI Publishers y Neil Leach para su publicación en español.

Traducción: Pablo Remes Lenicov

N.del T.: AMO es el alter ego de OMA. Las dos compañías trabajan en paralelo con los mismos clientes, proveyendo servicios extra. AMO se concentra específicamente en el dominio de lo «virtual».

Referencias

- 1- Para citar mi propio trabajo: «La estetización del mundo induce hacia una forma de entumecimiento. Reduce cualquier noción de dolor al nivel de imagen seductora. Lo que es un riesgo en este proceso de estetización es que los contenidos políticos y sociales pueden ser clasificados, absorbidos y negados. La seducción de la imagen opera contra cualquier sentido fundamental del compromiso social. La arquitectura está potencialmente comprometida dentro el reino estético. Los arquitectos, parece ser, están particularmente susceptibles a la estética, la cual fetichiza la imagen efimera, la membrana superficial. El mundo se vuelve estético y an-estético. En el intoxicado mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con volverse la an-estética de la arquitectura». Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture*, Mass 1999. (N.del T.: en castellano, *La an-estética de la Arquitectura*, Ed. GG)
- 2- Por consiguiente, estos estudios se ajustan ampliamente dentro del acercamiento metodológico común en la cultura arquitectónica contemporánea, inspirados por el pensamiento de Gilles Deleuze, donde estratégicamente el proceso es privilegiado por sobre la representación.
- 3- Esto refleja una extensa tendencia a través de la cual la cultura arquitectónica puede ser entendida como un intento de moverse mas allá de la escenografía de la cultura posmoderna. Debemos reconocer de todos modos que, en términos de Deleuze, el proceso está siempre vinculado con la representación. El proceso se pliega en la representación, y viceversa. Estratégicamente, quizás existiría una necesidad de enfatizar el proceso por sobre la representación, pero el significado de la representación no debe pasarse por alto.
- 4- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1967 y 1971. Traducción al inglés: *The society of the Spectacle*, Detroit 1977, traducida por Donald Nicholson-Smith, Nw York 1994.
- 5- Jean Baudrillard, *The Perfect Crime*, traducido por Chris Turner, Londres 1996.
- 6- Jeffrey Inaba, «Plan for Now» en Neil Leich (ed.) «*Designing for a Digital World*», Londres 2002, pg.139.
- 7- Frederic Jameson, «Cognitive Mapping» en: Michael Hardt y Kathi Weeks (ed.), *The Jameson Readers*, Londres 1999, pgs.277-287.