

LA ESTETIZACIÓN CÍNICA EN ARQUITECTURA EN MEDIO DEL CLICHÉ, LO INADECUADO, LO MONSTRUOSO Y EL VÉRTIGO

Giuliana Paz

Resumen:

La estetización arquitectónica en tiempos de globalización, aunque parezca un asunto agotado con relación a su binomio idea-forma, parece tener un sinfín de posibilidades y despliegues reflexivos. El cinismo arquitectónico contemporáneo es un ejemplo. Se trata de un fenómeno que, en asuntos estéticos (y eso concierne también a las artes, en general), se configuraría como una libertad de expresión escenográfica, performativa y fetichizada, proyectada en ciudades de características globales. Además, la disponibilidad técnica y el descuido con relación al compromiso de una praxis arquitectónica desvincularía el objeto arquitectónico de una suerte de responsabilidad y de coherencia con el contexto, permitiendo la generación de espectáculos arquitectónicos – collages, extravagancias, monstruos y vértigos – que son idealizados y construidos en plena crisis de la representación. El problema que pareciera tener estricta correspondencia al objeto arquitectónico, producto del neoliberalismo, exterioriza un deseo del sujeto contemporáneo de probar sus límites y, quizá, de romperlos, muchas veces de manera no muy adecuada.

Palabras clave: estetización, arquitectura, cinismo.

Abstract:

The architectural aestheticization in times of globalization, although it seems an exhausted topic with respect to its binomial idea-form, it seems to have endless possibilities and reflexive unfoldments. The contemporary cynicism in architecture is an example. It is configured as a scenographical, performative and fetishized freedom of expression in cities with global features. Also, the technical availability and, in some cases, a sort of neglect according to an architectural praxis would imply the dissociation of the architectural object and its context, allowing to generate formal entertainments - collages, extravaganzas, monsters and dizziness - idealized and constructed in times of representational crisis. The problem appears having correspondence to the architectural object, as a product of neoliberalism,

but more than that, externalize a subject's desire for testing limits and, perhaps, to break them, though not often appropriately.

Key words: aestheticization, architecture, cynicism.

“Scratch the surface of most cynics and you find a frustrated idealist — someone who made the mistake of converting his ideals into expectations.”

Peter M. Senge

Este texto busca reflexionar acerca de la estetización arquitectónica vivida por la sociedad en nuestros tiempos actuales de globalización. Se trataría de un *fenómeno* que engloba un problema acerca del binomio idea-forma y que tiene conexión con lo expuesto por Sergio Rojas en *Decir la verdad, decir lo real*¹, como siendo un desacuerdo entre *la representación* y *la facticidad* en que es observado un proceso disyuntivo de necesidad de representaciones en un estado *real* de desorientación del sujeto moderno. Este proceso vivido en la actualidad puede ser vinculado a una *postmodernidad*, término ya controvertido desde su origen —cito la *Teoría de la Postmodernidad* de Fredric Jameson (1996)— o quizá, mejor dicho, puede ser vinculado a un tiempo-espacio-estético-cultural que empezaría alrededor de los años setenta-ochoenta del siglo XX y que tiene una “huella” moderna por excelencia. Según De Mussy en *Historiografía Postmoderna* (2010, p.50), la actualidad “tiende a vincular un ahora (acto) y un estado de potencia”. Además, puede ser descrito como un espacio en el que confluyen diversos tiempos, que “no es previa a la multitud jalonada de tiempos, del mismo modo que el cuerpo de Frankenstein no es anterior a los trozos que lo componen” (id: 2010, p.51). Así, la arquitectura de la actualidad tendría la disposición a “hacer ver” en un estado espacial presente, diversas manifestaciones de potencias temporales, incluso yuxtapuestas unas a las otras - como un collage quizá. Interesante es citar a Rojas (2012, p. 25), cuando se refiere al tiempo en que vivimos hoy —el contemporáneo— como un tiempo excepcional:

“en el que *están ocurriendo las cosas*; no el tiempo de las cosas que ocurren, sino del acaecer mismo. Haciendo pedazos la idea de un tiempo-continente. Una temporalidad intempestiva que opera una suspensión de los relatos del

1 Conferencia “Experiencia y Neoliberalismo: el agotamiento de la representación”, Universidad de Chile (2012): “Me refiero a la distinción entre *representación* y *facticidad*, entendiéndolo por la primera una articulación significativa cuyo sentido consiste en su remisión a algo trascendente. La segunda, la facticidad, consiste precisamente en la exigencia de hacerse representaciones, una exigencia de la que no somos sujetos (el antecedente heideggeriano es insoslayable). La facticidad no se manifiesta nunca como tal (sería ello un contrasentido), sino haciendo fallar las representaciones dominantes, porque las representaciones no tienen *fecha de defunción*, y siguen operando en un largo proceso de agotamiento. Y ese es precisamente el asunto, a saber, el “desfase” entre el régimen de la facticidad – en el cual existimos y sobrevivimos – y el orden de la representación mediante el cual *nos orientamos en un mundo que ya no comprendemos*.”

tiempo, de las narraciones; de allí que en lo contemporáneo surge del tal modo la facticidad que no se lo puede hacer transcurrir con las historias que ‘se cuentan’. Lo contemporáneo es el acaecer que inscribe en la subjetividad una traza de lo irrepresentable: *el presentimiento de estar fuera*”.

Según el autor, el momento sería de agotamiento de las formas representacionales, en que las narraciones y las historias *contadas* estuviesen fuera de contexto, *que no tendrían más adecuada cabida*. Eso significa un gran problema en términos estéticos y también éticos (en literatura, en música, en artes visuales y por supuesto también en arquitectura): es como si las nuevas creaciones naciesen bajo sospecha, desconfianza de sus intenciones e implicaciones (en que uno se pregunta: ¿Por qué ‘cielos’ habrán engendrado ‘esta cosa’ en este lugar?) lo que nos remite a un pensar cínicamente contemporáneo. Existe también el problema concomitante de nuestra incapacidad de emitir un juicio *justo* sobre lo que está siendo disponibilizado y expuesto, o como afirmara Jameson (1991, p.88), de repente, todavía “no estamos en posesión de las herramientas perceptivas correspondientes a este nuevo hiperespacio” porque nuestros hábitos perceptivos establecieron en el espacio del modernismo *canónico*.

Safatle (2008) en *Cinismo e Falencia da Crítica* aborda el cinismo como “una categoría adecuada para dar cuenta de la dinámica de procesos de racionalización social que parecen constituir el fundamento de formas hegemónicas de vida en la fase actual del capitalismo”. Con relación a lo arquitectónico, es posible vincular las formas hegemónicas de una suerte de libertad neoliberal de *habla*² y de expresión con lo escenográfico, lo teatral, lo performativo proyectado en la ciudad de característica global³. Porphyrius (1996, p.109) menciona el escenario como un recurso genuinamente posmoderno, en que la expresividad formalista está vinculada a la condición de lo escenográfico, ecléctico y kitsch. El autor menciona los estilos posmodernos: el *high-tech*, el posmoderno clásico (historicista) y el deconstructivista, como esencialmente artificialistas. Escenarios éstos que envuelven la falsificación de lo real (imitan la realidad), la re-producción de lo real (disimulan y deforman la realidad) y finalmente la simulación —no de lo real—, pero de “otra cosa” (simulacro sin relación alguna con la realidad) en que “lo real está desapareciendo, no debido a su

2 También referente a la libertad de habla (*parresia*) en Diógenes, padre del cinismo clásico, como actividad extremadamente valorada. En una “comunidad —*global*— de individuos” (BAUMAN, 2003) como la nuestra, el poder de habla remitiendo a la autonomía del individuo y la libertad de expresión arquitectónica en la ciudad tendrían como punto convergente la performance y la exposición *de todo* lo imaginado.

3 La ciudad “global” o “ciudad-mundo” es la que “puede cambiar en función de la extensión de la economía global y de la integración de nuevas ciudades en sus redes. Así, si Miami ha adquirido las funciones de una ciudad global a fines de los años 80, no tiene por ello que ser una ciudad-mundo”. (KOOLHAAS, 2000, p.105). O sea, una ciudad puede tener “tendencia” globalizante y no ser global, lo que nos puede llevar a creer que todas las ciudades, unas más que otras, tienen “tendencia” globalizante o “tendencia” a globalizarse, o en otras palabras, a modernizarse en función de las demandas económicas.

ausencia; es más, porque hay demasiada realidad” (Baudrillard, 2002). Entonces, los simulacros citarían las realidades, pero no las representarían. O dicho de otro modo, podrían ser vistos como una especie de intento de *un mundo real* al mismo tiempo que son devaluadores de sus propósitos, como una gran cita “fría”, en que su contenido está explícitamente “congelado” en su apariencia.

Pues bien, volviendo al sentimiento cínico, la arquitectura *de la actualidad* estaría relacionada con una desaprobación generalizada de lo que formal y moralmente podríamos identificar como legítimo, auténtico o discurso coherente ideológico. Por ejemplo, es posible llamar a la arquitectura neoclásica, o incluso a la lecorbusierana, construidas en sus tiempos correspondientes, auténticas, porque independiente de otros juicios, representaban sus valores: la primera, orden, moral y estructura; la segunda el hombre y la tecnología al servicio de la humanidad. Lo que percibimos en estos tiempos *post-modernos* de desublimación de las representaciones son formas arquitectónicas presentadas a los espectadores⁴ y turistas urbanos como un producto del capitalismo en su estado más viscoso: totalmente fetichizado, tanto en términos marxistas como lacanianos⁵. En este contexto de descontextualización, en este des-territorio, el cinismo gana fuerza, como recurso irónico de, incluso, autopreservación. Según Niehus-Probsting (2007, p.390) cinismo sería la negación consciente y demostrativa de una actitud moral exigida que sería reemplazada por una cómica⁶. Además, el autor menciona el bufón sin pudor como el *protocínico* y otros matices, como las actitudes de mera osadía y de mero cientificismo, igualmente también cínicas.

Haciendo un paralelo con las arquitecturas encontradas en las ciudades globales, podemos pensar el bufón como figura característica de *Las Vegas*, un pastiche circense que nace para ser entretención pura en las orillas de una autopista: no disfraza su vocación cliché. Los hoteles-casinos como el “disneylandizado” *Excalibur*, *Luxor Las Vegas* (Figura 1) o el *MGM* (fachada con una cabeza de león) disponibilizan incomparables espectáculos estéticos tanto externos como internos, aunque exhaustivamente repetitivos al infinito. No hay duda de que estas arquitecturas son kitsch y populistas⁷ (prevalece el mal gusto estético antes que lo ético). Son

4 Refiérome al concepto de espectador encontrado en la *Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord.

5 Según Karl Marx, fetichismo de la mercancía vinculado a la fantasmagoría, es decir, cuando un objeto se torna indiferente e independiente de sus reales procesos sociales y económicos; De acuerdo con Jacques Lacan fetichismo como la relación del sujeto con el objeto de deseo a través de la fantasía. El problema empezaría cuando la fantasía se pierde, o sea, lo simbólico queda atrapado en lo “real”. Podemos pensar niveles de fetichización, desde la fantasía simbólica más confortable de lo que “hay”, hasta un estado cínico de extrema alienación por un objeto perdido (¿“virtual”?).

6 No hay que olvidarse que existen actitudes cómicas, irónicas, incluso lúdicas, que proporcionan dignas reflexiones, aunque sean de entretención. El punto clave sería saber cuándo estas actitudes pasan a ser apolíticas, o utilizando el concepto de Roberto Esposito: impolíticas.

7 Populistas en el sentido de masificadas, pero no necesariamente más “democráticas”. De acuerdo con Diane Ghirardo en su texto *Past or Post Modern in Architectural Fashion*: “The populist

también atrevidas, pero están dentro de un argumento artificial y (extra) ordinario ya preestablecido, normalizado; entretenidas, pero nada nuevo aquí.

Existen también arquitecturas osadas y fascinantes, digamos así, dislocadas e inadecuadas, como el Museo Guggenheim de Bilbao (Figuras 2 y 3) de Frank Gehry en España, icono arquitectónico que generaría la expresión “*Bilbao Effect*” por Charles Jencks: el *consecuente* reconocimiento internacional de una ciudad de porte mediano a través de un artefacto arquitectónico *globalizado* que no tiene vergüenza de “brillar” en una malla urbana de escala modesta. Independiente del juicio estético, sería injusto negar la presencia y performance escultural del museo. En esta categoría estarían otras “obras” extravagantes de Frank Gehry como el *Experience Music Project Museum*, Seattle, el *Wall Disney Concert Hall*, Los Angeles y el *Cleveland Clinic Center for Brain Health*, Las Vegas, (Figura 4) este último llama la atención por el descompás entre su forma-función: el formato inusitado de una clínica médica (¿Estarían todos locos de la cabeza?). Lo cierto es que tales arquitecturas performáticas no tendrían tanta potencia si no fuese por la disponibilidad técnica y mediática actual. Y lo técnico, o como dijimos anteriormente, lo meramente científico, también posee su rasgo cínico cuando el objetivo es alcanzar una autorreferencialidad —particular y solitaria (en el sentido de querer ser único)— a un alto precio de inversión o a “cualquier precio”. Podemos pensar otros ejemplos tecnológicos desde el *China Central TV* de OMA, en Beijing (Figura 5), pasando por proyectos de gran rareza como el hotel-casino *Marina Bay Sands* de Moshe Safdie en Singapur (Figuras 6 y 7) y el *Sheraton Huzhou Hot Spring Resort*, de MAD Architects en Beijing (Figura 8), llegando a algunas construcciones-conceptos vertiginosas en Dubai, como la torre más alta del mundo: el Burj Khalifa (Figuras 9 y 10).

De acuerdo con Peter Eisenman en su texto *Terror Firma: In Trials of Grotexes* (1988), dominar la naturaleza no sería un problema tan relevante en nuestros tiempos, pero sí lo sería dominar el *conocimiento*. Por ende, cuando el discurso arquitectónico es dislocado, cuando la apariencia arquitectónica sale de los patrones estéticos (por ej., lo bello clásico) y se presenta “extraña”, aunque técnicamente posible, surge otro tipo de textualidad que se relaciona con un conocimiento-desconocido, rebelde a la comprensión inmediata, resistente al dominio. Para Eisenman, cuando el texto arquitectónico es dislocado de la representación del dominio de la naturaleza para el *intento* de dominio del conocimiento, es creado un objeto más complejo, que muchas veces parece no ser *natural*: “Si los límites de la naturaleza son los límites físicos, los límites del conocimiento no poseen existencia física”. Entonces, ¿cómo identificar los límites no-físicos en un cuerpo físico, en una apariencia arquitectónica? ¿No habríamos ya pasado el límite y estaríamos errando por irónicas y cínicas tierras incógnitas?

surface conceals a highly patrician substance”.

Desde el Renacimiento ha sido simple reconocer las características conceptuales dictadas por Vitruvio: “Firmeza, Utilidad, Belleza”; *firmitas, utilitas, venustas*. En relación con la belleza —característica más bien reflexiva— Edmund Burke e Immanuel Kant todavía son grandes referenciales: lo bello era atribuido a la naturaleza y también podría ser identificado en las artes y arquitectura. De cualquier forma, Kant en *Crítica del Juicio* afirma que la sensación de lo bello nunca podría pertenecer al objeto de belleza porque se originaría en “las ideas de la razón”, o en la imaginación del sujeto. El concepto de sublime en la naturaleza (forma sensible natural) también se originaría en la imaginación del sujeto, pero a la diferencia de lo bello, “puede parecer, en cuanto a la forma, discorde con nuestra facultad de juzgar y con nuestra facultad de exhibición, y juzgarle, sin embargo, tanto más sublime cuanto más violencia parece hacer a la imaginación” (Kant, 1914). En otras palabras, ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente dicho y, en general, transbordaría nuestros límites “normales” de comprensión.

Eisenman afirma que lo sublime estaría relacionado con lo incierto, indecible, no-natural⁸, no-presente, no-físico, características que lo bello reprimiría en su íntimo. El autor trata de explicar lo sublime como algo que no está en oposición a lo bello, sino que está contenido en lo bello, así como lo bello estaría también contenido en lo sublime. El “contener dentro de sí” ya impone una ruptura con la tradición de la arquitectura de categorías, de pares de oposición. Y es justamente este impreciso contener *una cosa en otra* y no simplemente *una cosa opuesta a la otra* lo que resulta complejo, a veces asombroso, a veces fascinante, o ambos aspectos juntos⁹. Con frecuencia lo sublime podría ser visto como algo que incluso contendría lo feo o lo grotesco. Eisenman (1988) define lo grotesco “como la substancia concreta, la manifestación de lo incierto en el mundo físico”, en otras palabras, como lo sublime (calidad etérea que se resiste a lo físicamente posible) “materializado” en la arquitectura. Así, lo sublime puede relacionarse con el concepto de monstruoso y grotesco que fascina y/o asombra al espectador, y la técnica, cuando extremada a tal nivel que desborda sus propios fines —desde el pensamiento técnico en términos heideggerianos pasando a ser un pensamiento que se deja producir, como “un pensamiento que no piensa”— incorporaría la definición del monstruo, tanto física como abstracta. Según el Diccionario de la *Real Academia Española*, monstruo (Del lat. *monstrum*, con infl. de monstruoso) significa: “1. Producción contra el orden regular de la naturaleza; 2. Ser fantástico que causa espanto; 3. Cosa excesivamente

8 No-natural: no en el sentido de no pertenecer a la naturaleza, sino en no pertenecer a lo que es reconocido como dentro de una norma.

9 Menciono también el concepto del *uncanny* arquitectónico, lo extrañamente familiar, como característica de la proyección corporal, de la corporificación en la arquitectura, de la fragmentación, de la reflexión y la absorción del cuerpo en un mundo entregado al simulacro, al espectáculo y a la reducción de la profundidad fenomenológica. VIDLER, Anthony. “Una teoría sobre lo extrañamente familiar”. En: NESBITT, Kate (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.

grande o extraordinaria en cualquier línea; 4. Persona o cosa muy fea; 5. Persona muy cruel y perversa; 6. coloq. Persona de extraordinarias cualidades para desempeñar una actividad determinada”.

La definición número 3. “Cosa excesivamente grande...” estaría en conformidad con Kant sobre lo sublime: “lo que es absolutamente grande” un concepto ligado a la tentativa de representación de una cantidad (diferente del bello que se relacionaría más bien con la calidad). Siguiendo este razonamiento, pero con otro enfoque, llama la atención el documental nombrado *Inside de Monster*¹⁰ de Gilles Hucault, que retrata la práctica del surf en las gigantescas olas de Teahupoo en Tahiti. Según el fotógrafo del documental Tim McKenna, una ola de tal magnitud podría ser definida como “*a scare one huge wall of water*” (03:47), algo que contrastaría más adelante con la música de fondo al minuto 5:00, “*there is a natural mystic blowing through the air*”, una versión de *Natural Mystic* de Bob Marley. Por un momento, la escena aterrizante se convierte en una especie de estado de trance místico: el momento posterior a un instante de arrebatamiento. Todo se trataría de una experiencia al límite, tanto para los surfistas —profesionales— como para quienes registran los momentos y otros espectadores iniciáticos. Al minuto 13:30, el fotógrafo relaciona el surf en aquellas olas como un espectáculo: “*everyone wants to see the show*”. Además, por alguna razón oculta, lo “monstruoso” o terrorífico contiene algo extremadamente bonito y, por qué no decir, perfecto. Una “perfección” cuantitativa y cualitativa que instigaría hacia desbordar límites: “*when all the waves are perfect, it compels everyone to go, it pushes the limits away*” (20:02).

Así, *monsters* son las olas y monstruosas, las sensaciones. Tratándose de naturaleza, el monstruo adquiere un aura de misticismo y de perfección. Sin embargo, tratándose de arquitecturas, lo sublime puede ser percibido como algo grotesco, o como un movimiento oscilante entre lo bello, lo feo, lo pintoresco o lo monstruoso dependiendo de la obra arquitectónica. Un dato curioso es que el surf en Tahiti, al parecer, fascina tanto por su magnitud como también por haber sido atracción en las pantallas tecnológicas del edificio, también tecnológico, *Le Kinémax* en *Parc du Futuroscope*, Francia (un edificio “extraño” que parece salir de una película de ciencia-ficción). La atracción intitulada *Tahiti Extrême* o *Ultimate Wave*¹¹ fue exhibida en la sala de cine 4D en un edificio igualmente “instigante” en términos formales y, podríamos decir, fenomenológicos/sensoriales. Al final, todo el “combo” rinde una *gran experiencia*. *Experiencia*, ésta, cuestionable. Es posible afirmar que la arquitectura del espectáculo nunca podrá lograr equipararse con la naturaleza —siempre imprevisible— sin embargo, trata una y otra vez, cayendo no sólo en lo cómico, sino también en lo dramático y algunas veces en lo trágico, como la mencionada anteriormente torre más alta del mundo que proporciona vértigo a

¹⁰ HUCAULT, Gilles & MARCKT, Julien. *Inside the monster*(2013): Disponible en: <http://vimeo.com/72377770>

¹¹ Atracción en 2013: *Tahiti Extrême*. En: http://www.ooparc.com/fr/187-Futuroscope/Attractions/18727-Tahiti_Extreme/

las personas cuando llegan a la cima. “Vivir” una creación tecnológica de gigantesca magnitud provocaría un sentimiento parecido quizá al abandono de uno mismo, algo que Rancière (2011, p.89) citando a Lyotard menciona al reflexionar sobre la visión política sobre el sublime en las “artes” de la actualidad como una “experiencia estética de un espíritu sometido, sometido a lo sensible, pero también y, sobre todo, sometido, mediante su dependencia sensible, a la ley del Otro”. Aquí el autor habla sobre la experiencia estética como un “acontecimiento de una pasión” en cuanto *desamparo* del espíritu. En definitiva, desamparo estético y también ético. Lo sensible aquí vinculado con las emociones y las sensaciones corporales que cada vez más cobran relevancia en la vida, digamos, cotidiana, de la sociedad contemporánea: la demanda por sensaciones de gran magnitud, fuera de lo común inducirían no sólo a una distorsión, a una desestabilización perceptiva y sensorial, sino también a una mutación propiamente tal: una desmesura. ¿En relación con qué? ¿Con nuestro nostálgico cotidiano? Estaríamos ya en otra dimensión, extensión estética y ética.

Otro punto interesante de pensar lo fuera de contexto es por medio del régimen de lo neobarroco a que se refiere Calabrese (1999), mencionando la post-modernidad y también a través de la mirada barroca de Silvestre (2004), vinculada a la creación de paisajes virtuales en películas de ciencia-ficción (Figura 11). Podríamos pensar que si estamos en tiempos de crisis de la representación, donde la pérdida del sentido se hace presente en varias áreas de las Humanidades, las creaciones —quizá— ya pudiesen nacer *mutantes* o con *vocaciones* monstruosas: pienso la figura del monstruo que le falta algo para ser entendido en su *integridad* (física y moral) y/o le sobra algo para ser entendido en cierto contexto en el que está inserto. Según Kant lo monstruoso implicaría la pérdida del sentido de la proporcionalidad: un objeto es monstruoso “cuando mediante su magnitud aniquila el fin que constituye su concepto”. O sea, ¿No serían las creaciones arquitectónicas post-modernas/contemporáneas, desde su concepción y aparición en el espacio, poseedoras de una suerte de enigma *de los tiempos cínicos*? Estos planteamientos parecen demasiado delirantes para una realidad que se agota en la representación. Por otro lado, si el agotamiento de la representación evidencia lo real y la facticidad de y en la vida ordinaria, la ficción gana fuerza aunque pueda presentarse como mero simulacro sin referencia, una *fantasía* o una pura llamada cínica. De todas maneras, el “tener sentido” parece no ser sencillo y por momentos si lo monstruoso es percibido a través de la facultad de juzgar del sujeto kantiano, el monstruo para el sujeto contemporáneo (creador y/o espectador) podrá estar *dentro* o *fuera*, y en *ambos lugares*, una situación de aterradoras magnitudes y ¿qué más perturbador que la ansiedad sin nombre y sin forma definida?

Por esas razones, pensar lo monstruoso, y más aun, lo vertiginoso, siempre remitirá a algo extrínseco a nuestro dominio, y es justamente eso —lo extraño— que fascina de una manera contradictoria a la mirada neobarroca post-moderna, así como también lo excesivo y la desmesura. De acuerdo con Silvestre (2004, p.44) “el término exceso, viene del verbo exceder, que significa propasarse o ir más allá de lo

lícito o razonable (...) la mirada (neobarroca) no es razonable: o rompe los límites de lo lógico o los pone en tensión”. Además, el autor, citando a Calabrese, menciona el “placer del extravío” como algo deseado en nuestros tiempos y refiérese a la figura del laberinto o *maze* que en inglés significa confusión y perplejidad como metáfora del *perdersse*. Sin embargo, querer estar en una especie de laberinto por más complicado y caótico que pueda parecer es muy diferente, por ejemplo, al deseo de saltar (en paracaídas) desde la cima de la torre más alta del mundo, o de querer estar en un hotel bajo agua tomando un “trago” junto a tiburones, incluso, desear aventurarse en un viaje extraterrestre con la pareja (actividades ya posibles). La estetización cínica de la vida, al parecer envuelve no sólo el espacio en que vivimos, el lugar en que moramos o la arquitectura actual, pero más, “compromete” la imaginación, los deseos y las creaciones, sin comprometerse.

Figuras



Figura 1: Luxor Las Vegas Hotel-Casino por MGM Resorts International, Las Vegas (1993, última renovación en 2009). En: <http://photo.uschinapress.com/2014/0528/979701.shtml#g979701=12>



Figuras 2 y 3: Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, España (1997)

Figura 2 disponible en: <http://www.britannica.com/blogs/2011/02/frank-gehry-symphony-steel-picture-day/>

Figura 3 en: <http://www.uncubemagazine.com/blog/8742751> Photo:3 / 7



Figura 4: Cleveland Clinic Center for Brain Health de Frank Gehry, Las Vegas (2009).
En: <http://www.lasvegas360.com/2612/lou-ruv/>



Figura 5: CCTV Building de OMA, Beijing, China (2012).
En: <http://www.oma.eu/projects/2002/cctv---headquarters/>



Figuras 6 y 7: *Marina Bay Sands* de Moshe Safdie, Singapur (2010).

En: <http://stylepantry.com/2010/08/10/infinity-pool-at-marina-bay-sands-hotel-in-singapore/>



Figura 8: *Sheraton Huzhou Hot Spring Resort*, Beijing (2013).

En: <http://www.arch2o.com/sheraton-huzhou-hot-spring-resort-mad-architects/>



Figuras 9 y 10: Burj Khalifa, Dubai (2010).

En: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2269465/The-breathtaking-interactive-view-Dubai-worlds-tallest-building.html>

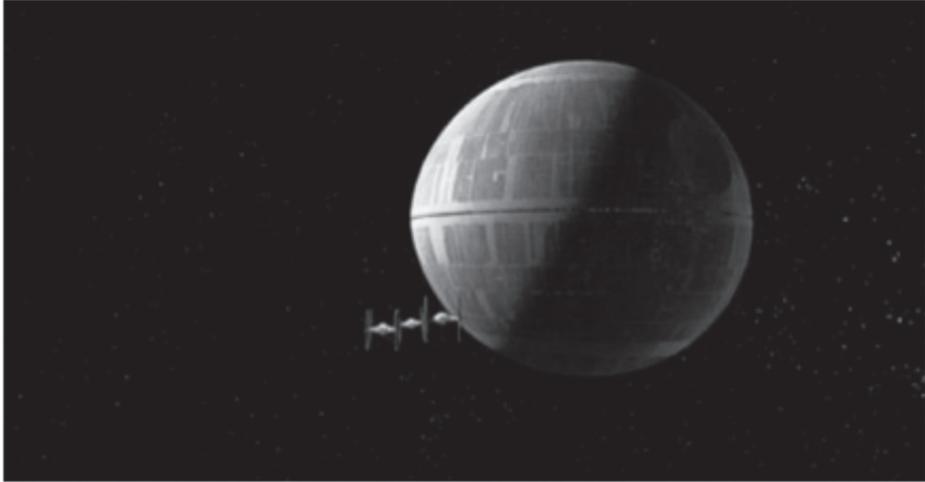


Figura 11: Death Star, Película Star Wars

En: <http://www.starwars-holonet.com/encyclopedie/vaisseau-ds1.html>

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. (2002) *La Ilusión Vital*. Buenos Aires: Siglo XXI
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. México DF: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- CALABRESE, Omar. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DEBORD, Guy. (1995). *Sociedad del Espectáculo*. Buenos Aires: Editora Lamarca.
- DE MUSSY, Luis G. & VALDERRAMA, Miguel (2010). *Historiografía Postmoderna*. Conceptos, figuras, manifiestos. Santiago: RIL editores.
- EISENMAN, Peter. (1988) "Terror Firma: In Trials of Grotexes" En: NESBITT, Kate (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.
- HEIDEGGER, Martin (1994). *La pregunta por la Técnica*. Traducción de Eustaquio Barjau [en línea] <<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnica.htm>> [consulta: 08 agosto 2011]
- HUCAULT, Gilles & MARCKT, Julien. *Inside the monster*: <http://vimeo.com/72377770>

- JAMESON, Fredric. (1991) *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- KANT, Immanuel (1914) *Crítica del Juicio*. Madrid: Victoriano Suarez [trad. Manuel G. Morente].
- KOOLHAAS, Rem; KWINTER, Sanford & BOERI, Stefano (2000). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.
- NESBITT, Kate (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.
- NIEHUES-PRÖBSTING, H. (2007) “A Recepção Moderna do Cinismo: Diógenes no iluminismo”. In: BRANHAM; GOLUET-CAZÉ (orgs.) *Os Cínicos: o movimento na antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Loyola.
- RANCIÈRE, Jacques. *El Malestar en la Estética*. (2011) Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ROJAS, Sergio. (2012) *Decir la verdad o decir lo Real*. Conferencia Experiencia y Neoliberalismo: el agotamiento de la representación. Universidad de Chile.
- ROJAS, Sergio. (2012) *El arte Agotado*. Santiago de Chile: Sangría Ed.
- SAFATLE, Vladimir. (2008) *Cinismo e Falencia da Crítica*. Sao Paulo: Boitempo.
- SILVESTRE, Federico López. (2004) *El paisaje Virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.