

Khôra 5:

**Elementos de
Prefiguración en
Arquitectura**

**Editor: Josep Muntañola
Thornberg**

Arquitecto

**Coordinador: Eric Cuevas
Martínez**

Abril, 1999

INTRODUCCIÓN

Este grupo de artículos sobre la prefiguración en arquitectura, que conforma el volumen 4 de esta serie KHORA (Arquitectura, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales), es incomprendible sin el conocimiento de los volúmenes anteriores del khora y sin la consulta del libro “Arquitectura: Texto y Contexto”, que contiene los apuntes de las lecciones del curso del doctorado que ha producido los textos “prefigurativos” aquí presentes.

Cada estudiante ha seguido su camino mental, virtual de lo que para él es más esencial en los proyectos de arquitectura y así debe ser, aunque existan repeticiones y opiniones contrapuestas.

El campo de la prefiguración en la arquitectura debe abrirse al mundo de la cultura y no encerrarse en sí mismo. Como la vida misma.

Josep Muntañola Thornberg.

En el avión a Zurich. 18 de mayo de 1999

CONTENIDO

- CAPÍTULO 1 **Nociones entre Psicología y Arquitectura: breves notas del inconsciente.**
Claudio Pirillo
- CAPÍTULO 2 **La crisis de la proyectación y su aprendizaje**
Gustavo Conte Pomi
- CAPÍTULO 3 **Elementos de prefiguración.**
Eric Cuevas Martínez
- CAPÍTULO 4 **Arquitectura y Naturaleza: Breves notas históricas.**
Andrés Lozano
- CAPÍTULO 5 **Intervenciones nuevas en contextos antiguos: Rehabilitación arquitectónica.**
Gustavo Possos
- CAPÍTULO 6 **La Arquitectura del dialogo**
Carlos A. González
- CAPÍTULO 7 **Fragmentación. Una forma (de) construir la actualidad.**
Agustín P. F. Ocampo Goujon
- CAPÍTULO 8 **Arquitectura Virtual.**
Marina Kusnir
- CAPÍTULO 9 **Crónicas para una (in)concebible fragmentación...**
David Botta

Capítulo 1

Nociones entre Psicología y Arquitectura: breves notas del inconsciente.

Claudio Pirillo

El inconsciente del arquitecto como equilibrio del proceso proyectual.

El desequilibrio actual, ¿un problema de turbulencia?

Con base en la transformación de los valores sociales en la actualidad postmoderna o postestructuralista, intentaré avanzar en el estudio del origen de los valores de la persona que se construyen con la interacción del entorno cultural. Esta transformación afecta a los ejes descritos por Paul Ricouer en su postura filosófica, donde hoy se distorsiona tanto el eje científico, el estético, y el político. El investigador Josep Muntañola, realiza con ellos una interpretación reflejada en su teoría del lugar.

El presente ensayo intentará penetrar en el campo de la psicología en búsqueda de iluminar la construcción de los valores del sujeto, que se hallan en el inconsciente en forma de huellas.

Las huellas del inconsciente se forman por la acumulación de los significantes de la absorción del entorno a través del diálogo y el aporte del significado expresado en hechos cotidianos.

Este estudio aportará estrategias al conocimiento que desarrolla el arquitecto en el proyecto donde el inconsciente actúa como el habla en el lenguaje. El habla se introduce en el plano de la lengua y forma parte del lenguaje en el texto literario.

El arquitecto halla los significados que se alojan en su inconsciente y los transforma a través del consciente en hechos; cuando esta relación es continua, se determina un claro movimiento que se verifica en la obra, por ejemplo como la presencia es evocada por la voz.

Breves conceptos que nos introducen

Para introducirnos en este estudio es importante identificar el inconsciente con su comportamiento y rastrear los antecedentes de la psicología y su aporte en la arquitectura. Esta labor la desarrollaré desde tres puntos de vista que están relacionados entre sí:

- Los significados del espacio desde la óptica de la psicología.
- La evolución histórica de la psicología y la filosofía, con la transformación aportada por el conocimiento del inconsciente.
- Las escuelas de psicología y su aporte a las corrientes arquitectónicas

LOS SIGNIFICADOS DEL ESPACIO

Identificaré los valores primarios de la concepción y representación de los espacios, definidos como saberes culturales, analizando la relación que existe entre ellos ya que no es posible separarlos ni definirlos individualmente.

Las estancias del subconsciente

Psicoanálisis de la casa. El primer contacto que logró el hombre con el entorno, fue el útero materno siendo de dinámica relación, (sí se quiere en diálogo). Los pasos siguientes son como una mimesis con el espacio; una constante habitar transforma los lugares donde desarrolla su vida. Hasta ayer le llamábamos casa, hoy no podemos determinar cuál es el espacio de vivienda, se nos crea un espacio vacío; un gran enigma ¿cual es el espacio, el lugar, el sitio, que hoy necesitamos como vivienda? Ya no lo podemos determinar.

La vivienda, además de ser por naturaleza el cobijo, en la actualidad interviene como símbolo de *status*, se establece como espejo de la imagen social o del habitante mismo. El habitar es una proyección del *yo*, que se comparte con el espacio que desea el *ello*, este juego de relación se transforma en materia, como muros que delimitan el espacio donde reside la identidad.

Comenzamos conociendo y habitando nuestro organismo, luego seguimos por cubrir el cuerpo con telas, nuestra segunda piel, donde se construyen los primeros rasgos de la identidad. La tercera piel envuelve los espacios, son los muros, los que convierten este estar de cada instante.

Las fronteras de la casa

La vivienda es el único lugar que se transforma para sí mismo, donde el habitante se libera y da paso a la fantasía y los sueños.

El umbral es el primer impacto de cambio de situación, impulsando a actuar a través de la barrera del *yo*. La puerta toma el triste rol de dejar la comodidad de lo conocido, de un *yo* estructurado y da paso al miedo, a lo nuevo, siendo el portal el límite exacto entre la casa y el mundo de afuera o el lugar de nuevas relaciones. Umbral es dilatar el espacio con pequeñas transiciones de simple valor; que se hacen reales en los porches, los aleros, las rampas, los jardines. Permite prepararse para afrontar lo desconocido. Solo el tiempo que nos lleva en atravesarlo, nos da la fortaleza para relacionarnos con el exterior, con la brusca transformación del continuo recorrido de la vida; la coraza que nos protege se transforma en muros, cambiando y agudizando la transición del allá. A partir de aquí comienza el deseo del vuelo, del transitar en un tiempo real.

La ventana con el marco nos determina el límite de nuestro sueño, nos trae a la realidad. En

cambio el cristal sin marco que nace directamente del suelo genera la continuidad del paso y la sensación de vacío, nos da inseguridad y vértigo generando el deseo de fundirse en la nada, donde no existen los límites, ni los muros, solo la desintegración del yo.

El pequeño marco que encuadra el cristal interrumpiendo la fantasía al exterior, nos protege los sueños y contrapone un ámbito de seguridad.

Los Espacios Interiores

Los interiores con formas curvas y circulares permiten un movimiento suave logrando una continuidad sin interrupciones bruscas, así también, los colores establecidos en gama continúan la relación de un espacio a otro, evitando los contrastes y acompañando con las texturas se logra el mismo concepto.

La coordinación de las tres variables anteriores, evitando las interrupciones bruscas de un espacio al otro que no olviden la contribución de otros elementos (una escalera de caracol o una mesa redonda), los recorridos visuales, el cuerpo en movimiento permanente y en sucesivas transformaciones, nos cierran el espacio.

Las formas angulares y líneas quebradas nos interrumpen el recorrido, como la línea de un lápiz al desplazarse, cada ángulo es una interrupción en la línea que conforma la realidad del interior. Todas estas formas representan el mundo de lo disociado, de lo no orgánico, distanciado del afecto y de la falta de amor. Lo angular representa mundos externos no asimilados, ajenos a lo orgánico, natural y emocional, refiriéndose *status quo* y funcional de un modelo establecido por la cultura de la máquina, la presión del factor económico y la explosión demográfica.

En la búsqueda de significados en el inconsciente de la casa, nos encontramos con el hogar, el lugar donde reside el calor de la familia, sitio donde se comía y se preparaban alimentos, reflejando el símbolo materno de calor y alimentación.

El mundo moderno ha perdido el verdadero significado de la comida, del encuentro del hogar. Nos obliga a una aseverada operación de corte del cordón umbilical, tras la cual alimentar y alimentarse son hechos que no constituyen una unidad. Hoy se desconoce el placer afectivo de la tarea de preparar la comida, y la transformación de tal afecto, sólo es una función de la necesidad de alimentarse, un claro ejemplo es la disociación de la cocina y el comedor, donde se establece una función a la persona y no a la familia.

Viviendas de luz y sombras la casa virtual o imaginaria

Parece claro que desde el punto de vista psicológico, es imposible encontrar una vivienda "real" totalmente funcional. La casa funcional es, de hecho, una hermosa fantasía que solo con el

cine se hizo realidad. Las casa visualizada en la pantalla presentan una enorme variedad. Desde la chabola suburbana hasta los palacios imperiales. No es necesario buscar ejemplos para aceptar ya un axioma fundamental: la casa del cine funciona como un retrato psicológico del personaje; se ha "construido" para él, y es reconocida por el espectador como algo inseparable de la acción dramática. En el cine, la casa, casi más que el rostro, es el espejo del alma. Si los personajes son buenos o malos, simpáticos o antipáticos, las casas que los retratan tendrán que asumir las mismas connotaciones pasionales y/o morales.

El símbolo construido

La vivienda cinematográfica se nos presenta como la única verdaderamente existencial. En realidad no existe en el exterior de la conciencia, como se alimenta de y para la fantasía, mantiene unos lugares simbólicos privilegiados. El expresionismo alemán, y más tarde Hollywood, consagraron la importancia de las escaleras, etc. De esta manera las casas del cine se convierten en un lugar público de los sueños, como una parte o un pórtico del sueño propiamente dicho.

Respecto al funcionalismo de la vivienda filmica conviene añadir todavía algunas precisiones más: como se trata de lugares dramáticos, solidarios con la acción, estas casas son fragmentadas ya que solo se construyen o se simulan con trucos adecuados aquellas partes del edificio que aparecen en la filmación. Los tamaños y las proporciones no coinciden con los modelos supuestos de la arquitectura real. Otra característica es la irregularidad con habitaciones con forma de trapezoides que persiguen complejos efectos ópticos, junto a ellos no se debe olvidar una clara tendencia a la exageración: las molduras resaltan demasiado, las texturas están muy acentuadas y los principales elementos estéticos se hipertrofian. Pero las características más notables de la vivienda cinematográfica son la movilidad y la estabilidad, a veces el efecto procede solamente de los desplazamientos de la cámara y de la fragmentación de los planos.

La realidad contagiosa

El mundo del cine intenta la coherencia absoluta. A partir de los años veinte funcionó como un enorme conjunto integrador de ficciones, dispuesto siempre para el consumo popular. Pensamos ahora en la época, no tan lejana, en que todo el mundo iba al cine como mínimo una vez a la semana. Los procesos de proyección y de identificación que permitían vivir intensamente la ficción se prolongaban en la existencia cotidiana. Las damas soñaban con ser Betty Davis en sus momentos temperamentales, y los caballeros con parecerse a Clark Gable en su fantasía de seducción. ¿No implica esto otra manera de concebir sus propias habitaciones?, ¿Cuántas

situaciones similares se dieron en la vida real?

El cine, en definitiva, ha contribuido mucho a hacer soportable y hasta emocionante la vivienda contemporánea al fundir las barreras entre ficción y realidad convirtiendo en palacios la sórdida mediocridad.

La vivienda soñada, un impacto en la sociedad

La incomunicación entre la cultura arquitectónica y la cultura en general ha llegado a ser tan opaca que bien puede hablarse de una arquitectura para entendidos, que corresponde por entero al ámbito del trabajo intelectual. Parece, por lo tanto, que ha llegado el momento de indagar en las apariencias y las valoraciones de los usuarios.

No existe la vivienda soñada, sino que se persigue tenazmente el modelo que esta asociado con la elite del dinero y el prestigio; aunque abordamos la investigación convencidos de que podríamos encontrar notables fantasías en torno a la vivienda, esta adquiere más importancia por su valor simbólico, abandonando paulatinamente su condición de bien de primera necesidad.

La casa soñada puede ser un simple sueño del propietario, la concentración de todo lo que se ha estimulado cómodo, confortable, sano, sólido, incluso codiciable para los demás. Debe satisfacer entonces el orgullo y la razón, términos inconciliables. – en palabras de G. Bachelard–.

La vivienda ideal: preferencias tipológicas

Todos nos reconocemos por los productos que consumimos, así que nos esforzamos por responder al estereotipo del éxito social, representado por el grupo que les sirve de referencia y al que tratan de imitar en todo. En este esfuerzo por la legitimación, la vivienda ocupa un lugar de absoluto protagonismo, pues sin duda, es la representación más nítida del status social.

El modelo de referencia, la imagen a reproducir hoy, es la que encarnan las llamadas clases emergentes, integradas por los profesionales urbanos cuyo ideal más preciso es el éxito personal, que se expresa en la capacidad económica, en donde la competencia, la búsqueda de personalidad y la notoriedad individual juega un papel decisivo.

A la vivienda le corresponde la función significante destacando del *status* que ha de simbolizar los valores en donde se asienta la sociedad. No resulta difícil adivinar la tipología que constituirá el modelo o ideal.

La preferencia absoluta de la vivienda individual corresponde al inevitable rechazo de la vivienda colectiva o en altura (la torre ocupa los últimos lugares de preferencia para el 85 % de una sociedad europea). La primera representa los valores de la modernidad, la segunda es símbolo de épocas ya superadas y concentra todo lo negativo de la misma; estos rechazos son unánimes como la valoración de las viviendas individuales. El segundo lugar de preferencia lo ocupa el *chalet*

adosado, como algo aproximado a la vivienda aislada, el bloque comparte con la torre el signo negativo de la masificación.

Buena prueba de que la vivienda elegida simboliza los valores que imperan en la sociedad, es la valoración indirecta que se realiza del chalet a través de las características que sus habitantes suponen de ella. Puesto a describir las cualidades que debería reunir la vivienda ideal, podríamos nombrar entre otras:

- Individual con jardín,
- en propiedad privada y,
- En los alrededores de la ciudad.

Prevalece el mito de la naturaleza representada por la posesión de un jardín, por minúsculo que éste sea. La necesidad de él y de una tipología “moderna” –de construcción reciente– son los aspectos considerados más deseables que dejan fuera de concurso cualquiera de los otros ejemplos de vivienda individual propuesta para su valoración.

El elemento fundamental para ser catalogado como tipología modelo reside en que es aceptado por un amplio grupo, el deseo compartido refuerza su carácter de vivienda ideal. Lo que se busca es la identificación entre iguales, o que pretenda serlo, es decir, la pertenencia a un grupo a través de los signos, que naturalmente son más deseables cuando estas más próximo a ellos.

Arquitectura de autor: aceptaciones y rechazos

En esta parte analizaremos la arquitectura de autor, tendencia con muchos opositores. En este tipo de proyectos, lo razonable pierde peso en favor de la imaginación y en describir las sensaciones que provocan las viviendas, mientras que las visiones de las tipologías *standard* son aceptadas por su discurso espontáneo, por su lectura como algo próximo, posible, y reconocible. Lo original se entiende como una dimensión negativa, el acusado carácter de obra de arte que imponía un alejamiento emocional de las mismas y la singularidad absoluta, hace evidente su condición de pieza de encargo para un destino particular. Si bien la crítica general al mercado inmobiliario se centró en que estaba concebida para un usuario anónimo, en el caso de la arquitectura de autor el conflicto se origina por lo contrario.

Cuando algunas de las viviendas fueron rescatadas como ocurrió en las de Wright, debían en cualquier caso someterse al proceso de transformación que impondría su virtual nuevo usuario, esto marcó una condición extraordinaria, podría decirse que lo modélico no basta; el deseo aparece cuando un objeto, en este caso la vivienda, puede sentirse como propio, cercano al sujeto y al grupo. El motivo de que no fuera bien acogida esta arquitectura, se debe a que ni el individuo, ni el grupo se reconocen ni se identifican con unos modelos estéticos fuera de su ámbito.

El excesivo aislamiento que acusan las viviendas conocidas como mitos de la arquitectura,

dicho por los mismos arquitectos, acentúa aun más la soledad y la falta de referencia al ciudadano común; donde el valor de espectáculo que es atribuible a la obra, para satisfacer la vanidad de su propietario, desaparece si se sitúa en un lugar aislado, en donde sus cualidades no se pueden apreciar ni disfrutar. La obligada necesidad de reconocimiento social que exigen estos grupos de clase media que buscan legitimación a través de su vivienda, a fin de cuentas era el estilo dominante de la vivienda colectiva desarrollada en los años sesenta, que puebla aún nuestras ciudades, y que hoy se rechaza, puesto que el ideal se ha trasladado a la vivienda individual.

El orden de preferencias no hace más que reforzar unas opiniones que aparecen firmes y contundentes, que sirven sobre todo para denunciar la existencia de un modelo de viviendas para grupos de población que no consiste en un tema de valor personal en cuanto al espacio, sino a los significados dados por las diferenciaciones económicas.

Las preferencias de los arquitectos acerca de las obras, difieren notablemente del común de la población. Los primeros se inclinan por las casa de los maestros, y el aprecio unánime por Frank Lloyd Wright, media entre los arquitectos y él público en general.

Un sueño cristalizado

No se puede decir que la casa de la cascada responda a los estereotipos populares, y sin embargo su aceptación es prácticamente universal, Wright consiguió construir un símbolo, uno de esos objetos que se apoderan de las preferencias del espectador por vías imprevisibles y se incorporan casi automáticamente al espacio de lo deseable.

La casa de la cascada, nombre con la que se la conoce, ha sido durante mucho tiempo el modelo ideal de casa moderna. El edificio resultó polémico desde el principio de su construcción, pero lo novedoso de su carácter solo trascendió públicamente con la difusión de las fotografías y los comentarios de los arquitectos. Las ideas puestas en práctica en el diseño eran semejantes a las de los proyectos anteriores, le parecía “natural” colocar la casa volando sobre el arroyo ya que era el lugar donde el cliente solía encontrar el reposo necesario para su agitada vida empresarial. Para ello tuvo que apuntar al máximo las posibilidades de la estructura en ménsulas de hormigón armado.

“Fallingwater” se ha visto casi siempre bajo el prisma del romanticismo. Su creador se debatía entre la especulación lírica y el alarde estructural, esta dicotomía se refleja en la concepción ideal del edificio, una casa encima de una cascada suena a sueño de poeta, y por el otro lado una casa colgada sobre una cascada es el sueño del ingeniero hecho realidad.

De este modo, los conceptos específicamente arquitectónicos ceden el puesto a nociones filosóficas relacionadas con el

enraizamiento del hombre con la tierra. Esta misma línea también se ha visto representada en la casa con los elementos míticos tradicionales, la torre y la caverna; aunque incluidos dentro de los límites de una composición magistral, construye así otra parte más del paisaje que el hombre ha de explorar para poder tomar posesión de él.

Mientras que en la fase inicial de su carrera Wright hacía hincapié en referencias domésticas más evidentes, como la íntima relación del edificio con el terreno o el cobijo protector de las cubiertas, en “Fallingwater” elimina los componentes esenciales de la casa tradicional; como el basamento de apoyo, el tejado inclinado, la puerta principal y el orden jerárquico. Las referencias a un emplazamiento concreto no suelen ser suficientes para crear una obra maestra, es necesario además, contar con una serie de raíces culturales que puedan garantizar la relación de las formas.

Históricamente, la casa de la cascada es fruto del mítico aislamiento de Wright en los años treinta, con ella comienza una nueva etapa, más abstracta en su producción, comparada con las grandes obras maestras de Europa,

Pero, el aspecto verdaderamente mítico de esta casa radica en la concentración de un anhelo enraizado en el espíritu individual norteamericano. Su imagen ha dado la vuelta al mundo por que muchas personas han proyectado, en una casa como esta, su ideal residencial de aislamiento, reposo y contacto con la naturaleza. “Fallingwater” constituye la síntesis del modo de vida *usoniano*, habitante de una nación imaginaria basada en los principios individuales y el auto promoción, que da una noción ingenua de la libertad.

2 Identificar, la relación del inconsciente con el comportamiento del sujeto

Al analizar la concepción del inconsciente al transcurso de la historia y la relación entre filosofía y psicología, encontraré los diversos puntos de vista del observador para comprender los aportes principales que me permitan emitir un juicio de proyectar en la arquitectura.

Conocemos que todo hecho del hombre tiene un origen, que lo podemos simplificar en la búsqueda de placer, es decir nunca generamos un cambio para modificar nuestro estado emocional, a no ser por tener una o varias molestias. Éstas se hallan en nuestro interior como algo reprimido, algo que deseamos y no nos animamos a expresar, en algunos casos nace un impulso que ayuda a liberar pequeños obstáculos que nos ocultan la meta, es como un grupo de burbujas en una copa de agua gasificada: siempre las burbujas tienden hacia arriba y soltarse del fondo obstaculizando una a la otra. Quizás de esta forma podemos imaginarnos el fenómeno de los impulsos.

“La noción de inconsciente designa los contenidos no presentes en el campo actual de la

consciencia; no obstante, a partir de Freud, ha colaborado en forma mucho más notable al estar situado en el centro de la teoría analítica.”

El primer “schbboleth” del psicoanálisis.

Al leer esta frase, nos surge una pregunta: ¿de dónde provienen los impulsos o las burbujas? Para comprenderlo debemos estudiar el inconsciente: si en él se hallan el conjunto de fenómenos que no conciernen a la consciencia, se puede comenzar adoptando diversos estilos, en contextos históricos e ideológicamente diferentes.

Algunos enfoques sobre, la historia del inconsciente primitivo

En un comienzo los filósofos asignaban al inconsciente un lugar de exclusión: no les preocupaba. Por ejemplo, la posición filosófica de Descartes viene a ser como el símbolo de la resistencia ante el inconsciente; se consideraba que éste se ubicaba del otro lado de la conciencia y se sabía que en él se excluía la posibilidad de la duda. No olvidemos que el deseo de satisfacción no tiene variables, la garantía de su búsqueda se halla en ella misma en su propia afirmación.

Con el aporte de Leibniz, se establece la continuidad y se hace total, otorgándole la ubicación del inconsciente a continuación de la parte consciente; el presentimiento o el recuerdo imperceptible pero real son los que establecen la unión de ambos. También postula un pasaje sin rupturas entre los estados que van del más profundo sueño, hasta el más alto grado de éxtasis de la conciencia.

“El inconsciente es sin duda alguna, el dominio expandido de nuestro espíritu y precisamente en razón de esta inconsciencia. Nuestra África profunda cuyas fronteras desconocidas para nosotros llegan quizás hasta el infinito... ¿acaso no habría una cara oculta de la luna de nuestro espíritu que no se gira jamás hacia la claridad de la consciencia?”

Jean Paul Richter.

Freud contraponía en 1923 deliberadamente al inconsciente como un fenómeno psíquico, primera evidencia que anula el efecto de certeza del cogito cartesiano, diciendo:

“La mayoría de las personas que poseen una cultura filosófica son absolutamente capaces de comprender que un fenómeno no psíquico pueda no ser consciente, y rechaza esta idea como absurda, como si estuviese en contradicción con la simple y saludable lógica”

El inconsciente conserva una huella inscrita por un suceso, éste puede ocultarla como si se hubiera borrado, y luego reaparecer. Para Freud esta huella es inseparable de la represión, la cual define el funcionamiento de aquel individuo.

Jacques Lacan, al definirlo, resume los dos aspectos del inconsciente freudiano en una novedad, lo que es y lo que no es:

“El inconsciente es un concepto forjado

sobre la huella de aquello que opera para construir al sujeto. El inconsciente no es una especie que se define, en el seno de la realidad psíquica, el circuito de lo que no posee el atributo (o la virtud) de la consciencia”

Posición del inconsciente escritos en 1966

En el inconsciente se encuentra el concepto de la huella, es una inscripción que se lleva a cabo por un suceso, que le da la estructura al sujeto. Freud encontró estas huellas, de manera más evidente, en perturbaciones histéricas, en fijaciones psicósomáticas, en actos fallidos, en lapsus de la vida cotidiana, en deformaciones de sueños y en escenarios que establecen una relación errónea con lo real. Todos estos signos clínicos están diseminados en la evolución de las enfermedades y más generalmente en el comportamiento de cualquier persona, como lo describe Freud en 1915:

“Todos esos actos conscientes resultan incoherentes e incomprensibles si nos obstinamos en pretender que es estrictamente la conciencia que debe enjuiciar todo lo que en nosotros acompaña como actos psíquicos; sin embargo estos se ordenan en un conjunto cuya coherencia pueda de mostrarse, si interpolamos los actos inconscientes inferidos”

Para situar el inconsciente en un lugar común vamos a escribir sus propiedades:

- La ausencia de contradicción: el inconsciente no conoce ni la contradicción, ni la duda, ni la negación; sólo su contrario, la afirmación, la certeza. En esto radica sin duda la diferencia fundamental que presentan los sistemas pre-conscientes y consciente, sin embargo la existencia de la negación en el consciente actúa como motor del razonamiento y en ella está el principio discursivo por excelencia. La negación limita los actos que surgen en el inconsciente, estos intentan acceder al consciente, y ella los limita bajo el aspecto del rechazo.
- El tiempo es una creación del consciente. Los procesos del inconsciente son atemporales, no se modifican por el transcurso del tiempo y no guardan absolutamente ninguna relación con él. De este modo, el tiempo concebido como sucesión y adición de acontecimientos racionales, no tiene curso en el inconsciente.

“También la reacción al tiempo está ligada al trabajo del sistema inconsciente; en realidad la ausencia del tiempo y la ausencia de lógica remiten a la misma causa, consignada en los otros dos caracteres; este proceso designa al inconsciente, su lógica propia, que no compete al principio con la contradicción, solo con el desplazamiento y condensación”

Este pensamiento de la negación a la existencia de tiempo, fue Freud quien puso de manifiesto en el trabajo “sueños”, donde identifica los mecanismos principales del inconsciente y destaca la búsqueda de placer como núcleo generador. El principio del placer, se halla fuera de

una concepción real, y reina en el inconsciente, utilizando la *pulsión* como medio de expresión:

“El inconsciente esta constituido por los representantes de la pulsión que aspiran a descargar su catexis ósea por impulsor del deseo”.

La pulsión de origen somático impulsa el sistema, pero permanece fuera de los cauces que la contienen; la represión solo afecta a los delegados de la pulsión, rechazando sus representantes psíquicos. La descarga del deseo es el destino de la pulsión que determina el desarrollo de los acontecimientos del mismo inconsciente. Las etapas son tres y se suceden de esta manera:

- La represión primaria, que inaugura la fijación entre pulsión y representante de la pulsión,
- La representación posterior (que Freud denomina “represión propiamente dicha”) y, por último,
- Freud retorna a lo reprimido, porque la historia de las represiones irrumpe en el tiempo del consciente bajo la forma de actos laceares que prueban el funcionamiento del inconsciente.

Esta historia consiste en mantener distanciados la esencia de la represión y el inconsciente. Pero el inconsciente también es historia a través de otra vía. Así inconsciente es la condición específica de toda historia colectiva e individual, en cuanto para el individuo constituye el prefacio de la historia de su vida, testimonio de una historia que se trasmite en el orden de la colectividad. Entonces, debemos entender que el inconsciente es en verdad huella, pero huella en el origen, borrada de inmediato por la represión y destinada a representar bajo la forma de actos fallidos y de neurosis de locura.

Aceptando una estructura de la *psiquis* del ser podemos comenzar a leer y entender los actos del hombre, cuyas herramientas sean las huellas de las que hablamos. Mismas que tiene el arquitecto para trabajar y que se expresan a través de símbolos, tal como lo maneja C. Jung:

“Los símbolos expresan lo que es difícil de comunicar en otras formas o lo que no puede expresarse fácilmente. El símbolo puede expresar algo que una persona no puede expresar tan eficaz”

Estas palabras nos simplifican el concepto de los símbolos arquitectónicos, al entender que la obra es un vínculo de comunicación que expresa lo reprimido de la sociedad y, la sociedad se identifica con la obra logrando establecer como símbolo tal hecho arquitectónico. No se busca establecer diferencias entre ambos, sino reconocer los elementos que tenemos y podemos utilizar para un mayor desarrollo de la arquitectura.

La evolución histórica de la psicología y

la filosofía, con la transformación aportada por el conocimiento del inconsciente

En la epistemología hay dos tradiciones filosóficas, el racionalismo y el empirismo.

El racionalismo surge a fines del siglo XIV con Rene Descartes, quien intentó resolver el conflicto entre ciencia y dogma religioso. Para él, el hombre estaba compuesto de dos sustancias *res externas* y *res congénitas* (un alma racional que dirige el curso mecánico de los acontecimientos y un cuerpo propiamente dicho). Sostenía la existencia de las ideas innatas, ideas que no derivan de la experiencia. Por esta afirmación dio lugar al comienzo de un debate entre dos sistemas de pensamiento, el innato y el empirismo.

Innatismo se refiere a la herencia, a la composición genética de una persona transmitida por sus progenitores quedando minimizado el papel del ambiente en la determinación del comportamiento del hombre.

Empirismo surge en Gran Bretaña a fines del siglo XV en oposición al racionalismo. Sus máximos exponentes fueron Locke, Berkeley, Hume, Hartley, etc. Locke, principal crítico de R. Descartes y de Newton, expresaba que todo conocimiento nos llega a través de nuestros sentidos: las ideas provienen de las experiencias. También decía que las ideas eran las unidades mentales, los objetos del pensamiento. Habla de conexiones o combinaciones de ideas, lo cual dio lugar a la doctrina de la asociación, que ya Aristóteles llamaba “Leyes de asociación”: similitud, contraste y continuidad. Las ideas complejas son como la suma de ideas simples, reduccionismo. A esta concepción se la llamo materialismo o filosofía materialista.

Gottfried Leibnitz considera que la unidad sustancial de todo ser, simple o complejo, físico o mental, era la monada. El hombre no puede llegar al mundo con ideas plenamente formadas, sino con tendencias y predisposición que hacen altamente probable el desarrollo de ciertas ideas.

Berkeley creía que todo conocimiento provenía sólo de las sensaciones.

Hume duda de la existencia del pensamiento mismo, como del principio de casualidad, solo encontró percepciones específicas tales como el amor, el odio, el placer, el dolor; pero nada correspondía a un yo.

Como se expuso anteriormente el asociacionismo inglés es atribuido a Locke y sus sucesores, Hobbes, Berkeley, Hume; pero es Hartley el que formula la doctrina básica: sostiene que hay dos ordenes de acontecimientos, los mentales y los físicos, los cuales aunque no idénticos, corren paralelos entre sí. Un cambio en uno es acompañado por un cambio en el otro, es decir, que las sensaciones y las ideas están directamente ligadas.

Wolff siguiendo a Leibnitz señalaba dos

hábitos de pensamiento que debían ser eliminados para que la psicología deviniera científica, uno, era la psicología racional, la cual tenía acceso directo a la realidad y a la verdad y; el otro era la concepción de que el alma o la mente está dotada innata de poderes y facultades que espacian el funcionamiento específico de la mente.

Kant, a su vez, estableció la idea de que el mundo tal como lo conocemos es un mundo ordenado, pero ese orden no deriva de la experiencia, sino de la mente misma que a su vez impone sus propias leyes naturales. Las cosas no pueden ser reconocidas, sino que se las conoce tal como aparecen en la experiencia pero influidas por nuestros pensamientos.

Herbart, padre de la pedagogía científica que se basa en la psicología, considera que la psicología es una ciencia empírica pero experimental. La observación es el método de la psicología. Está dispuesto a espaciar los fenómenos mentales más complejos en términos de ideas simples, estableció la idea de inhibición tanto como la de asociación. Toda idea tiene tendencia a mantenerse y a expulsar las ideas o grupos de ideas más fuertes arrojada bajo el nivel de la consciencia a otra que es incompatible con ella. Herbart representa una transición desde la especulación de Kant a la psicología experimental de Wundt.

Wundt fue creador de la psicología experimental. En ella se hallaba una tentativa de estudiar la estructura de la mente buscando elementos mentales con los cuales pudiesen ser analizados todos los contenidos mentales; el método a utilizar es el conocido como introspección. Siguiendo la tradición *lockeana* prevalece una orientación ambientalista y un reduccionismo, siguiendo la cadena *leibnitziana*, el hombre es el generador del conocimiento, activo libre de la casualidad y a determinado el propio destino.

Mayores exponentes de la corriente científico natural

J. Watson es el creador del conductivismo. Estudia al ser humano con respecto a la conducta, siendo el modo de interpretar los procesos de la conducta de modo independiente a la expresión neurológica.

Causalismo (causa-efecto), busca causas que dieran tales efectos. Conocidos los estímulos se logra conocer las respuestas. No hay comportamiento que no esté determinado por los estímulos. La persona es considerada como una suma de hábitos aprendidos.

- Estímulos: cambio de energía en el ambiente que modifica el aparato sensorial del organismo. Estímulos externos son los culturales, estímulos internos son los fisiológicos.
- Respuesta: todo lo que la persona hace. Una respuesta es una serie de contradicciones musculares y secreciones glandulares. Por

ejemplo: construir un edificio. Considera tres emociones básicas: el miedo, la cólera y el amor. El pensamiento es una acción inhibida. El enfoque moral del autor es irresponsable; la sociedad es la única responsable porque lo generó.

I. Pavlov funda la escuela de la reflexología. Su principal objetivo de estudio es el comportamiento. Su psicología es experimental, pretendiendo estudiar los fenómenos del sistema neurológico en términos fisiológicos.

Watzlawick realiza la escuela sistémica, donde la conducta es el resultado de un sistema de fuerzas o estructuras que la forman: no hay conducta humana sin contexto. La estructura de los procesos de comunicación son patrones de patrones sin lograr algún fin.

- El patrón: es la información transmitida por medio de la presencia de ciertos hechos y la no presencia de otros. Los sistemas ínter relacionan, la familia es un sistema que interrelaciona a los individuos, siendo un conjunto de objetos de relación entre objetos y entre sus atributos.
- Medio: conjunto de todos los objetos cuyos atributos al cambiar afectan al sistema, y todos aquellos que estén relacionados con el sistema. Los sistemas orgánicos son abiertos para su mayor relación entre el medio, intercambiando materiales y energía.

Jackson habla de que las reglas de relación estabilizan las diferencias. La familia es un sistema gobernado por leyes.

El psicoanálisis considera los factores filogenéticos y hereditarios, estableciéndose en el campo del determinismo y la causalidad y Logrando una división de la *psiquis* en tres áreas: inconsciente, preconscious y consciente.

El inconsciente es una zona oculta es el lugar en que los pensamientos se entrecruzan, donde la representación hecha por los impulsos de tipo instintivo aloja todos los actos y deseos que causan desagrado y lo hace por medio de un mecanismo de represión.

Dentro de estos sistemas se distingue la existencia de tres elementos que actúan a diferentes niveles: el Ello, el yo, el super yo.

- El ello: constituido por todo lo intuitivo. Busca satisfacerse a cualquier costo y se encuentra en el sistema inconsciente.
- El yo: el encargado de conciliar los impulsos con la realidad y adaptarse a ella. Recurre al mecanismo de defensa como la represión, encontrándose en el consciente.
- El super yo: el conjunto de normas o leyes individuales que conforman el código moral y es formado por la incorporación de los padres y toda la sociedad.

S. Freud en su teoría fundamenta la importancia de la sexualidad infantil, definiendo en ésta diferentes etapas: oral -del nacimiento al primer año-, anal -del primer año al tercero-, genital primario -de los tres a los cinco, donde

alcanza su mayor intensidad el complejo de Edipo–, período de lactancia –de los cinco a los once– y pubertad –a partir de los once–.

C. Jung estudia la complejidad de la psicología aplicando un método de enajenación activa, es decir, la imaginación es intuitiva. Pone el acento en lo mítico y lo oriental. Para él, el consciente y el inconsciente, no se oponen sino que se complementan. Existe un único sistema no originado en la experiencia, que es nato. Él explicó el yo de la siguiente manera:

- 1• Es el núcleo central de la consciencia.
- 2• Es el organizador de la mente consciente.
- 3• Es el guardián de la consciencia.
- 4• Es el sujeto de la consciencia.
- 5• Es el sí mismo es el sujeto de la psiquis (consciente e inconsciente)

Sus modos de apreciación son:

- 1• Dos pares racionales: el pensar, el sentir.
- 2• Dos pares irracionales: el intuir, el percibir.

La libido es un valor de energía que puede orientarse a cualquier sector: el poder, el hambre, lo sexual, el odio, la religión; sin ser un hábito específico.

A. Alder originó los culturalistas. Realizó la tercera revolución social mediante la terapia de grupo. Nombra los pilares básicos de la personalidad, tendencias de superación y el sentido de comunidad. Habla de un *don* intuitivo que sirve para adaptarnos a la sociedad. Trabaja en el *aquí* y el *ahora*, hace hincapié en un análisis breve y con objetivos, donde el sujeto tiene una meta a la cual arribar.

Si comprendemos esta historia de la transformación o evolución de la filosofía hasta llegar a la psicología, sin perder la variación y el aporte de cada autor con su propia interpretación, podemos arriesgarnos a decir que los psicólogos juegan un papel de *arqueología* con la mente humana. Sería como el arqueólogo que busca las huellas de los hechos de nuestra vida personal, tratando de mantener equilibrada la relación de inconsciente y el consciente. Sería como dejar a medio abrir la puerta que unen nuestros deseos con nuestras posibilidades.

Las escuelas de psicología y su aporte a las corrientes arquitectónicas

Este último campo de estudio se basará en observar la unión de los conceptos con los hechos empíricos, conformando el conocer de las distintas metodológicas que tienen relación en diferentes escuelas psicológicas y arquitectónicas.

1• Las psicologías nuevas y objetivas y la arquitectura

El psicoanálisis pretende liberar los deseos ocultos del inconsciente que se sitúan en determinadas objetividades. Los analizaremos al

identificar un primer grupo muy general de psicologías objetivas.

Comenzaremos en primer caso por tomar “*lo que podría haber sido*” y en segundo la psicología genética del estructuralismo que estimula lo que “*podrá ser, dado lo que ha sido*” dentro de las posibilidades de actuación y de contemplación descubiertas a partir de las estructuras dentro de un desarrollo dialéctico–formal.

1• • La psicología de la gestalt

Fue difícil en el comienzo encontrar relación entre arquitectura Moderna y psicología. Tuve que retroceder hasta llegar a la segunda mitad del siglo XIX. Ahí se gestó la primera relación, a cargo de los profesores de dibujo de “*Beaux Arts*” quienes llegaron a trazar dibujos que desarrollaban la arquitectura, mientras que la psicología de la forma lo hacía bajo la línea filosófica de Herbart y Zimmerman. El desarrollo de este proceso desemboca en la arquitectura moderna, la pintura cubista, y la psicología de la *Gestalt*, obteniendo frutos en un continuo desarrollo, que da lugar a una formalización del conocimiento desde las matemáticas y su relación con el todo, pasando por la lógica hasta la estética para llegar al dibujo. Este aporte psicológico se sumó a la industrialización a principios del siglo XX.

La psicología de la forma desarrolla todo su interés y todo “*el misticismo natural y exotismo*” en las diferentes posturas que cabe dentro de los sistemas formales. Éstos se parecen, pero al poseer uno o varios elementos distintos, producen arquitectura muy diversa que hasta en ocasiones son opuestas siendo iguales en los sistemas geométricos.

1• • Algunos ejemplos que pueden dar origen al concepto de una psicología de la forma

A partir de Banhaanes en el siglo XIX, existe un intento de relacionar el nacimiento de la arquitectura con la enseñanza a través del dibujo. Poco se ha avanzado con respecto a los estudios pedagógicos de las escuelas *Bauhaus*, *Stijl* y *Vchutemas* rusas, en estas tendencias formales. La psicología de la *Gestalt* o de la *buena forma* de la Bauhaus, es la única postura que consigue la organización objetiva de la forma, en la línea de Mondrian, Klee y Kandisky, y la organización subjetiva de la percepción del diseño creador siempre apoyado en el discurso de Gropius – llamándola leyes de la óptica–.

En cambio el trabajo de la forma de *Stijl*, con origen en Espinoza, se basa en un esquema tridimensional corporal de equilibrio universal entre lo fijo y lo móvil, donde la forma construida apunta a una visión universal que se encierra en sí misma y se desarrolla para expresar y articular el lenguaje en dos dimensiones. La incorporación más

relevante de la Bauhaus es *la buena forma* en el hecho construido, en que las ventanas ya no solo son un hecho estético, sino también tienen un papel de transición de un *adentro hacia afuera*.

Nos queda completar el campo con la descripción del constructivismo ruso, donde la forma no era ni *buena* ni *construida universal*; ni *monumental* en particular. La forma contraponía el espacio homogéneo generando tensiones, ya que ella existía en el centro, en el origen de coordenadas puramente ideales. El hombre de la revolución era, para las escuelas rusas, un nuevo paradigma bajo la hermandad y la evolución a través de la técnica. La forma era un resultado de una tensión monumental en la cual la industrialización de los elementos no era comparable a la producción de los estándares de las corrientes anteriores.

1 • El constructivismo conductista

El mérito de la escuela *Behaviorista* o *conductista* reside en su gran capacidad de análisis de los datos empíricos. Su debilidad estriba en su bajo nivel explicativo y su ambigüedad crítica: lo difícil es hacer algo con montañas de datos sin la ayuda de teorías elaboradas desde otras perspectivas psicológicas. Estos estudios tienen una salida interesante que es la alianza entre la psicología constructivista y la antropología o etnología. La suma de las teorías de la información, la estadística y la psicología antropológica, como la realizada por Rapoport y en menor medida por Canter, se revela como instrumento de aguda capacidad de visión y de detección de problemas esenciales del diseño y del medio ambiente. Aún sin la claridad teórica esta suma muestra una sutileza fuera de lo común. Serían adecuadas, igualmente, para la filosofía y la biología.

La psicología antropológica, etnología y ecológica

Las tendencias basadas en el comportamiento se estudian a partir de la antropología, la psicología y la ecología, que se auto definen como ciencias de estudio "objetivo" del comportamiento espacial. Trabajan directamente sobre los hechos y obviando los paradigmas dialécticos del estructuralismo y de la fenomenología.

Es esencial en esta tendencia la observación empírica en la que deberían otras tendencias. Los resultados son mensurables en distancia psicosocial o lugar de actividad, con alto nivel de probabilidad en la cultura, territorialidad, residencia con origen animal. La trama y el desplazamiento cumplen un papel de protosistema formal sin determinar categorías, ya que el fondo de cada una de ellas es el resultado de una inducción—deducción de los hechos observados.

Psicologías dialécticas estructurales

Se trata de unas psicologías que no están directamente interesadas por lo que ocurre subjetivamente, sino en la interpelación de lo objetivo. Estas tendencias se aferran a un óptimo interés entre la explicación y la comprensión del comportamiento. Se comprende para después explicar el fenómeno a través de la relación del acontecer evolutivo, histórico y geográfico del objeto y el ámbito genético e histórico del sujeto. Y hay que añadir que es muy oscura y difícil la relación entre la génesis y la historia de ambos. Sintetizando la base de su estudio sería la dialéctica entre la unidad y el todo, el antes y el después, el espacio y el tiempo, el concepto y la figura, la adaptación y la asimilación, etc. Estos son elementos estructurales dialécticos esenciales, que no pretenden modular o medir el comportamiento, sino comprobar las posibilidades que significaron el movimiento y la comunicación.

La psicología genética

Su origen se lo debemos al empuje de Jean Piaget y es un ejemplo del potencial cultural de un planteamiento dialéctico estructural.

En ella, el lenguaje es el vehículo de la cultura, de la historia, y de todo tipo de asociación que colabore a la comunicación. Según Piaget. Solo a través del lenguaje seremos seres humanos o sujetos, porque es a través de la palabra, del gesto, del sonido, de la mirada y del contacto (elemento fundamental del lenguaje) lo que nos hace vincularnos y conformamos en verdaderos sujetos.

Las aplicaciones de la psicología genética a la enseñanza del diseño deberían ser cosa corriente; pero, desgraciadamente se sigue haciendo por análisis. Es evidente que las tendencias "tipológicas" y las "teóricas del lugar" tienen en una psicología genética un constante apoyo.

La psicología social

Con el aporte de la psicología social la arquitectura se enriquece, con las corrientes fenomenológicas y psicologías sociales. En este último campo se realizan un análisis de la dimensión psicosocial y del medio ambiente, influido por una exigencia empírica. Este campo nuevo radica en lograr la facilidad y la necesidad que va elaborando nuevas hipótesis.

Psicologías dialécticas y reciprocidad social

Los problemas más interesantes son las relaciones físicas entre los objetos, se puede observar el valor social en niños de 2 a 6 años de edad, donde en primer lugar se descubre el saber hacer arquitectónico y posteriormente la importancia del sueño con respecto al desarrollo en la misma edad:

Caso A:

Los resultados y métodos descriptos por Jean Piaget, con respecto a la transformación del juego colectivo en estas mismas edades, con las pautas del análisis del concepto de lugar en la infancia.

Caso B:

Se basa en una observación empírica descubierta en los análisis de la concepción del lugar. Es la insistencia sobre el sueño y la función de dormir en los niños situados en la etapa lógica intuitiva.

“estos son estudios realizados por Josep Muntañola “

La problemática de la posición social con respecto al lugar, es por otra parte un trabajo específico del desarrollo en la naturaleza social del lugar.

El aporte inicial de PETER STRINGER es el tema de la creatividad del arquitecto y posteriormente trabaja en la participación de los usuarios en el proceso del diseño en arquitectura. Los temas se complementan ya en la creatividad arquitectónica, planteando un nivel psicológico a los problemas lógicos, éticos o estéticos, estando esta creatividad fuera de la relación psicosocial, esta labor se refugia en una posición quasi-religiosa de “*creer todo o no entenderás nada* “. Esto impide la participación del usuario y este acto se concentra en la sensibilidad y racionalidad del diseñador, convirtiendo los contenidos de la arquitectura en algo misterioso e inabordable, solo accesible a los “*elegidos*“ o al juicio de “bueno o malo”, perpetuando en su labor profesional los prejuicios aprendidos en la escuela de arquitectura, sin salir de un círculo entre “*hipótesis*“ y “*fantasías*” sin llegar nunca a una creatividad arquitectónica real; pues en la formación de una mentalidad no se debe provocar una agresividad, que inhiba la participación. El saber interpretar esta participación da al diseñar herramientas útiles para no perder interés en el proceso creativo.

Conclusión

Hay que evitar dos peligros en la confrontación entre las ciencias sociales en general y la arquitectura, y entre la psicología y la arquitectura en particular. El primero es tener en uso por parte de los arquitectos unas bases “*psicologías*” paralelas a sus concepciones teóricas y no tomar significaciones al azar sin conocerlas, el segundo, es tomar una postura *mágica* colocando como enemigo el ambiente del diseñador, es decir, obligándole a utilizar metodología científicas que no abordan los problemas del espacio arquitectónico, esta postura solo aportaría una “*objetivación*“ a su propio trabajo. Estos dos efectos se resumen en uno, el de creer que solo algunos son poseedores de un punto de vista universal y superior sobre la calidad del ambiente y

estos no pueden ser sustituidos por nadie en este proceso de invención y valoración “*desde dentro*” de dicha calidad. Cualquier persona al pensar en la realización de un hecho, no querrá perder su libertad o su identidad de invención a partir de una individualidad que nadie puede sustituir. Nadie pretende que esta libertad genere un punto de vista general para otra persona.

Sin embargo la libertad del creador individual y la elaboración de unos instrumentos culturales colectivos, no son dos cosas contradictorias, sino complementarias. El desenlace del dilema se vislumbra cuando quiere controlar en su propio concepto, en lugar de darle más posibilidades, y el desarrollo de la arquitectura va a encaminarse en un proceso positivo de la psicología cuando pretenda justificar a través de conceptos que son los propios.

Es esencial pues, que no se confundan los fines, los productos de la psicología y la arquitectura, para que su interacción sea provechosa para ambos. Siendo importante el papel que desempeña la psicología como constante revelador de conceptos que deben estar complementados con la semiótica o la sociología aportando nuevas reflexiones y métodos de analizar la arquitectura.

Una mirada a nuestros tiempos

El arquitecto transita por unos momentos de turbulencia en su profesión, La falta de coordinación entre hecho y discurso. Una de las falencias es la falta de relación o equilibrio entre el inconsciente y su consciente. Está se localiza en el ojo del huracán del proceso proyectual. Los métodos utilizados en los proyectos de arquitectura, no evocan el presente y su presencia se diluye en el tiempo.

Es necesario acordar que el proyecto arquitectónico se concebirá correctamente, cuando esté en la búsqueda de unir o relacionar lo real con lo virtual o mejor dicho en dirección a ese punto, que vincula la metafísica con la concepción física del mundo que nos rodea y que consolida el espacio sublime.

El estudiar el comportamiento del inconsciente, en el arquitecto, se puede comparar con la concepción de la metafísica expresada por Heidegger y Derrida. Se debe hablar de metafísica de la presencia, donde la voz define y determina conceptualmente eso que es evocado y está inmediatamente presente.

La presencia del acto está tan relacionada con el tiempo que solo en el espacio sublime se puede despegar de él hasta llegar a un plano universal fuera de la relación del tiempo real. Este acto determina un tiempo que da la hora con la obra arquitectónica.

Al no haber tal presencia, solo hay queda una huella, huella que remite a huella tal como aparece en el psicoanálisis o en la lingüística, no

hay tal sentido fuerte del ser donde ser no puede hacerse presente.

Los enfoques de la filosofía actual y con las creaciones arquitectónicas

La conmoción producida por el pensamiento de Jacques Derrida es evidente en el mundo de la filosofía y también se manifiesta en la producción arquitectónica con la colaboración de arquitectos como Bernard, Tschumi y Peter Eisenman, que muestran un cambio inquietante en su concepción y formalidad.

El comienzo de la reconstrucción

Derrida es un pensador de la tradición francesa que se enfrenta a la problemática de la filosofía a partir de las preocupaciones sobre el lenguaje. Esta postura se ha caracterizado como “*Reconstrucción*”, intentando, cuestionar desde el interior las estructuras del pensamiento metafísico de occidente.

Las investigaciones le permitieron convertir el mundo en un “texto”, esta generalización nace de discutir la relación entre *significado-significante*, por otro lado la permanencia histórica y cultural; dada por la palabra sobre la escritura. Estableciéndose esta *textualidad* como *archiescritura*, *archihuella*, *différance*, *grama*, dentro de esta igualdad se encuentra la palabra, como la escritura, sin sobresalir ni una ni otra. Derrida no pretende destruir la permanencia de la “*phone*” (*voz*) e instruir la escritura, puesto que repetiría el mismo sistema de oposición metafísica. Él plantea que el proceso de *temporización* y *especialización*, sintetizando, expresa la pérdida de la presencia y la *linealidad* del tiempo. La aparición de una puntuación; un espacio, una distancia entre el significado y el significante genera la escritura, de igual manera se produce la palabra, por lo tanto la escritura no es accesoria, ni secundaria con respecto al habla, entonces existiría una *archiescritura* común a ambas, que posibilitará un lenguaje liberado de todo privilegio igual que la relación con los sentidos, con la conciencia, con la voz, y con el expresar. El lenguaje no queda sometido a logos, a la verdad, dando lugar a un juego libre de diferencias.

La *archiescritura* es el concepto que emplea Derrida para determinar el lugar de los signos, siendo el origen de una escritura que funda el habla y la escritura. Saussure y la tradición lingüística, separa el significado del significante, reproducido en el concepto de signo, la oposición metafísica entre lo inteligible y lo sensible. El signo tiene la nota de sustitución, de estar en lugar del otro. Es decir existe el signo y el otro, el mundo. El signo en Occidente tiene la tradición de la voz, como transmisor del pensamiento y la escritura representa, la voz, y por lo tanto la escritura, es el signo primario; entonces su valor es

secundario y discutible.

La arquitectura ejerce como escritura, siendo las huellas de la historia. En el sistema tradicional, resulta siempre un vehículo incómodo para expresar el pensamiento, Derrida nos demuestra que la relación *significante significado* o *sensible inteligible* hace crisis a partir de la misma escritura de la lengua.

Por ejemplo, una palabra no remite al tema en cuestión, sino concreta más que una asociación aprendida, así nuestra palabra como signo solo significa algo en la medida que por un juego de diferencias en las huellas de otra palabra sobre ellas, constituye un significado, variable, provisorio y oscilante, son como espectros.

- Signo: es siempre menor que el concepto que representa.
- Símbolo: siempre representa algo más que su significado inmediato, producto natural o espontáneo.

Así todo significativo se remite siempre a otro significado, a uno que solo se remite así mismo. Esta ausencia de significación *trascendental* es lo que permite desconstruir y por lo tanto llevar el significante a su disolución, regresemos al significado de la palabra y nos creemos reconocerlo de inmediato. Pero un niño no reaccionara igual que un hombre o alguno de un lugar diferente a la misma palabra, se pone en juego nuestro conocimiento apelando a nuestro campo de semejanza y diferencias, es decir ¿puede una palabra ser un tema u otro tema? ; y puede una palabra ser tan enigmática como la presencia de un símbolo. En definitiva se construye en notas por las huellas de nuestro campo posible de diferencias.

La relación lingüística constituye al signo haciéndolo problemático; no hay diferencia, ahora, entre sensible e inteligible, ni entre significado y significante. El concepto de signo se desintegra; nos movemos en un medio oscilante tanto como espectral de diferencias y significados variables.

Deconstruir la arquitectura

La textualidad establecida por Derrida, compleja y externa, nos interesa a los arquitectos y es la revalorización de la escritura; genera un juego de textos tan sutiles y oscilantes como las palabras, los gestos. El trabajo arquitectónico se asemeja a un juego libre de posibilidades; un nuevo juego de la textualidad arquitectónica, regida por su gramática. No predeterminada por la obligación de un significado externo, sino por la misma textualidad que la obra. El propio hacer arquitectónico se generaliza por un mundo abierto de la textualidad, es necesario delimitar un campo para que la arquitectura sea construible como disciplina.

Cuando comenzamos a delimitar, nos encontramos con la problemática del lenguaje, el acto, esto se convertirá en la clave. Al nombrar lenguaje nos referimos al trabajo realizado por Ludwig Wittgenstein 1889-1951, este pensador

perteneció al círculo intelectual de Viena y trabajó sobre la lógica y los lenguajes, se lo considera fundador del neo-positivismo. Una de sus obras es *"tratatus e investigaciones lógicas."* En un trabajo similar, partiendo desde el acto, que se funda y delimita la textualidad de la arquitectura, nos dice Borchers en su institución arquitectónica: *"La arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad sustancial, que los actos puedan construir materia de artes, es lo nuevo que yo postulo"* y luego continúa, *"un acto es como materia elemental, enormemente más serio y denso que un color, que un sonido, que un sabor, que lo que el tacto palpa. Por un acto yo afecto a otro y soy además afectado"*.

El acto sería el delimitador más claro y específico de la arquitectura y lo entenderemos como la forma de acción, es lo que hace continua la acción. Dicho de otra manera la llamada no tiene acto posible en la piedra, pero si lo tiene en el árbol. El acto no es un concepto simple, tiene relación con la actualidad según Borchers, el arquitecto crea tiempo, introduce actualidad, *"da la hora"*.

Arquitectura de la arquitectura

La arquitectura se establece en la misma trama del mundo de la vida, en medio de su texto, esta es una de las razones que nos induce a confrontar Derrida con Borchers, ya que la textualidad derridiana abre un campo de magia, libertad para la operación arquitectónica sin limitar la inclusión de los textos.

La búsqueda de lo propio sería en cierto modo un movimiento para encontrar la plena arquitectura, sin embargo lo propio de ella es una construcción histórica y un conjunto organizador de evaluaciones, que se han dirigido desde afuera la arquitectura donde se toma el aporte del arquitecto como un *personaje abstracto* que relaciona creando un nuevo lenguaje.

Para poder acercarse a *"lo propio"* habría que deconstruir la construcción filosófica del concepto de la arquitectura, aquel cuyo modelo rige tanto la idea de sistema en filosofía, como la teoría, la práctica y la enseñanza actual de la arquitectura.

Si la arquitectura se orienta a cumplir un sentido, es porque su concepto fundamental fue alguna vez construido, y hace historia de punta a punta. Éste concepto ordena la textualidad si se logra hacer *"acto arquitectónico"*, es decir situarse en el punto sublime. Al lograrlo se podrá habitar, usar de mil modos el edificio. También la obra podrá ser un sitio de amor, de esperanza de los sueños, pero nada de eso está predeterminado, acontecerá en algún instante, en ese instante que solo se liberará desde su relación con el tiempo. En un aparente movimiento contrario a la reconstrucción de la arquitectura, el acto establece dentro de esta textualidad difusa y fantasmal, que hemos conquistado un campo delimitado arquitectónico y su construcción material.

No será una aparición platónica hacia una

forma fija e ideal, ni el cumplimiento de un sentido establecido desde afuera de la arquitectura, sino un juego oscilante de apariciones y diferencias, que nacerán de la textualidad misma de la obra; solo se descubrirá de entre la niebla un sonido del dialogar, dando forma a las ideas que uno concibe, como propone los dados rojos del parque de la Villette de B.Tschumi en París.

Hay un orden pero no una determinación, el azar es posible, el acontecimiento se construye, el uso es oscilante las formas permutan en un juego. No se invierten los valores de la arquitectura tradicional, sino que se les destruye revelando lo que era en ellos secundario, la inutilidad, el juego libre, el placer y todo el sistema tradicional se descentraliza. Es posible plantear la hipótesis de la existencia de la *"textualidad propia"* a condición de precisar el acto como elemento específico y diferenciado en ella, donde el pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstruido como una tentativa de búsqueda con la guía de los conceptos aportados por la filosofía y con la condición de entender la obra en el campo de la textualidad como escritura, lo que abre la libertad interpretativa propia del texto escrito.

Objetivos, específicos del estudio

Aportar desde una mirada del inconsciente, que la obra de arquitectura se convierta en un hecho de libertad para el usuario, donde el arquitecto se ubicará en un lugar a través del crear un protagonista abstracto con relación a la obra.

Se intentará identificar las huellas del inconsciente. La estrategia es conocer como trabaja la psiquis, determinar la economía de sus reacciones y establecer la dinámica de la personalidad.

La económica y la dinámica de la personalidad

Al construir una nueva metodología para el hacer de la arquitectura, busco los mecanismos más acordes a nuestra reacción de los acontecimientos en búsqueda de una clara dinámica personal con sus significantes.

El organismo no es una entidad estática como una piedra o un trozo de madera sino que posee características dinámicas, es decir tienen fuerza intrínsecas que interactúan por completo a merced de los hechos ambientales ya que de alguna manera generan su propio poder que canalizan en diversas formas de acción.

Esto en otras palabras, hay una depreciación de energía física que actúa sobre el organismo y el grado de energía que implica todo movimiento orgánico resultante, pero para los objetivos inorgánicos existe una proporción exacta especificada por la física, así, se necesitara un alto grado de energía para mover un objeto que pesa, digamos 54 Kg, el escaso grado de energía real

emitida por un niño que llora es capaz de poner a su madre en acción.

La dinámica se ocupa de la naturaleza que actúa en la personalidad y de la fuente de la cual obtiene su energía. Los dos conceptos energéticos son *la libido* y *el instinto*. La económica trata de la forma en que estas fuerzas se pueden manejar y distribuir con respecto a los diferentes segmentos de la personalidad, y se canalizan en el medio. Los medios por los cuales lo conseguimos se llaman *mecanismos de defensa*.

Dinámica

El estudio de la dinámica busca cual es el origen de la intención de crear en el arquitecto, cómo puede mantener varios puntos de vista simultáneamente y concentrar sus intenciones en pequeños aportes formales.

Aunque se presume que la *libido* esta ligado a los procesos biológicos es decir a los impulsos básicos, es un constructor psicológico, de manera que le podemos asignar algunas propiedades, es difícil de imaginar en un nivel puramente biológico. La principal característica que Freud asigna a la *libido* es fluidez o movilidad, es decir que ella se puede invertir o adherir, ya sea a la personalidad misma y a los diversos segmentos que la componen o por otro lado a las representaciones mentales de objetos animados e inanimados en el medio, esto parece carecer de sentido biológico, pero en la psicología es de gran utilidad, al hablar sobre las personas y sus relaciones con el medio. Freud llamó *catarxis* a estos vínculos de la libido con los objetos o partes de la personalidad.

En general el termino "*instinto*" se refiere a la posibilidad de canalizar la energía. Podríamos decir que la energía es similar a un río, y el instinto es el lecho o canal que determina su dirección y el ritmo de su fluencia. En consecuencia el instinto es un mero refuerzo calificatorio que nos permite describir la conducta en términos más económicos. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, los instintos tienen cuatro propiedades principales:

- 1• La meta del instinto es la satisfacción o la disminución de la tensión que genera la energía subyacente, al pugnar por liberarse.
- 2• objeto: se refiere a cualquiera de los objetos o personas del mundo exterior que son instrumentos de su satisfacción.
- 3• fuente: es simplemente la energía que lo produce.
- 4• impulso: es en forma aproximada el grado de energía que posee en un momento determinado.

De esta manera la conducta del hombre puede considerarse como un tipo de dialéctica entre dos fuerzas que se oponen pero también se complementan. Aunque Freud no logró diferenciar con claridad la fuente de energía que subyace, al instinto de muerte, advirtió que era algo distinto de la *libido*.

Los seres humanos demuestran afecto y

amor, pero también odio y agresión. Además, parecen generar el amor y el odio espontáneamente más que como reacción pasiva a determinados estímulos. Tal vez el mayor problema de los instintos freudianos es que están demasiado explicados y pierden su utilidad, por esta razón muchos autores han tratado de ofrecer un análisis más elaborado de la motivación humana.

La Económica

La económica del sujeto en su concepción biológica permite hacer referencia al desarrollo económico que realizan las plantas al distribuir de forma equilibrada sus recursos para su existencia.

Consiste en relacionar a través de la dinámica interna, con todos los sectores que producen los acontecimientos, sin provocar conflictos, dando la libertad del desarrollo interno sin relación de un tiempo cronológico racional. El acelerar reacciones o saltar para obviar el sector, puede provocar un conflicto que se transforme en síntoma del proceso del proyectar. El economizar es relacionar todos los recursos con el mínimo de energía para lograr un fin determinado.

Motivos y necesidades

Aunque la teoría freudiana del instinto tiene cierta fuerza lógica, muchos psicólogos y psicoanalistas opinaron que el hombre es más que un simple animal y que si todos sus más altos y nobles motivos se derivaran de primitivos instintos biológicos se distorsionaría su verdadera naturaleza. Dentro de la tendencia a subrayar la importancia del *yo* opuesto al *ello*, muchos autores sugirieron también sistemas autónomos de motivos y necesidades que pertenecen al *yo* y son bastante independientes de nuestra primitiva naturaleza biológica.

Uno de los principales aportes de Murray fue el estudio de la personalidad al sugerir una clasificación de los motivos. Si partimos del punto de vista freudiano de que todos los motivos secundarios o superiores derivan de otros biológicos primarios, nos enfrentamos con la tarea de reducir los innumerables actos del hombre a una lista de tamaño razonable, y su unidad básica es la "*necesidad*", a la que definió como el potencial o madurez orgánicos para responder de un modo determinando según las condiciones dadas. Aunque la necesidad no este asociada a determinados modelos y conductas, puede tender a ello con el tiempo; por ejemplo, la necesidad de agresión puede verse satisfecho en forma característica por medio de la fanfarronería o el sarcasmo.

En otras palabras, la necesidad se refiere al movimiento o empuje que tiene fuerza motivadora que exige tener una forma de conducta; es una fuerza que exige ser satisfecha de manera adecuada. Existe también la posibilidad de tener interrelaciones con otras necesidades, ese caso se generan diferentes modalidades:

- Función, cuando una acción satisface varias necesidades, como en el caso de un concertista de piano que obtiene dinero (necesidad de adquisición) y aplausos (necesidad de exhibición);
- Colaboración subordinada, como cuando un niño trabaja mucho (necesidad de realización) para agradar a sus padres (necesidad de socorro);
- La ambigüedad, necesidades opuestas, simultáneas o sucesivas, a una necesidad de dominio, puede seguir una necesidad de deferencia;
- Conflicto, cuando dos necesidades están en conflicto, como cuando un hombre vacila en actuar (necesidad de exhibición), por miedo (necesidad de evadir de la vergüenza);
- Integradas, cuando se pueden unificar varias necesidades.

Estas necesidades se pueden verificar claramente en el comportamiento del arquitecto a través de su proyecto, evidenciando un aporte de gran interés, pero tangencial a la creación arquitectónica propiamente dicha

Metodología de la investigación

Cuando nos referimos a determinar un método para hacer arquitectura, es casi imposible hablar puntualmente y nos tenemos que referir a la división Aristotélica entre *retórica* y *poética* que contiene toda obra. Si comenzamos por la metodología de las ciencias sociales, ellas nos aportan datos muy importantes, pero su aporte no es una clara ayuda para la comprensión espacial, es decir podemos comprender como se conforman espacios ya realizados, pero es imposible crear un espacio nuevo desde este punto de vista. Si tomamos la metodología de sistemas se hace casi imposible determinar un diseño, ya que no deja pasar por alto el aporte de uno o del grupo, al no ser flexible.

La concepción de los proyectos en una prefiguración de todo el desarrollo estético es indefinida, es una constante que se transforma, siendo casi imposible determinar cual son las habilidades que utiliza el arquitecto en la construcción del proyecto y para poder transformar el lugar. Él hace un juego, crea un *personaje abstracto*, puede a través de él equilibrar y hacerse presente en el acto, lo llamaremos así para avanzar y luego definiremos con más claridad. Según Jean Piaget el conocimiento del espacio se logra por distintos caminos según los conceptos culturales que lo rodean.

Al crear un espacio este *personaje abstracto* equilibra entre:

- El saber del autor, concebido por la interacción cultural basándose en las recepciones de ese medio;
- El conocer de él, que se puede resumir si

admitimos el conocimiento personal, cada vez que observa una conducta adecuada en un contexto señalado, en dominio de una pregunta que implique o explique siendo fórmula para el observador;

- El comprender de él, está en relación con los anteriores y tomar la posición de receptor de espacio para que sea asimilado, con una pregunta, ¿como se comprende

Se lograra un juego de relaciones entre la apreciación real y lo nuevo que se construye virtualmente en forma de ideal, otorgando las posibilidades de un salto, prediciendo a través de los sentimientos. El "*personaje abstracto*" se ubica en un lugar similar a lo que se llama en el arte punto sublime, relacionándolo con el espacio real empírico; con el espacio virtual o metafísico. La aproximación a ese lugar es a través del nuevo aporte del arquitecto, con su proyecto, genera una apertura en el tiempo cronológico.

Esta apertura acentuará la clara relación entre figura y discurso, eliminando toda aportación arbitraria siendo relativo al tiempo histórico que se esta efectuando en el ambiente.

Un acto de plena libertad

Se puede plantear:

- La posibilidad de un acto arquitectónico que requiere la textualidad para poder liberarse.
- Las posibilidades una arquitectura como escritura y que requiere el acto para no extraviar.

Entonces será un juego de marcas y huellas, que como un texto algebraico relacionado con nuestro cuerpo; será la que constituya los modos de la formalidad de dicho cuerpo, como juego que posibilita y a la vez da forma a los rituales ...¿Será la arquitectura una especie de *ortopedia vital*?

Si ningún elemento posee identidad, sino por diferencia respecto a los demás, cada uno esta marcado por todos los demás que no es él. Hay que decir que los elementos están formados por huellas de la "*ausencia*" de los otros que también están formados por huellas, como el esquema de un fractal, así ningún elemento está jamás presente, ni ausente, no hay mas que huellas.

Cuando Derrida rompe la fijación de las cosas, se convierte en un juego de huellas sugerentes y oscilantes, aparece la dureza de la materia de la arquitectura que atraviesa los siglos con su carga de sueños posibles en las cuales se produce el tiempo y el acto arquitectónico.

El pensamiento nunca puede captar la totalidad de la marca, siempre deja residuos, cosa que no acontece en el habla, en su totalidad. Esto hará que la arquitectura desborde siempre los discursos sobre ella y que sea más que todo discurso.

La arquitectura es durable como marca a través del tiempo, es un texto escrito en el mundo

de la acción de la vida real. Es por ello que es textura en el sentido y preexistente en el tiempo.

La mirada humana varía frente a un texto, siendo lo que nos permite decir que la arquitectura está determinada por las apariciones de la arquitectura en el devenir. Así se revela ella en la obra, que como hecho concluso rotundo y único de donde aparece la arquitectura.

El concepto del acto con su doble cara de acción y actualidad, hace presente la esperanza de que el texto de la obra sea arquitectura y provoque la reacción alquimista. Sin ella no hay acción arquitectónica, pues no puede alejarse de la vida, abstraerse de ella, porque se funda en el acto. ¿Si la arquitectura no es un encuentro, cómo entender que tantos edificios no fueran aprendidos como tales durante este siglo?. Será qué la Arquitectura se hace ofrenda de su texto material, y en ese texto anida una complejidad capaz de tocar las raíces indeterminadas de las conductas del cuerpo, la mente y la percepción en los órdenes más elementales de la inteligencia, sin tener nada con los significados, y entonces se hace significativa en el encuentro que solo se hace posible una textualidad?. ¿Será posible que la obra, mientras más lejana de la contingencia y la necesidad directa, mientras más formal en su generalidad e informal en su determinación, sea más activa en el horizonte del devenir, sea más capaz de ser arquitectura viva? ¿Será tal vez que cuando más ambigua y general, ajena y distante respecto a lo que ella se refiere, mientras más juego libre y complejo, más posibilidades de alquimia?

Juego de sueños y fantasmas

El texto de la arquitectura tendrá una cierta contextura del hacer arquitectónico en el encuentro con la vida. La obra escrita en su propia textualidad contiene su red de medidas y formas, donde los actos esperan los acontecimientos que ocurrirán a medida de que pase el tiempo.

Este juego de sueños y fantasmas, va creándose en el campo de la arquitectura como un posible velo desde la mirada de Derrida y Borchers. Si volviéramos atrás comprenderíamos la prisión en la que se encontraba la arquitectura, quizás con el aporte de Derrida al liberar el campo del lenguaje, dejando la textualidad regida por la gran mitología como oposición de un juego. El mundo se ha convertido en un texto de la vida real y se concreta en cada día, al ser fiesta y obra de arte. La vida como realidad y como representación en la arquitectura se afirma; y ya no representa “*nada*”, se representa en su propia locura atenta a dar forma a la vida en acción.

Cuando miramos al exterior vemos a la ciudad y toda la especulación de la construcción, nos preguntamos si será la hora de la arquitectura cómo acto de vida, de sueños, esperando ser los muros, construyendo el tejido de una vida inseparablemente humana.

Las huellas de nuestra historia

¿Cómo transformar las huellas del inconsciente en herramientas de trabajo para el proyecto de arquitectura?

En la búsqueda de identificar algunas pautas que rigen el comportamiento del individuo, en el desarrollo de su proceso educativo; intento dilucidar cómo utilizar la memoria o las huellas que se localizan en el inconsciente, para utilizarlas como herramientas de forma consciente, en el hecho creativo, en el proceso de aprendizaje. Siendo este el desafío que me impulsó a realizar esta investigación, intentaré sintetizar, unir, y reforzar algunos conceptos, para que formen parte de una atalaya que ayude a los estudiantes y arquitectos a comprender en forma consciente los signos que determinan la representación de cada individuo en su obra.

Todo este estudio obtendrá será eficaz, si conciliamos que todas las ciencias sociales rinden al máximo sus frutos cuando nos ofrecen unos métodos, mediante los cuales podemos obtener una información objetiva y válida sobre el comportamiento humano, más que cuando se pretenden formular leyes detalladas y minuciosas acerca de la respuesta del hombre.

Es conveniente reiterar que esta investigación no alcanzará sentido sino se relaciona como parte integral de un campo social o imaginario colectivo y con las posibilidades técnicas de ser representado. Esta consolidación será parte de un hecho sociohistórico que se sitúa en el momento que es realizado.

Las huellas de nuestra historia

Las huellas que conforman nuestro saber son los vínculos que enlazan al arquitecto con su proyecto, estas se manifiestan como pequeñas marcas que aparecen no siempre de forma consciente y son parte de la memoria de los sujetos. Estos pequeños signos de nuestros sentidos que se han transformado de las sensaciones que se obtienen de las percepciones del medio que nos rodea, principalmente se consolidan en la infancia de distintas formas según el grado de desarrollo del niño, estas etapas son descritas por J Piaget y desarrolladas en el campo de la arquitectura por *J Muntañola en Topogenesis I, El cuerpo de la arquitectura.*

El entorno que nos rodea lo comprendemos en una acción inmediata al relacionarlo con alguna experiencia vivida, que está fijada en nuestra memoria. Algunos investigadores determinan que siempre nos remitimos a algún acontecimiento que esta alojado en la memoria, estos son de gran carga emocional y se fijan en los primeros años de la vida. Las percepciones son asimiladas a través del conocimiento de las sensaciones que nos relacionan con el entorno, y en el transcurrir de la vida se manifiestan como experiencias que dan estructura al sujeto.

Si las primeras relaciones que el niño tiene con el entorno son agradables o desagradables, según el medio socio cultural que lo rodea, esto se graba en la memoria como una huella, y según la carga emocional que produce en el niño, actúan en forma de filtro o escudo de defensa cuando nos enfrentamos a algo desconocido. Estas experiencias se manifiestan en símbolos que son representados de diversas formas en el transcurso de los proyectos, este es el carácter personal de la obra.

El primer estímulo que sentimos se transforma de inmediato en un signo y se relaciona con los acontecimientos vividos que se alojan en nuestra memoria. Puede hacerse presente por un olor, un sonido, un color, una textura, o cualquier otra sensación que en algunos casos no podemos determinar cuando sucedió, siendo esta una señal muy pequeña que percibimos en realidad, pero actúa como puerta en nuestra memoria, lanzándonos en búsqueda de aquel momento vivido.

Estas huellas predeterminan los valores de la persona al dar un juicio, y determinan los signos que el arquitecto transforma en símbolos, se encuentran en todos sus actos de forma inconsciente generalmente, y determinan el saber del arquitecto, donde este es personal. Cuando se manifiesta de forma consciente logra un acto de libertad para él mismo. Este es el primer paso del nuevo camino que transitará el autor de los nuevos espacios.

Estos hechos se pueden comprender si los tomamos como actores de la teoría del drama a la hora de hacer consciente sus manifestaciones. Sugiero para mayor comprensión hacer un repaso por las teorías de la escena desarrolladas por *Jacob Levy Moreno*, interpretando los recuerdos del arquitecto como actores de la escena.

Breves apuntes de las teorías del drama

Distintas investigaciones del drama descubrieron el interlocutor imaginario y demostraron su importancia en el acto creador, ya sea favoreciéndolo u oponiéndose a él. Dramatizar es producir escenas, es encarnar personajes que interactúan entre sí. En el caso del arquitecto sería creador de la escena con los símbolos de su memoria en el proyecto, donde cada uno es un personaje, y la interacción de ellos se utiliza a fin de nuevos valores creativos, estéticos, pedagógicos y de investigación, siendo un material de gran riqueza e incansable dinámica, que existe en nuestro interior, que observamos habitualmente como forma y expresión de la vida individual.

El fenómeno dramático se nos hace manifiesto de distintos modos, lo percibimos por interacción cuando prestamos atención a los aspectos de las relaciones, si ubicamos la atención en el nivel latente de ellas lo percibimos como tensión dramática, “ovillo” de emociones, sentimientos e impulsos en rápido cambio. Con una mirada cuidadosa y un poco distante, identificamos

una estructura dinámica en donde se alojan los elementos de composición, recuerdos o signos que se transforman en actores, en nuestro caso, surgen o “saltan” en el proyecto siendo parte de una estructura fluyente y siempre cambiante en su representación. Las leyes que rigen el drama son poco conocidas al no existir la dramática como disciplina científica.

El resurgimiento de las artes clásicas se lo debemos a la obra de Jacobo Levy Moreno médico Rumano (1892-1975), creo el psicodrama introdujo el empleo de la dramatización en el campo de la psicología, pedagogía y sociología.

Conviene diferenciar en primer término el material dramático:

- La base natural que hace posible las dramatizaciones, hecho que estimula el recuerdo.
- Los elementos de la técnica, conjunto de distintas técnicas dramáticas siendo el material en bruto, el recuerdo.
- Procedimiento que utilizan material dramático elaborado en forma de técnicas dramáticas en acción a otros materiales, verbales. Los procedimientos dramáticos se caracterizan y se diferencian uno de otro por el objetivo específico al que son destinados, forma de componer o relacionar.

Ejemplos de técnica dramáticas, son las dramatizaciones simples de un hecho, la inversión de roles, el soliloquio y el doble rol.

Podemos hablar de dramática aplicada o disciplinas dramáticas cuando nos referimos a los procedimientos dramáticos, ejemplo: teatro, cine y televisión. Resumiendo, el drama es la disciplina que se ocupa en las escenas futuras, se pueden prever al menos, tres ramas:

- Dramática descriptiva o natural: estudio de las escenas como se representan espontáneamente en la naturaleza, en la vida individual y social. Estudio de la materia dramática en bruto.
- Técnica dramática: estudio de los medios técnicos tendientes al aprovechamiento del instrumental de la materia dramática y entrenamiento para operar mediante ellos.
- Dramática aplicada: estudio de las prácticas que incluyen técnicas dramáticas, uno de los cuales es la investigación.

La escena y su teoría

El lugar donde se inició el drama, fué en el teatro de la Antigua Grecia, se le dio una interpretación a la escena o sitio donde se realizaba el drama. Durante 2000 años no se trató de investigar en este tema, solo principios de este siglo fueron aplicadas estas teorías en otros campos

Intentaré dar algunas pautas que contribuyan a nuestro trabajo en como situar la escena de nuestra memoria.

La escena la podemos dividir en tres puntos para entenderla con mayor claridad.

Partiendo del hecho de que no existe un concepto adecuado acerca de la dramatización, se analizará así:

- En primer término se determinan dos tipos de escenas de acuerdo con el psicoanálisis, en el individuo existe el consciente y el inconsciente, determinando un material manifiesto y otro material latente; en consecuencia llamaré “*escena manifiesta*” a lo relacionado con el consciente y todo lo que tenga que ver con el inconsciente, “*escena latente*”. En toda dramatización subyace otra estructura dramática, la escena, que por sí misma comparte el significado. La escena manifiesta es una expresión de la escena latente donde considera el drama como un medio privilegiado para reconocerse así misma, de esta manera, se revela como rasgos gruesos e impactantes en los intersticios de la escena donde encontramos parcialmente oculta a la “*escena latente*”.
- Aquí intentaremos desvelar el llamado “*metabolismo de los significados*” que han quedado integrados a la teoría de la escena, entendiendo bajo esa denominación, un proceso que transforma lo vivido en lo pensable, es decir lo que vivimos en “*escena latente*” y se manifiesta en el discurso. Este proceso incluye dos transformaciones sucesivas, que dan como resultado el “*metabolismo de los significados*”.
- El hombre habita en tres niveles: la vida, lo latente y lo discursivo que se estructuran en lo emocional, la vida y el convivir y a su vez estas transcurren en tres niveles, el inferior, el discurso, el más pobre en dimensión, el más abstracto. El nivel medio es lo emocional contiene estructuras que cambian constantemente de configuración: El nivel de mayor complejidad es el que posee mayor número de dimensiones, es el de la vida, el empírico. Marca la presencia.

EJERCICIO PRACTICO

Metodología: “Huellas de la memoria”

Consiste en cuatro etapas y la conclusión

ETAPAS DE TRABAJO

Describir la sucesión de recuerdos que se le presenten según el tema elegido Eje casa, patio, parque escuela, etc.

- Los recuerdos se presentan sin estructura lógica determinada pueden surgir por efectos de aromas, de colores, texturas, sonidos o cualquier combinación posible. Todas estas imágenes se escriben en forma de relato sin orden establecido, hasta que este relato este de manera satisfactoria con nuestro recuerdo. Este escrito será el guión de nuestro ejercicio.
- Identificar y separar las ideas descritas en el relato, donde luego se comenzará a encontrar la forma que corresponda a cada idea a través

de los colores, figuras y texturas que reflejen lo expresado, esto se resolverá con el material que elija el alumno, y se recomienda comenzar con escalas pequeñas para facilitar la manipulación. La escala de proporciones se ha de determinar según la estructura de puntuación utilizada en el relato de los acontecimientos

- Enlazar la sucesión de las formas identificando los roles de cada idea como si fueran personajes de la escena. Buscar el equilibrio de las formas tomando el grupo a las ideas del relato, que se generaron por la propia experiencia del jugar, diferenciándolas del grupo de las ideas que se generaron por relaciones externas al protagonista, las del medio social. Luego se ubican estas formas en una superficie, que se comporta como escenario del drama.
- En esta etapa se buscará un lugar real que se tomará como escenario del futuro proyecto, un programa que tenga relación con el relato para facilitar y agilizar el ejercicio. Se desarrollará el proyecto tomando como modelo la maqueta o escenario del relato y adicionándole la complejidad tanto del tema como del lugar a resolver. Se recomienda comenzar con situaciones sencillas o de poca complejidad.

Conclusión: describir los resultados y comparar las expresiones volumétricas de las dos maquetas, verificando si se demuestran los significados que el autor le da a la expresión formal como representación de las escenas del drama de sus experiencias. A partir de aquí se abre una puerta que comienza a dilucidar las estructuras del inconsciente.

Intento con esta experiencia identificar y utilizar la memoria como herramienta de nuestros proyectos, donde normalmente un arquitecto lo utiliza después de superar los 35 o 40 años de edad debido a la disminución de sus energías vitales y otorgando protagonismo a la experiencia como factor decisivo.

DATOS BIBLIOGRÁFICOS PSICOLOGÍA Y ARQUITECTURA

- Anony, A**, cols. El inconsciente (Bilbao 1974)
- Borchers y Derridá** Los muros de ámbar (escrito publicado en Ideas, época, Chile 19/12/95)
- Bouquet C.M., Sarquis J., Adanson G.** Creatividad en la arquitectura desde el psicoanálisis .Ed Paidos . Idesa y perspectivas
- Bruner, J.** 1988 La inspiración de Vigostky .En realidad mental de dos mundos posibles Barcelona Geidesa 1986
- Busser T.V. & Manfield ,R.S** 1984 Teoría del proceso creador: revisión y perspectiva Estudios de Psicología 18.47.57.(1980)
- Degado -Gal, A** Virtudes limites de una Teoría formalista del arte entero (61-84) (1991)
- Derrida, J.:** Como no hablar y otros textos (suplemento Nº 13, antología temática, Anthropos revista de documentación científica de la cultura, Barcelona 1989)
- Ferenczi S.** ,Primera contribución al psicoanálisis (Buenos Aires, 1952) ;Problemas y Métodos del psicoanálisis (Buenos Aires, 1966);
- Fagas J.B** Para comprender a Lacan (Buenos Aires 1973)
- Freud S.**, El inconsciente, La interpretación de los sueños, Metapsicología, Él yo y él ello, esquema del psicoanálisis otros escritos de doctrina psicoanalítica en Obras Completas (Madrid 1974, Buenos Aires, 1978)
- Gruber, H.** (1981) Prologo A la segunda edición En Darwin Sobre El hombre Un estudio Psicológico de la creatividad del hombre. Madrid: Alianza editorial .
- Fernández, F.** (1990) Las teorías implícitas sobre la creatividad . editorial Luego 18-19.57-
- Hesrnad A.**, De Freud a Lacan (Barcelona, 1976)
- Houaeau M.J.**, El inconsciente descubierto (Bilbao, 1975)
- Jung C.L.:** El hombre y sus símbolos (Ed. Gili Barcelona 1978)
- Klein M.**, contribuciones al psicoanálisis (Buenos Aires, 1950)
- Klein M., P. Heimann, J. Isaacs y J. Riviere**, desarrollo en psicoanálisis (Buenos Aires, 1952)
- Lacan J.** escritos (Barcelona 1966) ;Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (Barcelona 1977)
- Martín, R. Y De La Torre, S.** Eds. (1991) Introducción En manual de la creatividad Barcelona Vienes vives.
- Maturana H, y Varela F.** El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano. Ed. Debate s.a. octubre 1996.
- Muntañola J.** La arquitectura como lugar 1972 Barcelona
- Muntañola J.** Seminario sobre las interdependencias entre la psicología y la arquitectura (U.P.C Barcelona 1977/78)
- Muntañola J.** Topogenesis Y
- Tatarkiewicz, W** (1987) Creatividad : Historia y concepto En Historia de seis ideas Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética . Madrid : Tecnos 279-300
- Thomopson W. R. y R: C. Debol.** Introducción al sistema de la psicología (de, Paidos psicología general)
- Timpanaro S.**, El lapsus freudiano (Barcelona, 1977)
- Vygostky** (1970) El problema psicológico del arte. En psicología del arte Barcelona Seix Barral (1921) (25 44)
- Watzlawick P.** y otros: Teoría de la comunicación humana (Ed Tiempo contemporáneo Buenos Aires 1974)
- Wertsch, J. V.** 1988 Vygostky y la formación social de la mente Barcelona Paidos 1985
- Wisberg,R. W.** Creatividad y mito . en Creatividad .El genio y otros mitos Barcelona y otros mitos Labor 1.7 (1987)

Capítulo 2

La crisis de la proyección y su aprendizaje

Gustavo Conte

La crisis de la proyectación y su aprendizaje

La experiencia en la enseñanza del proyecto nos permite observar que en las escuelas de arquitectura, particularmente españolas, hay una ausencia total de crítica, o de una actitud que favorezca la polémica, acerca de las diferentes alternativas que ofrecen los recorridos de la arquitectura actual. El “acriticismo” se ha instalado cómoda y desgraciadamente, no solo en las escuelas, sino también en las publicaciones especializadas, dedicadas normalmente a glosar en una clave positiva las obras de los amigos, “...las críticas de arquitectura son, hoy, una tal flamarada. Son un género ornamental, un género literario de acompañamiento”, según dice Josep Quetglas (1), recomendándonos la lectura de un texto de Helio Piñón, “Las palabras y las obras”, publicado en el número 12 de la revista DPA: “El texto (que acompaña a las obras) raramente es hoy obra del autor de la obra, en general, se confía la presentación de los trabajos al compañero con más labia o al crítico con más predicamento en la prensa especializada. Se instituye así la coexistencia de dos mundos inseparables pero ajenos: el de las obras y el de sus valedores. Unos y otros, fingiendo sosiego, dan vida a su personaje como pueden, encontrándose a menudo en tesisuras que los sobrepasan. El comentario -mejor si es extenso y está trufado de referencias estrambóticas- deja fuera de dudas que lo publicado es cosa seria, por mucho que su aspecto a menudo invite a dudarlo”.

Dentro del ecléctico panorama de la arquitectura de nuestra época, e intentando reflexionar sobre el problema de la creación arquitectónica, resulta interesante aproximarse a la obra de aquellos arquitectos comprometidos con la experimentación y el desarrollo de nuevos conceptos. Hoy, superado ya el afán metodologizante de los años 60/70, todo el mundo parece aceptar que hay distintas maneras de proyectar y, naturalmente, que cada una de ellas produce una arquitectura diferente. Sin embargo, estos resultados, verificables en la producción profesional de arquitectura, difícilmente podrían gestarse en unas escuelas que, ajenas a la innovación, parecen ancladas aún en una idea de modernidad cuyo máximo referente es, en el mejor de los casos, la Bauhaus.

Basándonos en una interpretación lamentablemente reduccionista y esquemática de esta realidad, nos empeñamos a menudo en mantener una concepción pedagógica incapaz de integrar en el alumno el cultivo de la intuición, la capacidad crítica y de pensamiento (el pensar por sí mismo), y la necesaria subjetividad (como motores básicos de la solución

creativa en los temas de proyectación), con aquellas aproximaciones sistemáticas a diferentes aspectos parciales de la realidad, esas sí, efectivamente reducibles a valores cuantificables y manejables mediante las leyes de la mecánica, la matemática y la combinatoria.

En un artículo titulado “Límites pedagógicos del Diseño Moderno” (2), Jordi Pericot atribuye el nacimiento de las metodologías pedagógicas a una concepción mecanicista de la enseñanza que tiene como referencia la división del trabajo industrial, aparentemente basada en principios racionales, pero que, paralelamente, supone el rechazo sistemático de la propia capacidad de pensar y de la sensibilidad en los procesos de producción:

“...para poder justificar sus propias limitaciones, las “modernas” metodologías del diseño adoptaron un maquillaje cientifista que les otorgaba una gran dosis de autoridad moral. Al igual que la industria, la enseñanza del diseño optó por menospreciar las aportaciones individuales que la tecnología del momento no le permitía incorporar a los productos.

De este modo, la metodología proyectual se consideró tanto más científica y objetiva cuanto más alejada estaba de la influencia de las iniciativas personales. Los problemas de diseño sólo podían resolverse a partir de unos conceptos predefinidos y procesados rigurosamente en secuencias lógico - deductivas. Consecuentemente, el proceso de diseño quedó reducido a una simple práctica restrictiva y esquemática de efectos redundantes.

Fiel a una matemática y a una lógica única, esa pedagogía defendía el principio de que todos los problemas que comporta un proceso de diseño podían resolverse algorítmicamente, esto es, por medio de una construcción lógica que acabó por erigirse en modelo heurístico, único e infalible.”

Aunque ese tipo de didáctica produce la ilusión de capacitar para un avance ordenado y preciso en el proceso de proyecto, la mayoría de las veces conduce a un callejón cuya única salida suele ser el recurso a la repetición de soluciones conocidas, superadas y que a menudo están muy por debajo de las posibilidades y requerimientos derivados de la condición viva, nueva, única y actual del tema a resolver.

Esta metodología se centra excesivamente en la información técnico-constructiva y en el adiestramiento en procesos de lógica proyectual, pero pasa por alto la necesidad de la existencia de un argumento o guión que confiera un sentido coherente a todas las actuaciones que confluyen en la

proyección.

Las asignaturas de proyectos, ensimismadas en una pedagogía tipologista, han ignorado reiteradamente la importancia del proceso proyectual donde el desarrollo de la imaginación creativa se hace posible gracias a la existencia del dibujo, o de otros mecanismos de ideación plástica .

Pero, acaso tratamos sobre la enseñanza del dibujo, o sobre la enseñanza del proyecto?

La eficiencia con que las tecnologías informáticas han resuelto hasta hoy los problemas de la representación gráfica, nos permite despreocuparnos de problemas técnico instrumentales y profundizar en un aspecto esencial del dibujo o la ideación plástica arquitectónica, nunca suficientemente desarrollado: la concepción del proyecto, el nacimiento de la forma, los mecanismos con que opera el pensamiento a través de la mano, generando líneas, manchas o formas que adquieren instantáneamente su propia autonomía. En síntesis, el modo en que la imaginación se desenvuelve hasta concretizarse en un proyecto posible.

Cuando observamos la práctica arquitectónica, podemos encontrar que el dibujo juega muchos, y a veces, contradictorios roles. Por un lado es esencial su papel en la conceptualización cultural que permite la manifestación de un diseño. El dibujo es el pivote sobre el que oscila el proceso necesario para dar sentido al proyecto, recorriendo los intrincados mecanismos por los que se desenvuelve la práctica arquitectónica hasta completar un proyecto. Ese proceso, además, sirve como sostén del discurso entre los distintos actores que intervienen en el mismo. Por otro lado, el dibujo es usado para ordenar y estructurar las interacciones y relaciones sociales de aquellos que participan en el proyecto, jugando un rol instrumental a través del cual se organiza la producción arquitectónica.

Como bien nos dice Edward Robbins (3), hay muchas maneras de mirar al dibujo arquitectónico. Lo podemos considerar como un lenguaje o sistema de representación, deconstruirlo como a un texto para desentrañar su significación, o ver que ideas puede encerrar en sí mismo. Para ver al dibujo de estos modos, ciertamente es de crítica importancia la comprensión de qué es un dibujo, y qué rol juega en el proceso creativo y comunicativo que implica la arquitectura.

El dibujo arquitectónico sirve como nexo que materializa dos aspectos diferentes en el papel del arquitecto, como creador cultural, y a la vez, como productor social del hábitat.

El dibujo produce simultáneamente conocimiento arquitectónico, y es al mismo tiempo una producción de ese conocimiento cuando se materializa en un proceso de proyecto.

Sin la práctica arquitectónica, el dibujo es puramente concepción y producción cultural libre de cualquier presión institucional, política, económica, o incluso académica. El sujeto que lo usa para expresarse puede revelar sus propias tendencias y nociones acerca de la perfección, de la utopía, o sobre cualquier otro tema que le interese. El dibujo puede ser una herramienta para inventar ciudades que nunca existieron, edificios que nunca serán construidos, y visiones del espacio que posiblemente nunca encontraremos en nuestras vidas. Los dibujos pueden producir objetos arquitectónicos sin mas prejuicios que los de su autor, sin exigencias de costos, clientes, o reglas de ningún tipo.

Por el contrario, cuando usamos el dibujo para concretar una idea subjetiva en un objeto construible, el dibujo se comporta como un instrumento social práctico y objetivo para la producción de edificios, y como elemento conceptualizador de la subjetividad, que sirve culturalmente para representar una creación arquitectónica.

La fuerza del dibujo, su importancia para los arquitectos, reside precisamente en esta doble y compleja naturaleza.

Como afirma Enric Soria (4), "...el trabajo de un alumno al final es un papel, o un objeto en el marco estricto de las posibilidades de este alumno". "...proyectar en primer curso es proyectar, por ejemplo, una maqueta. Este es el verdadero objetivo y todo lo demás son cuentos chinos. Una maqueta quiere decir una realidad virtual del proyecto, o es el papel, un bloc, un fotomontaje, o un vídeo, pero siempre es un intermediario, un fetiche, un elemento para comunicar algo, pero que está explicado en sí mismo, no es un referente. Esto lo he visto claramente, tienen que proyectar maquetas, no salas, por lo tanto no me interesa nada que me hablen de materiales, ni de texturas que no puedan ser representadas en aquello. De la misma manera que no me interesa nada que me expliquen ideas y conceptos que no pueden ser transmitidas con un dibujo, o una imagen, o una forma. Estoy hablando de primer curso, y quizá las cosas son más complejas. Los alumnos suelen mimetizar planos o dibujos de arquitectos, pero el arquitecto sabe porqué los hizo, sabe lo que hará con ellos, mientras que los alumnos solo necesitan ese objeto, el dibujo, que quizás realmente no tendrá para ellos ningún significado. Quiero significar que no puedes corregir un trabajo en función del resultado que daría si se

realizara, y que ellos, los alumnos, no pueden ver, ni saben lo qué es, ni han tenido ningún contacto con él, esto sería peor que enseñar espíritu nacional, formación del espíritu nacional, o hablar de metafísica”.

Según Luis Bravo (5), las ideas aparecen a medida que se van expresando y desarrollando, en forma de maquetas, dibujos u otros sistemas. El proyecto no se concibe de manera abstracta, en una potente, rápida y previa acción “mental” o imaginativa, para luego, finalmente, encontrar la manera de ser representado. El proceso de dibujo o de maquetación, de expresión plástica cualquiera que ésta sea, forma parte esencial del descubrimiento de ese diseño. Es, precisamente en este punto, donde se revela la importancia de lo visual, de unas reglas de funcionamiento ajenas al proceso verbal, relacionadas con “otro tipo” de lógica o de pensamiento. De ahí el papel intrínsecamente definitorio y decisivo que juegan las construcciones (más que “representaciones”) gráficas, la imaginación plástica, en el proceso de proyecto. El dibujo, la expresión gráfica en cualquiera de sus variantes no representa, ahí, ningún pensamiento: ese dibujo es ese pensamiento, una forma concreta y distinta de proceso mental.

Profundizando en el conocimiento y la experimentación de los procesos imaginativos que acompañan al acto de dibujar - proyectar arquitectura, podría afirmarse que la enseñanza del dibujo arquitectónico adquiere sentido solo ligada al acto de la proyectación y, al mismo tiempo, que el proyecto puede aprenderse aprendiendo a dibujarlo.

Es importante señalar que el modo de expresión, gráfico o espacial, el lenguaje de la arquitectura en nuestro caso, debe pertenecer a la época en que se desarrolla, y siendo esta una época en que la dinámica de las necesidades y respuestas es tan acelerada, pareciera que no es posible, ni tal vez necesaria, la cristalización de conceptos que se relativizan en un cambio constante.

“...Hemos entrado en una época en la que nada es real hasta que es reproducido. Esta mezcla de hechos y ficciones es uno de los determinantes mas poderosos de la forma en el arte moderno, como lo es también en la política y la diplomacia. El arte ha encontrado maneras de transferir a la pintura y la escultura los puros datos, adulterando la primera con cosas pegadas (collages), y a la segunda con objetos ya configurados o “ready-mades”... Los artistas están operando hoy en un límite donde el arte se funde con la existencia” (6).

Esta situación de extrema ambigüedad en la que “todo vale”, en la que las acciones de la publicidad y

los medios audiovisuales se han convertido en los principales mecanismos de configuración del imaginario social, hace necesario resituar, redescubrir, reformular las características del proceso proyectual y su expresión, asimilando la interacción de aquellos mecanismos para incidir positivamente en el proyecto.

Pueden todavía conservar su validez los preceptos arquitectónicos del Movimiento Moderno?, o dicho de otro modo, aun tiene vigencia el revolucionario lenguaje expresivo que tuvo esa arquitectura? Se puede hoy proyectar igual que hace cincuenta años? Si las condiciones en que se proyecta han cambiado (puesto que la carga semántico-simbólica sobre la que se asienta nuestra capacidad de construcción lingüística lo ha hecho), ha variado también el modo de concebir y desarrollar nuestras ideas?, ha cambiado así mismo el modo de reflexión a través de las imágenes? O ese modo del pensamiento, para continuar vigente como sistema de comunicación, debe necesariamente adaptarse y apropiarse de la diversidad de imágenes que conforman nuestro universo inmediato, incluso técnicamente?

En este panorama, parece probable que, la cultura espacial de los arquitectos ya no pueda nutrirse solamente de sistemas convencionales (inventados hace 500 años). El movimiento, la secuencia, el cambio, la diversidad, la contradicción, la ambivalencia, constituyen hoy mas que nunca la compleja trama sobre la que se estructuran las ideas sobre el espacio, la idea del lugar. En las sociedades desarrolladas, como la nuestra, interesa mas el tiempo que la precisión, y por lo tanto es normal tener solo un acceso fragmentario pero instantáneo a la información, debido a ello, la alimentación visual ha devenido en el principal medio de formación de las ideologías de la población, al mismo tiempo que, por su cotidianeidad e inmediatez, constituye el vehículo primordial del desarrollo de las capacidades de percepción visual. En este contexto, resulta obvio, que como profesores de arquitectura, lejos de ignorar esta compleja realidad, debemos esforzarnos en capitalizar ese desarrollo para impulsar un aprovechamiento mas consciente de la imaginación y la intuición en los procesos creativos.

En este marco se nos piden respuestas. Intentamos aprehender / incorporar / interpretar la realidad para poder modificarla, y en la situación que se describe, donde el cambio parece ser lo único permanente, mas que nunca el proyecto deberá contener solo una definición incompleta, provisional, modificable, de acuerdo a como se modifican las necesidades y percepciones sociales.

Diseñar el aprendizaje del proyecto es atender,

principalmente, a lo que ocurre en la secuencia de la proyectación. Otavio Yassuo Shimba (7), nos llama la atención sobre este punto cuando propone reconsiderar las bases de partida habituales en la enseñanza de la arquitectura reconduciendo la atención (actualmente enfocada a los diferentes productos ó arquitecturas acabadas) hacia esos procesos que tienen lugar en el universo relacional centrado en el sujeto, tanto en lo relativo a su propia formación como a los objetivos que se propone al intervenir en un complejo juego de actuaciones que sólo él puede orientar hacia una solución estructurada y coherente del planteamiento proyectual.

Desde hace mucho tiempo hemos estudiado y enseñado arquitectura basados en el análisis de las obras más significativas, de los proyectos acabados, como si fueran modelos de los que podríamos deducir sus virtudes o aciertos, y sus errores o desaciertos, para ser aplicados luego mecánicamente. Estos modelos, en ese esquema de la enseñanza se comportaban muchas veces como recetas a imitar para conseguir un buen proyecto. A partir de ellos se dedujeron y ampliaron tipologías funcionales, formales, constructivas, etc., etc. Sin embargo, se ignoraron sistemáticamente las circunstancias en que esas obras / proyectos / modelos se gestaron, y cuáles fueron en todo caso, las características del proceso en que fueron concebidas por parte de sus diseñadores. Allí estaría la clave del problema, en realidad lo que interesaría conocer debiera ser el proceso de diseño, las diversas alternativas que permitieron y condicionaron la concepción de esas obras. Mientras que éstas permanecen “allí”, son visibles y palpables, el proceso, temporal, efímero, y tal vez un acto íntimo, pareciera haberse desvanecido. Seguramente no es así, ese proceso ha debido dejar una huella rastreable en el conjunto de dibujos, maquetas y elementos que ayudaron a estructurar y darle soporte y sentido al proyecto. Desentrañando sus circunstancias es como mejor podríamos comprender el desarrollo de la imaginación creativa que permitió el nacimiento de las obras y proyectos que históricamente han ido señalando el camino de la buena arquitectura.

Hacer consciente el significado del proceso creativo, para los estudiantes, ayudaría a profundizar en el ejercicio de la crítica, y en consecuencia a romper los paralizantes esquemas metodológicos que demasiado frecuentemente hacen que en un mismo curso de proyectos, los resultados parezcan siempre cortados por la misma tijera, como si las circunstancias personales y subjetivas del alumno proyectista pudieran ser aplastadas por el peso de un programa, de unos condicionantes inventados, o por el “indiscutible” saber hacer de los profesores.

Según Jordi Pericot: “...es evidente que la pedagogía no debe limitarse a aplicar conocimientos y métodos estereotipados para producir simples diseñadores de recambio del proceso económico. El diseño debe esforzarse en producir objetos “naturales y culturales” que, además de ser “útiles para hacer algo”, también posean un valor simbólico que les legitime como signos de intercambio comunicativo.

El hombre social, como unidad, debe ser el punto de partida de una nueva pedagogía que conciba la naturaleza humana como el resultado de una convivencia social y, como tal, requiere del diseño la resolución de todas las necesidades surgidas de su entorno. Para ello necesitamos configurar una metodología que permita experimentar y reflexionar sobre las condiciones existentes en el universo cotidiano que, además, incorpore modalidades técnicas para motivar la iniciativa y la curiosidad intelectual y, sobre todo, fomente la creatividad y la aceptación de cierto relativismo en las valoraciones. En definitiva, una pedagogía que niegue la existencia de valores referenciales absolutos y adopte una actitud sincrética ante las distintas manifestaciones del pensamiento diseñístico.

Sólo así, el proceso de diseño podrá transformarse en una estrategia del intelecto y en una aplicación de las técnicas de control del proceso creativo. Algo así como un regulador de los procesos intuitivos, en el sentido de que éstos tiendan hacia determinadas vías y permitan obtener resultados juzgados satisfactorios”(8).

Para Frank Gehry (9), esa estrategia del intelecto pasará por desarrollar una relación intensa de “confrontación” con sus clientes. Cuestionar el programa, su ubicación, sus requerimientos... iniciar un proceso que permitirá a ambas partes clarificar sus verdaderos objetivos, en virtud de ese contraste abierto y sincero de informaciones, actitudes e intereses dirigidos a lograr una opción resultante que mejorará la simple suma de las aportaciones respectivas.

A partir de esa confluencia, el arquitecto aporta su propia narración, el argumento que vitalizará ese proyecto individualizándolo, dotándolo de un carácter propio y convirtiéndolo en un “individuo” arquitectónico, antes que en un objeto, que establecerá así una relación dialógica con el entorno urbano y el contexto social en que se construirá:

“En el caso del Centro Americano en París, el edificio es como la institución; trata de dos perspectivas, la europea y la americana. Es una interpretación americana de París, tal como yo lo veo, sin intentar hacer un edificio francés. He

intentado que tenga que ver con la mezcla de culturas. Es una especie de “Americano en París”. Veo el edificio como muy parisino y muy americano. Y también muy festivo porque trata precisamente de eso.

Creo que lo más importante acerca de este edificio, para mí, es esa idea que tengo sobre la accesibilidad. El edificio tiene un lenguaje corporal que te dice “entra”, como el Temporary Contemporary o el Disney Hall. La arquitectura no trata de gente entrando y saliendo. La cuestión clave para mí es: ¿qué le dice el edificio a la gente de la calle? ¿cómo les da la bienvenida?. Mi lenguaje arquitectónico puede ser sentido como extraño o raro por algunas personas, pero aún así, deberían sentirse cómodos en mis edificios. El edificio del Centro Americano no compite contra el programa. Trata sobre el programa”.

Un proceso, por tanto, que consiste más en “escuchar” lo que el proyecto, entendido como proceso, quiere llegar a ser (confiando en la propia capacidad de hacerlo), que en aplicar teorías o soluciones dogmáticas, previsibles y concluyentes que necesariamente habrían de responder a temáticas conocidas, tan verificadas y contrastadas como inevitablemente obsoletas y superadas.

De forma parecida, Enric Miralles, en su pedagogía del proyecto en la universidad, conduce al alumno a situaciones aparentemente paradójicas e incoherentes, donde éste debe echar mano de sus recursos imaginativos para encontrar un orden y una estructura operativa en un conjunto de datos de partida que en principio no encaja en los esquemas que hasta ese momento solía utilizar:

“...encontrar situaciones confusas, de mixtura, donde la construcción y la destrucción suceden al mismo tiempo. Me interesa mucho que el estudiante explicita lo que hace, más que el resultado final”

“...pretendo que vayan documentando sus pasos, sin ningún afán narcisista. Porqué, en un proceso de pensamiento como el nuestro, lo mejor ha de ser necesariamente el resultado final ? Por ejemplo aquí tenemos Ronchamp. Hay momentos en Ronchamp en que el proceso de pensamiento de ese proyecto es mucho más interesante que el resultado final. Por ejemplo las ventanitas, están muy por debajo de la idea de rehacer el muro con los restos de los cascotes, no?. Al final una obra da para lo que da. Detrás de todo esto hay una idea, que me parece que es bastante importante, una idea clásica: al final de todo esto, podemos preguntarnos de qué cosas realmente puede tratar la arquitectura ? O casi, aquella pregunta de los neoclásicos: la escultura puede expresar el dolor, o no ? Aquello referido a

Laocoonte: la arquitectura puede expresar ciertos dramas, o no ?, o puede expresarse sólo a si misma, como Loos y compañía creían ?”

“Tu vas probando, y comprendes que puedes hablar de ciertas cosas y de otras no, seguro que puedes hablar de construcción, e incluso de la construcción en sí misma, puedes hablar de las condiciones del hábitat. A lo mejor la idea es ir buscando realidades en las cuales puedas hablar de arquitectura”

“...descomponer esta habitación con las fotografías, me interesa esto, aquello, lo otro, etc., ... y lo más fácil sería volver a construirla con una fotografía, verdad? En nuestro trabajo usamos mucho esa técnica, en el caso de Hockney, además de juntarlas busca captar la calidad de los personajes, contar una historia, poniendo en práctica aquel aspecto más subjetivo con el que trabajan los pintores. Para mí ha significado más un modo de recoger la información ... De todos modos, creo que siempre hay que buscar caminos alternativos, en el estudio profesional y en la escuela”(10).

En esas circunstancias el estudiante se ve incapaz de aplicar las viejas y conocidas estrategias que le permitirían alcanzar una certeza prematura en la configuración de sus propuestas, y se verá forzado a realizar una “gimnasia proyectual” liberadora que le permitirá comprobar que introducir a posteriori todos los requerimientos funcionales, tecnológicos, estructurales y organizativos, en una propuesta que ha nacido de estímulos producidos en un nivel superior mucho más rico, sugerente, y ajustado a los verdaderos requerimientos del tema y del lugar es tan posible y sencillo, (o más aún), que proceder en el orden inverso (más “ortodoxo” y habitual).

La experimentación mediante procesos principalmente gráficos (dibujo, manipulación de imagen, pintura, collages, escritura, maquetación, escultura, etc..) conducirá al alumno, en este caso, como al arquitecto en su trabajo, por nuevos senderos que le permitirán “salirse de sí mismo”, superar sus propios hábitos y aceptar hechos y relaciones que nunca hubiera podido imaginar sin dejarse arrastrar en esta búsqueda experimental, que se basa en la duda sistemática y el escepticismo radical respecto a sus propios esquemas, así como una confianza sin vacilaciones en el desconocido destino final de ese recorrido que acaba de iniciar.

En un proceder tal, se produce necesariamente la irrupción de lo nuevo y consiguientemente el nacimiento de la curiosidad y de la admiración que están en la base de una actitud investigadora y de una poderosa motivación para la acción. Jordi Pericot destaca acertadamente la importancia decisiva de

este factor en el quehacer del diseñador:

“Es necesario que el alumno, partiendo de los propios fundamentos de la razón crítica, dude de todo cuanto creía cierto. Que sea metodológicamente escéptico respecto a sus propias ideas y que, ante la necesidad imperiosa de resolver la duda creativa, se vea forzado a practicar ejercicios que le lleven a abandonar esquemas y sistemas de orden predefinido. No obstante, el pedagogo debe recordar que esta metodología de la confusión sólo será eficaz si, de acuerdo a los puntos anteriormente expuestos, el alumno conserva su capacidad de proseguir el razonamiento y el deseo de reintentar la comprensión de la nueva realidad”

“De darse todas estas circunstancias, el alumno dejará de adoptar procedimientos estereotipados que le llevarían a una prematura seguridad en sus propuestas, para acceder, desde la incertidumbre y su interés por lo desconocido, a todo lo que es nuevo. En la duda creativa, el proceso de diseño aparece teñido de inseguridad y la tendencia al saber experimenta un trastorno que provoca, en el estudiante, un sano replanteo de las propuestas de diseño. Con ello, el alumno evitará ser víctima de autocontroles subliminales que le privarían de la facultad de admirar lo que es nuevo”

“Lo nuevo despierta en el diseñador un sentimiento de admiración que, según Aristóteles, es “el comienzo de todos los saberes”, ya que, bajo el sentimiento de admiración, la realidad aparece sobre todo a la luz de la posibilidad de ser investigada y conocida tal como se muestra a los procesos del pensamiento”

“Investigación y búsqueda de una respuesta adecuada que requiere, como condición indispensable, adquirir la capacidad de salir del estrecho círculo de las recetas y las fórmulas existentes para aventurarse en procesos de transformación como única posibilidad de respuesta naturalmente nueva:”

“La nueva pedagogía del diseño debe tener muy en cuenta que el pensamiento y el saber diseñístico no son meros reflejos pasivos de la realidad, sino que derivan de una actitud viviente de investigación y búsqueda apasionada de una nueva realidad a la que la admiración no es ajena. Esta <<pasión del alma>>, como llama Descartes a la admiración, genera una súbita sorpresa que hace que prestemos más atención a los objetos que la han provocado. De ahí su utilidad en el ámbito del conocimiento, pues nos permite aprender y retener cosas antes ignoradas”

“En contra de una actitud pedagógica tradicional, que rechaza o margina los sentimientos de duda y de

admiración, debemos considerar estos sentimientos como elementos integrantes de un proceso de diseño. Al igual que la confusión y la duda, el sentimiento de admiración, condicionado por la tendencia al conocimiento de una realidad que se refleja como objeto de investigación, debe formar parte de una pedagogía que pretenda provocar la experimentación de nuevos recorridos diseñísticos”

“El alumno, al salirse de sí mismo, se sirve de una gama informativa más amplia que la de sus propios hábitos y acepta hechos y datos que posiblemente nunca hubiera imaginado. Desprendido de la autocensura, el alumno procesará libremente sus propias intuiciones, sus vivencias y situaciones, por muy sorprendentes e inesperadas que sean” (11).

La actitud que permitirá abordar la iniciación a la práctica proyectual requerirá de una conciliación previa que, en ningún caso, tiene nada en común con esa ubicación exterior a la realidad, esa posición falsamente intelectual que puede desarrollarse y cultivarse al margen de la actuación transformadora.

Es precisamente la unidad dialéctica acción - reflexión la que constituye la característica, el modo de ser más específicamente humano: la transformación del mundo.

La cultura y la educación pueden plantearse en base a dos hipótesis: Fijarse como objetivo principal de sus actuaciones la adaptación deshumanizante a un mundo hecho, considerado como una realidad supuestamente inmutable, lo que conduciría a una cierta domesticación estética incapaz de generar respuestas válidas a las cuestiones planteadas por un contexto en continua evolución burocratizante, esclerotización y cultivo sistemático de la oscuridad, y una actitud acrítica respecto de las estructuras existentes como forma de eludir la propia responsabilidad en el control de su adecuación al proceso evolutivo que determina el contexto de su acción.

Una segunda actitud, la que aquí se propone como consustancial al acto de proyectar, implicaría necesariamente el cultivo sistemático de una visión crítica y dinámica del mundo, así como la imprescindible asunción de la propia cuota de responsabilidad en la configuración de ese proceso global de transformación. Un cultivo sistemático de una actitud beligerante dirigida contra cualquier tipo de irracionalidad creadora de mitos, contra cualquier intento de preservación de la oscuridad y la ignorancia como elementos que permitan generar una cierta sensación de seguridad frente a la propia impotencia y la fatalidad. De este modo, el proyecto vendrá a constituir el paradigma de lo más

específicamente humano: la actuación transformadora, libre y consciente sobre el mundo, y la aceptación de su propio papel determinante, individual y colectivamente, en esa dialéctica de acción y reflexión.

El proyecto, en arquitectura, como en otros campos, es el resultado de un equilibrio o una interacción entre dos grupos de vectores con diferentes referencias de origen. Por una parte esta todo el “background”, el trasfondo cultural, biográfico, intelectual, sociológico, emotivo, es decir, toda una vivencia consciente o inconscientemente autoafirmativa del arquitecto, su propia forma de ser y actuar, de reaccionar y responder frente a la realidad que percibe. Esa subjetividad autobiográfica, genética, que como a través de un filtro de color, caracterizara inequívocamente cualquier propuesta nacida de sus autor.

Cualquier proceso de formación académico o autodidacta (en última instancia todo proceso formativo lo es), tendera a descubrir en uno mismo esa forma espontánea de percibir y responder adecuadamente a los retos de la realidad, libre de prejuicios culturales añadidos, de las rutinas, de determinados usos o tradiciones insensibles al fluir de los hechos, que apuntan básicamente a la comodidad y a la seguridad, que se aterrorizan y bloquean ante cualquier síntoma de cambio, riesgo o renovación que evidencie su carácter obsoleto y caduco.

NOTAS

- (1) Josep Quetglas, “Lo que no he leído”, Arquitectos, 144, Madrid, 1997
- (2) Jordi Pericot, “Límites pedagógicos del diseño moderno”, Temes de Diseny, 6, Bcn, 1991
- (3) Edward Robbins, “Why architects draw”, MIT Press, Cambridge, Mass., 1997
- (4) Enric Soria, entrevista con el autor, Barcelona, 1997
- (5) Luis Bravo, “Procesos gráficos en arquitectura”, San Sebastián, 1998
- (6) Harold Rosenberg, “Saul Steimberg”, New York, 1962
- (7) Octavio Yassuo Shimba, “El sujeto como proyecto”, Tesis doctoral, Barcelona, 1998
- (8) Jordi Pericot, Op. Cit.
- (9) Frank O. Gehry, “Arquitectura y proceso”, Los Ángeles, 1997
- (10) Enric Miralles, entrevista con el autor, Barcelona, 1997
- (11) Jordi Pericot, Op. Cit.

Capítulo 3

Elementos de prefiguración.

Eric Cuevas

Elementos de Prefiguración

Eric Cuevas Martínez

3.1.

Singularidad figurativa como papel del arquitecto moderno.

.....

A la manera de...

.....

Composición y descomposición.

.....

Existencia de un código común entre los arquitectos.

.....

Analogía con el lenguaje y sus múltiples reglas.

.....

Consideraciones.

.....

Inversión del espacio - tiempo.

.....

El Mito.

.....

3.2.

Fragmentos de síntesis poética de objetos arquitectónicos.

.....

Andrea Palladio.

La Villa Rotonda (1570).

.....

La casa como prototipo.

Palladio: El Primer Moderno.

Peter Hodgkinson.

.....

Análisis de La Rotonda.

Kazutoshi Morita.

.....

Formación del sistema palladiano.-

.....

Elementos estables de la composición arquitectónica.-

.....

**Le Corbusier.
La Ville Savoye (1929 - 1931).**

**Análisis poético de la Ville Savoye (1929 - 30)
Dentro del marco de la arquitectura
racionalista de Le Corbusier.**

Jordi Segura Torres.

Junio, 1980

Los cinco puntos de su obra.

Estándares de la arquitectura moderna.-

Contexto y totalidad del proyecto.-

**El paseo arquitectónico como recorrido
unificador.-**

El estándar.-

La serie.-

El modulator.-

**Ludwig Mies van der Rohe (1886 -
1969).**

Casa Tugendhat (1928 - 1930).

“Less is more”.

**Frank Lloyd Wright (1869 - 1959).
The Fallingwater house (1935).**

**El vaticinio de Riegl y la Casa de la Cascada.
Bruno Zevi.**

**Arquitectura orgánica.
Edward Frank.**

El mito en Wright.-

**Sintaxis, principal preocupación del
arquitecto.-**

Ejemplos de pertenencia.-

Cultura Americana.

Horizontalidad.

Alvar Aalto.

La Villa Mairea (1937 - 1939).

**Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto.
(Con unas notas sobre la arquitectura de ilusión en la obra de Asplund).
Anton Capitel.**

Artículo de Jordi Llorens, arquitecto.

Comparación de la arquitectura con un salmón adulto.

El Mito de Alvar Aalto.

**3.3.
La calidad prefigurativa como punto de partida en el quehacer del artista.**

Enfoque epistemológico.

Referencias del artista.

Herramientas de las que se vale el arquitecto.

Soledad y aislamiento del artista.

Calidad prefigurativa.

Teoría de la poética aristotélica.

Aplicaciones de Robert Venturi.

La ambigüedad.

Niveles contradictorios: El fenómeno “lo uno y lo otro” en arquitectura (Doble forma).

.....

Elemento de doble función.

.....

El elemento convencional / Elemento extraño.

.....

La contradicción yuxtapuesta.

.....

ÍNDICE DE FIGURAS.

.....

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

.....

BIBLIOGRAFÍA POR AUTOR.

.....

**REVISTAS ESPECIALIZADAS,
POR AUTOR.**

.....

3.1.

Singularidad figurativa como papel del arquitecto moderno.

A la manera de...

La “concepción” arquitectónica se efectúa de acuerdo a la manera de hacer distinta en cada arquitecto.

Tanto en el mundo del arte en general, como de la arquitectura en particular se pudiera decir que todos manejan un mismo QUE, y la poética de cada individuo es lo que hace singular a cada arquitecto que manejará diferente el COMO

No hay en el mundo dos personas que sean capaces de compartir de un modo absoluto una idea, no hay dos personas que interpreten del mismo modo una misma idea arquitectónica.

Composición y descomposición.

Hablando de composición y descomposición, debemos tener en cuenta que el proyecto arquitectónico es “indisociable” al mundo de referencias que envuelve al arquitecto, como fruto de la composición construye la unidad y continuidad “intraformales” del objeto; y como fruto de la descomposición compara los valores “interformales” de los objetos arquitectónicos.

Componiendo y descomponiendo le da el arquitecto diferentes significados al objeto que proyecta.

Existencia de un código común entre los arquitectos.

Así como para el escritor en castellano su código común son las veintiséis letras del alfabeto latino y con él expresa sus ideas, el código del arquitecto es el abanico de formas geométricas y su alfabeto son rectas, planos y volúmenes.

Este alfabeto compondrá “palabras” que serán habitaciones que en conjunto de orden superior confeccionarán el texto arquitectónico.

Del mismo modo que es diferente la escritura de M. Duras y la de Gabriel García Márquez; así también la concepción arquitectónica para resolver un mismo QUE será tan distinta como distinta es la interpretación poética del COMO de cada autor.

Analogía con el lenguaje y sus múltiples reglas.

En el lenguaje es muy clara la existencia de ciertas reglas por ejemplo de conjugación de verbos, de posiciones del verbo y del sujeto en la frase, etc. En arquitectura las reglas difieren, en el siguiente capítulo analizaremos el “lenguaje de variantes arquitectónicas de formalización propias de cada autor.

Consideraciones.

“La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma en que las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar” (1, pág. 68).

“La metáfora pertenece con tanto derecho a la poética, entendida como proceso creativo de mimesis (imitación), como a la retórica entendida como proceso de persuasión, como finalmente, a la semiótica, entendida como proceso tipológico de significación histórico cultural de la arquitectura” (1, pág. 67).

“Poética, nos recuerda Muntañola, significa e implica producción; justo como retórica supone y genera persuasión” (1, pág. 8).

La poética es la transformación de lo físico en significativo, de un objeto en imagen. La poética también implica ficción.

“la imitación de la acción - dice Aristóteles - es la fábula” (1, pág. 22).

“El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe construirlas (tramarlas) poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula” (1, pág. 24).

“Poéticamente el hombre habita porque proyecta desde el construir y desde el habitar. Y proyectar no es más que una forma de pensar, o sea, de hacer verosímil la existencia” (1, pág. 117)

Inversión del espacio - tiempo.

Así como el histórico invierte todo y cree que es “realidad” y se convierte en esquizofrenia, el artista sabe situarse en un sentido “virtual” del modelo retórico - poético.

La inversión del espacio - tiempo es una catástrofe de la narración. Esta tragedia nos lleva a que un elemento tiene varias funciones catastróficamente juntas.

El Mito.

El Mito no es una forma, es una acción, veíamos como Le Corbusier utiliza el mito de la máquina, así por ejemplo la representación de un hombre sano la asociaba con un boxeador dentro de la casa sus relaciones son de la modernidad triunfante, un triunfador de la clase trabajadora que ahora posee poderío económico y cultural y puede dedicarse al deporte, por ejemplo; y el contexto giraba en torno a las actividades habituales del mismo, y sus espacios parecen gimnasios, maneja el movimiento y la doble altura, etc.

Alvar Aalto tenía en su concepción arquitectónica el mito del “hombre pequeño de la calle” y en las habitaciones el ve al enfermo, al abuelo, su poética como vemos se relaciona con personajes concretos de la vida real..

“Los genios son los que producen la nueva poética, no los que interpretan la historia pasada. Le Corbusier, Gropius, Alvar Aalto, Mies, etc. construyen sus poéticas a partir de maneras de proyectar diferentes” (1, pág. 46).

3.2.

Fragmentos de síntesis poética de objetos arquitectónicos.

Andrea Palladio.

La Villa Rotonda (1570).

La casa como prototipo.

Palladio: El Primer Moderno.

Peter Hodkinson.

(32, págs. 137 - 138)

Peter Hodkinson, jefe de diseño en el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill, describe a Palladio como el primer arquitecto moderno en crear una tipología doméstica.

Andrea Palladio fue el primer maestro arquitecto en desarrollar una tipología. Popularmente fue considerado el arquitecto de la gente rica, fue el revolucionario inventor de la primera tipología doméstica en la que economía, clima, confort, función, espacio, privacidad y vistas fueran posibles de combinar para satisfacer las demandas de su clientela.

Basado en el templo, Palladio hizo de esa casa un prototipo que divide en tres planos horizontales y tres verticales: la primera planta para trabajo, vino, cocina; las siguientes para recepción, sentarse, comer, dormir y al último el ático para secado de frutas y guardado de cosas diversas. También la casa estaba dividida en tres bahías, la central con un gran porche elevado, zona de sombra en verano; y las otras dos laterales con el resto de las habitaciones.

Análisis de La Rotonda.

Kazutoshi Morita.

(33, págs. 125 - 138)

La Rotonda, de Andrea Palladio es ejemplo notable de arquitectura clásica y actuó como un modelo a seguir por las siguientes generaciones.

La organización geométrica de La Rotonda que puede ser vista en sus planos, se

compone de dos formas básicas: el círculo y el cuadrado. Esto es tratado por Andrea Palladio en el capítulo de Los Templos, en su publicación “Los cuatro libros” en donde nos habla del encuentro contrastado de proporciones musicales y proporciones aritméticas.

Formación del sistema palladiano.-

“El sistema palladiano se equilibra a través de sucesivas adaptaciones de las versiones que genera”, es una estructura de transformación, sus variaciones guardan relación con el contexto y cada edificio al estar en un contexto diferente, es una versión nueva del modelo a investigar.

Elementos estables de la composición arquitectónica.-

Palladio al igual que algunos otros como pueden ser Wright y Le Corbusier, tres grandes maestros, son considerados como inventores de un lenguaje específico en la arquitectura.

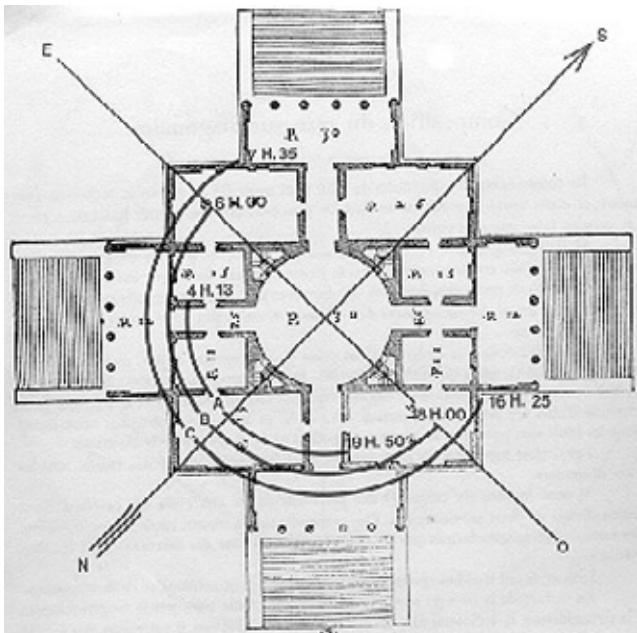
En Palladio su unidad básica deriva de una descomposición de un modelo cuyo emblema es “La Rotonda”; las transformaciones geométricas generan sus otras villas.

Vemos en la Villa Rotonda su modelo de referencia, como una constante que supone tener todas las reglas del sistema y lleva en su interior un boceto de otros edificios. El modelo se adapta a cada contexto produciendo un nuevo organismo. Visto desde una perspectiva sincrónica, se descompone el edificio y luego se recompone mediante la taxis básica de la Rotonda que es una retícula “pentapartita” que resulta de superponer, “intersectándose”, cuadrados y rectángulos de oro.

El paradigma en Palladio es un esquema, como componente estable y en torno a él se construye el objeto compuesto.

Concebida como residencia campestre. Situada en la cima de una colina. Para Palladio el lugar era como un Teatro, utilizó la repetición en las cuatro vistas. Es un objeto aislado, independiente del lugar. La sala central es de

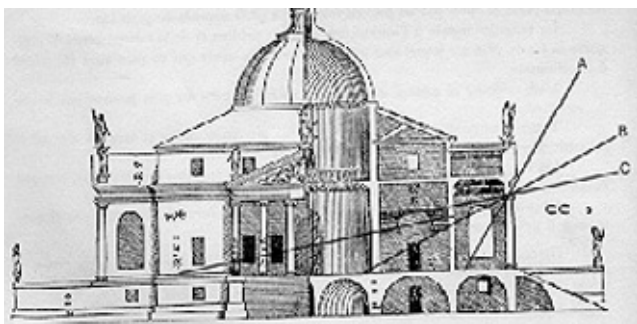
planta circular cubierta con una cúpula cuyo modelo fue “El Panteón” romano.



1



3



2



4

Le Corbusier. La Ville Savoye (1929 - 1931).

Le Corbusier quiso levantar en la Ville Savoye un volumen por encima del prado; la geometría del hombre cerniéndose sobre la geometría de la naturaleza. El problema consistía en resolver el acceso a un volumen en alto. La forma del volumen de entrada sale de la capacidad de giro de un vehículo; se suscita la dinámica fundamental de un volumen curvilíneo confrontado a un rectángulo.

Los hechos escultóricos de mayor relevancia que tienen lugar en el espacio son la rampa y la escalera de caracol, ambos perfectos objetos funcionales, de formas contrapuestas, ocupando los centros de gravedad de las zonas respectivas.

La “promenade architecturale” finaliza en la cubierta, allí donde Le Corbusier crea una terraza suplementaria. La terraza se encierra con una pantalla, rúbrica final del diseño, gesto rimbombante que proclama el sentido de libertad y la idea de liberación que manifiesta la villa.

La Ville Savoye manifiesta un gran contraste entre un volumen cuadrado en alto y otro circular a nivel del terreno.

Ejemplo de ambigüedad es la pantalla que se levanta en la cubierta tiene una lectura de objeto macizo desde un lado y plano desde el otro. Se extiende hasta convertirse en la envoltura de la escalera de caracol, por lo que deviene un cuerpo sólido.

Un ejemplo más de esta ambigüedad es el volumen despegado del suelo que puede leerse como objeto macizo, pero también como objeto al que es posible penetrar por la presencia de la ventana corrida que deja ver la terraza en cubierta.

Análisis poético de la Ville Savoye (1929 - 30) Dentro del marco de la arquitectura racionalista de Le Corbusier.

Jordi Segura Torres.

Junio, 1980

(30, págs. 114 - 125)

Lévi - Strauss (“La estructura y la forma”)

“El arte, conocimiento por medio de signos, se sitúa a medio camino entre la ciencia y el mito... y a medio camino entre el objeto y el lenguaje”... “La fuerza de su estructuración interna es el verdadero soporte de la significación de una obra”.

La Ville Savoye puede ser contemplada, dentro de la obra de Le Corbusier, como la última pieza o eslabón de la que podríamos llamar su Etapa Racionalista; que abarca la década de los veinte (1920 - 30)

“El nuevo espíritu” de la arquitectura, “su concepción” clara”, la concesión de los avances técnicos, a los nuevos materiales y al planteamiento funcional del espacio, el concebir el proyecto no como una acción simple, sino como la encarnación de una idea y la manera justa de resolver un problema en particular, pero al mismo tiempo ser transmisible y comunicable, la arquitectura como un servicio a la “nueva visión de la sociedad”... son puntos que se encuentran en la médula de la “nueva arquitectura”, que a través de una postura intelectual y objetiva configuran la teoría de la “Arquitectura racionalista”.

En la Ville Savoye, Le Corbusier introduce un complejo, pero claro sistema funcional dentro de un volumen que responde a una previa imagen total de partida del proyecto: La de un cuerpo puro, regular, geométrico, como imagen abstracta anterior al proceso de proyecto. La “Figura” de la Ville Savoye puede considerarse como el punto final del proceso de descomposición, en variedad de caminos e instrumentos, del mecanismo único de montaje que, en la casa Citrohan de 1920, nos daba una lectura directa a través de la forma.

En la Ville Savoye existe una discontinuidad total entre la lectura formal del

volumen y el esquema funcional interior. El volumen puede leerse independientemente, simplemente como un cuerpo abstracto, como una metáfora.

Al igual que en Garches, la estructura forma una retícula, aunque, en la Ville Savoie, la introducción de los accesos en ésta crea una nueva “subretícula” que aumenta el grado de complejidad de lectura interior, al existir, así, dos tramas sobre la s que se articulan y relacionan los dominios funcionales, mediante el mecanismo de montaje de planos.

El espacio tiene “ bordes” a modo de contenedor independiente del contenido de los espacios internos. Como la creación de unos vacíos, mediante el montaje de planos, dentro de un volumen, combinando elementos abiertos y elementos cerrados, en relación directa con la simultaneidad del cubismo y creado para ser vivido e interpretado a través de la fuerza dominante y subyugadora de la poesía.

Los cinco puntos de su obra.

La técnica moderna se manifiesta en esta obra como la traducción de los cinco puntos de una arquitectura nueva basada en la capacidad potencial que guardaba la estructura de hormigón armado.

Todo el volumen principal se levanta sobre pilotes (1) y está envuelto por planos independientes de los pilares interiores, planta libre (2). En cada fachada domina una franja de ventanas a todo lo largo (3) y la fachada libre (4) se corona con una cubierta ajardinada, terraza - jardín (5).

En toda la casa vibra el contrapunto de dos medios de subida dispares: la escalera para el servicio y la rampa para los propietarios. La rampa facilita una comunicación continua de los pisos a través del espacio - tiempo que la escalera no puede brindar. Sigfried Giedion reputó de completamente moderna la sensación del espacio - tiempo comparándola a la teoría de la relatividad.

Estándares de la arquitectura moderna.-

Una idea de Le Corbusier, contraria a la de Palladio es que su concepto de arquitectura moderna separa al edificio de su contexto. Concibe estándares que debían producirse en serie sin importar donde, y así diseñó por ejemplo la “Ville Savoie”.

Contexto y totalidad del proyecto.-

Le Corbusier lo definía como una célula autónoma, él procedió a desdoblarse el exterior, su obra es posible aislarla del contexto, su exterior es otro interior.

El paseo arquitectónico como recorrido unificador.-

El mito es el contenido de la poética en Le Corbusier, metafóricamente damos un “paseo” en su arquitectura

Organizó la Villa mediante la interconexión de las dependencias en un recorrido narrativo que establece oposiciones: tierra y cielo, arriba y abajo, apoyo y carga, cerramiento y abertura, luz y sombra, dentro y fuera, árbol y columna, patio interior y patio exterior, jardín y azotea. El recorrido es la totalidad de la villa.

En Le Corbusier se buscó la economía en el proyecto, materializando los conceptos mediante tres instrumentos: el estándar, la serie y el “modulor”, *conceptualizando* su manera de proyectar mediante ellos.

El estándar.-

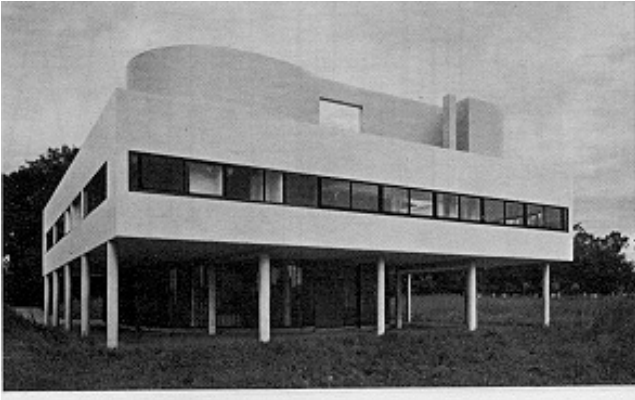
Medio de economizar en las fases de diseño y ejecución del proyecto, reduciendo costes al repetir elementos idénticos.

La serie.-

Para alcanzar una armonía arquitectónica en la que ningún edificio sería original.



8



9

Ludwig Mies van der Rohe (1886 - 1969).

Casa Tugendhat (1928 - 1930).

Ludwig Mies van der Rohe, hijo de un maestro cantero, al igual que Gropius, trabajó con Behrens y en 1913 comenzó a trabajar por cuenta propia en Berlín, aunque lo interrumpió la guerra mundial.

Al principio su carácter fue casi clasicista y luego no mostró ningún deseo de crear novedades sensacionales, sino más bien se preocupó por acrecentar un amor casi artesano por profundizar en el estudio de elementos constructivos y actuar sobre las partes funcionales del edificio, transformándolas en arquitectura por la sola virtud de las relaciones bien calculadas.

En la arquitectura de Mies van der Rohe observamos que está concebida por flujo de espacios. Por yuxtaposición de elementos, proponiendo ámbitos que la misma utilización del espacio los deducirán en una voluntad de establecer “la claridad de los dominios”, los pilares aparecen como soporte casi mágico, “desmaterializando” su esencia, se utilizan los materiales como metáfora del subsuelo y la materia; y hay un manejo homogéneo de las fachadas aunque variando las proporciones de cada elemento en cuanto a anchuras y alturas.

Mies van der Rohe ha creído idealmente conseguir su “libertad” situándose al margen de la sociedad, en lugar de luchar por encontrar esa libertad creativa a través del enfrentamiento y superación de todo condicionamiento y la de su propia necesidad creadora.

La creatividad en la arquitectura de Mies van der Rohe mostró su capacidad de abstracción sobre la complejidad, al aplicar los últimos descubrimientos de su generación, sin olvidar su pasado histórico.

La Casa Tugendhat es el edificio menos abstracto y más satisfactorio “funcionalmente” de toda la obra de Mies van der Rohe. Exploró la topografía y la orientación para ganar luz solar, vistas y “privacidad” para todas las habitaciones.

Esta casa la diseñó Mies en dos niveles: En el nivel inferior se desarrollan las actividades del comedor, la cocina, sala de estar y servicios; y en la parte superior la zona de descanso.

La Tugendhat house tiene características muy similares al Pabellón de Barcelona que diseñó en esta misma época, en ambos utilizó materiales de gran fineza en su calidad y continuó su ya tradicional práctica de diseñar hasta el último detalle de la casa; inclusive aquí diseñó hasta las sillas.

Algunos maestros de los años veinte trasladaron la búsqueda de lo nuevo al terreno del análisis racional.

La aceleración de las experiencias pictóricas agotó el repertorio de las formas llegando a la tela vacía de Kandinski y de Malevich.

En la ambivalencia de los arquitectos se encontraba el misterio de la articulación entrelazada del espacio. Con la Casa Tugendhat, Mies daba una interpretación de la vivienda que era simultáneamente celda y mundo, centro de “recogimiento” y, al mismo tiempo, lugar que se abría.

Ventanas y paredes comunican el microcosmos transparente del espacio interior con la amplitud del paisaje y del cielo, como una membrana que no oponía ninguna resistencia a los ojos. El espacio parecía unirse con el universo, aunque sin embargo estaba completamente cerrado y descansaba en sí mismo. Descanso y movimiento, estática y dinámica, seguridad y aventura caracterizaban el espacio “miesiano” o, expresado con las parejas e lo “apolíneo” y lo “dionisíaco”, que utilizaba Ebeling para describir su “Espacio activador”: una “absoluta posibilidad de concentración” y un “entusiasmo “dionisíaco” por la vida”. La casa Tugendhat, cuyas grandes vidrieras descendían por la fuerza motriz accionando un botón, satisfacía la necesidad del “hombre tranquilo realizando astrológicamente por una relación, no disminuida de luz y vistas con el cielo nocturno”.

El espacio “miesiano” ofrecía al hombre la posibilidad de una existencia propia que

prometía una nueva dimensión de libertad, sus amplios y “tranquilizadores” espacios invitaban a la contemplación.

A la abertura del espacio hacia el amplio horizonte respondía la atmósfera de los espacios internos de gran sentido liberador.

La casa Tungendhat, más que una vivienda, era una creación ideal de la arquitectura. En su espacio poético se fundían dos grandezas entre sí. La “bipolaridad” del interior y exterior, de lo concreto y la amplitud unida al universo; y por otro lado estaba en armonía con el hombre.

En este espacio reinaba el “espíritu de la técnica”

“Less is more”.

“Less is more” es una frase que encierra de modo magistral el concepto arquitectónico de Mies van der Rohe.

El artista se está inmerso en un mundo que se rige tanto por él mismo, como por los demás, entre la la belleza que requiere para vivir y la comunidad de la que no puede desligarse.

Una época desordenada, violenta y caótica, como la nuestra, necesita a la vez de artistas que expresen el desorden y de genios como Mies que nos recuerden que el orden existe, ha existido y puede volver a predominar.

Mies que es en cierta medida el arquitecto de la civilización, de la norma y el orden, de la gran metrópoli, en un sentido poético es el arquitecto del Estado Universal, que se esfuerza por conservar y renovar los viejos valores.

Su arquitectura busca un principio absoluto, que es independiente de los sentidos a través de los cuales se percibe su obra arquitectónica.

Mies van der Rohe ha creado o contribuido a crear, un “estilo” típicamente moderno, basado en superficies desnudas de piedra, ladrillo o cemento, en cajas de cristal y acero; su influencia sobre la decoración de

interiores y los muebles modernos ha sido especialmente profunda.

Como otros grandes arquitectos de hoy (en especial Le Corbusier), Mies no llegó jamás a graduarse en la Universidad, y ni siquiera inició una carrera de estudios formales universitarios. Ludwig Mies van der Rohe era hijo de un humilde albañil que tenía un pequeño taller de talla de piedra. Nació en la vieja ciudad alemana de Aquisgrán (que los alemanes llaman Aachen y los franceses Aix - la - Chapelle), la capital de Carlomagno y en 1944 adquirió la ciudadanía norteamericana.

Mies van der Rohe tomó en gran medida siempre en cuenta aquella tradición tan antigua, el concepto medieval de orden que había sido expresado en los escritos de dos de los personajes que ejercieron gran influencia a lo largo de toda su actividad artística, como lo fueron San Agustín y Santo Tomás de Aquino que con su pensamiento filosófico influyeron a la arquitectura tanto como algunos de los principios modernos de funcionalismo y la claridad estructural empleado en este tipo de arquitectura.

La violencia emocional de aquellos años, acompañada de una adoración por la ciencia y la máquina, que impulsaban a Le Corbusier y otros a definir la habitación humana diciendo que “una casa es una máquina habitable”, tenían que hallar un dique que los encauzara y asimilara, domesticándolas al servicio de la estética y de la sociedad. Ésta fue la función de Mies van der Rohe.

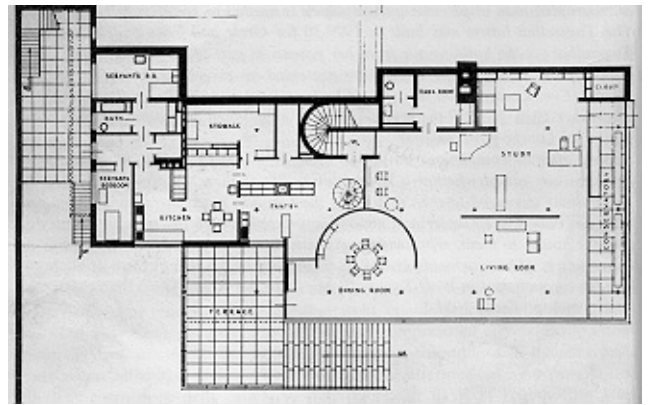
Sobriedad, precisión, amor al detalle, amplitud en la visión; tales son las características de su obra de aquellos años que siguen siendo hoy tan modernos como entonces lo fueron.

Con un mínimo de formas geométricas, sabiamente ordenadas, se conseguía un máximo de impresión estética y de “habitabilidad” (pensamiento de la ley de oro), lo cual justificaba la famosa frase de Mies: “MENOS ES MAS”.

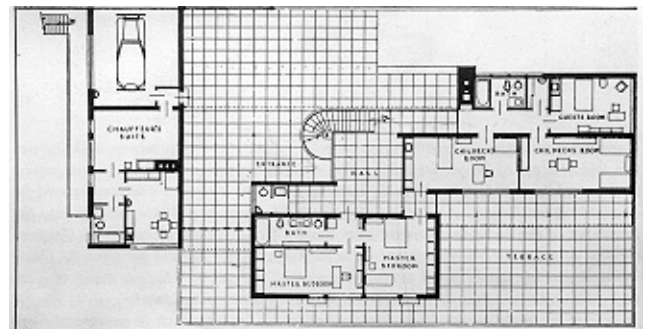
Mies es sin lugar a dudas un “poeta del espacio”. En la claridad de su diseño y la sobriedad de los elementos que maneja resulta sin lugar a dudas ser un artista que tiene que ver totalmente con lo mejor de la tradición clásica.

Pero hay que tener cuidado, ya que sin embargo es uno de los artistas más modernos de nuestro tiempo. Esto parece ser un indicador de que lo mejor del arte contemporáneo no debe forzosamente oponerse a la tradición clásica, sino que por el contrario, le dará mayor vida ya que la continúa dentro de un marco y un ambiente que en realidad son muy diferentes.

Debemos recordar que el recorrido que comienza desde los materiales hasta la ejecución del trabajo creador de Mies, que pasaba necesariamente función organizadora, parece ser que iba encaminado hacia un solo objetivo: crear el “orden” en medio de la desesperada confusión de nuestra época. Mies se planteaba así, a llegar al orden, asignando a cada cosa su lugar adecuado y dándole lo que según nuestra naturaleza le corresponde. Y de hecho siempre intentó hacerlo en forma tan perfecta, con la firme intención de que el mundo de su creación floreciera por dentro. No pretendía ninguna otra cosa. Algo que para él expresaba la finalidad de su tarea era aquella ilustre frase llena de gran profundidad filosófica y una enorme sabiduría, de San Agustín: “La belleza es el esplendor de la verdad”.



11



12



10

Frank Lloyd Wright (1869 - 1959). The Fallingwater house (1935).

A los dieciocho años, Frank Lloyd Wright entró en el estudio Adler and Sullivan en 1887 cuando proyectan el Auditorium de Chicago y colaboró con ellos hasta 1893 año en que abre su propio estudio en el último piso del Garrick Building de Chicago, construyó más de 300 edificios e influyó a por lo menos tres generaciones de arquitectos.

En su concepto de arquitectura orgánica decía que la arquitectura no debe reconocer las leyes del “puro gusto” y debe rechazar imposiciones externas a la vida y contradictorias con la naturaleza y carácter del hombre.

La Fallingwater representa la suprema victoria sobre todos los impedimentos que desde hace miles de años habían condicionado la arquitectura. La “caja” es aquí totalmente destruida. Ya no existen ni paredes, ni esquemas geométricos, ni simetrías, ni consonancias, ni puntos de perspectiva privilegiados, ni leyes que no sean las de la libertad y el cambio.

El vaticinio de Riegl y la Casa de la Cascada. Bruno Zevi. (34, págs. 220 - 227)

El tema de la Casa de la Cascada atañe la madurez de la visión arquitectónica.

Bear Run es una proyección del futuro en el mundo de hoy. Emerge en la continuidad del paisaje como una articulación de espacios “carente de forma”, es decir, ha quemado las formas elementales de la “materia cúbica” y todo residuo clasicista. Sus espacios internos no presentan cierres; no existen fachadas; no hay distinción entre estructuras y peso soportado puesto que todos sus miembros entran en la orquestación estática que se identifica con la espacial. Coinciden por primera vez en la historia humana la formación de las cavidades y la composición de las masas.

La Casa de la Cascada ha resuelto verdaderamente todos los problemas en que nos

debatimos ya sea por una afición extenuada y desolada por la problemática o por miedo inconsciente de la arquitectura.

Arquitectura orgánica. Edward Frank. (35, págs. 51 -55)

Fue Frank Lloyd Wright quien creó el concepto de “arquitectura orgánica”. Bajo esta denominación es el artista más genial y más humano entre todos los arquitectos modernos, resumiendo en sí el carácter del Oriente y del Occidente. Su arquitectura es más humana y por tanto, más orgánica que la de sus antecesores.

Era convicción de Wright el hecho de que la arquitectura nace, no se fabrica, debe crecer coherentemente desde el interior para llegar a devenir lo que sea y ninguna parte de ninguna cosa tiene gran valor en sí misma, salvo como elemento integrado en un todo armonioso.

En el edificio orgánico nada es complejo en sí mismo, sino en cuanto en que la parte se basa en la más amplia expresión del todo.

Wright se valía a menudo de una amplia retícula geométrica para sus plantas: sin embargo no se confiaba nunca al módulo de modo doctrinario: *“la proporción no es nada en sí misma”*. Según Wright *“la esencia del edificio orgánico es el espacio”*.

Con Le Corbusier el acento se pone sobre la vertical, sobre el hombre y sobre la arquitectura que desafían la gravedad. Con Wright el acento se pone sobre la horizontal, sobre el espacio y sobre el hombre que flotan y se mueven sobre la superficie de la tierra.

Para Mies van der Rohe el espacio es como una construcción intelectual, para Wright es una realidad que posee la misma concreción que la materia. Para Mies la arquitectura es la destilación de lo conocido, para Wright es una aventura en la profundidad cada vez mayor de la naturaleza. Para Mies el intelecto es el último juez de la experiencia, para Wright, es la intuición. Mies rechaza la novedad continua, Wright ama la novedad como signo de vida y de creación.

En la inserción en el paisaje de la Fallingwater Wright plantea su coloquio con la naturaleza.

El primer principio de la arquitectura de Wright es el parentesco del edificio con el suelo; ya que el edificio y el elemento natural pueden ser una misma cosa, siendo difícil decir donde comienza uno o el otro, porque la arquitectura orgánica declara que por naturaleza somos animales y amamos la tierra.

“Fallingwater” es la conquista suprema de Wright. Allí consiguió reunir el integrar un edificio con el terreno en el que aparece y el configurarlo en función del espacio interior en el que se ha de vivir. La arquitectura es integral respecto a la naturaleza y a la cultura. La planta de Fallingwater es el resultado del juego dinámico entre su campo ambiental y el espacio interior. Su forma responde al hecho de la responsabilidad del arte, de simbolizar la versión de la realidad de cada época, la arquitectura orgánica considera al tiempo como una dimensión de la movilidad humana.

Wright aceptaba la acción del tiempo sobre sus obras porque consideraba que así se adaptaba más todavía la construcción al lugar y al tiempo. En cambio, Le Corbusier, cuando construyó la Ville Savoye, modeló sus superficies blancas y lisas de modo que rechaza el tiempo como factor de la arquitectura.

“Fallingwater” invita a explorar espacios parcialmente abiertos. Atravesando sus volúmenes que se comunican, las masas de mampostería y los espacios se sobreponen, se penetran y se separan para disponer en un orden siempre nuevo creando así campos continuamente *renacientes* que engloban la materia, el espacio y el tiempo.

“La composición - reflexionaba Wright - es abstracción de los elementos de la naturaleza en términos puramente geométricos” De aquí se deduce por qué Wright no inserta efectos escultóricos personales en sus obras, como lo ha hecho Le Corbusier, ni añade ritmos libremente irregulares como Aalto.

La libertad no es una condición sino una meta. Según Wright, *“la libertad nace desde*

dentro. La verdad surge de la libertad, que siempre da seguridad, que siempre es afirmativa. La Ley de la Mutación es el gran factor “eterno” de la verdad y la libertad, este gran “devenir”.

El mito en Wright.-

Su mito es la “arquitectura orgánica” como tendencia interna contrapuesta a la “arquitectura racional” del Movimiento Moderno, actitud que adapta al mundo de 1890 y 1910 de la clase media americana.

En 1930 decía que en sus “prairie houses” tomó en cuenta para proyectar los siguientes nueve puntos:

- 1.- Reducir paredes divisorias permitiendo dar unidad al conjunto mediante límites, distribución, aire, luz y vistas.
- 2.- Armonizar con el medio ambiente exterior.
- 3.- Evitar habitaciones (la caja como cajones) hacer la casa más liberal con subdivisiones menores.
- 4.- Levantar el basamento del nivel de terreno.
- 5.- Vanos interiores y exteriores con proporciones lógicas y humanas.
- 6.- En lo posible usar un único material. No usar ornamentación fuera de la naturaleza propia del material empleado.
- 7.- Las instalaciones (calefacción, iluminación y tuberías) las integra al edificio.
- 8.- Mobiliario sencillo como arquitectura orgánica que forma parte del edificio.
- 9.- Prescindir del decorador.

Sintaxis, principal preocupación del arquitecto.-

El arquitecto primero reflexiona a escala global, luego traza un croquis mas o menos veraz, se preocupará por la sintaxis y la gramática en la que la interpretación de las regla gramaticales siempre variarán. Wright, por ejemplo, multiplica las separaciones en las zonas

de noche, mientras crea espacios abiertos y sin divisiones en las zonas de día.

Ejemplos de pertenencia.-

En la poética de Wright, cada habitación es reemplazable, posee una sola función. Palladio, en cambio, aunque delimita geoméricamente también las habitaciones, sus funciones se modifican a capricho del usuario, según cada estación del año.

En Wright, el cuadrado es el elemento componente estable y el proyecto surge de agregar por intersección, abertura y adyacencia.

En los “funcionalistas” veíamos que la forma es el resultado de la función, y en el “lenguaje orgánico de Wright forma y función son la misma cosa. La forma del contenido y la forma del continente son una sola traza. La forma del contenido va en relación a las divisiones de la planta arquitectónica; los cuadrados se agregan, se “intersectan”, se trasladan y se acoplan tomando en cuenta el contexto. Ejemplo de ello es su “Fallingwater house” en cuya arquitectura, el cuadrado es objeto compuesto y objeto componente.

Cultura Americana.

Experto en la cultura Americana, sabía como visten los americanos, como duermen, como comen; y por lo tanto podía resolver un modo de construcción para la gente propia de esa cultura.

La casa americana de Wright es una metáfora de la paisajística natural que se integra siempre de modo orgánico a su contexto.

Recreó el paisaje de la naturaleza en el interior para que el usuario se sienta parte del entorno exterior natural.

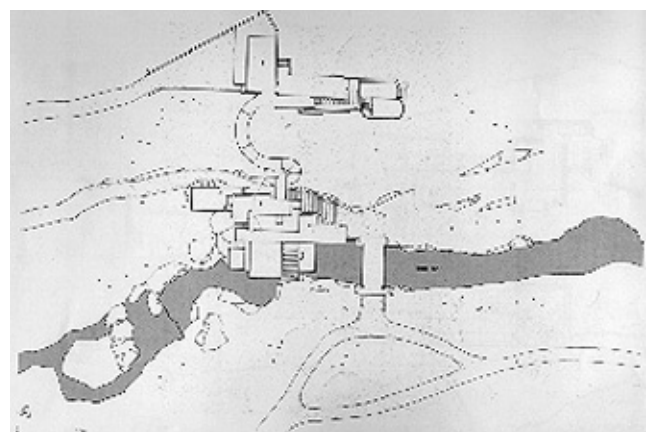
Horizontalidad.

El arquitecto funciona a través de saber representar la conceptualización; Wright amplifica las relaciones metafóricas del espacio, su línea de cubiertas define la casa abierta al

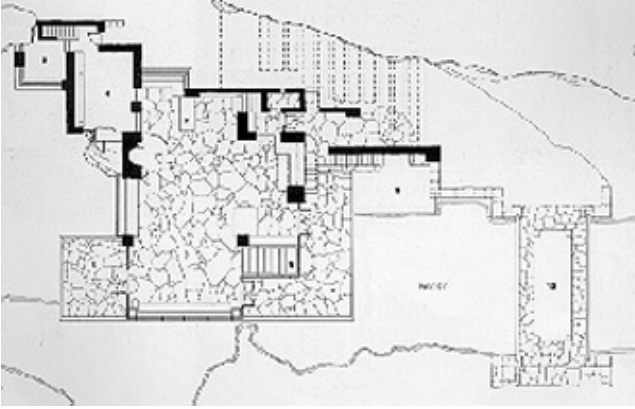
paisaje y al mismo tiempo también define el espacio doméstico.



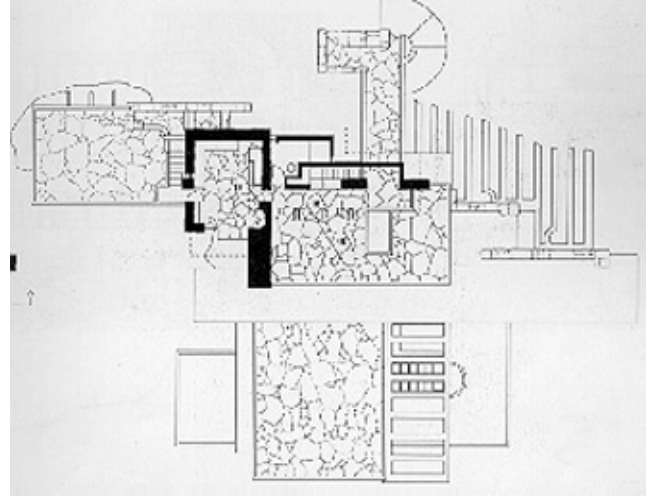
13



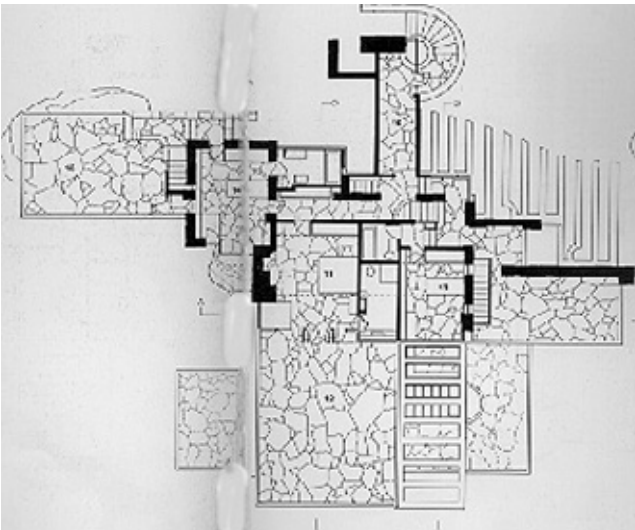
14



15



17



16

Alvar Aalto.

La Villa Mairea (1937 - 1939).

En su obra se confirma la vitalidad de los países escandinavos y el interés que en ellos existe por las artes plásticas.

La arquitectura y el diseño de interiores de los países escandinavos introducían sus líneas en el ámbito de la arquitectura con Alvar Aalto.

En un mundo dominado por la máquina, los diseños de Aalto nos satisfacen especialmente porque nos revelan los numerosos detalles de la contemplación de la naturaleza.

La madera, tan importante en sus edificios, como toda finlandés, con la impresión notoria de haber sido trabajada a mano es característica en esta casa que marcará la pauta de sus grandes obras posteriores.

Alvar Aalto se identifica con la actividad que desarrollaba su padre, que era Topógrafo, aunque nunca siguió con exactitud sus pasos.

En su arquitectura siempre se encuentran presentes elementos como:

- El agua.
- La madera.
- Finlandia, en una especie de movimiento nacional romántico y espíritu de identificación con su patria.

Era una persona muy interesada en el arte, pruebas de ello era su gran afición por pintar paisajes finlandeses; el Cubismo fue de gran influencia también y sus viajes a Italia, España, Marruecos, Suecia y Grecia entre otros lugares.

Estaba obsesionado por adaptar su arquitectura al lugar en contacto con la naturaleza.

Alvar Aalto era un diseñador innato, su sensibilidad para el manejo de los materiales era básica para resolver las necesidades de habitación del ser humano.

Así, podemos hablar de las siguientes como algunas de sus identificaciones:

- Paisajes.
- Ecología.
- Humanismo.
- Racionalismo.
- Finlandia.
- Topografía.
- Madera.
- Piedra.
- Agua.
- Bosques.

El chalet Mairea fue construido para una pareja de amigos Maire y Harry Gullichsen. Se sitúa en un bosque de pinos, en la cima de una de las colinas de Finlandia occidental. En este paraje de un verde uniforme reina una gran calma. A través de los árboles, se abre un claro sobre un río. Un “aserretero” permanece como vestigio de la primitiva industria de este país nórdico.

La planta, en forma de herradura de caballo, se abre hacia el bosque, que está en segundo plano. La “sauna” con la piscina se encuentra en el lado opuesto de la gran sala de la planta baja.

Los parapetos de los balcones y algunas partes de las fachadas están revestidas de madera de “teca”; el ala de la “sauna” es de pino.

La planta baja está reservada para la zona de día y de ocio, y la planta superior estrictamente para la vida privada. En su poética, Alvar Aalto lleva a cabo espacios - bosque abiertos a la naturaleza circundante. Del mismo modo, varios elementos como la marquesina del acceso principal evocan con gran claridad el espacio de la “paisajística” natural de Finlandia.

Esta obra constituye sin duda el momento cumbre en la obra de Aalto.

Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto.

(Con unas notas sobre la arquitectura de ilusión en la obra de Asplund).

Anton Capitel.

(28, págs. 26 - 45)

Alvar Aalto reflexionó sobre su propio método de proyectar, acaso por primera vez, cuando un alumno americano de su etapa como profesor en el M.I.T. le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de como se proyectaba, que al parecer no respondió.

Lo haría algo más tarde, en el artículo “La trucha y el torrente de la montaña” (Domus, 1947), donde explicó como, después de examinar y analizar los diversos requisitos de un proyecto nuevo, lo dejaba toda a un lado y se dedicaba a realizar dibujos azarosos, casi infantiles e inconscientes, hasta que descubría en ellos aquellos rasgos o ideas capaces de convertirse en un proyecto: en algo que integrara sus múltiples condicionantes y resolviese sus contradicciones.

Aalto explicaba que *“la arquitectura y las demás artes plásticas tienen un origen común, mas o menos abstracto, pero basado no obstante en las adquisiciones y conocimientos acumulados en nuestro subconsciente”*.

La arquitectura de Alvar Aalto se soportaba tanto en su poderosa sensibilidad y talento artístico como en la no menos potente inteligencia capaz de conducir con una enorme seguridad y precisión de objetivos la irracionalidad y la complejidad que empleaba.

Artículo de Jordi Llorens, arquitecto.

(29, pág. 10).

Alvar Aalto poseedor de una mente muy firme y clara y un modo innato diferente de entender y resolver los problemas. Esta coherencia proporciona un sello inimitable en las obras de Alvar Aalto, el de su más acentuada característica, el de la ingenuidad, el de su humana naturalidad, el de su extraordinaria técnica...

En el análisis de su obra es fundamental observar que ningún elemento es disminuido en

favor de los otros, sino que cada uno de ellos posee integralmente su valor, en beneficio del hombre y del conjunto.

Sus fachadas responden a las necesidades internas, muchas veces diríamos que simplemente a sus necesidades. En otras, en cambio, hay además una evidente búsqueda formal. De cualquier forma no se muestra “monumentalista”; todas las fachadas las trata con la misma calidad, hecho que quizás pudiera asociarse a su crítico sentido democrático.

La baza definitiva de Aalto, sus interiores, demuestran su contra de lo que pudiera parecer un análisis espíritu profundamente sensible y racionalista, en superficial.

En 1931, Giedion dijo de Aalto: Afronta los problemas racionalmente y los resuelve orgánicamente.

Comparación de la arquitectura con un salmón adulto.

Alvar Aalto en uno de sus artículos, “Arquitectura y Arte concreto” dice que la arquitectura y sus detalles son Biología, es la arquitectura como un salmón adulto que ni ha nacido adulto, ni solitario en el mar donde puede nadar con toda libertad; sino que ha nacido lejos, en ríos estrechos, ha pasado por riachuelos en la montaña sumergido en las profundidades del agua que baja de los glaciares (estos son los primeros impulsos en la arquitectura), lejos de la vida práctica que son los impulsos iniciales de los sentimientos y de la vida instintiva del hombre y así como hay un tiempo para que los minúsculos huevecillos de pez sean salmones adultos, así todo lo que nace del espíritu del hombre, requiere tiempo para su desarrollo.

El arte concreto nos permite experimentar únicamente sentimientos. Para ello el arte permite nacer y desarrollarse con aquella acumulación de inteligencia, naturaleza y sentimientos humanos.

Las formas nacen con una estructura propia, tanto en la naturaleza como en el cuerpo humano y la inteligencia o razón “hacen un todo”

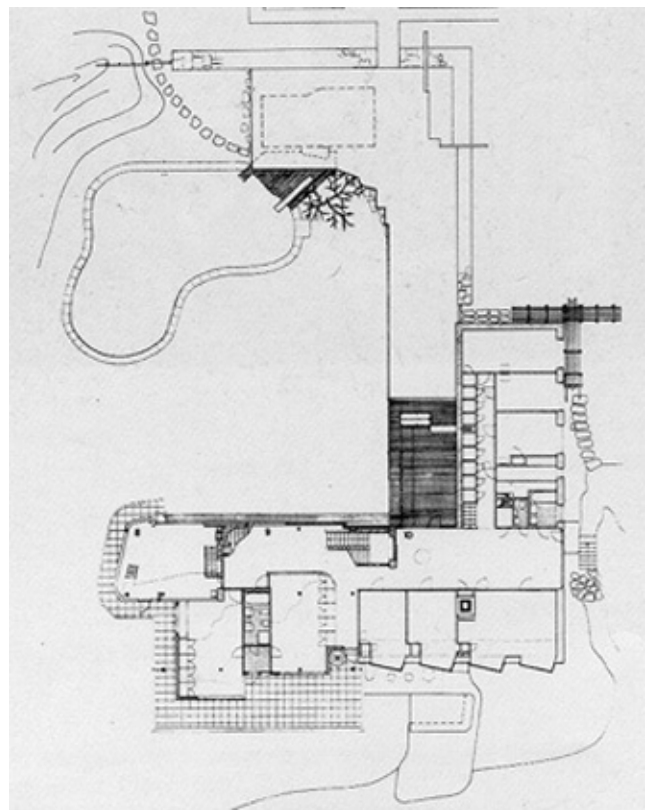
con un trabajo creativo que recibe “impresiones positivas” mediante el “sentimiento”.

El Mito de Alvar Aalto.

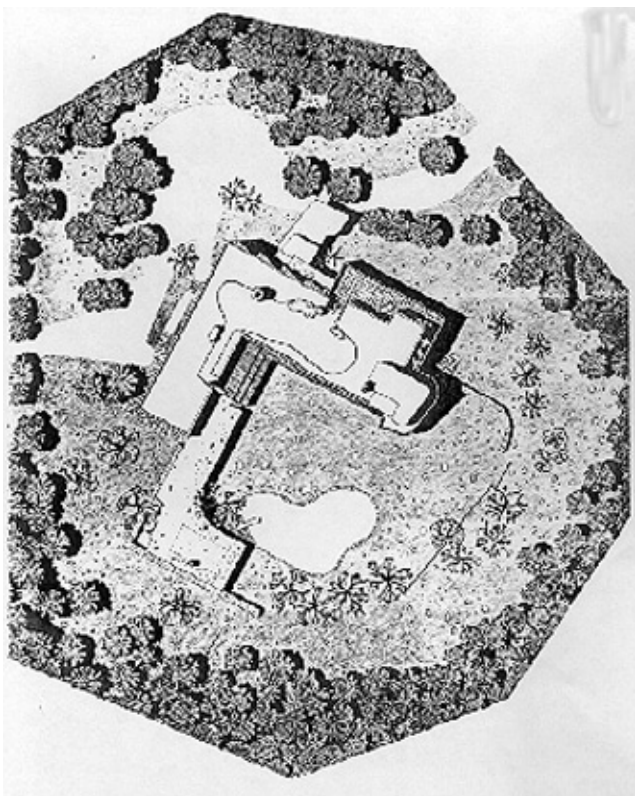
Alvar Aalto tenía en su concepción arquitectónica el mito del “hombre pequeño de la calle” y en las habitaciones el ve al enfermo, al abuelo, su poética como vemos se relaciona con personajes concretos de la vida real.

En el sentido poético, para Alvar Aalto lo esencial era hacer un edificio que resolviera sus necesidades de trabajo y convivencia familiar en un entorno de contacto directo con la naturaleza.

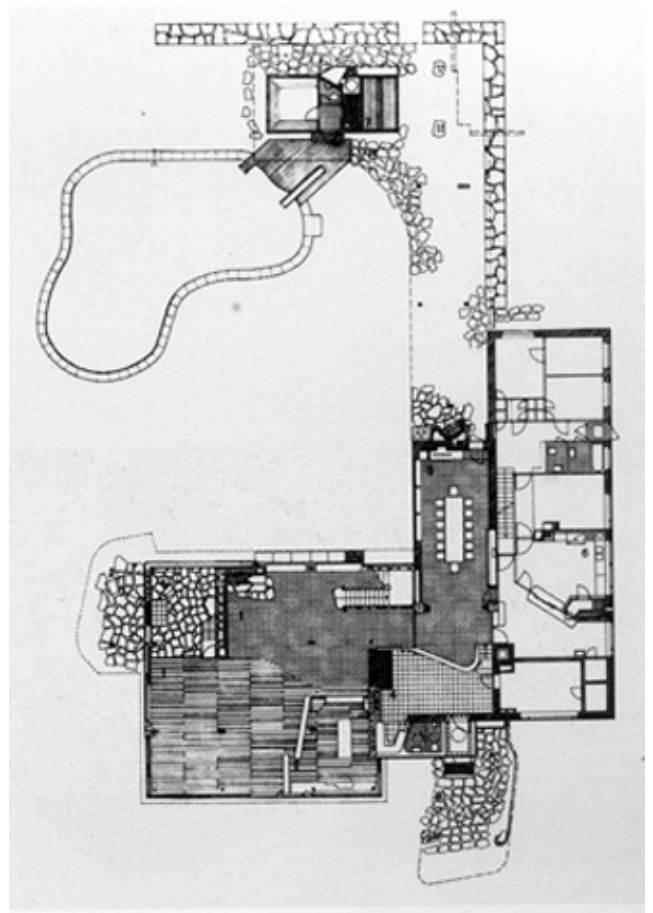
Alvar Aalto definitivamente es considerado como una de los más grandes genios de la arquitectura de todos los tiempos principalmente por que construyó su poética a partir de una manera de proyectar diferente con una calidad muy notoria.



19



18



20



21



22

3.3.

La calidad prefigurativa como punto de partida en el quehacer del artista.

Enfoque epistemológico.

Viendo la singularidad figurativa del arquitecto desde un punto de vista epistemológico, como lo apuntaba Pierre Pellegrino en su libro de Arquitectura e Informática, decía que se debería enseñar a hablar en arquitectura como se hace en Inglés o en Francés; o también así como el músico, antes de crear por sí mismo, se adiestra haciendo escalas e interpretando luego el repertorio de los mejores compositores, el arquitecto se forma en un planteamiento didáctico “a la manera de”, Se dota de medios para concebir el espacio arquitectónico, de unos medios que le permitan conseguir más autonomía en el proyecto.

Referencias del artista.

El arquitecto cuenta con referencias que pertenecen a la cultura que le envuelve y el proyecto es “indisociable” a este cuadro de referencia y sus esquemas serán hábitos mentales que unirán estrategias de proyecto y propuesta de forma arquitectónica.

Herramientas de las que se vale el arquitecto.

La primera es la geometría, que revela la presencia de tramas y trazados reguladores, y determina leyes de composición en plantas y alzados.

La segunda explora figuras estilísticas en el “lenguaje arquitectónico”, útiles para la descodificación y lectura de la representación gráfica del arquitecto. Por ejemplo la metáfora referida a una o varias dependencias del edificio ocultando dimensiones dentro de lo aparente.

Una tercera puede ser el contexto del proyecto que juega un papel importante como condicionante del diseño arquitectónico.

Soledad y aislamiento del artista.

Los artistas son unos experimentadores aislados que continuamente se están criticando unos a otros y en ocasiones acaban por crearse un estilo personal. Cada uno se siente fuera de lugar y molesto. Citando un ejemplo en palabras de Cézanne Decía: Seguiré siendo un primitivo en la línea que yo mismo he descubierto... quizás haya venido demasiado pronto, era pintor de vuestra generación (se refiere a Gasquet) más que de la mía.

Calidad prefigurativa.

Como antecedente diré que la poética se encuentra dentro del eje ESTÉTICO de estudio de la arquitectura y más concretamente en su aspecto de PREFIGURACIÓN.

La poética tiene que ver con la calidad. Al contrario del análisis retórico, la poética no vende, se trata de que una obra, y en este caso el edificio, esté bien estructurada y tenga valor estético; podemos decir que es algo muy peculiar, un nivel de ficción potente y de calidad muy alta.

El tipo de comunicación estética es en ausencia de la persona a la que comunicas. El otro no está presente pero ha de aceptar este tipo de comunicación.

Aquí podemos hablar de una teoría de las acciones en el sentido en que la poética representa una acción y no te obliga a actuar.

La poética de la arquitectura es lo que da valor a la obra. El diseño es la parte más fuertemente influenciada por la Estética y es de carácter “prefigurativo”. La misma poética de un edificio le da diferentes impactos e interpretaciones a quien lo percibe estéticamente, esto no va en contra de la calidad poética, la buena poética es “dialógica” y “multicultural”, produce polémica y hace que haya diálogo entre las culturas

Teoría de la poética aristotélica.

Lo importante en una obra de arte es la “Estructura del argumento de la obra”, en escultura, pintura, teatro esto es bien claro, pero en arquitectura es más fácil encontrar las catástrofes.

Una obra de arte se dice que está bien “Cuando no le sobra ni le falta nada”, ¿Como conseguir esto? Pues mediante la habilidad del arquitecto para localizar bien las cosas.

Le Corbusier decía “organizar bien las cosas”, “colocar bien las cosas”, la medida justa es lo que caracteriza a la poética, localizar bien las cosas en el lugar en que tienen que estar. ¿Como se mide esta calidad?, Aristóteles dio la solución diciendo que la medida es la colocación de tres “catástrofes”.

- 1 “Cambio o reconocimiento del papel del personaje”. Agnosis o relación entre la reversión del espacio tiempo y la identidad.
- 2 “Inversión de la acción”. Descubrir la verdadera personalidad del personaje.
- 3 “Lance poético”. Aparición del elemento diferente, que surge en la estructura de la obra.

Algo convencional solo pasa en la obra una sola vez, no es válido repetir dicho elemento, es algo insólito, único, en el argumento no se puede comparar con nada.

Aristóteles siempre defendió que la poética era una representación de las acciones. Edmund Lowel decía que lo importante de la teoría aristotélica era la “estructura de las acciones” y si ella estaba bien representada, entonces provocaría la “catarsis en el espectador”. Inclusive en el teatro no hace falta hablar, se puede representar solo con mímica.

Aplicaciones de Robert Venturi.

Como lo he mencionado anteriormente, Aristóteles sentó las bases del análisis poético; dijo entre otras cosas que la imitación de la acción es la fábula.

“El punto esencial es que la filosofía y diseño de Venturi son humanísticos, característica que asemeja su libro a la obra básica de Geoffrey Scott, “The Architecture of Humanism” publicada en 1914. Por lo tanto, valora sobre todo las acciones de los hombres y el efecto de las formas físicas sobre el espíritu” (3, pág. 13)

La catarsis se mide mediante la doble significación de cada elemento: “Doble función, doble forma, el elemento ambiguo”, La Poética no necesita de una base filológica estricta. Debemos saber llegar a lo “justo” al cumplir la mayor parte de la complejidad de la situación mediante elementos de gran sencillez inclusive, tanto como una simple línea o un punto.

La ambigüedad.

En arquitectura complejidad y contradicción se refieren a la forma y contenido en cuanto son expresiones del programa y estructura. El expresionismo abstracto tiene en cuenta la ambigüedad de la percepción, y la base del Optical Art es cambiar las yuxtaposiciones y las dualidades ambiguas relativas a la forma y expresión.

“La ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y substancia - abstracta y concreta -, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. La conjunción de las relaciones complejas y contradictorias en arquitectura describen relaciones ambiguas, ejemplo: La Ville Savoye ¿Es una planta cuadrada o no?” (3, pág.35)

Niveles contradictorios: El fenómeno “lo uno y lo otro” en arquitectura (Doble forma).

“Niveles contradictorios de significado y uso implican el contraste paradójico que da a entender la conjunción” (3, Pág. 37).

Analizábamos en la poética a la metáfora, ya que es la única figura que tiene valor poético también. La aplicación en el análisis giró en torno a la complejidad del uso, la complejidad de la forma y la integración de ambas.

Elemento de doble función.

Se asocia a “lo uno y lo otro” pero *“pertenece más a los aspectos de uso y estructura, mientras que lo uno y lo otro se refiere más a la relación de la parte con el todo” (3, pág. 51)*

El elemento convencional / Elemento extraño.

“El significado puede reforzarse si se rompe el orden; las excepciones indican la presencia de la regla. Un edificio sin ninguna parte “imperfecta” puede no tener ninguna parte perfecta, porque el contraste apoya el significado” (3, pág. 64)

La contradicción yuxtapuesta.

“La contradicción yuxtapuesta implica un tratamiento de shocks” (3, pág. 87).

“Yuxtapone contrastes: sus relaciones contradictorias se ponen de manifiesto en los ritmos discordantes, en las direcciones, contigüidades y especialmente en lo que llamaré supercontigüidades, las superposiciones de varios elementos” (3, pág. 87).

ÍNDICE DE FIGURAS.

- 1
Planta de la Villa Rotonda.
La Rotonda et sa Géométrie, Robert Streitz
Architecte, Bibliothèque des arts, Lausanne -
París, 1973
(pág. 20)
- 2
Fachada de la Villa Rotonda.
La Rotonda et sa Géométrie, Robert Streitz
Architecte, Bibliothèque des arts, Lausanne -
París, 1973
(pág. 20)
- 3
Fachada “Invitante” de la Villa Rotonda.
La Rotonda et sa Géométrie, Robert Streitz
Architecte, Bibliothèque des arts, Lausanne -
París, 1973
(pág. 20)
- 4
Vista Este de la Villa Rotonda.
La Rotonda et sa Géométrie, Robert Streitz
Architecte, Bibliothèque des arts, Lausanne -
París, 1973
(pág. 20)
- 5
Planta baja de la Ville Savoye.
Le Corbusier, Willy Boesiger, G.G., Barcelona,
1991
(pág. 44)
- 6
Primer piso de la Ville Savoye.
Le Corbusier, Willy Boesiger, G.G., Barcelona,
1991
(pág. 45)
- 7
Planta de la terraza de la Ville Savoye.
Le Corbusier, Willy Boesiger, G.G., Barcelona,
1991
(pág. 45)
- 8
Croquis perspectivo de la Ville Savoye.
Le Corbusier, Willy Boesiger, G.G., Barcelona,
1991
(pág. 44)
- 9
Vista desde ángulo norte de la Ville Savoye.
Le Corbusier, Willy Boesiger, G.G., Barcelona,
1991
(pág. 46)
- 10
Perspectiva desde el jardín de la casa Tugendhat.
Tugendhat house, Christian Norberg – Schulz,
Officina Edizioni, Roma, 1984
(pág. 12)
- 11
Planta baja de la casa Tugendhat.
Tugendhat house, Christian Norberg – Schulz,
Officina Edizioni, Roma, 1984
(pág. 8)
- 12
Planta alta de la casa Tugendhat.
Tugendhat house, Christian Norberg – Schulz,
Officina Edizioni, Roma, 1984
(pág. 8)
- 13
Perspectiva de la casa de la cascada.
Fallingwater, Robert McCarter, Architecture in
Detail, Phaidon Press Ltd, Singapore, 1994
(pág. 26)
- 14
Planta de conjunto de la casa de la cascada.
Fallingwater, Robert McCarter, Architecture in
Detail, Phaidon Press Ltd, Singapore, 1994
(pág. 47)
- 15
Planta primera de la casa de la cascada.
Fallingwater, Robert McCarter, Architecture in
Detail, Phaidon Press Ltd, Singapore, 1994
(pág. 48)

16

Planta segunda de la casa de la cascada.

Fallingwater, Robert McCarter, *Architecture in Detail*, Phaidon Press Ltd, Singapore, 1994

(pág. 48 - 49)

17

Planta tercera de la casa de la cascada.

Fallingwater, Robert McCarter, *Architecture in Detail*, Phaidon Press Ltd, Singapore, 1994

(pág. 49)

18

Planta de conjunto de la Villa Mairea.

The complete work in 3 volumens, Volume 1 1922 – 1962, Birkhäuser Verlag, Berlín, 1995

(pág. 109)

19

Planta baja de la Villa Mairea.

En Contact avec Alvar Aalto, Musée Alvar Aalto 1992, Finlande 75 Ans, Strassbourg, 1993

(pág. 68)

20

Planta alta de la Villa Mairea.

En Contact avec Alvar Aalto, Musée Alvar Aalto 1992, Finlande 75 Ans, Strassbourg, 1993

(pág. 68)

21

Fachada principal de la Villa Mairea.

En Contact avec Alvar Aalto, Musée Alvar Aalto 1992, Finlande 75 Ans, Strassbourg, 1993

(pág. 70)

22

Entrada de la Villa Mairea.

En Contact avec Alvar Aalto, Musée Alvar Aalto 1992, Finlande 75 Ans, Strassbourg, 1993

(pág. 70)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

1

Poética y arquitectura,
Josep Muntanola Thornberg,
Editorial Anagrama,
Barcelona, 1981

2

Retórica y arquitectura,
Josep Muntanola Thornberg,
Herman Blume,
Madrid, 1990

3

Robert Venturi,
Complejidad y contradicción en la arquitectura,
G.G., Barcelona, 1978

4

Topogénesis Uno,
Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura,
Josep Muntanola Thornberg,
Oikos - tau,
Barcelona, 1978

5

Topogénesis Dos,
Ensayo sobre la naturaleza del lugar,
Josep Muntanola Thornberg,
Oikos - tau,
Barcelona, 1979

6

Topogénesis Tres,
Ensayo sobre la significación en arquitectura,
Josep Muntanola Thornberg,
Oikos - tau,
Barcelona, 1980

7

Pellegrino, Pierre
Arquitectura e Informática
Barcelona, 1998

BIBLIOGRAFÍA POR AUTOR.

8

Alvar Aalto,
Fabio Mangone e Maria Luisa Scalvini,
Editori Laterza,
Roma, 1977

9

Alvar Aalto,
Karl Fleig,
G.G.,
Barcelona, 1985

10

Alvar Aalto,
The complete work in 3 volumens
Volume 1 1922 - 1962
Birkhäuser Verlag,
Berlín, 1995

11

Le Corbusier,
Análisis de la forma,
Geoffrey H. Baker,
G.G.,
Barcelona, 1994

12

Le Corbusier,
Arte Artigianato e Tecnica nella poetica di Le
Corbusier,
Luisa Martina Coli.
Laterza, Roma, 1981

13

Le Corbusier,
Guías de Arquitectura,
Deborah Gans,
G.G.,
Barcelona, 1988

14

Le Corbusier,
Willy Boesiger
G.G.,
Barcelona, 1991

- 15**
Ludwig Mies van der Rohe,
Escritos, diálogos y discursos,
James Marston Fitch,
Murcia, 1981
- 16**
Mies van der Rohe,
Continuing the Chicago School of Architecture,
Werner Blaser,
Verlag für Architectur Artemis Zürich,
Switzerland, 1981
- 17**
Mies van der Rohe,
Peter Carter,
Pall Mall Press,
London, 1974
- 18**
Mies van der Rohe,
The Artless Word on the Building Art,
Fritz Neumeyer,
The MIT Press,
London, 1991
- 19**
Palladio, Andrea 1508 - 1580
Architect between the Renaissance and Baroque
Benedikt Taschen,
Hamburg, Germany, 1979
- 20**
Palladio,
Guías de Arquitectura,
Caroline Constant,
G.G.
Barcelona, 1988
- 21**
Palladio,
L'Architecture de Palladio
Wolftraud de Concini
Arthaud
París, 1981
- 22**
Palladio, Andrea,
La Rotonda,
Electa,
Milano, 1990
- 23**
Palladio,
La Rotonda et sa Géométrie,
Robert Streitz Architecte,
Bibliothèque des arts,
Lausanne - Paris, 1973
- 24**
Palladio,
The Villas of Palladio,
Trager,
Bulfinch Press book,
London, 1992
- 25**
Wright,
Frank Lloyd Wright,
Bruno Zevi,
G.G.,
Barcelona, 1995
- 26**
Wright,
Fallingwater,
Robert McCarter,
Architecture in Detail,
Phaidon Press Ltd,
Singapore, 1994
- 27**
Wright,
Romanza,
The California Architecture of Frank Lloyd
Wright,
San Francisco, California, 1988

REVISTAS ESPECIALIZADAS, POR AUTOR.

28

Alvar Aalto,
Arquitectura,
No. 291,
Marzo, 1992

29

Alvar Aalto,
Cuadernos de Arquitectura
No. 72, 2T
1969

30

Le Corbusier,
Annals,
No. 2,
1983

31

Le Corbusier,
Architectural Design,
No. 7/8,
1985

32

Palladio,
Architectural Review,
No. 1015,
Septiembre de 1981

33

Palladio,
Space Design,
No. 196,
Enero, 1981

34

Wright,
L' Architettura,
Agosto, 1962

35

Wright,
Temas de Arquitectura y urbanismo,
No. 149,
Noviembre de 1971

Capítulo 4

Arquitectura y Naturaleza: Breves notas históricas.

Andrés Lozano

4.1. ARQUITECTURA Y NATURALEZA: BREVES NOTAS HISTÓRICAS

El estrecho vínculo entre arquitectura y naturaleza hasta nuestros días ha sido dejada de lado como consecuencia y prioridad dada al progreso industrial, el auge económico, al concepto de desarrollo y muchas variables más, surgiendo la problemática en la cual nuestros edificios y ciudades están condicionadas a la continua transformación del espacio urbano y arquitectónico, temas que en ocasiones carecen de investigaciones sobre técnicas constructivas con criterios ambientales, de regulación de las intervenciones arquitectónicas y urbanas con criterios ambientales, la implantación de técnicas de construcción sostenible para el ahorro energético, la aplicación del concepto de confort ó bienestar del usuario en el espacio, y que simultáneamente contemplan las variables ecológicas de preservación y estímulo a la protección de los recursos naturales existentes, y en especial el desconocer la naturaleza y su potencial como medio de desarrollo y como analogía a interpretar para conseguir las mejores condiciones en la calidad de vida del objetivo primario por el cual existen la arquitectura y la ciudad: “ el hombre como ser social”.

Constituyéndose este fenómeno de deterioro, en una paradoja, como lo denomina el arquitecto Josep Maria Montaner, en su artículo Modernidad, vanguardias y neovanguardias, publicado en la colección El Croquis 76, cuando sostiene que la ecología, el respeto por la naturaleza y la integración con el medio ambiente; criterios de vida que habían sido

consustanciales a las culturas indígenas y al pensamiento salvaje, y que han sido sistemáticamente despreciados por la sociedad industrial, se han convertido actualmente en el necesario paradigma para conservar la vida del planeta.

Esta primera aproximación a la protección del entorno nos lleva a revisar en el pasado los tratados formulados para orientar y dirigir el proceso de implantación y creación de las edificaciones, encontrando en León Battista

Alberti un ordenamiento claro en lo que refiere a la selección del entorno, del medio en el cual se ha de edificar, criterio este como la principal cualidad ha observar por parte del arquitecto según dice: “En un principio - así lo creemos - el género humano se buscó lugares para descansar en cualquier sitio que fuera seguro y allí, una vez encontrada una zona apropiada y agradable, se estableció y tomo posesión del emplazamiento mismo, de modo y forma que no fue su deseo que se hicieran en el mismo lugar lo familiar y lo individual, sino que quiso que un lugar fuera para dormir, que en otro distinto se conservara el hogar, que cada cosa se emplazara en un lugar distinto según su función -, que colocaban techumbres para protegerse del sol y de la lluvia; y para conseguirlo, a continuación levantaron además muros, sobre los que hicieron descansar las cubiertas- en efecto, se daban cuenta de que así estarían más protegidos de las heladas y los vientos invernales-: abrieron por último desde el suelo y a lo alto de lugares de acceso y ventanas, con las que no solo se facilitarían la entrada y la posibilidad de reunirse sino que sobre todo se obtendría luz y aire en la época adecuada y se haría salir la humedad y los olores que eventualmente se hubieran formado de puertas adentro - tal es mi opinión”-. León Battista Alberti.



Analizando este pensamiento, J.M. Rovira,

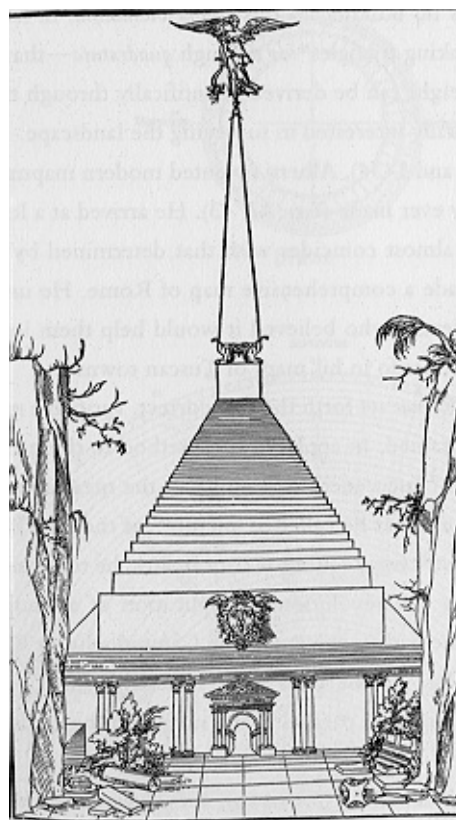
M.Dezzi y Bardeschi en su libro Leon Battista Alberti, hacen el siguiente comentario; En el De ReAedificatoria y en el Momus existe un planteamiento teórico con similares paralelismos; en ambas obras la insistencia en una naturaleza inmanente, animadora del todo, de una *vis naturae*, de una *machina orbis* dominada por los números, impregnada de semina, de fuegos, de razones seminales, de una arquitectura que brota *ipso ex naturae aremio*. En ambas obras el mismo fundamento de una ciencia física y la primacía de la arquitectura, en ambas la exaltación de la belleza, de las flores, del respeto por la naturaleza; en ambas la idea de un mundo nuevo por construir (*alius... nobis coedificandus mundus; novom quaerebamus exedificare mundum*), de una ciudad nueva a partir de la razón, es decir, según la naturaleza, respetando la misma, tomándola como ejemplo de sus partes y el todo, siendo esta la base inteligente del porque de las cosas, la lectura doble de ella por una sociedad que debe tomar como modelo la naturaleza en su espíritu.

Josep Muntañola en su libro Poética y Arquitectura, plantea una nueva postura de análisis para el Renacimiento respecto al tratado albertiano, gracias al De reedificatoria, donde el origen de las obras es mucho más profunda y va mas allá de la simple copia de formas tal como lo demuestra Magda Saura, la noción esencial de *concinntas* en el tratado Albertiano son de raíz aristotélica y deben interpretarse bajo el prisma de una analogía entre cultura y naturaleza, lo cual es esencial para la Poética de la Arquitectura, ya que mediante el análisis e interpretación de esta estructura se ha dado sentido a todas las tipologías definidas en tratados arquitectónicos y teorías arquitectónicas posteriores hasta nuestros días.

Esta analogía debe trascender el simple equilibrio de las partes hasta llegar al entendimiento de la unidad de las partes en un todo o sea la *concinntas*, como sistema de elementos y sistema de relaciones, el cual no puede leerse únicamente desde fuera, sino es esencial para su comprensión el ser leído desde dentro, lugar de unidad de las partes y del todo.

Para Alberti esta observación y análisis de la naturaleza, del terreno, del clima, con sus factores de temperatura, humedad, vientos, asoleamiento y agua, dan al arquitecto las primeras preocupaciones para resolver

ingeniosamente y creativamente, de acuerdo a su conocimiento de las formas, los materiales y los elementos de la construcción, referido a una visión análoga entre naturaleza y cultura, búsqueda poética aristotélica de una sociedad que no debe imitar formas, siendo mejor aún, por el contrario ver en ella la relación entre las partes y el todo, entre la forma y el uso, entre la totalidad y el contexto cultural y natural al que pertenece, y a la representación e intencionalidad del espacio arquitectónico y sus formas, siendo estos criterios justificados como dice al final del capítulo VI del libro Primero: - Quede claro entre nosotros que es propio de una persona profundamente inteligente intentar alcanzar todo aquello gracias a lo cual rinda su fruto el trabajo y el gasto que ocasiona un edificio y sea la construcción misma duradera y sobremanera salubre. Y es con seguridad labor de persona sabia y muy reflexiva no pasar nada por alto a la hora de lograr un objetivo tan importante... En ese lugar se desarrollarán tus estudios literarios, la agradable convivencia con tus hijos y el resto de personas de tu casa, los ratos de esparcimiento y trabajo, ahí tendrán lugar todos los momentos de tu vida; de modo que en mi opinión, no hay en la vida de un ser humano nada - salvo la virtud - a lo que haya que dedicarse con mayor preocupación, esfuerzo y esmero, que a hacer



posible vivir con comodidad en compañía de una familia acogedora; ¿ y quien puede decir que es

posible vivir con comodidad dejando de lado las observaciones que hemos reseñado?

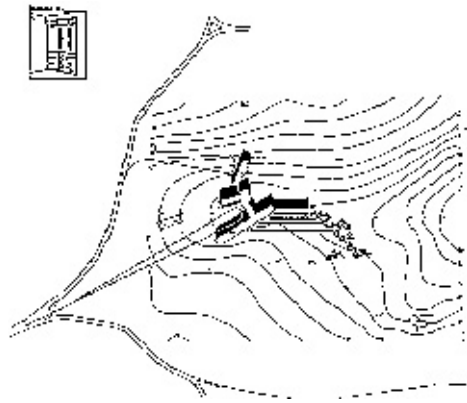
Esta observación de la naturaleza y su analogía con la cultura, permite definir por parte de Alberti que no existe entre estas una imitación de formas, sino la unidad de las partes en un todo que en la arquitectura se ha perdido, pues han trascendido las imágenes y los criterios de estilo y proporciones, momentos de creatividad y belleza, cambiables con el tiempo y sin justificación ambiental alguna, siendo este un factor de deterioro de la profesión y de la arquitectura misma.

Pensar la concepción de un edificio a partir de la analogía entre naturaleza y arquitectura, contemplando las variables ambientales como alternativa del espíritu o la poética del edificio, en donde la doble forma y el doble uso, resolverían las paradojas que esto implica, haciendo consciente la necesaria respuesta que las formas, las funciones y los elementos de la arquitectura deben hacer frente a los fenómenos de la naturaleza, sin olvidar como analogía en otra postura poética válida, al factor social y cultural al cual pertenece.

4.2 LA POETICA DE LA NATURALEZA EN LA OBRA DE AALTO Y WRIGHT

Alvar Aalto

La modernidad en la arquitectura simplificó el concepto de la máquina y produjo una variedad de estilos formas y técnicas que se han aplicado sin criterio alguno a paisajes y funciones de distinto orden, dejando como legado en el contexto contemporáneo una unificación cultural que desconoce la realidad perteneciente a los



distintos medios sociales, culturales y paisajísticos a los cuales pertenecen, pero la

obra Alvar Aalto, como lo define Josep Muntañola en sus libros “Poética y Arquitectura” y “Retórica y Arquitectura”, es ante todo insustituible para entender la rica relación entre historia y proyecto, entre figuración e invención, lo cual permite una visión auténticamente moderna de la arquitectura.

Aalto logra llevar a cabo un bello diálogo en sus edificios, reuniendo las partes en un todo, con una claridad de entendimiento y comprensión de la cultura y sociedad a la que pertenece, del



paisaje, de los otros edificios, del entorno inmediato y en especial de los usuarios, razonamiento llevado a la naturaleza misma de los materiales, de las técnicas, de la luz y del espacio mismo.

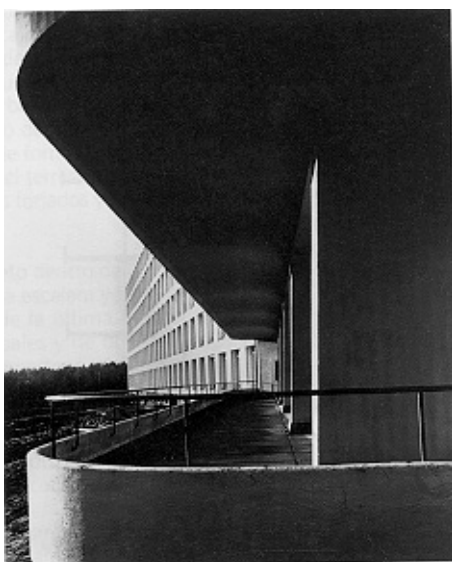
La recopilación de artículos y escritos de Alvar Aalto llevado a cabo por Alfred Linares y su posterior análisis, nos pone de manifiesto la intencionalidad de Aalto por la definición de humanización de la arquitectura (pensamiento olvidado hoy) en la cual ésta se debe comprender como propuesta cultural, siendo este factor social a la que la arquitectura debe dar respuesta. (postura análoga a la albertiana).

Esta aproximación a la poética de la arquitectura de Aalto, recoge las dos variables adicionales, con las cuales estructura sus proyectos, por una lado la técnica al servicio del hombre, técnica que resuelve la funcionalidad del usuario del edificio

en contacto permanente con el entorno y por otra parte generando formas, espacios de valores no ergonómicos y dimensionales planteados por la técnica de la arquitectura moderna, sino con criterios mas sublimes al espíritu, mas sensuales, perceptivos, psicológicos (leídos desde fuera y desde dentro de la arquitectura) y ligados al concepto de habitabilidad, contemplando las soluciones arquitectónicas a resolver frente a la naturaleza.

Así Aalto plantea que: “los problemas más difíciles no surgen de la búsqueda de una forma para la vida actual, sino mas bien del intento de crear formas que estén basadas sobre verdaderos valores humanos”.

Respecto al uso de los materiales es muy claro en su obra, ver un conocimiento y control de los mismos (en especial de la madera) referido al valor cultural que su uso posee, produciendo nuevas formas, con una técnica soportada en las más antiguas tradiciones finlandesas.



La obra de Aalto en su contenido social, presenta simultáneamente el uso desprovisto de frialdad técnica y simplemente funcional, ligándola a factores sensitivos y perceptivos propiciados por el movimiento, el gesto, la luz y el espacio mismo, espacio que contempla el factor del confort como apropiación social que de él pueda hacerse.

Este rito produce deformaciones en el objeto, que se adaptan al movimiento del usuario planteándole al mismo nuevas interpretaciones, lecturas y sensaciones del espacio y del contexto mismo. Esta poética de la arquitectura en su doble lectura, en su analogía con la naturaleza y soportada por el medio cultural y social al que pertenecen, es un legado importante para estudiar, analizar, contemplar y sacar conclusiones, mas no copias,

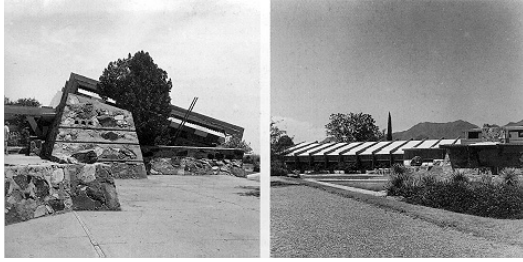
error cometido por algunos que desconocen la necesaria interpretación local de su propia naturaleza y contexto cultural y social al que pertenecen.

Frank Lloyd Wright

Mr, Wright en su discurso a los jóvenes arquitectos hace mención al fundamento de la libertad, una búsqueda del nuevo ideal Norteamericano, un alma nueva, tolerante y sincera; la cual para alcanzarla, deberá ser a través de una experiencia íntima porque no hay libertad exterior, la libertad se desarrolla desde adentro y es otra expresión de un orden integral de la mente en un estado elevado. *Por lo tanto es evidente que la arquitectura debe desarrollarse como un asunto integral, o como se dice ahora de carácter orgánico. F.Ll.W.*

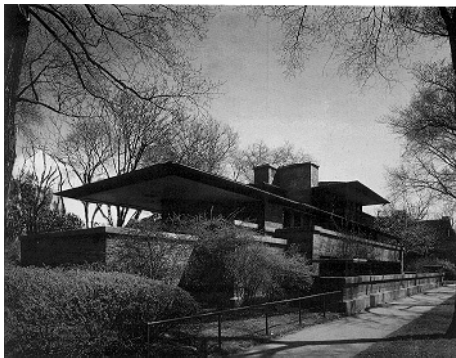


La arquitectura moderna cae en el terrible juego de aceptar la consigna de que el edificio debe parecerse a una máquina, funcionar como tal, llegar a parecerse incluso. Pero para Mr. Wright existe una diferencia esencial (toda la diferencia) entre un edificio y una máquina: *el edificio no es un utensilio ni una movilización. “El edificio como arquitectura nace del corazón del hombre, permanente consorte de la tierra, camarada de los árboles, verdadero reflejo del hombre en el reino de su propio espíritu. su vivienda es por lo tanto un espacio sagrado donde busca refugio, recreo y descanso para el cuerpo, pero muy especialmente para la mente”.* A lo cual añade irónicamente “ *nuestros edificios de la era de la máquina, tienen tanta necesidad de parecerse a las máquinas como estas de parecerse a los edificios”.*



En su aproximación a la naturaleza, la arquitectura no carece de leyes, se está con la naturaleza y es a ella a la que debemos aproximarnos inteligentemente y a la cual deberemos convocar con reverencia.

Ninguna racionalización de la máquina ni fabricación de la estética, puede oscurecer el hecho de que la arquitectura nace, no se hace y debe crecer consistentemente desde la intimidad hasta llegar a ser. Las formas que tome deben ser una generación espontánea de los materiales, método de construcción y propósito. En la arquitectura hay que preocuparse de nuestro sentido de la belleza específica de la vida humana, tal como se vive sobre la tierra.



La arquitectura orgánica busca un sentido superior del uso y un sentido más delicado de la comodidad, expresado en simplicidad orgánica. El uso y la comodidad para convertirse en arquitectura, deben transformarse en satisfacciones espirituales, donde el alma busque un uso más sutil, alcance un reposo más constante. Así la arquitectura le habla al alma como la poesía. En esta era de la máquina, para exponer esta poesía que es la arquitectura, se debe aprender el lenguaje orgánico de lo natural, que es siempre el lenguaje de lo nuevo.

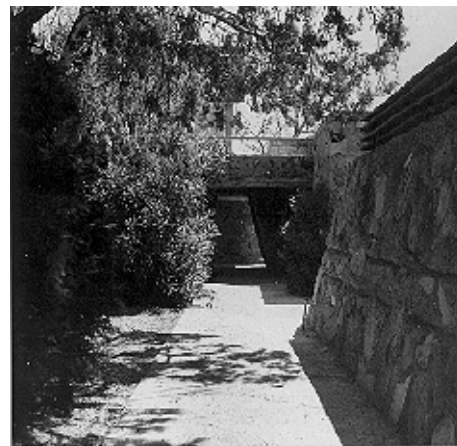
“La arquitectura moderna afirma la mas elevada sensibilidad humana del espacio iluminado por el sol. Los edificios orgánicos son la fuerza y la ligereza de la tela de la araña, edificios calificados por la luz, nacidos por el

carácter nativo del medio ambiente, aunado al suelo. ¡Esto es Moderno!”.

Para Mr. Wright Naturaleza significa no solo lo “exterior”, nubes, árboles, tormentas, el terreno y la vida animal, sino que se refiere a su naturaleza como a la naturaleza de los materiales, a la “naturaleza de un plan”, un sentimiento o una herramienta. Un hombre o cualquier cosa que le concierna, desde adentro. Naturaleza interior con N mayúscula, un principio inherente.

En su libro “El futuro de la arquitectura”, nos hace una serie de definiciones, que él considera útiles para una mejor comprensión de su postura y pensamiento frente a lo que debe ser la nueva arquitectura, entendiendo ante todo que el medio cultural al que se pertenece, es de primordial importancia, ya que la arquitectura moderna, mecanicista, ha llevado a unificar peligrosamente el lenguaje y las soluciones al hábitat humano, desconociendo el entorno y medio en el que se proyecta y luego construye un edificio:

La palabra orgánica, se refiere a la entidad y quizás por ello sería mejor emplear la palabra integral o intrínseca. Como se uso originariamente en arquitectura, orgánico significa la parte del todo como él todo a la parte. Así entidad como integral es lo que se quiere decir en realidad con la palabra orgánica, Intrínseco.



Una palabra como “Naturaleza”, por ejemplo, puede ser usada para denotar un medio físico o material para un fin. o la misma palabra puede ser usada con significado espiritual, pero en esta explicación del empleo de los términos en la arquitectura orgánica, el sentido espiritual de la palabra es el fundamental en todos los casos.

Espíritu: ¿que es el espíritu? En el lenguaje de la arquitectura orgánica, lo espiritual no es nunca

algo que desciende sobre la cosa desde lo alto como una especie de iluminación, sino que existe en la cosa misma como su propia vida. El espíritu crece hacia arriba y afuera hacia adentro.

Como proceso de la reflexión vivida en otro contexto por parte del arquitecto en su estadía de varios años en Japón, descubre pensamientos milenarios pertenecientes a la cultura oriental, y los *contextualiza* a un carácter universal, entendiendo como se origina el pensamiento central de la arquitectura orgánica, diciendo que fué Lao Tse quinientos años antes de Jesús, quien según lo que El sabía, declaró por primera vez que la realidad del edificio no consistía en las cuatro paredes y el techo, sino que correspondía al espacio interior, el espacio en el que se vivía.

Mencionando como sabemos, que la interpretación de la vida es la verdadera función del arquitecto, porque sabemos que los edificios están hechos para la vida, para vivir en ellos y para que se viva con felicidad. Y con gran firmeza afirma lo que conocemos; la realidad de que muchos edificios han sido construidos con el buen gusto, pero no con el pensamiento, con el no razonamiento de la naturaleza como modelo, como ejemplo a seguir, como referencia clara y presente a nuestros ojos y sentidos, y con un desconocimiento del medio social al que se pertenece.

4.3 EL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO

Louis I. Khan

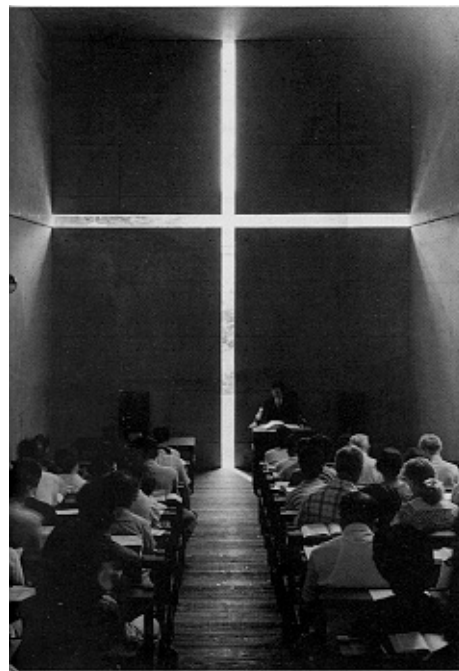
De la naturaleza el arquitecto Louis I Kahn, toma de la Luz la fuente original que contiene las leyes



de la naturaleza; cuando la luz deja de serlo, se transforma en materia y allí Kahn se impone una disciplina que consiste en utilizar la materia de la misma forma en que lo hace la naturaleza, pero la fuerza creadora del hombre logra formas distintas a las de la naturaleza.

Para Kahn no se puede proyectar nada sin la ayuda de la naturaleza; en la memoria de la creación radican las huellas de toda ley natural a través de la cual se ha pasado. Deben consultarse las leyes de la naturaleza, el orden del agua, del viento, de la luz, de ciertos materiales; la naturaleza del ladrillo.

Estos principios para Kahn estaban claramente

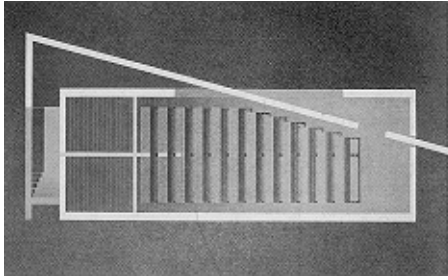


expresados, manifiestos en sus obras a partir de la ley y regla de la arquitectura que denominó EL ORDEN; un principio básico para la naturaleza, para el hombre, para la arquitectura, una poética sustentada en el conocimiento de las leyes de la naturaleza (el Porqué) mediante el orden El Qué, mediante el diseño el cómo.

Tadao Ando

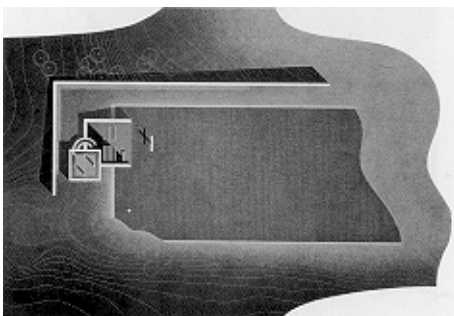
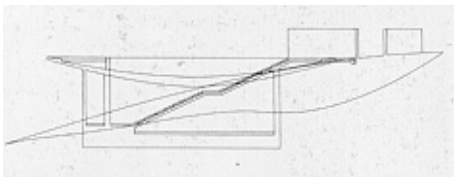
Entrar a estudiar el pensamiento y la obra de Tadao Ando, nos lleva a dar una mirada retrospectiva al medio cultural y natural en el cual esta inmersa gran parte de su obra. El paisaje de la isla conformado por una serie de montañas que predominan a lo largo y ancho de la misma, que sumados a un clima húmedo, producen en el contexto natural una gran masa de vegetación que en su conjunto produce una luz

tamizada por las hojas y los árboles, mientras por el contrario la zona de costa japonesa presenta una luz plomiza, originada por el alto porcentaje de humedad existente en el medio ambiente.



Es aquí en estas variables naturales en que el Sintoísmo de Japón, sistema primitivo de creencias religiosas, fundamenta y codifica su doctrina y establece una determinada imagen de la luz en el pueblo japonés.

La casa tradicional Japonesa, recoge tanto en su fundamento poético como retórico el sintoísmo en su connotación con la naturaleza. De ella extrae el espíritu de la impermanencia referida a la luz y la sombra, es decir de una naturaleza que cambia y fluye constantemente, generando nuevas lecturas y percepciones del espacio a medida que se adentra en la misma. Y por otro lado en su concepción retórica referida a una estructura de madera que asemeja los troncos de los árboles del bosque japonés, que en sus transparencias permiten acercarse paulatinamente al dinámico espacio contenido bajo sus ramas y que gracias al Shoji, paneles



corredizos de papel, en sus tonalidades grises, nos contextualizan en una naturaleza específica y en una cultura que de ella ha aprendido y estructurado su forma de vida.

Este sentimiento de no permanencia como lo expreso el escritor japonés Kenkoo Hooshi, la

belleza esta unida al cambio. Si las cosas no cambiasen perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la naturaleza es el cambio y esta idea de cambio conecta con la vida diaria del japonés.



Para Ando *“La arquitectura, que gracias al orden geométrico adquiere quietud y equilibrio, obtiene dinamismo gracias a los fenómenos naturales y los movimientos humanos”* (Luz, sombra y forma, Via 11, 1990). Establece un permanente diálogo entre lugar y naturaleza, contemplando las dos dimensiones del ser: espacio y tiempo; un espacio que sea capaz de mostrar la materia de la que está hecho el tiempo, concepto que esta relacionado por una parte con los cambios asociados a la naturaleza y sus variaciones de luz y sombras, y por otra a la percepción del hombre, que está sujeta al movimiento y a la memoria.

La interpretación que Ando da a la naturaleza, surge no de verla en su estado más puro, sino de una naturaleza que tiene cualidades y produce efectos, hechos que son perceptibles y sentidos por el hombre, y que a través de la geometría pura establece el orden que el hombre imprime en ella.

Hablando del proceso de proyectación, Tadao Ando comenta: *“Durante el proceso de diseñar un número de capillas, tuve naturalmente que pensar acerca de la naturaleza del espacio sagrado y lo que significa para mí. En occidente un espacio sagrado es trascendental. Sin embargo*

creo que un espacio sagrado debe relacionarse de alguna manera con la naturaleza, lo cual no tiene nada que ver con el animismo o el panteísmo japonés. Creo que mi percepción de la naturaleza es diferente de la naturaleza entendida como es. Para mí la naturaleza que un espacio sagrado debe representar, es la naturaleza hecha por el hombre o más bien la naturaleza hecha arquitectura. Creo que cuando el verdor, la luz, el agua o el viento se extraen de la naturaleza tal como es, de acuerdo al deseo del hombre, ello nos aproxima a lo sagrado.

La luz y el viento, en definitiva, los elementos naturales, carecen de significado de no introducirlos en el interior de la casa, segregándolos del mundo exterior. Una pizca de luz y de aire evoca todo el mundo natural, estos elementos marcan el paso del tiempo y de las estaciones y a las conexiones con las actividades de la vida humana”.

BIBLIOGRAFIA CAPITULO 4. ARQUITECTURA Y NATURALEZA

POETICA Y ARQUITECTURA, Josep Muntañola

EL SANATORIO DE PAIMIO, La arquitectura entre la naturaleza y la Máquina. Departamento de Proyectos. U.P.C.

IL DESIGN DI ALVAR AALTO, Editorial Electra, Werner Blaser, Forma Originaria e Forma construida.

ALVAR AALTO, Obra completa: Arquitectura Arte y Diseño, Editorial Otava, Ed. G.G.s.a. 1996.

FRANK LLOYD WRIGHT Y JAPON, Kevin Nute. 1993.

EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA, Frank Lloyd Wright, Editorial Poseidón, 1978

FRANK LLOYD WRIGHT, Editorial Stylos, H. Allen Brooks, V. Scully, C. Rowe. 1990

AyV. N°12,1987. El sueño cristalizado.

ARCHITECTURAL DESIGN, Abril de 1967, Frank Lloyd Wright as Enviromentalist, Reyner banham.

TADAO ANDO, Editorial G.G.s.a. Masao Foruyama. 1994.

LO SAGRADO Y LO PROFANO DE TADAO ANDO. Editorial Felix Riera de la puerta.

LA ARCHITECTURE D'AUJOURDHUI, AVR.89. N° 262, Paysage.

LOUIS IVAN KHAN, Editorial Serbal, Mauricio Sabini.

BIBLIOGRAFÍA DE FOTOGRAFÍAS

Hypnerotomachia – Poliphili, León Battista Alberti. “La Pirámide”.

Hypnerotomachia – Poliphili, León Battista Alberti. “Imágenes”.

El Sanatorio de Paimio, Ed. UPC. Planta general.

El Sanatorio de Paimio, Ed. UPC. Vista Exterior, Terraza.

Frank Lloyd Wright, Daniel Treiber, Ed. Akal Arquitectura. Casa Pauson, Casa Robie, Taliesin Oeste.

Tadao Ando, Masao Furuyama, Ed. G.G. Templo del Agua.

Tadao Ando, Philip Drew, Arquitectura in detail, Iglesia en el agua. Iglesia de la Luz.

Louis I. Kahn, Vincent Scully, Maison Fisher.

Capítulo 5

Intervenciones nuevas en contextos antiguos: Rehabilitación arquitectónica.

Gustavo Possos

INTERVENCIONES NUEVAS EN EDIFICIOS

ANTIGUOS

Rehabilitación

Cuando se presenta el caso de una intervención sobre un edificio antiguo, sean cuales sean sus características, existen tres posibilidades de actuación. La demolición, la restauración o la rehabilitación. No existe un criterio muy bien definido que dicte la forma adecuada de actuar según las características de cada edificio. Se han de valorar muchas variables dentro de las cuales están el valor histórico, el significado del edificio, sus condiciones estructurales etc.

La rehabilitación de un edificio implica otra serie de variables que serán tratadas desde el punto de vista de lo que se ha llamado “traducción arquitectónica”. El proceso de toda rehabilitación arquitectónica pasa por tres etapas: lo que quiere expresar el edificio antiguo o contexto inmediato, la traducción que se hace de el y la intervención o texto final.

El texto del edificio antiguo

Comprensión del texto.

Toda producción arquitectónica es el reflejo de las condiciones socio culturales de un momento en la historia articuladas por su diseñador. Se trata de un convenio cultural entre forma e historia que se ve representado en el texto o edificio. Este texto no está codificado de forma que pueda ser interpretado igualmente por diferentes lectores, su contenido se ve distorsionado por la realidad de cada momento. Quien se enfrenta a la comprensión de un edificio para realizar una rehabilitación arquitectónica se enfrenta con una multitud de textos entremezclados sin ser ninguno de estos el texto original o dominante. Se puede afirmar que la traducción del texto arquitectónico ya está dentro del edificio mismo. ”Los textos son injertados unos sobre otros, se hacen eco, sin que sea posible encontrar un primer texto, un primer germen que llevaría en potencia

todos los demás”¹

El edificio como signo.

Hablar de texto arquitectónico es hablar de signo porque lo expresado por el texto no es igualmente entendido por diferentes lectores. Y al igual que todos los signos, según Husserl, estos se dividen en signos “expresión” y signos “señal”. Un edificio que sea signo expresión es un edificio que comunica un contenido mas allá del evidente y que lo diferencia de los demás en cuanto a que su imagen es sugerente y crítica; en cambio el edificio “señal” se limita a mostrar un contenido funcional y en cierto modo estético que es pobre en cuanto a los resultados que un análisis poético² y retórico³ podrían mostrar. Husserl muestra la diferencia entre los dos tipos de signo expuestos; hablando del signo con calidad de “bedeuten” o signo que “quiere decir”; y de la misma manera que en la idea anterior, se puede hacer el paralelismo con el edificio y concluir que hay edificios que “quieren decir” o que son signos expresivos; signo con capacidad de comunicar un texto que está mas allá de lo puramente visual, funcional o estético.

El aura del edificio.

Se va ahora a introducir un término definido por Walter Benjamin en “Discursos interrumpidos”, y es el del aura o autenticidad de la obra de arte. Se define como aura al aquí y el ahora de algo. Arquitectónicamente hablando se puede relacionar el aura con el contexto socio cultural de una construcción, de como se ensambla o articula adecuadamente en el.

Según Benjamin la arquitectura es una recepción simultánea y colectiva que es percibida a través del uso y la contemplación. El aura de un hecho arquitectónico es entonces mas singular aun, puesto

¹ S. Kofman: “Un philosophe “unheimlich”, en lecturas de Derrida, París, 1984, pag 42

² J Muntañola: “Poética y arquitectura” Barcelona

³ J Muntañola : “Retórica y arquitectura” Barcelona

que no puede ser extraído y además es variable con respecto al tiempo. Si el aquí y el ahora de una pintura queda plasmado dentro de ella misma, el de la arquitectura es propio y externo a ella; es inútil pensar en un edificio sin pensar en su contexto, el edificio depende de su adecuada implantación en el lugar.

Traducción arquitectónica

Definición y presupuestos

La traducción del lenguaje arquitectónico de un edificio que va a ser rehabilitado reside en la interpretación de lo antiguo desde el punto de vista moderno. Consiste en la lectura de la intersección de dos o más culturas donde coexisten una pluralidad de épocas y arquitectos cumpliendo el ciclo hermenéutico del texto que interviene el contexto para luego volverse contexto. Por tanto una buena rehabilitación depende de la “intuición” del buen traductor, de su habilidad de interpretar los signos pasados en signos modernos. Se trata de leer el texto original con otro sistema de codificación manteniendo el significado. De igual manera que con el texto escrito, la traducción arquitectónica alcanza tres niveles de precisión; la traducción literal que deja de lado el significado global centrándose en el significado de los elementos que componen el todo; la traducción libre que compone un nuevo texto a partir del significado global original; y la traducción interpretativa que mantiene el significado global pero con la transposición adecuada de elementos de un lenguaje a otro.

Sea cual sea el tipo de traducción o combinación de traducciones siempre habrá de suceder la comprensión del texto, la pérdida de algo en ese proceso de comprensión y la certeza que todo lenguaje es factible de ser traducido.

Traducción como lectura del pasado

“La dimensión de la *tarea de leer*⁴ se abre hasta el punto de que la lectura es todavía escritura, desde el momento en que el texto no es simplemente “expresión” de un significado constituido por la consciencia y comprensible para el entendimiento”⁵ Con estas palabras se define al texto como un ente activo capaz de generar interpretaciones variables según cada lector. El concepto de texto histórico se ve afectado, y por consiguiente el edificio antiguo como texto arquitectónico. Además para complementar esta idea del pasado no estático Benjamin propone que “la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente, puede retenerse como imagen relampagueante”⁶. El texto arquitectónico mantiene aun su característica de signo expresivo con contenido indefinido listo a ser interpretado por la intuición del buen traductor.

Nueva propuesta

Comprensión como creación

A medida que el contexto va siendo traducido se va llevando a cabo la tarea de conciliar dialógicamente dos textos o arquitecturas que dependen una de la otra sin ser ninguna de las dos la dominante. Con esta afirmación se plantea entonces que la *tarea de leer* o traducción es una creación poética en si misma, y no se trata simplemente de una labor pasiva de conversión de términos y conceptos.

Espacio híbrido

Junto con la *tarea de leer* se fusiona otra escritura, es decir, la intervención o nueva poética en el contexto antiguo. El éxito o fracaso de esta fusión reside en la búsqueda de la máxima catarsis con el nuevo conjunto. La correcta composición de poéticas y retóricas produce espacios considerados “híbridos”. Un espacio híbrido es singular en cuanto a que su lectura es únicamente de conjunto, pero coexisten

⁴ J. Derrida: La voz y el fenómeno Valencia 1995

⁵ J. Derrida: La voz y el fenómeno Valencia 1995

⁶ W. Benjamin: Discursos interrumpidos Ed. Taurus 1973

dentro dos lenguajes, dos conjuntos simbólicos que no pueden ser separados ni entendidos individualmente.

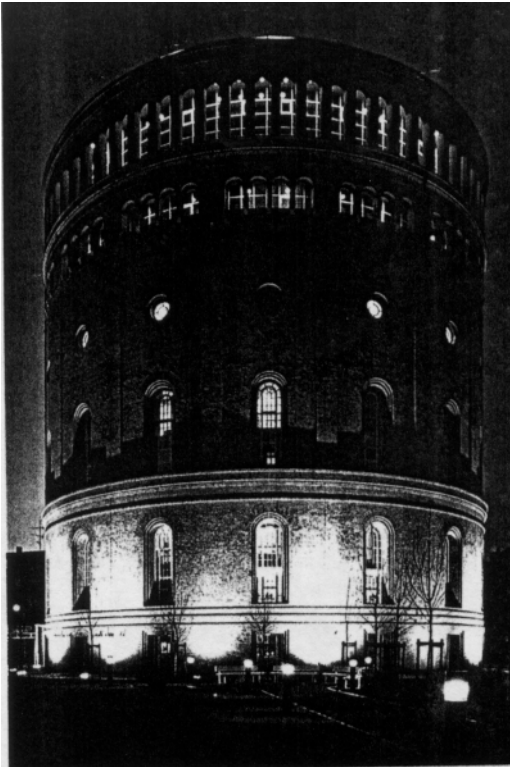
Ejemplo 1

Hotel Wasserturm⁷. Colonia

Alemania, 1990

Arquitecto: Konrad L. Heinrich

Diseño interior: Andrée Putman



A la arquitecta interiorista parisiense Andrée Putman le fue encargada la tarea de transformar un edificio funcional de carácter industrial del siglo pasado en un hotel de lujo. Los requerimientos arquitectónicos de restaurar el edificio histórico y modificar las fachadas y los forjados fueron cubiertos por el arquitecto local Konrad L. Heinrich. La antigua torre de aguas, construida en 1872, resistió los bombardeos de la segunda guerra mundial y, aunque seriamente dañada, permanecía en el centro de la ciudad. Dada su catalogación como edificio histórico artístico, esta semi ruina se salvó de ser demolida.

La sobria mano de Andrée Putman, parcialmente guiada por modelos de los años veinte, se distingue en cualquier detalle del interior, desde el vestíbulo de recepción, el bar y las 90 habitaciones y “suites” - algunas de ellas diseñadas como apartamentos

dúplex -, hasta el restaurante, con su vista panorámica sobre los tejados de Colonia. La fábrica - casi siempre construida con el tosco ladrillo original - y la discreta elegancia de salón del mobiliario interior, casan perfectamente en un armonioso conjunto.

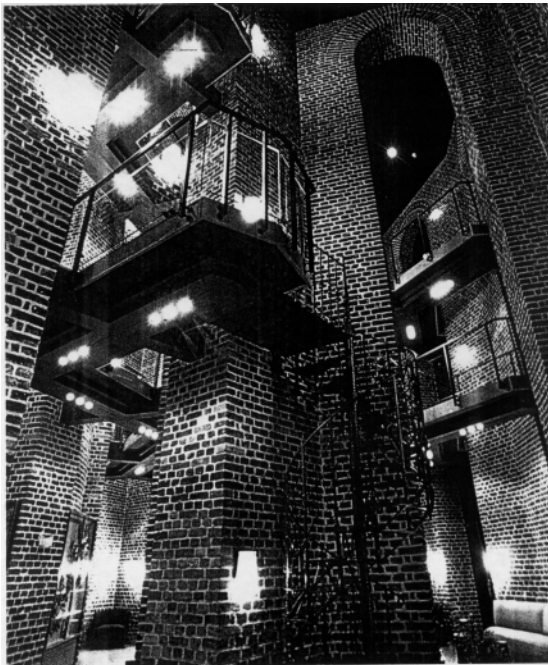
El mobiliario, las alfombras y los accesorios han sido especialmente diseñados para esta obra. Como motivos recurrentes en este proyecto hay que citar el círculo y el cilindro; la forma circular de la torre se repite en los sillones, mesas, lavabos, y marcos de las puertas. Por contraste con la casi ausencia de colorido de otras obras de Putman, aquí el mobiliario ha sido tapizado en amarillos y azules fuertes. Es de destacar la admirable economía desplegada en el manejo de las difíciles formas de las habitaciones, semejantes en planta a las porciones de un pastel. Para Andrée Putman, la clave estuvo en la iluminación empotrada a base de paredes de vidrio mate a toda altura iluminadas por detrás, o de estrechos paneles luminosos auto estables para compensar la ausencia de ventanas exteriores.

⁷ Tomado de “Hoteles” Ed. Gustavo Gili

Dimensiones poética y retórica.

Se maneja aquí un doble lenguaje formal funcional. El edificio antiguo de carácter civil controla, con la forma del cilindro y el círculo, la nueva intervención; la antigua forma se ve reforzada por la nueva. Funcionalmente hablando la propuesta nueva es absolutamente contraria a la original, el deposito de aguas pasa de ser sustento de la ciudad a ser parte habitada de ella. El elemento que mezcla estas dos posturas contradictorias es el manejo de la luz, que articula los aspectos formales y funcionales.

puramente civil, con el punto de vista de otro simplemente funcional. Su éxito reside en la conciliación de dos aproximaciones opuestas en un mismo contexto.



El sistema compositivo ordenador se basa en estrategias geométricas procedentes del texto del deposito de aguas. Con la articulación de formas procedentes del círculo se define un programa arquitectónico totalmente nuevo en un entorno que no posee aparentemente nada en común con la nueva intervención. Los elementos formales crean el modelo de relación entre el proyecto nuevo y el contexto existente; la adecuada mezcla de formas afines hace que dos funciones opuestas sean perfectamente compatibles.

Se ve en esta propuesta la re lectura de un sistema

Ejemplo 2

Iglesia de la parroquia de Santa Eulalia d'Encamp⁸

Andorra.

Arquitectos: MBM, Arquitectos.

Arquitecto Colaborador: Pau Ramis.



Las pequeñas iglesias románicas constituyen una presencia habitual en el paisaje del Pirineo; Santa Eulalia, iglesia parroquial de la población andorrana de Encamp, es un ejemplo de esa circunstancia aunque, en este caso concreto, más que de edificación románica cabría hablar de fragmentos de arquitectura románica. En los años treinta el ábside fue derribado y sustituido por un simple muro de cierre, el desplazamiento del cementerio provocó un vacío, posteriormente usado como almacén de vehículos; la edificación presentaba además cubierta de fibrocemento y un pavimento interior de simples baldosas de hormigón. La iglesia conservaba aún algunos elementos de gran interés: la esbelta torre campanario adosada a la fachada sur del edificio, el pequeño «comunidor» situado en el ángulo sudoeste del recinto exterior, uno de los escasos ejemplos conservados en Andorra de estos pequeños templos

destinados a los rezos en momentos de tormenta, o una interesante serie de altares barrocos de carácter popular, entre los que destacaba el que presidía el altar mayor.

Elementos fundamentales en la organización social del territorio en el siglo XI, estas pequeñas construcciones religiosas prestaban servicio a comunidades de fieles muy dispersas y escasamente agregadas; la creación de las sagreras, que definían el entorno de la iglesia como lugar de refugio y protección, provocó la aparición de unos incipientes núcleos edificados, antecedentes en muchos casos de las poblaciones actuales. Esta evolución provoca que no exista una tipología de entorno asociada a la pequeña iglesia románica pirenaica situándola entre lo urbano y lo rural.

El objetivo básico de la intervención proponía por una parte la restauración del monumento histórico y el acondicionamiento de su entorno inmediato y, por otra, el aumento de la capacidad de la iglesia.

Las dependencias parroquiales, una de las cuales se dispone como anexo a la iglesia, se sitúan en el espacio exterior que se extiende al norte de aquella, configurando con su cubierta superior un nuevo espacio exterior de uso público. Se ha dispuesto un porche adosado a la fachada norte de la iglesia, en uno de cuyos extremos se sitúa el conjunto formado por las oficinas parroquiales.

Dos lucernarios acristalados dispuestos en el pavimento del nuevo ámbito exterior, facilitan la iluminación de las dependencias ubicadas bajo el mismo.

El incremento de la capacidad del edificio se ha resuelto mediante la prolongación de la nave de la iglesia hacia el este, desplazando los retablos barrocos hacia el nuevo testero. La intervención contemporánea se distingue con claridad de las fábricas preexistentes, respetando así la tradición de la arquitectura religiosa europea de los últimos cien

⁸ Tomado de Revista ON: Diseño N 139 (1993)

años.

Durante la ejecución de las obras se localizó la base de los muros originales del ábside del siglo XI, circunstancia que impuso la modificación del diseño inicial, para acomodar los diferentes niveles del pavimento y explotar esta interrupción con una colocación ciertamente inusual de la pila bautismal.

El diseño de la intervención ha prestado especial atención a temas, como la acústica del edificio, que faciliten su utilización como sala de conciertos, recuperando en cierto modo el carácter social, cívico y religioso del centro parroquias.

Dimensiones poética y retórica.

La intervención propone una alternativa integradora, en la que lo nuevo es el hilo articulador que facilita una lectura clara y comprensiva del conjunto. Cada espacio se ve recuperado y potenciado por la inclusión de un nuevos usos. La clara identificación de lo nuevo contrastan con los fragmentos del pasado románico.



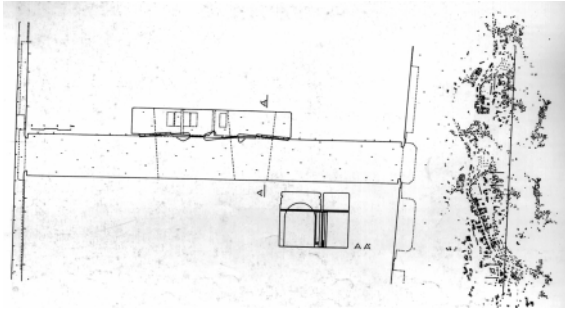
La estrategia retórica básica es la re composición sobre la tipología histórica. Cada elemento se ve diferenciado de los antiguos cubriéndose la doble necesidad de reconstruir un pasado poco definido y mejorar unas funciones actuales insuficientes.

Re componer es aquí la clave de la adecuada traducción arquitectónica.

Ejemplo 3

Galería del Passatge⁹. Igualada

Autores: Xavi Claramunt, Pep Valís y Se Duch.



La conversión de un espacio residual en galería de arte se realiza por medio de un meticuloso tratamiento del cerramiento que lo separa del pasaje al que abre su fachada. Un sistema de paneles móviles permite controlar y matizar meticulosamente la relación que se establece entre el minúsculo espacio interior de la sala y el ámbito público del pasaje, hasta el punto de que aquella se convierte en un gran escaparate.

El local está ubicado en un pasaje cubierto, situado en el centro histórico de la ciudad de Igualada, que comunica la rambla de la población con uno de sus teatros.

Las singulares características geométricas del local, de dos metros de profundidad y una longitud total de catorce, que configuraba la fachada abierta al pasaje, permitía que con una pequeña intervención la obra expuesta pudiese ser vista desde el exterior sin necesidad de acceder al interior de la sala, que operaba así como un gran escaparate. Esta disposición permitía aproximar al mundo del arte a aquellas personas que no tienen por costumbre frecuentar las galerías más convencionales.

La propia estructura geométrica del local ya reunía las condiciones necesarias para esta finalidad, pero era preciso encontrar la manera de aprovechar el espacio del pasaje, a fin de que en determinadas ocasiones inauguraciones, muestras especiales, etc.

fuese posible ampliar, cambiar o modificar su configuración, prolongando el minúsculo espacio interior de la sala al ámbito del pasaje.

El elemento fundamental de la intervención lo constituyen tres planos móviles, articulados con la antigua fachada, a través de los que se realiza el acceso al interior de la sala. Estos paneles de cerramiento de la galería están formados por una parte vidriada y otra metálica que, al abrazar los pilares, conforman el volumen suficiente para proteger al observador de la circulación a lo largo del pasaje.

Al desencajarse, los sectores vidriados se mueven a lo largo de unos ejes y giran sobre sí mismos, adoptando infinitas posiciones tanto en el interior del local como en el pasaje.

Los pilares metálicos pasan de ser elementos estructurales propios de la fachada a centros de circulación y, de esta forma, la sala deja de estar cerrada para ser totalmente permeable.

Dimensiones poética y retórica

El cerramiento indefinido y móvil muestra el carácter variable de las galerías de arte manteniendo la doble función de borde y de contenedor. La interpretación del texto es aquí en función del uso futuro, la fachada interior del pasaje sigue siendo fachada pero ahora hacia dentro y hacia afuera.



La composición del cerramiento se fundamenta en la variabilidad del espacio, los ejes de translación

⁹ Tomado de Revista ON: Diseño N 140 (1993)

muestran las posibles combinaciones de espacios futuros desde la configuración actual. El metal y el vidrio son el medio de expresión de lo móvil, de la máquina presente que contrastan frente a la imagen estática del vacío en medio del pasaje.

La adición de un elemento que puede mutar es la base de la nueva poética. El cerramiento no estático produce suficiente dinamismo para reactivar un espacio reducido sobrante.

Ejemplo 4

Rehabilitación de la torre del homenaje del castillo de Torija¹⁰.

Guadalajara

Arquitecto José Luis Condado Ayuso.



El castillo es una imponente construcción que preside la plaza de Torija; la fortificación está constituida básicamente por un recinto cuadrado delimitado por altísimos muros, sobre los que corre una barbacana de tres órdenes de modillones, los más altos unidos entre sí por medio de arcos en los que se apoyaban las almenas; en la esquina nordeste se levanta la gran torre del homenaje.

El objetivo básico de la intervención que se propone es la rehabilitación interior de la torre del homenaje, para facilitar su utilización como pequeño museo monográfico. Para ello, debe preverse en primer lugar la construcción de dos forjados interiores, dado que la torre sólo conserva la bóveda de cobertura de la planta inferior, y facilitar los elementos necesarios para establecer la comunicación entre los diferentes niveles interiores. La escalera exterior opera como vestíbulo de ingreso a la reducida sala de conferencias que ocupa el nivel inferior de la torre.

Como criterios básicos de intervención cabe citar.

1. La no reconstrucción de los elementos y

materiales originales, incluidos en esta consideración los incorporados en la reconstrucción de 1965.

2. El tratamiento reversible y en ningún caso traumático de los muros y elementos conservados de la fortaleza, susceptibles de ser retirados en cualquier momento.
3. La utilización de nuevos materiales que cumplan la función requerida sin excesivos contrastes en forma y en textura con los materiales y elementos constructivos existentes. Son cuatro los materiales básicos: el hormigón, el acero, la madera y el vidrio.

¹⁰ Tomado de Revista ON: Diseño 171 (1996)

Dimensiones poética y retórica

La nueva intervención se sirve de una interpretación de las formas propias del castillo antiguo para incorporar un elemento que es ajeno a el pero que se fusiona perfectamente sirviéndose de un lenguaje ajeno, pero familiar al de la construcción. Con el reducido tamaño de la sala de exposición se aprovechó al máximo el volumen de la nueva torre utilizando elementos de múltiple uso. Los nuevos materiales son afines con los antiguos pero perfectamente identificables con respecto a forma y textura.



La estrategia básica de composición retórica es la representación, sin copiar, de la tradición medieval del castillo de Torija. Es una intervención minúscula que cumple totalmente con los requerimientos del programa propuesto.

Re presentación o re interpretación son los conceptos que permiten traducir el lenguaje antiguo a través de la nueva intervención. Nueva forma extrañamente reconocida.

Capítulo 6

La Arquitectura del diálogo

Carlos A.
González

La Arquitectura del diálogo.

El Condicionante histórico o la transferencia del pasado al presente
Arquitecto Carlos Andrés González Rodríguez.

“ Lo originario jamás se dará a conocer en la consistencia desnuda, patente de lo fáctico, sino que únicamente se abre a su ritmo a un doble atisbo... , que concierne a su prehistoria y a su historia posterior”(1)

El acelerado crecimiento urbano de las ciudades en los últimos cuarenta años, ha llevado a que sus centros históricos pierdan el valor necesario para su preservación, debido a que los habitantes originales han sido “expulsados” de ellos por diversos factores de carácter social, cultural o económico, alterando usos, formas y significados llevan a que su desaparición sea inminente con lo cual no solo se pierde la historia urbana sino la memoria colectiva y la tradición de una sociedad. Estos casos se desarrollan ante todo con el advenimiento de la arquitectura de la posguerra que con sus propuestas para una sociedad con mejores condiciones de vida propone la erradicación de las estructuras culturales del pasado que finalmente desemboca en el mal llamado “*international style*”, que con sus propuestas de viviendas y edificios institucionales con características poco expresivas tan solo representaban la masificación

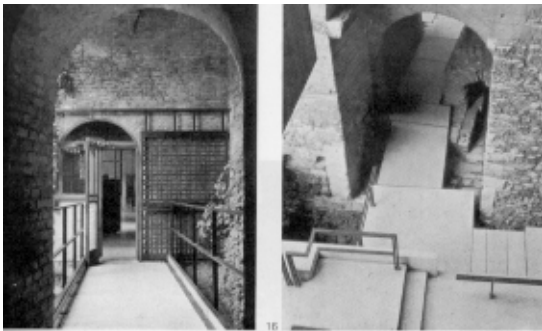


Fig.1. Carlo Scarpa. Museo Castelvecchio, Verona, 1958/1964. Imagen Que muestra el enlace entre la Reggia con el Mastio. “...Logra que el manejo de las circulaciones se suspenda en el aire, revolucionando el conjunto de planos correlativos que se interfieren en la red ortogonal del monumento.”

de la sociedad. Es durante la década de los 70's cuando la conciencia de la rehabilitación de la arquitectura del pasado se revitaliza y toma en cuenta las propuestas y tratados desarrollados durante la época de la posguerra, hay que tener en cuenta que todo el trabajo de Scarpa es anterior a esta concientización, “Después de Scarpa, ya no es posible volver a la

“restauración” de Camilo Boito ni ceder a la pereza de la mimesis” (3); para así constituir un adecuado trabajo dialógico entre el pasado y las nuevas propuestas arquitectónicas.

Para poder hablar sobre rehabilitación se hace necesario diferenciarla del termino restauración, ya que la primera hace un planteamiento dialógico armónico entre el pasado y el presente, (aplicándose en la mayoría de los casos a construcciones de carácter residencial y en algunos casos institucionales, que en su momento marcaron la tipología de un conjunto determinado), donde interactúan agentes heterogéneos que van desde los urbanísticos, históricos, políticos, sociales, económicos y arquitectónicos; mientras que la segunda desarrolla y recupera de forma integral el lenguaje y la estructura arquitectónica con que fue construido inicialmente el edificio (aplicándose por lo general a construcciones de carácter institucional que representan una época determinada dentro de una sociedad).

Es necesario ante todo que para poder generar sensaciones en quienes habitan un edificio están sean dadas por un diseño acorde con las necesidades planteadas. Se debe de tener en cuenta la historia cultural dentro de la cual se desarrolla la obra ya que para crear es necesario tener en cuenta el dominio del lenguaje cultural de los antiguos. Es así como trabajan Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Carlo Scarpa o Daniel Libeskind, quienes asimilan la cultura partiendo de quienes habitaron o habitaran un texto o un contexto en ocupara un mom

Esta lectura cultural debe de tener como punto de partida la historia, pero no para repetirla ni para eliminarla, sino para adecuarla a las necesidades del contexto que es al fin y al cabo dentro del cual se genera un dialogo cultural. Sin embargo el hombre (arquitecto) de hoy siente que el pasado cultural se convirtió en una barrera proyectual, dejando de lado el hecho, que cuando se plantea un nuevo proyecto se hace necesario manejar una decisión colectiva que se anteponga a la individual, para así lograr una coherencia arquitectónica.

Estas premisas son las que hacen que la rehabilitación logre manejar la diferenciación entre lo antiguo y lo moderno, proponiendo un nuevo significado para la arquitectura dentro del cual se logran integrar los contrastes, para así encontrar y ver la semejanza en lo que no se parece, que es lo que logra hacer un buen artista,

tal y como lo promulgaba Aristóteles.

Para manejar la traducción de lo existente (solo es traducible lo que está (2))., hay que tener en cuenta el significado de un lenguaje antiguo que se enfrenta a otro lenguaje nuevo.

La traducción se maneja de la misma forma que cuando en el teatro o en el cine y a veces en la literatura misma, se presenta la analogía entre el castillo medieval y el Centro de Poder actual tal y como se ha hecho con las obras de Shakespeare, Cervantes o Lorca, sin perder la escénica dramática y transmitiendo el mensaje original.

Sin embargo surgen posiciones críticas que van en contra de las nuevas propuestas que propenden por la conservación de la memoria a través de la arquitectura del pasado, venidas de sectores tecnocráticos que ven en estos trabajos tan solo obstáculos económicos que impiden el desarrollo de construcciones que no logran armonizar con el contexto dentro del cual son propuestas. Son estas oposiciones las que llevan esto determinado, logrando así asimilar la esencia del lugar.

A hacer ver que la rehabilitación es un paso más en la construcción o en el entendimiento de la ciudad, que así mismo se convierte en el deseo de saber y conocer de manera colectiva la forma de la convivencia urbana del pasado, para aplicarla en el presente logrando su interacción dialógica en el futuro.

Todo esto conduce y devela la necesidad de educar para rehabilitar, en donde el Estado y sus políticas de rehabilitación den el apoyo necesario a las comunidades para el desarrollo de los proyectos que buscan la recuperación de la memoria del colectivo con respecto a la configuración urbana.

Con esto podemos ver que la rehabilitación arquitectónica se puede resumir más como un ejercicio de transferencia, la cual conjuga de forma triangular el problema científico, el semiótico y el artístico, dando paso a que cada uno de estos componentes, de una respuesta independiente y paralela entre sí; permitiendo que el problema de traducción entre el pasado y el presente valla más allá de ser un problema estético y se convierta en una solución que evoluciona la analogía, (o el contraste), logrando así la intersección de dos épocas.

Los casos que sobre rehabilitación textual y contextual se analizan a lo largo del presente estudio, se basan en los trabajos desarrollados durante los últimos diez años tanto en España. Pasando por claustros, conventos e iglesias que hoy son museos o bibliotecas, así como antiguas fabricas que en la actualidad albergan centros de educación o estudios de arquitectura.

(1) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, 1928, pag.32

(2) Josep Muntañola Thonberg. Seminario: "Metodología e Investigación en la arquitectura"

(3) Ada Francesca Marcianò, "Carlo Scarpa" Estudio Paper Back, Gustavo Gili, 1985, Barcelona, pag.

Rehabilitación de La Pleta.

Parque natural de Garraf . Jordi Ambrós, arquitecto.

-Antecedentes

El Garraf un macizo calcáreo situado en los alrededores de Barcelona. Esta formación geológica esta asociada a la ausencia en la superficie de agua condicionando la vegetación que se presenta sobre la superficie terrestre. El interés paisajístico, ecológico y cultural de este sector así como la necesidad de habilitarlo para el uso humano llevaron a que en 1987 El Garraf fuera nombrado espacio natural protegido.

El trabajo de rehabilitación aquí desarrollado permite la actuación en dos campos como lo son el de la conservación del patrimonio arquitectónico y la conformación de un conjunto urbano que conforma el equipamiento público necesario para apoyar la gestión de desarrollo del territorio.

-La Construcción preexistente

Se puede decir que la Pleta es una construcción perteneciente al modernismo catalán de la cual no se conoce su autor, (algunos aseguran que fue Gaudí quien la construyó), con una funcionalidad ejemplar. El edificio principal es un largo



Fig.2. "Vista general del conjunto edificado de La Pleta, en el Parque Natural del Garraf; en primer término, la característica estructura abovedada que protege el brocal de la cisterna de recogida de aguas pluviales". Revista "ON DISEÑO" No 180, 1997,pg. 109

volumen orientado hacia el este, que se desarrolla en tres alturas, desarrollando una doble crujía con una no muy considerable profundidad. En este punto aparecen dos volúmenes que junto con un muro externo de mampostería ayudan a delimitar el exterior del conjunto y ayudan a demarcar el acceso principal. En el extremo suroriental del

edificio se levanta una estructura que seguramente en algún momento sirvió de albergue del mecanismo que indicaba el nivel de agua del mismo. La conformación espacial del recinto no deja dudas con respecto a su uso original, el de servir de refugio temporal para pastores y rebaños de cabras. La altura de la edificación no deja de ser paradójica, teniendo en cuenta las actividades desarrolladas en el interior, sin embargo y de acuerdo al avanzado estado de deterioro de la construcción no permitió determinar la utilización de los niveles superiores.

-Programa de Funciones

De acuerdo a las necesidades del Parque Natural de Garraf en La Pleta se desarrollo un programa que cubría tres necesidades básicas: espacio para las actividades de un Centro d Interpretación de un Espacio Natural Protegido, las dependencias administrativas y dirección y, por último, una sección para el personal de mantenimiento.

De acuerdo a las características especiales de la edificación y teniendo en cuenta su alto estado de deterioro la compañía promotora permitió un amplio margen en cuanto al desarrollo y ubicación de actividades concretas.

-La Intervención

El desarrollo de los espacios interiores se vio determinado a partir de la sala de proyección en la cual se informaba acerca de las actividades a desarrollar en el parque. Debido a que las características de una sala de proyecciones de características actuales afectaría la estructura de las crujías se opto por generara una sala lineal("túnel audiovisual"). Las oficinas de dirección y administración respectivamente ocupan la ultima planta de la construcción; la zona de servicios se desarrolla en planta baja en los laterales del patio exterior. La escalera original es removida de acuerdo a las necesidades del ala audiovisual y se desarrolla en la crujía posterior.

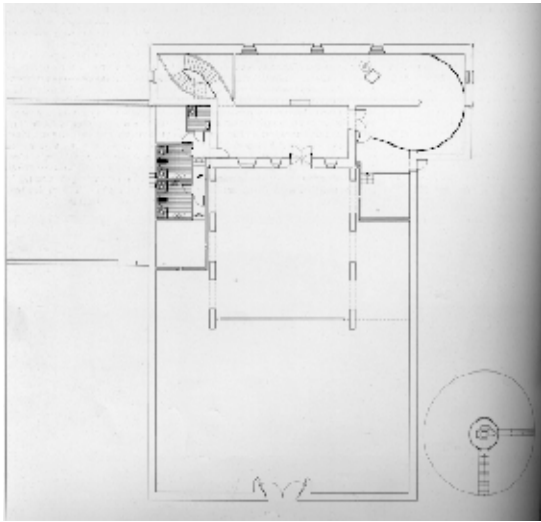


Fig.3. "Planta baja del edificio rehabilitado. La construcción cuya autoría no está documentada, es un singular edificio basado en la yuxtaposición de dos crujías longitudinales de reducida anchura. Este condicionante geométrico provoca que la ubicación de las dependencias más significativas del programa funcional propuesto, escalera de comunicación vertical y sala de audiovisuales, se vean condicionada en gran medida por aquel problema dimensional" Revista "ON DISEÑO" No 180, pg.114.



Fig.4. "desembarco de la escalera a nivel de la planta segunda. La cubierta del ámbito longitudinal, destinado a las oficinas de gestión y dirección del espacio protegido, dispone de un lucernario que recorre en toda su longitud, para complementar la escasa iluminación natural proporcionada por los escasos huecos de sus fachadas exteriores." Revista "ON DISEÑO" No 180. Pg.121.

El tratamiento de muros interiores en cuanto a manejar el ladrillo a la vista como un testimonio arqueológico no alcanza a desarrollar una adecuada intervención en este concepto en contraposición del manejo de texturas y colores nuevos que se manejan en torno a la escalera principal.

El trabajo dialogico que se realiza entre la arquitectura del pasado y la intervención contemporánea fue afortunada en el trabajo de materiales y l recuperación de elementos de fachada, sin embargo en el interior al centrar la misma entorno a un espacio central, desvirtúa la función inicial y no logra hacer una transferencia en las definiciones del uso original, que era estrictamente payes, frente a un uso contemporáneo que maneja un espacio que reúne funciones administrativas.

Intervención en el Hospital del Rey

Melilla. Arq. José Ignacio Linazaroso

-La construcción preexistente

La intervención se desarrolla en un antiguo Hospital Militar el cual estuvo abandonado durante varios años y que se localiza sobre un conjunto fortificado (baluartes, torres y estructuras murarias) que confirma la comunicación entre el tejido urbano y el mar.

El alto estado de deterioro no es tan solo del edificio hospitalario, sino que también afecta a su entorno inmediato por lo que hace necesaria una intervención de rehabilitación del contexto, para así lograr una correcta relación del edificio con la ciudad.



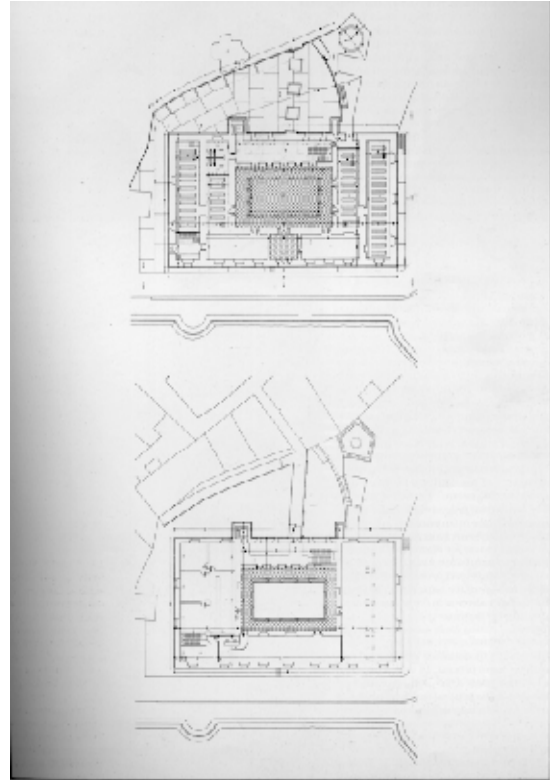
Fig. 5. "Fachada frontal del edificio rehabilitado, en la que se ilustra con claridad la estrecha relación que mantiene con los muros y baluartes que defienden del contacto con el mar". Revista "ON DISEÑO" No 181.pg.107.

El edificio que se clasifica dentro del orden neoclásico, plantea un estricto ordenamiento en su volumetría convirtiendo el volumen en un elemento arquitectónico que se desarrolla a partir de un sólido paralelepípedo que se desenvuelve simétricamente en torno a un patio central que cuenta con una crujía que se desarrolla junto con dos fachadas laterales y que dobla su número en los testeros laterales. Esta simetría se ve alterada únicamente por un puente sobre el foso que marca el acceso directo desde la ciudad así como por una escalera que se presenta de forma tangente a las galerías interiores del claustro que complementan la circulación.

- Programa de Funciones

Las funciones requeridas al interior del edificio debían de incluir oficinas de archivo, oficinas y despachos para las labores propias del municipio

y las de exposición, las cuales a medida que avanza el proyecto fueron desplazadas al exterior del proyecto para así lograr que el proyecto tuviera concordancia con su planteamiento exterior inicial.



"Plantas baja y piso del edificio rehabilitado. Los procesos de adaptación funcional se desarrollan sin necesidad de introducir modificaciones sustanciales en la estructura muraria preexistente, aunque es preciso destacar el importante papel asumido por el nuevo vestíbulo que se desarrolla junto a la fachada posterior del conjunto edificado." Revista "ON DISEÑO" No 181. Pg.113

-La Intervención

Debido a la no-relación entre espacio y función se permite hacer una ordenación alternativa dentro de la cual solo dos espacios se convertirán en los articuladores del proyecto en general, como lo es el vestíbulo el cual va sobre la fachada posterior haciendo las veces de conector visual y funcional y un vacío central que servirá como conexión visual.



Fig.7. "vestíbulo general del edificio en donde se puede observar la puerta de ingreso y los potentes huecos abocinados que perforan la nueva fachada del antiguo hospital. Es posible observar la estructura de hormigón armado que resuelve la cubierta superior de este ámbito. La utilización de materiales monocromos y texturas lisas es una constante en el proceso de rehabilitación, tanto en el interior como en el exterior". Revista "ON DISEÑO" No 181 pg.117

Los archivos se desarrollan en la planta baja sobre las dobles crujías de los testeros, así como las oficinas se localizaran en el espacio comprendido entre las crujías y el vestíbulo logrando así plantear una comunicación directa interior exterior, este a su vez se comunica por medio de un punto fijo que comunica la sala de investigadores que se ubica en la planta superior justo sobre la crujía frontal. Es así como en los dos cuerpos laterales se desarrollan las labores de tipo administrativo, que cuentan con acceso directo al corredor perimetral que a su vez se comunica en forma directa con el vestíbulo general que se localiza en el centro de la crujía posterior.

Aunque la intención inicial era la de rehabilitar el edificio, esta no se ejecuto debido al estado de deterioro en que este se hallaba y ante la falta de datos que demostraran la validez o la carencia de elementos se opto por la rehabilitación que de manera integral logro darle un nuevo uso a la edificación y recupero el entorno de la mismo consiguiendo que se recuperar su relación urbana. Para lograr una lectura literal de esta propuesta se construye una fachada de ladrillo

que remata la idea de comunicación con el entorno y termina dando a esta fachada de la construcción un carácter más escenográfico que de edificio rehabilitado.

Restauración del Almudín.

Valencia. Arqs. Juan Añon Gómez, Rafael Martínez Sánchez y José María Herrera García

-Historia

El edificio del Almudín servia como deposito para la distribución de trigo dentro de la ciudad, desde que se implanto dentro del recinto del alcázar islámico, hasta finales del siglo XIX. Construido durante la etapa gótica, es la resultante de una serie de adhesiones arquitectónicas que parten desde su conformación en torno a un patio delimitado perimetralmente por una serie de arcadas que fueron ampliándose a lo largo del siglo XV. El desarrollo de su planta trapezoidal lo debe a la distribución de sus crujías las cuales se duplicaron en el costado oriental. Su ubicación con respecto a las calles es de defensiva de acuerdo a los requerimientos de un edificio que servia de abastecimiento a la ciudad. Su acceso doble se producía a través de una portada de piedra la cual se localizaba en el centro de la fachada principal.



Fig.8. "El edificio del Almudín en su contexto urbano más inmediato; en primer término puede observarse la Plazuela de San Luis Beltrán, sobre la que se abre la espléndida fachada frontal de la edificación". Revista "ON DISEÑO" No 185. Pag.102.

-Criterios de Restauración

Tras la exhaustiva investigación histórica y arqueológica se comprobó la importancia de esta edificación para la ciudad. Con lo cual se pudo desarrollar el trabajo de restauración de la misma, permitiendo así la recuperación de los valores ocultos dentro de la edificación llevando a cabo un trabajo dialogico entre pasado y presente, función imprescindible dentro del trabajo de rehabilitación arquitectónica.

- Adecuación Estructural

La intervención para la recuperación del edificio se basó en la cimentación del mismo, debido a que su mal estado habían producido grietas y desplomes de las paredes interiores así como el debilitamiento del entramado de madera de las naves central y lateral; unido todo esto al desgaste del material utilizado para la fabricación de los muros estructurales (argamasa de tierras y gravas, mampuestos y cal), que produjeron el debilitamiento de las portadas y los soportes de los arcos.



Fig.9. "Perspectiva superior del edificio. La intervención ha supuesto la recuperación de la primitiva configuración de cubiertas superiores, sumamente alteradas a lo largo de la historia del edificio". Revista "ON DISEÑO" No 185. Pg.103.

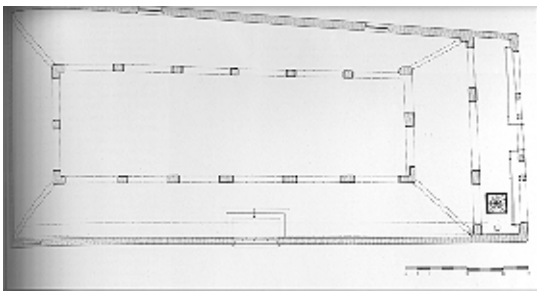


Fig.10. "Planta general del edificio restaurado. Su magnífico espacio interior, diáfano por propia naturaleza, facilita su incorporación en el que se ha dado en llamar circuito museístico de historia de la ciudad." . Revista "ON DISEÑO" No 185 pg. 107.

Luego de la investigación de las técnicas constructivas originales (cantería, tapial común, tapial real, morteros de cal hidráulica, arena y cubiertas de teja árabe.), el trabajo de recuperación integral ha sido importante para lograr la lectura real y original del edificio.

De las intervenciones parciales efectuadas en el edificio vale la pena destacar la abertura de la entrada que permite el acceso a la plaza, la cual antes se encontraba cegada, la conservación de la ortogonalidad de la planta a la cual no se le intervino ni horizontal ni verticalmente, el trabajo que se hace con los vanos al recuperar una serie de almenas antes tapiadas y que impedían la entrada de luz natural al interior de la edificación.

La recuperación y el trabajo hecho en la carpintería en madera para los nuevos faldones de la cubierta de teja, reafirman el trabajo desarrollado en el siglo XVI; así mismo la recuperación de los niveles inicialmente planteados, y el planteamiento de una circulación que permita el recorrido a través de las almenas originales, logran la revaloración de los caracteres originales del edificio, logrando así que el pasado pueda fundirse en una armonía dialogica con el presente para poder recuperar un espacio alterno para la ciudad.

Rehabilitación del Palacio de Carlos V

Granada

Juan Pablo Rodríguez Frade

A partir del Palacio renacentista nunca acabado se desarrolló un complejo museístico que plantea un diálogo entre el pasado y el presente a través de una intervención arquitectónica respetuosa y rica en propuestas espaciales y formales.

Construido en 1527, el Palacio de Carlos V en Granada, corta uno de los patios de la Alhambra e implanta su forma cubica la cual rompe y transforma la sinuosidad del edificio nazarí. Es la imposición cultural sin permitir un diálogo armónico de formas y que más bien se presenta como una lucha por sobresalir y brillar más que su antecesor; pero que sin embargo y con el paso del tiempo se convierte más bien en "antesala" del edificio moro.



Fig. 11. "Junto a la Alhambra de Granada, en la rotunda geométrica del Palacio de Carlos V, el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade ha llevado a cabo una sensible y respetuosa obra de rehabilitación que ha transformado en museo el edificio renacentista, recuperando la imagen original de un palacio nunca acabado. Vicente Paton " Revista "DISEÑO INTERIOR". No 47. Pg. 69.

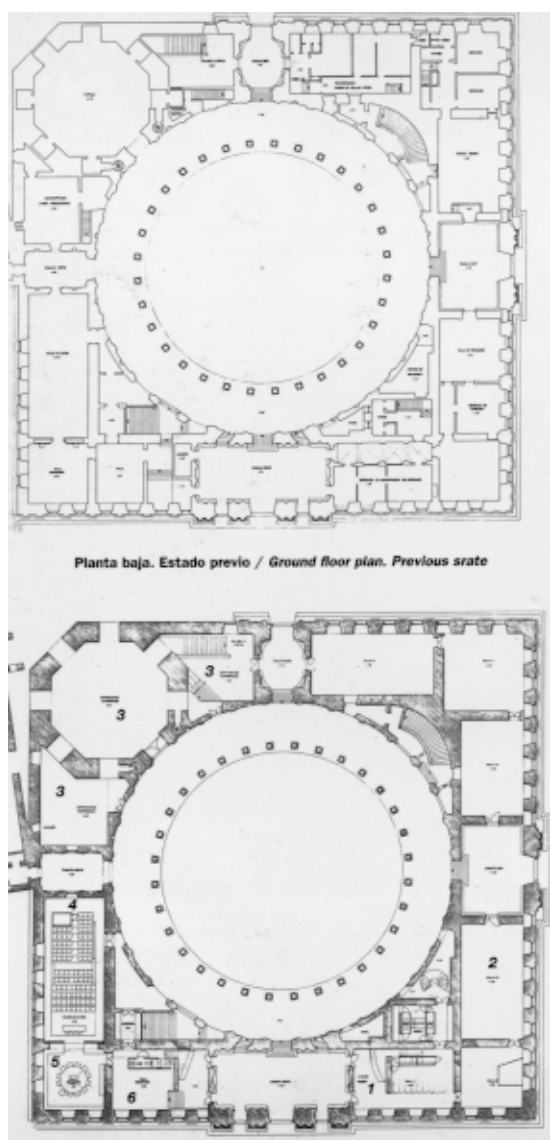


Fig.12. "Las dos plantas reflejan el estado previo a la intervención de rehabilitación y el actual, junto al plano explicativo del montaje de la muestra "Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra"". Revista "DISEÑO INTERIOR" No 47. Pg.70

La propuesta de rehabilitación parte de un análisis de documentación existente sobre el edificio. Planos, material fotográfico (1920), levantamientos fotogramétricos con los cuales se permitía descubrir todas las etapas constructivas, etc., con lo cual permitieron la recuperación de los espacios originales, así como el retiro de piezas hechas que desvirtuaban el carácter inicial del inmueble.

A partir de este estudio histórico del edificio la intervención se logra con un trabajo armónico dialógico entre materiales y espacios que en su momento funcionaron para albergar la corte y que en la actualidad permiten que los visitantes que recorren el museo vean la transferencia lingüística que se hace entre lo antiguo y lo moderno que repite lo preexistente en contraposición a lo hecho en el siglo XVI.

Sede de las Cortes Valencianas Valencia.

Manuel Portaceli y Carlos Salvadores

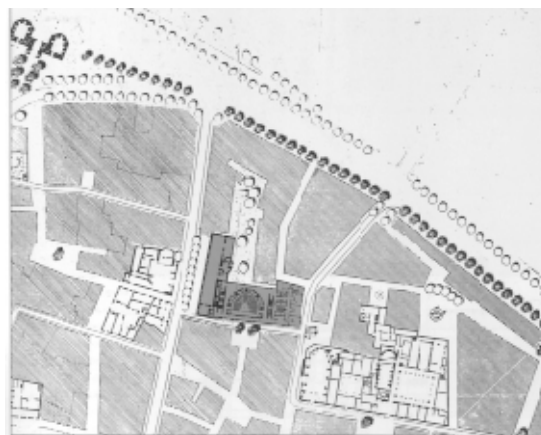


Fig.13. "El edificio se localiza en el casco antiguo de Valencia, completando una gran manzana que conforma un jardín interior." Revista "DISEÑO INTERIOR" No 47.pg.30

El edificio se localiza en el casco antiguo de Valencia, completando una manzana que conforma un jardín interior. Un de los principales objetivos de esta rehabilitación es la recuperación de la fachada, la cual data del siglo XV, permitiendo la reaparición de los vanos que son conformados por arcos lobulados, así como la antigua estructura gótica.

A través del tiempo el edificio ha cumplido varias funciones, fue casa ducal; una fábrica; sede del Gobierno de la República; Jefatura Provincial y la

propuesta actual.



Fig. 14. “ Uno de los objetivos de este proyecto ha sido la rehabilitación de la fachada original del palacio, que data del siglo XV, recuperándose visualmente los tradicionales vanos conformados por arcos lobulados, así como la antigua estructuración gótica.” Revista “DISEÑO INTERIOR” No 47. Pg. 31

El edificio actual es la sumatoria de varias intervenciones, dentro de las cuales vale la pena destacar las efectuadas durante los años setenta, la cual permitió el desmonte de los trabajos de yeserías del siglo XIX, con lo cual se dejó al descubierto el trabajo en piedra de la fábrica original, con lo que se logró entender precariamente los orígenes góticos del edificio

La nueva sede parte de un núcleo central, el cual está conformado por una serie de edificaciones que se distribuye con dos brazos en forma de “U” incompleta tal y como se puede ver en las plantas de distribución. Con esto se cancela un patio interior que se abre al resto de los edificios que componen esta manzana del casco antiguo de la ciudad. El enlace de los nuevos edificios con la estructura del siglo XV se hace por medio de una crujía que va paralela al edificio original. Con todo este trabajo se logra establecer un diálogo entre interior y exterior, el cual se reafirma con la limpieza de elementos ajenos que truncaban la lectura original.

El manejo de materiales nobles como la piedra y el mármol al exterior se muestra como un opuesto al interior que se revistió con aluminio y maderas dando dos lenguajes en apariencia opuestos pero que realmente “hablan” entre sí.

El resultado de esta intervención es una rica articulación entre lo antiguo y lo nuevo, la cual se resalta a través de la relación visual y funcional de la nueva traza.

Finalmente la obra es una armonía formal y

espacial entre interior y exterior así como entre el edificio con su medio circundante ya que logra responder a las necesidades y requerimientos de este sin afectar trazas o planteamientos que estuviesen inicialmente propuestos, logrando un anejo acorde del colectivo socio – cultural valenciano.



Fig. 15. “La unidad de la propuesta se materializa en el mármol de Carrara y la madera utilizados como revestimiento, además de la piedra de la construcción original” Revista “DISEÑO INTERIOR” No 47. Pg. 31.

BIBLIOGRAFIA

Libros

BENJAMIN Walter, “Discursos Interrumpidos I”, Editorial Taurus, Madrid, 1973.

BENJAMIN Walter, “El Concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán”, Ediciones Península, Barcelona, 1988.

MARCIANÒ Ada Francesca, “Carlo Scarpa”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

KOSTOF SPIRO, “Historia de la arquitectura”, Alianza editorial. S.A., Madrid, 1985.

VEGA Miguel Angel, “Textos Clásicos de Teoría de la Traducción”, Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1994.

Revistas Especializadas

“Diseño Interior”, No 47, GLOBUS COMUNICACIÓN, S.A., Madrid

“El Croquis”, No 86, Volumen IV, el croquis editorial, Madrid.

“ON DISEÑO” Nos 180, 181 y 183, Volúmenes II y III, Barcelona

Capítulo 7

Fragmentación.
Una forma [de]
construir la
actualidad.

Augustín
Ocampo

Fragmentación

Una forma [de] construir la actualidad

De[con]strucción del texto:
Augustin P. F. Ocampo Goujon

¿Qué se pretende fragmentar y para qué?

“Lo que debe explotar...
es la figuración de los objetos.
La piedra ya no es una piedra sino un sistema
de intersecciones de ángulos y superficies;
la base geométrica de sus formas ha hecho
explosión en el juego complejo de éstos.
...El objeto –el pretexto– desaparece.
Se ha disuelto, ha desaparecido ya.
Ha estallado en trozos y elementos,
que con fragmentos y quintas
construyen un mundo de nuevos volúmenes
y sus intersecciones”.¹¹

Pero no es, ni ha sido, la *figuración* sola la que ha estallado, tampoco lo es solamente la geometría. Lo han hecho los conceptos que dan *razón* y *azar/locura* a la arquitectura. Y lo han hecho *desde adentro*, como indica Derrida: “El pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstructivo en el siguiente sentido: como una tentativa de visualización de lo cual establezca la autoridad de la concatenación arquitectónica en filosofía”¹²

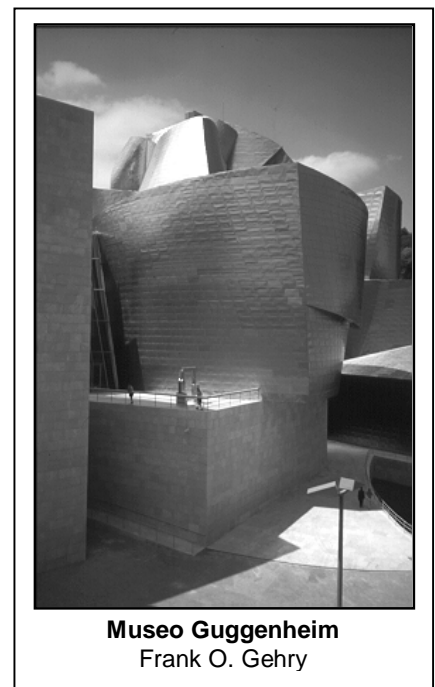
Y que mejor que aclarar esto de modo deconstructivo, fragmento a fragmento, con una concatenación. **Concatenar** como aquella figura de dicción que consiste en repetir la última palabra de una frase en la primera de la siguiente, o “...en lo arquitectónico que es ella misma repetida dentro de la historia de la metafísica. La **repetición** que se encuentra a través de los textos –y parte de la estructura de los textos– que son incluidos

¹¹ Sergei M. Eisenstein, *Piranesi o la fluidez de las formas en Márgenes de la arquitectura* de Enrique Sobejano. Arquitectura 270, enero/febrero 1988, pág. 16-17.

¹² Jacques Derrida, en una entrevista para Domus No. 671 de abril de 1986. *Architettura ove il desiderio può abitare*, en Derrida, *Architecture and Philosophy* de Andrew Benjamin, Architectural Design, Vol. 58, No. 2/4, 1988, pág. 11.

dentro de la historia de la filosofía. *Autoridad*, es precisamente el objeto de la deconstrucción. La **autoridad** deconstruida es retenida, pero sin su autoridad, aunque cuando entra la cuestión de la *evaluación* y el **criterio** son estos mismos articulados en términos de esa autoridad”¹³. La **evaluación** en la arquitectura, según Kant en la “Crítica del juicio”, viene unido a la **prueba** (en la *deconstrucción* literaria de Derrida, los conceptos tanto de prueba, observación, experimentación y demás tratan de ser explicados lejos de la ciencia y de un modo *aestructuralista*). **Prueba** o **evaluación**, como la forma universal y autoreferida del trabajo legitimado antes, durante y después de la construcción: mediante el **diseño**. Benjamin, en ese juego de sutiles contradicciones, más no contrarias, concluye remitiéndonos al principio: “la **prueba** o **evaluación**, es el lenguaje de la estética”, pero añade: “... que con la deconstrucción se ha tenido que poner en revaloriza-

ción...”, y no solo como una utoreferencia, sino de continuidad, de lo **reunido** y lo **disperso**, desde lo siempre dicho y del comentario presente, porque “el potencial de la deconstrucción, es extender lo



que ya está escrito...”¹⁴ igual que lo que ya está construido.

“Algo ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y de repente viene un de-constructor (quien) destruye piedra por piedra, analiza la estructura y la deshace... Uno mira un

¹³ Andrew Benjamin en Derrida, *Architecture and Philosophy* de Architectural Design, Vol. 58, No. 2/4, 1988, pág. 11.

¹⁴ Idem 3.

sistema... y examina como fue construido, qué clave, qué ángulo... sostiene la construcción, uno les hace conmutaciones y de ese modo se libera uno mismo del dominio del sistema¹⁵. Pero no solo Derrida, Benjamin o Muntañola de algún modo han insistido en que hay más de la deconstrucción que eso. No es de ninguna manera solo una “técnica de construcción invertida”, no es una simple inversión del blanco y el negro. Se trata más bien de “un indagar que sondea a la propia técnica”, la técnica que es deconstruida. No por nada Muntañola insiste en que la construcción de las nuevas culturas es lo importante, pero que “los arquitectos han utilizado los últimos 30 años para jugar alrededor del concepto de la fragmentación como una pérdida de tiempo estética, y, que muy poca atención se le ha dedicado a la interrelación cultural entre estética política y ciencias, que es lo que esa fragmentación verdaderamente significa... La interacción cultural, es en palabras de Paul Ricoeur, **dialogía**, un concepto intercultural, que **no** se aplica **solo** a la **estética** o a la cultura, sino también a las relaciones entre diferentes culturas, grupos sociales, fragmentos u objetos arquitectónicos¹⁶.”¹⁷

El estallido (retomando el fragmento de texto de Eisenstein con que se abre este escrito), da paso a un modelo alternativo y lanzadera de proyectos y narrativas que no se circunscriben alrededor de la **unicidad**. Momento es de aprovechar los rastros del sentido moderno de “lo-único” superado, del que hablan, por ejemplo, Keneth Frampton o Craig Owens¹⁸. Es la

¹⁵ Jacques Derrida en *Deconstruction: a student guide*, Andreas Papadakis. Jorge Glusberg, editor, London Academy Editions, 1991.

¹⁶ Muntañola, Josep. *The Meaning of Architectural Fragmentation (A Semiological Discussion with an Aristotelian Flavor)*. Barcelona, 1997.

¹⁷ Muntañola, Josep. *The Meaning of Architectural Fragmentation (A Semiological Discussion with an Aristotelian Flavor)*. Barcelona, 1997.

¹⁸ Se pueden encontrar muchos conceptos e ideas de ellos dos en sus artículos “*Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*” y “*El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*”, respectivamente; y de Jürgen Habermas (“La modernidad, un proyecto incompleto”), Rosalind Krauss (“La escultura en el campo expandido”), Douglas Crimp (“Sobre las ruinas del museo”), Gregory L. Ulmer

oportunidad del **ahora/hoy postmoderno** para el aprovechamiento de distintos proyectos, de su interacción entre ellos, no solo de lo interdisciplinario, sino del diálogo intercultural¹⁹. Se ha fragmentado, para revalorizar los fragmentos, pero con la riqueza de ellos y para ellos, y además, con la posibilidad **dialógica** de Ricoeur, de lo que **entre ellos** puedan revalorizar un conjunto, el conjunto de que forman parte. Es una fragmentación que tiene en el *zapping* (anglicismo que habla de la práctica del espectador de televisión que efectúa continuos cambios de canal mediante el mando a distancia o control remoto²⁰... habría que agregar que es una práctica de tendencia viciosa), por ejemplo “...un síntoma de [una posible] postura crítica y madura del espectador frente al viejo absolutismo de los *Mass Media Media* [...] La valoración del fragmento haría realidad por fin el mito de la *obra abierta*...”²¹.

La idea de fragmentación de la que se quiere tratar, es aquella que, como la deconstrucción, busque un **cambio en el sentido actual del pensamiento**. Pero la **traslación o vinculación de las ideas** que existan de una posible filosofía fragmentaria, así como ocurre con la deconstructiva, a la arquitectura, no deben ser tan estrechas como las que han

(“El objeto de la poscrítica”), Frederic Jameson (“Posmodernismo y sociedad de consumo”), Jean Baudrillard (“El éxtasis de la comunicación”) y Edward W. Said (“Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad”) en el libro *La posmodernidad (The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture)* de Hal Foster como compilador y escritor del Prólogo, traducción de Jordi Fibla.. Editorial Kairós, Colofón S.A. Bay Press y Editorial Kairós, S.A. 1985. Barcelona y México, 1988.

¹⁹ Retomado del *Seminario de Investigación* impartido por Josep Muntañola Thornberg: del doctorado de **Proyectos Arquitectónicos** en la línea de **Texto y Contexto Cultural del Proyecto**. Curso 1997-1998.

²⁰ Diccionario Enciclopédico **El pequeño Larousse Ilustrado 1997**. Larousse, Planeta, Barcelona, 1996. Pág. 1053.

²¹ Juan Antonio Ramírez. Del artículo “*Neoapocalípticos y neointegrados en la civilización del paro*” en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, texto de una comunicación presentada en un debate organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid en la primavera de 1987; publicado posteriormente en *Lápiz*, año VI, núm., 60, verano de 1989, pág. 22-23. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992. Pág.222.

manifestado la crisis de la modernidad. Juan Antonio Ramírez va más allá en esta línea y subraya que: "...los lenguajes [de la deconstrucción en filosofía a la deconstrucción en arquitectura] son intransferibles. No se puede traducir [por ejemplo] a Kant en términos arquitectónicos (*You Kan't*)... las correspondencias y las equivalencias entre las diferentes artes y/o dominios del pensamiento, son más azarosas e inconsecuentes de lo que al bondadoso intelectual le parece"²². Hay que entender que de lo que habla Ramírez no es más que de la traslación figurativa de ciertos conceptos que se relacionan a lo simplemente estético: "¿Qué monstruosa deformación del entendimiento permite identificar un sistema filosófico con una serie de complejos volúmenes desplegándose en el espacio"²³. ¿No hay, quizás, para evitar este estrecho entendimiento la **traducción**, que ahora mas que nunca nos presenta amplias posibilidades?, o ¿la **metáfora**, mejor aún? El cambio sugiere una expansión más allá de la limitación presentada por el clásico modo de la realización arquitectónica como un independiente discurso, libre de externos valores, la intersección de lo significativo, de lo arbitrario y lo temporal en lo artificial...²⁴ valores que han modificado su sentido, que se han revalorizado.

Sin embargo, esos valores deben ser observados, sobre todo, como los que han permitido que conceptos como, el **Azar** y la **Locura**, (pero sin olvidar aquellos que se refieren al orden y desorden, al fuera y dentro, a la unidad y complejidad, a lo acabado e inacabado, por ejemplo) se consideren como **positivos**, contrariamente a lo expresado por Descartes en su discurso de un método, y además no tan

²² Juan Antonio Ramírez. Del artículo "*Des-deconstrucción (Más ejercicios de estilo)*" en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, retomado a su vez de un escrito con el mismo nombre para la revista *Lápiz*, No. 72, noviembre de 1990, pág. 24-29. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992. Pág.222.

²³ Idem 7.

²⁴ Peter Eisenman, en *The End of the Classical*, Perspecta No. 21, 1984; *Arquitectura Bis*, No. 48, 1984, pág. 29-37, y Jacques Derrida en *¿porqué Peter Eisenman escribe tan buenos libros?* en *Arquitectura* No. 270, enero/febrero 1988, pág. 52-65.

solo se observen como **antagónicos** o **cartesianamente opuestos**. De igual modo, se debe considerar **positivo** la búsqueda de líneas de pensamiento que contradigan parte del pensamiento estructuralista (peso que sin duda ha llevado Derrida) y que hoy, de algún modo u otro, sustentan un gran porcentaje de proyectos y hechos arquitectónicos: **etnocentrismo** (la creencia de que la propia cultura o grupo étnico de algún modo es superior a otros y por lo tanto existen normas por medio de las cuales, los otros pueden y deberían ser juzgados), el **logocentrismo** (la creencia que en las raíces de toda existencia hay "verdades" abstractas organizadas en "categorías" absolutas e inevitables. Éstas existen solamente en la Mente y la Palabra de Dios, si bien que todas las cosas "reales" están formadas de ellas. Podemos penetrar en ellas solamente por el uso del lenguaje) y **fonocentrismo** (la idea de que hablar es mejor que escribir ya que aquella fue primero y nos da acceso directo a los pensamientos del orador; el discurso es "Transparente" en un modo que la escritura nunca podrá ser). Líneas de pensamiento que nos llevan a pensar que el sentido de la obra de arte **no** sea entendido como **único**, que **no** se muestre **patente** y con **claridad**, sino de un modo **diseminado**; definido por un **continuo parpadeo de presencias y ausencias**. El marco claramente delimitado por las oposiciones binarias del estructuralismo (algunas de ellas expresadas en las líneas precedentes) pasa a ser entendido ahora como un tejido infinito en constante interrelación de elementos, designado por la palabra: **Texto**"²⁵. Texto-tejido formado a partir de la cita y de la re-utilización de uno o varios textos y sus interrelaciones.

Importante es detenerse aquí y escudriñar las intenciones de la citación que plantea Derrida en la deconstrucción. La interrelación no hace perder el valor y la esencia del fragmento. Esto es, entendido en el ámbito que plantea de lo escrito, que aunque se repita una y otra vez una frase, y

²⁵ Enrique Sobejano en *Márgenes de la arquitectura*. *Arquitectura* 270, enero/febrero 1988, pág. 16-17.

se “...pierda cualquier frontera entre este texto y lo que está fuera de él...”, “...la frase sobrevive a cualquier presencia personal, por tanto, ningún contexto resulta saturable. Ninguna inflexión goza de absoluto privilegio y ningún significado puede decidirse o fijarse en función de él”²⁶. Aunque, para María Teresa Muñoz, ésto significa un “nuevo valor de los lenguajes históricos frente a la modernidad”, o de que la segunda “...afirmación cuestiona la primacía del contexto arquitectónico...”²⁷; debemos entender que lo importante aquí es la **no-despersonalización** y la **no-ausencia del discurso**²⁸ dentro de la gran cantidad de fragmentos, de la que tanto se quejan, en la deconstrucción, críticos como J. A. Ramírez: No hay uno, sobreviven varios discursos que forman uno complejo y de distinta lectura... trasladémoslo a la arquitectura sin figuraciones evidentes y olvidemos las imágenes y las figuras tantas veces machacadas. .

Ciertamente nos encontramos frente a una orientación, a lugares y a identidades no tradicionales (expresadas en el sentido clásico), que son inacabadas y con fuerte sentido provisional y fragmentario, pero **diferentes** en una manera que tampoco es semejante a la forma tradicional de **diferencia**²⁹, en el que ahora debe subrayarse que “...no se puede hacer una obra con un simple desplazamiento o con una mera dislocación. Es preciso además **inventar**. Es necesario abrir paso a otra escritura. Sin renunciar a la afirmación deconstructiva de la que nosotros hemos

²⁶ Extraído por María Teresa Muñoz del ensayo de 1977 *Survivre (Living On)* de Jacques Derrida en el artículo “A Jacques Derrida” de la revista WAM en Internet (<http://web.arch-mag.com/3/vestigio/03.html>). Mayo de 1997.

²⁷ María Teresa Muñoz. “A Jacques Derrida” de la revista WAM en Internet (<http://web.arch-mag.com/3/vestigio/03.html>). Mayo de 1997. Pág. 3.

²⁸ Tan solo basta recordar las cartas que Jacques Derrida le escribe a Peter Eisenman y sus respectivas respuestas, recopiladas por William J. Lillyman, Marilyn F. Moriarty y David J. Newman en *Critical Architecture and Contemporary Culture*. Oxford University Press, 1994, pág. 20-44; y mencionado por María Teresa Muñoz. “A Jacques Derrida” de la revista WAM en Internet (<http://web.arch-mag.com/3/vestigio/03.html>). Mayo de 1997. Pág. 3.

²⁹ La *DifferAnce* de Jacques Derrida.

probado la necesidad, antes bien para relanzarla, esta escritura mantiene lo desunido como tal, adjunta el “dis-“, manteniendo la separación, reúne la diferencia. Esta reunión será singular. Lo que mantiene junto no es necesariamente la forma del sistema, no reemplaza siempre a la arquitectura y puede no obedecer a la lógica de la síntesis o al orden de la sintaxis”³⁰.³¹

Además que la fragmentación requiere de una respuesta cultural, “ya sea estética o ética desde un punto de vista científico, con el fin de producir un proceso dialógico humano de co-construcción, y no un proceso de co-destrucción”³², donde el diálogo de lo proyectado, construido y habitado sea siempre completo [o positivo], donde el **sueño**³³ de lo creado nos lleve a una conexión, a una construcción, aunque sea deconstruida.

Subraya el propio Derrida que la arquitectura, es como el auto-retrato, como el retrato, como la ruina. La obra de arquitectura asociada directamente al nombre de su autor es esencialmente, y lo es siempre, algo que sobrevive, un resto, una **ruina**³⁴. Pero no es aquella ruina que significa decadencia, que se traduce en destrucción, sino la del **vestigio**, la del **fragmento**. Y es que para Derrida el

³⁰ Jacques Derrida, *Point de Follie-Maintenant L'Architecture*, en Bernard Tschumi, *La Case Vide*, Architectural Association, 1986, en *Deconstruir la Arquitectura* de Jacques Lucan, Arquitectura 270, enero/febrero 1988, pág. 20.

³¹ Jacques Derrida, *Point de Follie-Maintenant L'Architecture*, en Bernard Tschumi, *La Case Vide*, Architectural Association, 1986, en *Deconstruir la Arquitectura* de Jacques Lucan, Arquitectura 270, enero/febrero 1988, pág. 20.

³² Muntañola, Josep. *The Meaning of Architectural Fragmentation (A Semiological Discussion with an Aristotelian Flavor)*. Barcelona, 1997.

³³ Sueño como realidad virtual, que va más allá de lo imaginado, y que alberga, no solo en lo arquitectónico, razones políticas, científicas y estéticas. Muntañola, Josep. *The Meaning of Architectural Fragmentation (A Semiological Discussion with an Aristotelian Flavor)*. Barcelona, 1997.

³⁴ Á propósito de la exposición “*El dibujo es ciego*” montada en el Museo del Louvre por Jacques Derrida en 1991, retomado por María Teresa Muñoz en el artículo “A Jacques Derrida” de la revista WAM en Internet (<http://web.arch-mag.com/3/vestigio/03.html>). Mayo de 1997.

fragmento es el único capaz de entrar en el juego propio de la De-construcción. Si no es en la construcción de Arquitectura, todavía queda, como dice J. A. Ramírez, su *utilidad académica*: “Se insinúan dos dominios perfectamente diferenciados: la deconstrucción como *estilo* y la deconstrucción como actitud crítica, o mejor, como manera peculiar de estudiar la arquitectura en general. Ahora bien, una cosa tira de la otra. Quizá se reconozca en el futuro que el mérito mayor de la deconstrucción como tendencia arquitectónica haya radicado en el estímulo prestado a esa nueva manera de examinar las cosas”³⁵. Ni duda cabe de ello.

¿Quiénes y en qué lugares fragmentan?:

No pretendo extender este modesto escrito, erigido sobre conceptos, mucho menos propios. Apenas pienso en una recopilación deconstruccionista, no en un tratado de arquitectura contemporánea. El esbozo, pues, ha quedado en un trazo cuyas direcciones, pedazos, líneas, son tan extensos como las posibilidades de lo anteriormente expuesto. Legado, al fin, que pretende interrumpirse ahora [nunca cerrarse], en una opinión personal sobre la generación-creación-figuración arquitectónica con estos dos ejemplos que por lo menos illustren parte de los conceptos vertidos.

Es por eso interesante observar lo que antes en palabras de Jacques Lucan despertaba dudas y parecía no ser "más que un lúcido juego intelectual", hoy ya han



La Villette
Bernard Tschumi

³⁵ Juan Antonio Ramírez. Del artículo “Des-deconstrucción (Más ejercicios de estilo)” en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, retomado a su vez de un escrito con el mismo nombre para la revista *Lápiz*, No. 72, noviembre de 1990, pág. 24-29. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992. Pág.222-223.

trascendido multitud de ámbitos:

El “rigor metodológico” y la inspiración formal de origen constructivista de **Bernard Tschumi**, ya son multitud de textos, proyectos y obras y un indudable **Parc de La Villette**.

La “experiencia dinámica” de **Zaha Hadid**, ya es una escuela que persiguen gente como Franklin D. Israel, Smith-Miller y Laurie Hawkinson, Tod Williams, Neil M. Denari, etc., sin contar la gran cantidad de estudiantes y jóvenes arquitectos en todo el mundo.

La “literal formalización de los principios” de **Peter Eisenman**, que ya es una iglesia del año 2000 en Roma que (de)construye y (re)construye del mismo



Restaurante Quick
Follie en La Villette. Paris

suelo los *restos y esperanzas* de la religión católica.

O el “pesimismo de la especulación en torno a la imposibilidad” de la arquitectura de **Daniel Libeskind**, es hoy un Museo a punto de abrir sus puertas, con el optimismo y el beneplácito de no tan solo la comunidad judía sino de una ciudad entera y de todas y cada una de las direcciones/línea del edificio/proyecto.

Particularizando y extendiendo algo más, podemos introducirnos a dos casos franceses. Retomados por sus distintos niveles de fragmentación, nos sirven como parámetros uno del otro, y dan la posibilidad de abrirnos a otros, igualmente conocidos.

En el proyecto y construcción del **Parc de La Villette** de **Bernard Tschumi**, la trama **puntual** que es regular y ortogonal, está inscrita en un territorio, pero

con la posibilidad de ser infinita. No se trata ni mucho menos de una síntesis armoniosa, “sino de una posición *antisintáctica* y *antiestructural*” [que más bien podría acotarse como *postestructural*], donde, lo que es importante hacer sobresalir de la trama, es su idea de lo **inacabado** y de la **no-totalidad**, más que su regularidad y ortogonalidad. Lo es así porque **no busca tener ni centro** y mucho menos **jerarquía**³⁶.

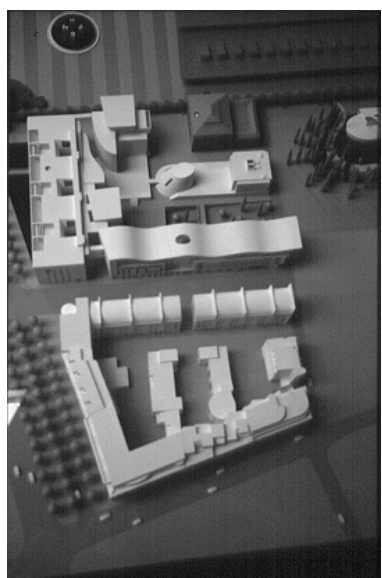
Las otras dos tramas que se superponen en este proyecto, alcanzan valores distintos en el mismo número de proyectos; esto es, en la **Opera de Tokio** son las **líneas** y en el **Palacio del Departamento de Estrasburgo**, los **planos** que reciben y reagrupan fragmentos “cuyas direcciones principales privilegiadas están en consonancia con las de los elementos construidos importantes en el paraje que lo circunda”. Sobresale de este proceso la estrategia de explorar espacios *antijerárquicos*, donde ningún elemento arquitectónico debe finalmente estar colocado en situación de dominar sobre los otros, que son otra vez de des-concentración. concentración.

Vale acotar que la **prueba/criterio** de **Bernard Tschumi** se han desvirtuado en las estructuras **Les Folies** de **La Villette**, con los cambios de programa y las intervenciones de los concesionarios: Una de ellas cedió a cambios sustanciales para poderse “adaptar” al *programa globalizado/globalizante* e imagen corporativa establecida por y de la cadena de hamburguesas y comida rápida americana **Quick**. Sorprende, en qué parte más delgada se ha podido romper el hilo. Y es entonces que comienzan a surgir algunos cuestionamientos: ¿Es que se ha creado y completado entonces el *ciclo hermenéutico* o *dialógico*?, ¿Existe o existió

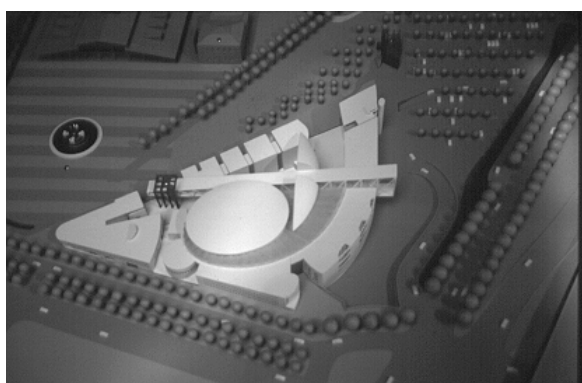
en algún momento una conexión entre lo proyectado, lo construido y lo habitado?... desgraciadamente, y para este caso en particular, no.

Otro ejemplo interesante y contrapuesto, en el sentido de la obra (La Villette) y de la forma de abordar el proyecto es **Christian de Portzamparc**, con el que se puede abrir una discusión sobre lo trabajado en **pruebas** y **evaluaciones** como **lenguajes de la estética**. Aún con la utilización de una lógica y de una geometría cartesianas, se ha dedicado a la fragmentación por **vía** de la **representación** y la **experimentación** en la **representación**, acentuando el valor de cada pieza o figura fragmentada de modo que el resultado se puede considerar como pluralista³⁷.

En otro pro-yecto ubicado en el Oeste de París y que formó parte de los faraónicos festejos (las obras, igualmente lo fueron) del bicentenario de la Revolución Francesa, la **Cité de la Musique**; **Portzamparc** acudió a la fragmentación para conformar contrapuntos (las dos alas del proyecto) sin que existiese uno u otro negativo o positivo, simplemente definiendo usos o distintas percepciones en diferentes espacios de trabajo, que en su caso fueron cerrados: en el este, espacios dinámicos y en el oeste, regulares, que se comunican por circulaciones y espacios de reunión al aire libre o de iluminación cenital.



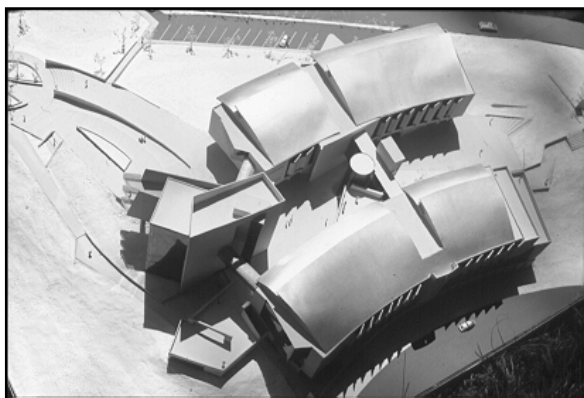
Cité de la Musique (modelo)
Christian de Portzamparc



Cité de la Musique (Modelo)
Christian de Portzamparc

³⁷ **Christian de Portzamparc**, *Pour une géométrie singulière*, entrevista en *Techniques et Architecture* 258, febrero y marzo de 1985. Pág. 106.

Las escalas que se observan desde variadas posiciones y que se separan de acuerdo a momentos o partes diferentes del edificio complementan la geometría y buscan distintas relaciones del mismo edificio, o del edificio con el hombre, las partes colindantes o hasta la misma ciudad; en un ejercicio de prueba intertextual e íntercontextual estético. Las posiciones de observador, no son más que el romper con el centro único y proponer otros tantos alternativos, en correspondencia con la multiplicidad y pluralidad de los espacios.



Proyecto de Biblioteca Universitaria
Xalapa, México -1998-

Se añade al discurso de Portzamparc una búsqueda de ligera imperfección y desorden que Andrew Benjamín sugiere como conceptos positivos y que en **la Cité de la Musique** no son más que modelos traducidos geométricamente de las ya antes citadas *oposiciones*: Imperfección entendida en el uso del paralelepípedo en contraposición al cubo (el cuerpo geométrico *moderno* por excelencia).

Restarían otros casos que pudiesen extender hacia más ejemplos, pero tal parece que hay un contagio de dejar cierto halo de inacabado o inconcluso en el proceder del texto. Sin embargo, existe la obligación de mencionarles: Habría que sumar algunos proyectos de **Alvaro Siza**, como sus trabajos a pequeña escala (sobre todo en viviendas) que favorecen un ciclo hermenéutico o dialógico completo; hacer el análisis de algunos de los proyectos de **Daniel Libeskind** con un especial énfasis en el Museo Judío de Berlín y de la Espiral del Victoria & Albert Museum de Londres; observar el trabajo de **Coop Himmelblau**, sobre todo por sus orígenes y

consecuencias; la experimentación estética-geométrica-didáctica de **Odile Decq** y **Benoit Cornette**. E intentar dilucidar la fragmentación en lo producido actualmente por **Greg Lynn**, **Winy Mazz**, **Zenghelis/Gigantes (O:M:A.)** o **Peter Eisenman**, en los que se destaca la discusión de la des-multiplicación del tiempo o de sus multiplicaciones estáticas en un sentido que supone una interacción científica, estética y política. Un apartado especial guardaría Frank O. Gehry, quizás mejor, otro escrito sino parecido, de iguales circunstancias y posiciones. Y no olvidar, por supuesto, las experiencias académicas y profesionales particulares. Si en verdad está abierta la discusión, como escribía J. A. Ramírez, habrá la oportunidad de expresar todo esto.

Octubre de 1998.

Bibliografía básica:

Betsky, Aaron. *Violated Perfection: Architecture and the Fragmentation of the Modern.*

New York, 1990.

Cook, Peter and Llewellyn Jones, Rosie. *New Spirit in Architecture.*

New York, 1991.

Derrida, Jacques. *Khôra.*

Galilée, París, 1994.

Johnson, Philip and Wigley, Mark. *Deconstructivist architecture.*

Publication of New York Museum of Modern Art (MOMA), 1988.

Muntañola Thornberg, Josep. *La Arquitectura como lugar.*

Ediciones UPC, 1996.

Muntañola Thornberg, Josep. *Poética y Arquitectura.*

Anagrama, Barcelona, 1981.

Muntañola Thornberg, Josep. *Topogénese.*

Anthropos, París, 1996.

Noever, Peter; Martin Müller, Alois and Johnson Philip. *The end of architecture documents and manifestos. Vienna architecture Conference.*

Munich Press Cop, 1993.

Norris, Christopher and Benjamin Andrew. *What is Deconstruction?*

London Academy Editions, New York St. Martin's Press Cop, 1988.

Papadakis, Andreas. Editor: **Jorge Glusberg.** *Deconstruction: a student guide.*

London Academy Editions, New York St. Martin's Press Cop, 1991.

Papadakis, Andreas; Cooke, Catherine and Benjamin, Andrew. *Deconstruction: Omnibus volume.*

London Academy Editions, New York St. Martin's Press Cop, 1989.

Ramírez, Juan Antonio. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante.*

La balsa de Medusa, Madrid, 1992.

Tschumi, Bernard. *La case vide: La Villette.*

La Villette, París, 1988.

Wigley, Mark. *The architecture of deconstruction, Derrida's Haunt.*

Cambridge, Mass. MIT Press Cop, 1993.

Bibliografía auxiliar recomendable:

Abalos, Iñaki y Juan Herreros, compiladores y directores. *Las afueras, siete visiones de la vida metropolitana en EXIT LMI.*

Madrid, 1995.

Amin, Ash, ed. *Post-Fordism: A reader.*

New York and Oxford, 1994.

Amin, Ash and Thrift, Nigel. *Globalisation, Institutions and Regional Development.*

Oxford University Press, 1994.

Arango, Silvia. *Modernidad y Postmodernidad en América Latina.*

Bogotá: Escala, 1991.

Benjamin, Andrew. *Present Hope (Philosophy, Architecture and Judaism).*

Routledge, London and New York, 1997.

Cejka, Jan. *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea.*

Gustavo Gili, México/Barcelona, 1995.

Coop Himmelblau, edited by Peter Noever. *Architecture in transition between deconstruction and new modernism.*

Munich, Prestel, 1991.

Derrida, Jacques. *De la gramatologie*.
Colección critique.

Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*.
Paidós, Barcelona. 1989.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*.
Paris, éditions du seuil cop. 1967.

Eisenman, Peter y Derrida Jacques. *A choral work*.
London, Architectural Association Cop. 1995.

Eisenman, Peter; Hofer, Nina y Kipnis, Jeffrey. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*.
Barcelona, Paidós. 1989.

Eisenman, Peter; Anderson, Maxwell. *Memory Games memory center for the arts*.
New York, Rizzoli. 1995.

Eisenman, Peter. *Moving Arrows and other error an architecture of absence*.
London, Architectural Association Cop. 1986.

Fernández Alba, Antonio. *Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y Arquitectura europea (1945-1995)*.
Biblioteca Nueva. Madrid, 1997.

Foster, Hal. Compilador. *La Posmodernidad*.
Editorial Kairós, Colofón S.A. 1988.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History. 3rd Ed., rev.*
London and New York, Thames and Hudson. 1992.

Ghirardo, Diane. *Architecture after modernism*. (versión en francés traducida por Christian–Martin Diebold *Les Architectures postmodernes*).
London and New York, Thames and Hudson. 1996. (versión en francés, 1997)

Ghirardo, Diane. *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*.
Seattle, Wash.: Bay Press. 1991.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translate by Thomas Burger.
Cambridge, Mass.: MIT Press. 1991.

Harp, Dennis. *Twentieth Century Architecture. A Visual History*.
New York and Oxford. 1991.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*.
Oxford and New York: Oxford University Press 1992. 1995.

Henderson, George. *Cultural Diversity in the Workplace: Issues and Strategies*.
Westport, Conn.: Quorum Books. 1994.

Hines, S; Haag–Better R.; et al., Eds. *The Architecture of Frank O. Gehry*.
New York. 1988.

Jackson, Anthony. *Reconstructing Architecture for the Twenty-First Century: An inquiry into the Architect World*.
University of Toronto Press. 1995.

Jencks, Charles. *The New Moderns from the late neo-modernism*.
London, Academy editions. 1987.

Jencks, Charles. *The New Moderns*.
London. 1990.

Jencks, Charles. *The Architecture of the jumping universe: a polemic how complexity science is changing architecture and culture*.
London, Academy editions. 1995.

Jencks, Charles and Kroph, Kari. *Theories and manifestos of contemporary architecture*.
London, Academy editions. 1997.

Klotz, Heinrich. *The History of*

Postmodern Architecture. Translate by Radka Donell.

Cambridge, Mass.: MIT Press. 1988.

Kroll, Lucien. *An Architecture of Complexity.*

Cambridge, Mass.: MIT Press. 1987.

Kultermann, Udo. *Architecture in the 20th century.*

Van Nostrand Reinhold, New York. 1993.

Larson, Magali Sarfatti. *Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth Century America.*

Berkeley, Los Angeles, and London. University of California Press. 1993.

Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism.*

London and New York: Routledge. 1990.

Libeskind, Daniel. *Radix-Matrix. Architecture and writings.* Introduction by Kurt W. Forster... and essays by J. Derrida, Alois Müller, Bernhard Schneider and Marck C. Taylor.

Munich, Press Cop. 1997.

Lillyman, William J; Moriarty, Marilyn F. and Newman David J, ed. *Critical Architecture and Contemporary Culture.*

Oxford University Press. 1994.

Maekelae, Taisto H. *Wars of Classification.*

Princeton. 1991.

Marger, Tod. *The Critical Edge: Controversy in Recent American Architecture.*

1986.

McCamant, Kathryn and Durret, Charles. *Co-housing. A Contemporary Approach to Housing Ourselves.*

Berkeley, Cal.: Ten Speed Press. 1994.

Maxwell, Robert. *Sweet Disorder and the carefully careless. Theory and criticism in architecture.*

Princeton Architectural Press. 1993.

Pollak, Martha, Ed. *The education of the Architecture. Historiography, urbanism, and the growth of architectural knowledge.*

Cambridge, Mass., London. 1997.

Pérez-Gómez, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science.*

Cambridge, Mass. MIT Press Cop. 1983.

Sokolowski, Thomas W., ed. *Modern Redux: Critical Alternatives for Architecture in the Next Decade.*

New York. 1986.

Spens, Michael, ed. *AR 100. The Recovery of the Modern Architectural Review (1980-1995). Key Text and Critique.*

The Architectural Review, London. 1996.

Steele, James. *Architecture for a Changing World.*

London: Academy Editions. 1992.

Trachtenberg, Stanley, ed. *Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts.*

Westport, Conn.: Greenwood Press. 1985.

Artículos relevantes:

Beli, D. *Unidad y estética de lo incompleto en arquitectura.*

Architectural Design No. 7, julio 1979.

Benjamin, Andrew. *Derrida, Architecture and Philosophy.*

Architectural Design Vol. 58 No. 314, 1988, pág. 8-11.

Benjamin, Andrew. *Time, Question, Fold.*

AA Files Vol. 26 No. 3/4, autumn 1993, pág. 7-10.

Derrida, Jacques. *¿Porqué Peter Eisenman escribe tan buenos libros?*

Arquitectura No. 270, enero/febrero 1988, pág. 52-65.

Derrida, Jacques. *In discussion with Christopher Norris.*

Architectural Design Profiles Vol. 58 No. 112, 1989, pág. 7-10.

Eisenman, Peter. *Carta a Jacques Derrida a Peter Eisenman (sobre la obra de Speer)*.

Assemblage No. 12, agosto 1990.

Eisenman, Peter. *Blue Line Text*.

Architectural Digest No. 7/8, agosto 1998.

Eisenman, Peter. *El mito de la futilidad y La futilidad de los objetos: descomposición y el proceso de diferencia*.

Harvard Architecture Review No. 3, 1984, pág. 61-81.

Fenestein, Günter. *La perfecta imperfección*.

Daidalos No. 31, 1989.

Fernández Galiano, Luis. *Ordenes y desordenes en la arquitectura*.

Croquis No. 19, enero 1983, pág. 17-24.

Firth, Simon and Savage, John. *Pearls and Swine: The Intellectuals and the Mass Media*.

New Left Review 198, Mar–Apr. 1993, pág. 107-116.

Fuji, Hiromi. *Dispersed, Multi-Layered Space*.

Architectural Design Profiles Vol. 58 No. 112, 1989, pág. 67-71.

González Cobelo, José Luis. *El juego de la deconstrucción*.

El Croquis No. 43, diciembre 1989, pág. 6-17.

González Cobelo, José Luis. *La arquitectura y su doble: idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind*.

El Croquis No. 80, 1996, pág. 30-39.

Guim, Costa y Gausa, Imanuel. *13 fragments. 3 epileps: Tschumi, Koolhaas, etc*.

Quaderns No. 198, enero/febrero 1994, pág. 42-49.

Guirardo, Diane. *Entre el terremoto y la sequía: Las dos últimas décadas*.

A&V 32, 1991, pág. 16-25.

Jencks, Charles. *Los nuevos modernos*.

Architectural Design No. 3/4, 1990, pág. 6-8.

Jencks, Charles. *Resurrección y muerte de los nuevos modernos*.

Architectural Design No. 7/8, 1990, pág. 20-25.

Jencks, Charles. *Deconstrucción: los placeres de la ausencia*.

Architectural Design No. 314, 1988, pág. 23-31.

Ledo Andón, Margarita. *Entrevista a Siza Viera sobre la arquitectura en las ciudades*.

Obradorio No. 23, diciembre 1994, pág. 60-63.

Libeskind, Daniel. *Entre método, idea y deseo*.

Domus No. 731, octubre 1991, pág. 17-28.

Libeskind, Daniel. *An original signs*.

Bloc No. 9, junio 1990, pág. 4-9.

Libeskind, Daniel. *Entre líneas*.

Architectural Digest No. 7/8, 1990, pág. 26-29.

Libeskind, Daniel. *Aún vida con predicciones rojas, La superficie debe morir. Una prueba, 4 textos. Lo irracional de la arquitectura. El AB de la escritura. Berlin City Edge, Línea de fuego, Milán 1988*.

Architectural Digest No. 1/2, marzo 1984.

Libeskind, Daniel. *Los trabajos de lo invisible. Dibujos*.

Techniques & Architecture No. 308, 1985, pág. 56-67.

Libeskind, Daniel. *Peter Eisenman y el mito de la futilidad, crítica al artículo de Peter Eisenman: La futilidad de los objetos, descomposición y el proceso de diferencia*.

Harvard Architecture Review No. 3, 1984, pág. 61-81.

Lucan, Jacques. *Demasiadas cosas, insuficientes formas.*

Quaderns No. 175, octubre/diciembre 1987, pág. 65-71.

Lucan, Jacques. *Deconstruir la arquitectura.*

Arquitectura No. 270, enero/febrero 1988, pág. 18-22.

Lucan, Jacques. *Rem Koolhaas, Villa Dall'Ava, París.*

Domus 736, marzo 1992, pág. 25-35.

Lucan, Jacques y Noviant, P. *Teoría de la Fragmentación.*

AMC No. 54/55, junio/septiembre 1981, pág. 5-16.

McLeod, Mary. *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism.*

Assemblage 8, 1989, pág. 23-59.

Michelucci, Giovanni. *Orden y desorden.*

Spazio e Societa No. 31-32, septiembre 1985, pág. 87-89.

Muntañola Thornberg, Josep. *The meaning of fragmentation architectural*

Barcelona, 1997.

Papadakis, Andreas. *Teoría + experimentación: una extravagancia intelectual*

Architectural Design, Vol. 62, No. 9/10, septiembre y octubre 1992.

Portzamparc, Christian. *Para una geometría singular.*

Techniques et architecture, No. 358, febrero/marzo 1985, pág. 106-112.

Quantrill, Malcolm. *Century Symbol.*

Architectural Review 1133, Nov. 1991, pág. 27-37.

Sanz, Jorge. *Pliegues generativos. El ordenador en el estudio de Peter Eisenman.*

Arquitectura No. 270, enero/febrero 1988, pág. 52-65.

Siza Viera, Alvaro. *Obra.*

Croquis No. 68-69, 1994.

A+U No. 123, diciembre 1980, pág 9-80. A & V No. 40, 1993.

Siza Viera, Alvaro. *Entrevista: Medida de un proyecto.*

Architecture D'aujourd'hui No. 278, diciembre 1991, pág 53-135.

Sobejano, Enrique. *Márgenes de la arquitectura.*

Arquitectura No. 270, enero/febrero 1988, pág. 16-17.

Tigerman, Stanley. *Construcción, (De) construcción, (Re) construcción, antinomias arquitectónicas y un principio (Re) novado.*

Architectural Design No. 112, 1989, pág. 76-81.

Tschumi, Bernard. *Temas de las citas de Manhattan.*

Obradorio No. 8, 1983, pág. 53-63.

Tschumi, Bernard. *Arquitectura y transgresión.*

Oppositions No. 7, invierno 1976.

Venturi, Robert y Scott Brown, Denisse. *La arquitectura como refugio básico, la ciudad como correcta deconstrucción.*

Architectural Design Vol. 61, Profile. 94, 1994, pág. 8-13.

Wigley, Mark. *The traslation of architecture: The product of Babel.*

Architectural Design Profile No. 87, 1990, pág. 6-13.

Orden y Desorden.

Daidalos, No. 7, marzo 1983.

Vínculos/links por Internet recomendables:

<http://www.arch-mag.com>

<http://www.iaz-zone.com>

<http://www.wam.com>

Capítulo 8

Arquitectura Virtual.

Marina Kusnir

“La salvación está al borde del precipicio, y cada vez que nos acercamos al peligro, nos acercamos a la salvación. Es la paradoja de la sociedad moderna”

Marina Kusnir

Introducción.

Es evidente que hubo cambios en la arquitectura. Al mismo tiempo, hubo cambios en los pensamientos relativos a la arquitectura. Existieron innovaciones en la manera de representar esos cambios en la arquitectura.

Me gustaría analizar aspectos de la arquitectura que han sufrido cambios, crecimientos, crisis, etc., a partir de determinados hechos mundiales que se producen en estas últimas décadas.

Los hechos que se tienen en cuenta para entender el vuelco que ha dado la arquitectura son aquellos que están íntimamente relacionados con las nuevas tecnologías y el producto material necesario para llevar a cabo las mismas.

Bien sabido es que una gran cantidad de hechos nos rodean, no sólo las altas tecnologías de la computación, sino también el producto colectivo, el *net* (redes), y la mayor fantasía que lo compone (¿y nos abarca?): el *ciberespacio*. Mucho tiene que ver todo esto con la gran fascinación que se ha producido en estos últimos años en el área de las telecomunicaciones digitales (ya muchos se han atrevido a hablar de una revolución en este campo). *Ciberespacio* y realidad virtual representan un punto focal intensamente concentrado en esta explosión que se ha producido.

Lo que trataré de desarrollar es que, probablemente todos estos cambios que han tenido lugar, y de los cuales hemos sido testigos, han proporcionado a la arquitectura un vuelco muy importante. Si hablamos de espacios cuando hablamos de arquitectura, pues es exactamente en este punto donde me gustaría enfatizar este trabajo de investigación.

Para dar comienzo a este ensayo, me gustaría dejar aclarado el significado de ciertos conceptos que serán empleados a lo largo de estas páginas. Considero de gran utilidad establecer esta “normalización”, a fin de evitar confusiones posteriores y considerando que dichos conceptos son empleados en vastos entornos en la actualidad; a saber:

Sistema de realidad virtual: es un sistema informático con tres componentes: 1) espacio geométrico definido en un modelador tridimensional; 2) punto móvil que contiene los sensores del navegante, inmerso y con vistas a ese espacio; 3) una serie de dispositivos utilizados por el navegante, que controlan en tiempo real el punto móvil (ordenador, visio-casco, guantes de datos, traje sensible, etc.).

Ciberespacio: este concepto está reservado para la parte más arquitectónica de la realidad virtual, es decir, la que guarda similitudes con el espacio cartesiano convencional, es decir, el primer componente aludido del sistema de realidad virtual.

Veamos algunos de los principios del ciberespacio:

- a) Principio de exclusión: no pueden haber dos cosas en el mismo sitio al mismo tiempo (Leibniz).
- b) Dimensiones y tamaño de un espacio virtual: a medida que el ciberespacio aumenta en complejidad y contenido, existen cuatro métodos para crecer: 1) aumento

del tamaño absoluto (más territorio virtual); 2) aumento del rango de las escalas en las que uno puede operar (mayor resolución del ciberespacio y más información por unidad de volumen); 3) aumento de la información codificada en las dimensiones intrínsecas de los objetos-dato (mayores dimensiones por objeto y más valores por dimensión); 4) invocar a la informática latente (comportamiento de configuración dinámica).

- c) Continuidad y medidas: en la práctica el espacio es continuo. El infinito del ciberespacio tiene medida.
- d) Principio de indiferencia: la realidad percibida de cualquier tipo de mundo virtual dependerá del grado de indiferencia a la presencia de un usuario concreto y a la resistencia de su deseo.
- e) Principio de escala: la máxima velocidad en el movimiento del usuario de un ciberespacio es una función inversa a la complejidad del mundo visible por él. Este principio establece una conexión entre la cantidad de espacio en el espacio y la cantidad de información en el espacio (Inmensidad. Densidad de información).
- f) Principio de tránsito: viajar entre dos puntos del ciberespacio debiera ocurrir fenomenológicamente como si se tratara entre

sus puntos intermedios, con independencia de la velocidad y debiera representar un cierto coste al viajero, proporcional en alguna medida a la distancia.

- g) Principio de visibilidad personal: en este punto se establecen dos cláusulas: 1) los usuarios individuales del ciberespacio deberían ser visibles a otros usuarios en la vecindad; 2) un usuario individual del ciberespacio podrá decidir si otros usuarios en la vecindad han de ser visibles a él o no.
- h) Principio de comunalidad: los lugares virtuales deben ser “objetivos” u homogéneos para una comunidad definida de usuarios.

En los años noventa, ya acariciando el siglo XXI, nos encontramos en una nueva era, marcada por un crecimiento feroz en las comunicaciones, producido por un avance (o revolución) tecnológica sin precedentes. Esta era de cibernética y tecnología ha producido una ruptura en las concepciones básicas de la noción de lugar, entendido como una correlación entre tiempo y espacio, y donde ahora el espacio ha perdido, probablemente de manera inconsciente, su protagonismo junto al tiempo. ¿Queda así, el tiempo mismo, como único factor para *construir* un espacio?.

Así, se puede ver un nuevo protagonista, el cual ha nacido en estos últimos años en el campo arquitectónico: el espacio virtual.

El espacio virtual surge con distintas características que los espacios concebidos hasta este momento, y junto con el concepto “virtual”, nacen también muchos interrogantes.

¿Cómo se crea este espacio?, ¿cómo se piensan estos espacios?, ¿cómo se representan?, ¿son espacios habitables?, ¿qué se necesita para hacer estos espacios “reales”?, ¿lo que surge es el espacio virtual o el concepto de “espacio virtual”?.

¿Qué medios son los utilizan para trabajar con esta arquitectura virtual?. ¿Cómo se proyecta un espacio virtual?.

La medida del hombre como habitante de estos nuevos espacios, ¿ha cambiado, también?.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí definida es que la

sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico.

La distinción entre los lugares y los no-lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio. Un espacio puede ser un cruce de elementos en movimiento (una calle por donde circula gente, donde la calle es un lugar). El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas.

Podemos entender un no lugar como una especie de cualidad negativa del lugar, una ausencia de lugar en sí. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud.

Sería interesante poder ver cual es el papel que juegan los conceptos de lugar y no-lugar en los espacios virtuales; entendiendo a estos espacios de la realidad virtual como “lugares” creados por el hombre, en espacios (ciberespacios) creados por el hombre.

¿Sería el espacio virtual un no-lugar?.

Retórica y arquitectura

“La retórica nos describe los sistemas de composición de dicho mensaje”.

“...el arte de extraer de cada tema, su composición...”

El objeto de esta breve definición de retórica dentro de este trabajo sobre nuevas arquitecturas, es intentar comprender, bajo la lupa de la retórica en la arquitectura, estos espacios virtuales, cómo son pensados por los diseñadores y por sus habitantes o usuarios. La manera en que la realidad virtual puede ser analizada a partir de los elementos que la componen y sus ideales retóricos, estrategias, etc.

Los aspectos retóricos de la composición son,

sobre todo, los que se concentran en las estrategias del convencer y del persuadir. La retórica cumple una triple función:

1) *andamio* del proceso de invención y creación del proyecto arquitectónico. Componer y ordenar los impulsos de la imaginación e intuiciones. Ayuda a dar forma al edificio (*estructura del discurso*).

2) *estructura de persuasión* de cara al cliente. Adaptación de las necesidades, gustos, emociones, etc. (*mecanismo de persuasión*).

3) modelo de *relación entre proyecto y contexto* a nivel histórico-geográfico y arquitectónico.

Podemos decir que la retórica de la arquitectura se compone de las *figuras de composición, estrategias de composición y tipología y contexto de referencias*.

Las figuras de composición son las *figuras de estilo* que hacen de puente expresivo entre la retórica y la poética de la obra (retórica de la poesía). Las estrategias de composición como persuasión son los *entinemas*. “*Estar fuera lógicamente de la historia y estar dentro poéticamente de la misma historia es el corazón de la retórica de la arquitectura o del uso de los sistemas de composición en arquitectura*”.

La retórica del significado puede ser entendida como unas categorías de referencia, ideológicas y estéticas a la vez, que determinan los parámetros de un mundo con un significado preciso; así descubrimos la relación entre poética y retórica.

Tiempo real y espacio virtual

Las nuevas tecnologías son las tecnologías de la cibernética. Las nuevas tecnologías de la información son tecnologías de la puesta en red de las relaciones y de la información y, como tales, son claramente portadoras de la perspectiva de una humanidad unida, aunque al mismo tiempo de una humanidad reducida a una uniformidad. (Paul Virilio).

El tiempo real para las nuevas tecnologías es la puesta en práctica de un tiempo sin relación con el tiempo histórico, es decir, un tiempo mundial. El tiempo real es un tiempo mundial. Las capacidades de interacción y de interactividad instantáneas desembocan en la posibilidad de la puesta en práctica de un tiempo único, de un tiempo que, en este sentido, nos remite al tiempo *universal*.

La noción de la *velocidad* una cuestión

primordial que forma parte de un problema mundial. La velocidad como amenaza tiránica, la velocidad como la vida misma, como la relación entre dos fenómenos, como *la relatividad en sí misma*. La velocidad es también poder y la velocidad absoluta es poder absoluto, control absoluto, instantáneo, es decir, *un poder casi divino*.

La revolución industrial inauguró la revolución en los transportes, la cual ha modificado el medio de nuestras sociedades de un modo considerable. Ha habido una modificación en el *espacio-tiempo*. Es en este momento cuando podemos comenzar a observar una pérdida de afecto por el terreno, o del territorio mismo. El *lugar* está modificando la relación espacio-tiempo. La medida del mundo es nuestra libertad. .

La velocidad proporciona qué ver. No es que sólo permite llegar más rápido al punto de destino, sino que también proporciona qué ver y qué concebir. *La velocidad cambia la visión del mundo (cuando se inaugura el AVE se pierde el paisaje)*. Es aquí donde la pintura y el dibujo están en vías de desaparición y Niepce y Daguerre comienzan a hablar de una *estética de la desaparición*.

A partir del período 1945-1950, la gente comienza a tener miedo del *fin del mundo*. La segunda guerra mundial marcó la era atómica, es decir, la posibilidad del fin del mundo decidido por el hombre mismo. Ha cambiado el *modo de existencia de los objetos*, pero también hay que saber que *un ser técnico surge al lado de un ser vivo, hay un ser inanimado al lado del animado*. La cultura técnica es una necesidad, igual que lo ha sido la cultura artística.

Las últimas tecnologías de guerra del Pentágono son tecnologías de guerra virtual, tecnologías de guerra de la información (*cyberwar*), el objetivo de la guerra nuclear ya no es tanto el arsenal o incluso un sistema de arma aérea o espacial, sino el centro de control de la guerra donde convergen todas las informaciones y donde se trata de saber todo en todo momento (*tiranía de la información*).

La conquista del espacio ha sido una experiencia del delirio de la pérdida de la Tierra. No “el fin de la Tierra”, sino la pérdida mental de la misma. Es en este punto donde podemos empezar a hablar de la cuestión de la *telepresencia* que deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Y todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *aquí* en beneficio del *ahora* (y todo es

ahora!), pero hay que tener en cuenta que esto amenaza la existencia del otro, hay una pérdida del otro, *una amenaza de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica*. Lo que se cuestiona tras el problema del espacio virtual es la pérdida de la ciudad real. Hay una marcada tendencia a la desintegración de la comunidad de los presentes en beneficio de la de los ausentes: los ausentes como los abonados a *Internet* o a la *multimedia*. Se está más cerca del que está lejos que del que se tiene al lado. “Cuando tengamos todas las interactividades que queramos, cuando vayamos a Tokio en dos horas gracias a los aviones hipersónicos, es evidente que la sensación de estrechez del mundo se hará rápidamente insoportable”. Hay una pérdida del cuerpo propio en beneficio del cuerpo espectral, y el mundo propio en beneficio de un mundo virtual.

Existen dos leyes en el urbanismo: la primera es la persistencia del sitio. Una ciudad no se reconstruye jamás afuera. La segunda es que cuanto más se extiende el lugar de habitación, más se deshace la unidad de población.

Existe también una ritmología de la vida pública. Uno puede entenderse a partir de un cierto ritmo. Si se acelera fracasa. El submarino y la fábrica son buenos ejemplos: en el submarino, la ley de proximidad de una tripulación hace que los unos estén encima de los otros. Como consecuencia aparece el odio porque no existe la distancia necesaria. En la fábrica, debido a que hay demasiado trabajo y, además, a que también está el reloj - la productividad -, se termina por odiar a la gente a la que se podría amar trabajando tranquilamente. El tiempo excesivo de la ciudad moderna es un elemento de desintegración y deconstrucción de la unidad de población.

Hoy en día la pantalla de la *televigilancia* tiende a reemplazar a la ventana, mismo en los aviones hipersónicos, las ventanillas serán reemplazadas por vídeos (antiguamente cuando se quería saber como estaba el tiempo se miraba por la ventana, hoy se enciende la televisión), se ha creado una ventana *virtual*, un *portal virtual*. La domótica, la innótica, conducen no sólo a la desaparición de la ciudad, sino a la desaparición de la arquitectura en tanto que elemento estructural de relación con los demás. Las imágenes creadas a partir de la realidad virtual, para un urbanista, son catastróficas desde el punto de vista político y de relación con los demás. Lo que también se da con este proceso de “virtualización”, es la pérdida de

límites, supresión de las fronteras como límite geográfico; así, con esto, se da una negación de la localización que va pareja con el carácter desmesurado de las tecnologías del tiempo real.

El hombre está inmerso en las tres dimensiones del tiempo cronológico: el pasado, el presente y el futuro. Es evidente que con la emancipación del presente - el tiempo real o el tiempo mundial - corremos el riesgo de perder el pasado y el futuro al convertirlo todo en presente, lo cual vendría a ser una amputación del volumen del tiempo. *Tiempo es volumen*. El trayecto, al igual que el tiempo, tiene tres dimensiones. El pasado, el presente y el futuro; la salida, el viaje y la llegada. No se puede privar al hombre de esas tres dimensiones, sea en relación al tiempo, sea en relación al trayecto, lo que hace que me dirija al otro, que me dirija al que está lejos. La velocidad límite es la velocidad de la luz. La perspectiva, en el Quattrocento, era una manera de organizar la visión del mundo, sin embargo hoy, nuestra visión no es más objetiva, sino que pasó a ser teleobjetiva. Una representación que distorsiona los planos lejanos y los planos cercanos y hace de nuestra relación con el mundo una relación en la que se ven en un mismo plano lo lejano y lo cercano. Una óptica nueva. Una colonización de la mirada, inducida y forzada por la puesta en escena de la información y la temporalidad y la instantaneidad del montaje y del encuadre de los acontecimientos. La perspectiva, en el Quattrocento, era una manera de organizar la visión del mundo, sin embargo hoy, nuestra visión no es más objetiva, sino que pasó a ser teleobjetiva. Una representación que distorsiona los planos lejanos y los planos cercanos y hace de nuestra relación con el mundo una relación en la que se ven en un mismo plano lo lejano y lo cercano. Una óptica nueva. Una colonización de la mirada, inducida y forzada por la puesta en escena de la información y la temporalidad y la instantaneidad del montaje y del encuadre de los acontecimientos. . El *hombre* ya no como centro del mundo, sino como *fin del mundo* y la *arquitectura* como la *primera medida de la Tierra*.

Representación y arquitectura.

Las revistas de arquitectura de los últimos años, ya nos enseñan entrevistas efectuadas vía *modem*. Este forma de comunicación de ciertas ideas (arquitectónicas), lleva en sí misma una retórica

que mucho tiene que ver con la forma misma de proyectar de ciertos despachos de arquitectura. El ordenador pasó a ser un elemento fundamental en todas las etapas por las que debe atravesar un arquitecto con su obra. La arquitectura como representación, como comunicación, como hábitat, como virtualidad; pero sin que nunca nos desviemos de este entorno “no real”. La arquitectura ha cambiado. Pero comencemos por el proceso de pensamiento, los procesos de diseño y el acto de proyectar. Los procesos automáticos surrealistas, formas de expresión inconsciente. Superposiciones, textos, imágenes, instrumentos. Se puede afirmar que *se acaba con ese proceso claro en el que el arquitecto elabora una idea, realiza un dibujo y el edificio es construido por los “constructores”*. El ordenador aparece como una forma de romper radicalmente con determinadas tradiciones. Las técnicas mediáticas que facilita el ordenador echan por tierra muchas asunciones de la arquitectura, desde la estructura de la tipologías organizativas hasta el orden jerárquico de la organización de una estructura, e incluso los detalles. Hay un replanteamiento radical de las valoraciones implícitas en el diseño arquitectónico. Muchas oficinas están inmersas, totalmente, en los sistemas CAD.

“En la obra del arquitecto Ben Van Berkel se utilizan abstracciones proto-funcionales en el diseño de proyectos de infraestructura e ingeniería. Para el arquitecto, estas técnicas diagramáticas operan fundamentalmente como instrumentos conceptuales, más que formalmente descriptivos. No son materiales, ni funcionales, ideales, científicos o exactos. Si lo usual es que los arquitectos traten de superar el abismo que separa la idea de la forma, la obra de Van Berkel ocupa esta diferencia tanto de un modo conceptual como creativo en lo técnico. En sus trabajos, la relación entre los diagramas conceptuales y las construcciones concretas no es lineal ni determinista” (Greg Lynn). Hay una necesidad de acompañar los proyectos arquitectónicos críticos de procesos explicativos lineales que se está viendo eclipsada por una modalidad experimental de diseño cuyo principal atributo es una correspondencia más abierta entre ciencia y concepto. Ha recaído en el arquitecto, más que en los representantes de otras disciplinas, el papel de mediador entre las construcciones concretas y las nociones

abstractas. La proporción, las fuerzas estructurales, las infraestructuras ocultas y otros parámetros invisibles son las instancias implícitas que han influido en la forma arquitectónica. A pesar de su influencia corpórea, tales preocupaciones no son ni concretas ni ideales. Carecen literalmente de dimensiones y su *vaga esencia* coincide con la categoría de lo inexacto y, sin embargo, riguroso. Una de las observaciones preliminares que cabe hacer en torno a la obra de van Berkel es su coherente interés por esas vagas influencias sobre la forma. El término *esencias vagas* debe señalar las propiedades de fuerzas, comportamientos y relaciones intrínsecamente dinámicos e indeterminados. Los sistemas organizativos temporalmente indeterminados se han visto sometidos a un descuido histórico, y sólo recientemente se constata cierto interés por la ciencia de las *esencias vagas*: un interés en las vagas influencias sobre la forma que no implica ni una retirada hacia esas cualidades cuantificables ni una inversión en métodos de diseño incoherentes o imprecisos. Lo que resulta tan prometedor del sistema de diseño de Van Berkel es que ciertas fuerzas irreductibles se conceptualizan rigurosamente mediante el uso de diagramas abstractos de sistemas dinámicos de organización.

La diferencia fundamental entre la arquitectura crítica y la experimental es que en el caso de la primera los conceptos se representan y se expresan mediante signos y lenguaje, mientras que en la última los conceptos se desarrollan y expresan mediante máquinas abstractas. A fin de definir semejante régimen diagramático, resulta útil citar la acepción de Gilles Deleuze de los términos acuñados por Michel Foucault: *máquina abstracta* y *diagrama*. Este intercambio constituye probablemente la fusión de los discursos arquitectónico y filosófico más interesante y reveladora de nuestros días, sin dejar de lado la identificación de M. Wigley sobre los escritos de Derrida. Hay muchas y muy relevantes diferencias entre estas dos tendencias contemporáneas y la estrecha relación que en este punto se establece con el movimiento desconstructivista dentro de la arquitectura y la literatura.

“Deleuze toma prestado un método y un estilo de pensamiento de Foucault que pospone las cuestiones de la atribución representativa y lingüística en favor de una construcción más

fluida y móvil de conceptos asignificativos, el cual es antes instrumental que representacional. Esta definición se apoya en la distinción entre construcciones lingüísticas y asertos” (Greg Lynn).

El vínculo inicial que cabe establecer con la arquitectura engloba los análisis de Foucault del panóptico, donde la forma arquitectónica concreta se transforma en instrumentalidad abstracta y maquina. Este debate depende de la cualificación de la tecnología como expresión de las relaciones culturales, sociales y políticas, en lugar de concebirla como un poder esencial. Esta concepción de la tecnología atribuye a la arquitectura el papel de catalizador en la construcción en las formas infraestructurales, en lugar de presuponer el proceso inverso. La categoría de infraestructura se compone de las llamadas *encrucijadas* de sistemas culturales, sociales y técnicos dispares que permiten el surgimiento de formas urbanas.

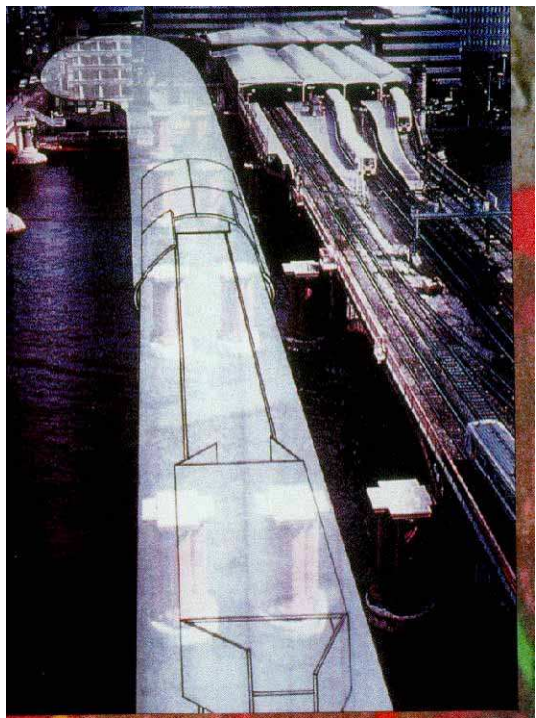
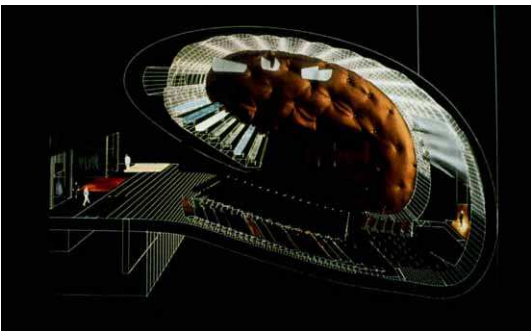
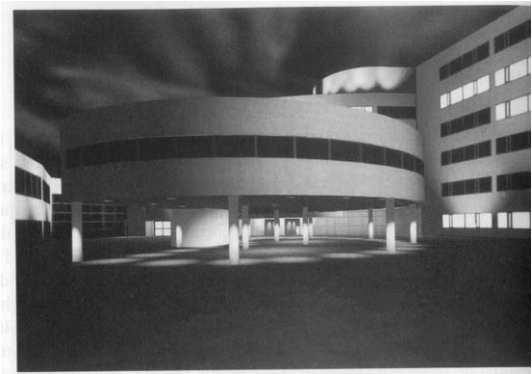
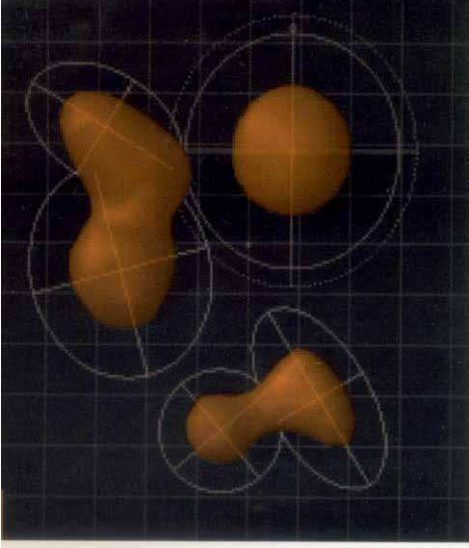
“En el mundo del símbolo sería posible que la imagen coincidiese con la sustancia, puesto que la sustancia y su representación no difieren en su esencia, sino sólo en su extensión: son la parte y el todo de un mismo conjunto de categorías. Su relación es

de simultaneidad, la cual, en realidad, es una relación de tipo espacial, y en la que la intervención del tiempo es un asunto de mera contingencia, mientras que en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva” (Paul de Man). “Foucault lo bautiza con el apelativo más preciso es un ‘diagrama’, lo que significa algo ‘operativo, abstraído de cualquier obstáculo(...) o fricción (y que) ha de ser desligado de cualquier uso concreto. El diagrama ya no es un archivo audiovisual, sino un plano, una cartografía coextensa con el campo social en su conjunto. Es una máquina abstracta.”. Muchas veces, las técnicas formales se desarrollan hasta convertirse en instrumentos constructivos, culturales, urbanísticos y arquitectónicos.

Sin embargo, el carácter instrumental de estas técnicas se deriva de un aserto no técnico. Deleuze argumenta que la teoría foucaultiana del panóptico se desgaja de un modelo de control tecnológico para elaborar una noción de la tecnología como mero aserto abstracto que se convierte en una forma de expresión de ciertas prácticas y relaciones culturales y sociales; “*la*

tecnología es social antes de ser técnica”.

Los efectos de las máquinas abstractas impulsan la formación de ensamblajes concretos cuando sus relaciones diagramáticas virtuales se actualizan como posibilidad técnica. Es el diagrama el que selecciona nuevas técnicas.



Bibliografía básica utilizada:

- Retórica y arquitectura. Josep Muntañola Thonberg.
 - AnyPlace. Publicación del M.I.T.
 - Revista Architectural Design N° 100
 - Revista El Croquis N° 83
 - Revista El Croquis N° 72(I)
 - The end of architecture.
 - Architectural disjunction. Bernard Tshumi
 - Desconstrucción. Patricio Peñalver.
 - La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. Jacques Derrida.
 - Los no-lugares, espacios del anonimato. Marc Augé.
- El ciber mundo, la política de lo peor. Paul Virilio.

Capítulo 9

Crónicas para una (in)concebible fragmentación...

David Botta

David Botta

Prologo

Estas *Crónicas*(...) pretendían como intención generadora inicial el apuntar una (posible?) *Fragmentación* como discurso abierto, moderno (en el sentido post-metafísico, en una *actualidad* de la existencia) cuyo entendimiento sería una aportación al proyecto (arquitectónico...) como instrumento crítico, yuxtaposición entre (la *construcción*) conceptual y técnica (lo construido). La necesidad de una lógica interna propia de estos escritos fundamentó su (des)construcción lenta durante el proceso, un proceso no basado en el texto, sino en el intersticio dejado entre lenguajes/textos/palabras/citaciones/escritos/bibliografías, en la desconstrucción de un ensayo, en una re-lectura/re-invencción apenas posible fuera de las líneas que componen estas modestas paginas, un contexto posible no por la palabra sino por el entendimiento de *mi* interlocutor. Estos *fragmentos*³⁸, indefinición de diseño/sueño/deseo/designio/signo, idea/utopía, impresión/presión/expresión, constituyen una especie de (con)texto editado e insertado, un *cut-up*³⁹ informático basado en el concepto, o mejor dicho, en la investigación *entre* conceptos, en el juego entre la intencionalidad y la arbitrariedad del fragmento; el *fragmento* posibilita al texto una estructura análoga a la experiencia de la *fragmentación* del proyecto arquitectónico tomado no a través de un medio escrito (en el sentido de inscribir una idea en un determinado soporte) sino como enunciado *gráfico*⁴⁰ tomado como irrupción *en la Idea*; un acto contextualizado por y en la técnica que se sintetiza en el proyecto...

En este momento, introduciremos apenas la noción de fragmentación arquitectónica: su única objetividad crítica es la de poner en crisis un esquema

³⁸ Este trabajo trata del concepto de *Fragmentación*, aplicado desde un punto de vista filosófico de modo a introducirlo en el contexto de la arquitectura contemporánea. Por ello, la estructuración a partir de estos "fragmentos" surge naturalmente y no en un esfuerzo de darle una legitimación que no pretende. Así, intentaremos trazar una línea que creemos existe entre el trabajo de autores esenciales y las nuevas realidades emergentes de un contexto teórico y tecnológico, interfiriendo lo menos posible en la estructura de las referidas obras; mantuvimos, siempre que posible, la integridad de la forma textual e idiomática (a fin de minimizar una distorsión, inevitable, del texto, del contexto; en definitiva, del pensamiento del autor) y nunca pretendiendo hacer una (otra) edición de los trabajos citados o plagiar a sus autores o traductores.

³⁹ Terminología usada por William Burroughs en "Electronic Revolution" como proceso de *collage*, de composición (más bien de fragmentación) del texto que, ampliado por la *escritura automática* y la manipulación de significaciones inéditas dentro de significaciones instituidas, genera una especie de impulso en la articulación de la palabra, es decir, la temporalidad de la expresión y la temporalidad durante el proceso de expresión; utilizo aquí este término como mutación de lo escrito durante el proceso de escritura y (posible) variación de la lectura durante el acto de lectura.

⁴⁰ "Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie; y así lo indica el verbo griego *graphein*."; "Los Gestos", Vilém Flusser, Editorial Herder, Barcelona 1994.

discursivo dentro de una disciplina que limita su capacidad de ser *proyectada*, de rellenar su función simbólica en una sociedad *moderna*; huérfana de un *movimiento moderno* (donde la memoria no dio aún lugar a la historia) y postrada ante la necesidad de una afirmación concertada fuera de la propia disciplina... una arquitectura como respuesta a la *Arquitectura*... una disciplina que negligencia la *Arquitectura* como lenguaje, como expresión y cultura contemporánea, donde se da el *Ser*; la acción arquitectónica gana una dimensión ontológica al hacer posible conocer el *Ser*, al dar la posibilidad al *Ser* de conocerse en su subjetividad, dimensión recurrente en la creación artística y en el pensamiento filosófico... una *Fragmentación* entre el concepto y lo *posible*, que (pretendemos) será vislumbrada en las siguientes paginas...

Episodio 1...

Poética de una Tragedia (arquitectónica)
El Modelo Trágico...

"Hablemos de la poética⁴¹ y de sus especies, de la potencia⁴² propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas⁴³ si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del numero y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.

Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas veces cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la

⁴¹ En relación al termo *Poética*, ver *notas de la traducción española en Poética de Aristóteles*, edición por Valentín García Yerba, Editorial Gredos, Madrid 1992.

(Las citas a la *Poética de Aristóteles* en este capítulo corresponden a la traducción referida. Aunque organizado como apuntes, se intentó respetar la virtud de la estructura del texto original, incluyendo la integridad de los párrafos, así como la autoría del importante trabajo del traductor, refiriendo sus comentarios cuando aplicados a términos con un sentido específico e importante en el contexto.)

⁴² Un de los conceptos fundamentales de la *Metafísica* de Aristóteles y según traducción de Valentín García Yerba "La potencia de terminar una cosa bien o según designio", habilidad de producir un resultado determinado a partir de los mismos objetos o con los mismos medios.

⁴³ Entiéndase "argumento" según Valentín García Yerba, traductor de la obra de Aristóteles.

*imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones).*⁴⁴

Con estas líneas empieza Aristóteles su *Poética*, mutilado por la historia y por traductores antiguos, hoy pilar de la crítica literaria occidental. Frente a estos escritos fragmentados, *meros* apuntes del maestro en sus disertaciones, es importante entender en este contexto que la *Poética* es un libro sobre arte, “*Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora.*”⁴⁵; un arte del lenguaje, en la práctica aplicado a la *Tragedia* y a la *Epopéya*, en la teoría al lenguaje y a su *representación* (a su *mimesis*, como veremos adelante), razón que me lleva a considerarlo en cuanto relativo a una metodología, al arte de la composición; al arte de la composición poética, al arte de la composición arquitectónica (atreveome a considerar aquí la arquitectura, desconsiderada por Aristóteles en este contexto, aunque el texto permita una lectura muy abierta porque basado en una estructura espacio-temporal).

Considerando el lenguaje *arquitectónico*, no intentaré esbozar un tratado de composición arquitectónica, sino tratar la posibilidad de considerar la *palabra* del arquitecto, las *metáforas* de su labor, esto por varias razones... Considerando la arquitectura como palco de una *representación* social, cabe aquí la cuestión: el edificio construye la ciudad (en toda su complejidad construida y vivida) o es construido por esta? Donde está la *mimesis*? Una vez que el trabajo del arquitecto es, primero, prefigurativo, no es el proyecto el *argumento* de esta comedia, una fábula que otros proyectos probablemente imitaran, en este ritual infinito del *construir*? Mismo que la noción de argumento pueda parecer inmoderada, creo posible considerar la forma arquitectónica como poseedora de un reconocimiento (*reconocimiento* como inversión del conocimiento lineal de una figura) y de peripecia (inversión en el flujo lineal de una acción). La arquitectura altera la forma física de la ciudad. La arquitectura altera el tiempo, crea una nueva realidad temporal, nuevos flujos y ritmos, en el seno de la ciudad...

Aunque muchas veces, a la semejanza del poeta, el argumento *arquitectónico* no es representado, se mantiene todavía coherente, inmutable, marco de un momento histórico, arquitectura en *potencia*. Esta *potencia* de la arquitectura es lo que al proyecto cabe materializar; materializar de una forma muy especial una vez que la construcción de esta arquitectura la materializará de otra forma (la tecnología representa pues una parte fundamental de la representación arquitectónica – hecho que trataremos en otro *episodio*...), a través de la materia, y el propio *uso*, con su apropiación social,

también le dará un cuerpo, con consecuencias culturales y físicas (es indudable que la arquitectura que no existe aún, la arquitectura que vendrá, tendrá de tener en cuenta *esta* arquitectura). A esta potencia, la potencia de la arquitectura, de su *proyectar* y de su *construir*, podemos sin duda aplicar la noción prefigurativa aristotélica de lograr un efecto según un deseo, tornarlo posible, *real* (se es que los sueños pueden ser reales), un deseo que gana su primera forma en el proyecto. La potencia de tornar real un espacio, un flujo, pasiones imaginadas... no es la arquitectura la construcción de estos *mitos*⁴⁶? Una fábula, un argumento construidos?

No considerando la *Poética* como estudio del proceso poético sino como *poesis* o arte de la composición, el proyecto transformase pues en fábula, una construcción coherente de elementos que, formando un argumento plausible, lo tornan posible, real. Plausible, porque al *imitar* un imaginado, coherente con una realidad determinada, la arquitectura nace de una *mimesis* (abstracta o no, esta *mimesis*⁴⁷ existe, en los ritmos de una calle, en la sensación de una ciudad, en el color de sus gentes, en la vida social y privada... la arquitectura nace de una realidad, lo que le da una consistencia histórica), una realidad, inventada o no, que diferenciará esta arquitectura de otra, pero siempre imitando acciones, ritmos, composiciones, realidades muchas veces no arquitectónicas; ritmos, armonías y otras distintas... Estas ciudades reales o imaginadas, estas *ciudades invisibles*⁴⁸, son ahora reales y las posibilidades infinitas...

... porque el Hombre imita lo adorable y lo temible... y la frontera entre ellos es por veces más que difícil de distinguir...

“El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo.

Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de caracteres,

⁴⁶ Ver “Poética y Arquitectura” de Josep Muntañola (Editorial Anagrama, Barcelona 1981) que traza una línea metodológica entre el mito de la concepción arquitectónica y el *mito* poético, una interesante reflexión sobre la relación entre historia y poética, poética y historia.

⁴⁷ Josep Muntañola, Op. Cit.

⁴⁸ Sobre las ciudades del deseo, de la memoria, de los cambios y otras... “Las Ciudades invisibles”, Italo Calvino, Ediciones Minotauro, Barcelona 1983.

⁴⁴ Aristóteles, Op. Cit.

⁴⁵ Aristóteles, Op. Cit.

mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter."⁴⁹

El arquitecto tornase ahora obrador de una realidad que no existe aún - hecho sintetizado por Giulio Carlo Argan⁵⁰ como relación entre concepción artística y realización arquitectónica - visionario de una otra ciudad, reformador de una cualquier ciudad natal... Esta mimesis de la ciudad imaginada es al mismo su vértigo, el limiar entre visionario y lunático, entre reformador y fanático... y su salvación de la soledad frente a la tarea de construir un lugar, pues este lugar precede un otro, habitado, vivido, que permite una visión crítica durante el acto de proyectar del arquitecto (prefigurativo) y de un apropiar (o no) por parte de sus usuarios (refigurativo). Los modelos funcionales son precedidos de modelos imaginarios (cuya función social no puede ser puesta en causa) que el arquitecto descodifica, manipula y codifica para introducir sus símbolos y sus metáforas en una nueva realidad ideológica, tecnológica, social, modelos estos que constituyen la estructura del crear... la conexión entre dos mundos: el construido y el vivido, el físico y el social, en definitiva, entre foma y función, a partir de la poesis, proceso activo, mimesis que torna verosímil un habitar desde un construir⁵¹, cuyos límites no son los de la simetría ni mucho menos los de un cuerpo (arquitectónico) dotado de una naturaleza y de un movimiento (moderno o no) inviolables, sino los del imaginable⁵²...

Elogio a la complejidad

"Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simples, sino compleja (...)"⁵³

⁴⁹ Aristóteles, Op. cit.

⁵⁰ "(...) la cosiddetta città ideale non è che un punto di riferimento rispetto al quale si misurano i problemi della città reale: la quale può senza dubbio concepirsi come un'opera d'arte che nel corso della sua esistenza ha subito modifiche, alterazioni, aggiunte, diminuzioni, deformazioni, talvolta vere e proprie crisi distruttive. L'idea di città ideale è profondamente radicata in tutti i periodi storici, inerente alla sacralità anessa all'istituzione e confermata dalla contrapposizione ricorrente tra città metafisica o celeste e città terrena od umana. Inoltre l'immagine della città-modello appare, logicamente, collegata con le culture in cui la rappresentazione-imitazione è fondamentale modo del conoscere-essere e l'operazione artistica viene concepitada como imitazione de un modelo, sia esso la natura oppure l'arte del passato data como perfecta o classica, figura ne varietur dell'unità di idea-storia ma proprio per ciò immobile, rispetto all'arte che si fa nel mundo. La città reale riflette le difficoltà del fare l'arte e le contrastate circostanze del mundo in cui si fa."

"Storia dell'Arte come Storia della Città", Giulio Carlo Argan, Editori Riuniti, Roma 1993.

⁵¹ Ver "Topogénesis" de Josep Muntañola Thornberg, Oikos-Tau, Barcelona 1980.

⁵² "Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades." Aristóteles, Op. cit.

⁵³ Aristóteles, Op. cit.

"De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simples a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición⁵⁴; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.

Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas."⁵⁵

"Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente (...)"⁵⁶

"La agnición es, como el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento (...)"⁵⁷

Una de las características históricas de la actividad arquitectónica es el uso de la geometría Euclidiana; no solamente su aplicación sino una osmosis de los principios de ortogonalidad (con frecuentes variaciones de 15° derivadas de los instrumentos utilizados...) y los consecuentes conceptos de perpendicularidad realizados por modelos estáticos basados únicamente en la resistencia a la verticalidad gravitacional y de simetría (una arquitectura que surge como un proceso natural de mimesis – la Naturaleza como modelo simétrico); esto simplifica en demasía la complejidad inherente a la ambigüedad de la oposición natural/artificial y al uso de materiales y técnicas distintos y justifica una tipología de construcción estática con la creación de un orden o armonía, base de una otra poética, hoy sin sentido. Incluso entendiendo este hecho como un rechazo a una superficialidad muchas veces presente, a una inmediatez del consumo de productos culturales, la arquitectura olvida a pesar de todo que la formación de las ciudades contemporáneas es muchas veces de carácter inmaterial, informático, fluido, flexible, complejo (es incuestionable que una ciudad adquiere el carácter de sus habitantes, y su relación con el hecho arquitectónico – *los límites de la arquitectura*)... que no puede ser encarado con una simple conversión a determinado código formal o estilo.

La arquitectura deja de ser complicada (por incluir extensos sistemas del mismo carácter, inmensos códigos estilísticos y reglas *funcionalistas*) para pasar a ser compleja (con la inclusión de intrincados sistemas tecnológicos y estructuras sociales). La noción de progreso mecanicista en la Arquitectura (que Le Corbusier⁵⁸ y el

⁵⁴ Aristóteles, Op. Cit. - Agnición: termo empleado por Valentín García Yerba, citando un lenguaje usado técnicamente en teatro, que es "el reconocimiento de una persona" y citando el origen latina, "reconocimiento" o "volver a conocer" a quien ya se conocía directa o indirectamente (nota del traductor).

⁵⁵ Aristóteles, Op. Cit.

⁵⁶ Aristóteles, Op. Cit.

⁵⁷ Aristóteles, Op. Cit.

⁵⁸ La Arquitectura y su representación tecnológica: el manifiesto "La Maison est une machine à habiter" evidencia la visión

Movimiento Moderno encarnaran...) como progreso físico controlado, pasa a la noción de software y hardware, es decir, de posibilidades de procesamiento de información. La inversión de la lógica del problemático (analógico) a la lógica del complejo (digital) solamente es practicable por el uso de sistemas de gestión de la complejidad, estructuras flexibles, medios informáticos posibilitando la edición, difusión y confusión de datos... El control de tipologías formales complejas es ahora posible, determinable a través la capacidad experimental y operativa de programas interactivos capaces de prever el comportamiento de un determinado objeto a ciertas condicionantes.

Son estos los instrumentos que el arquitecto manipula a fin de construir la representación (en sentido teatral y pictórico) de su *fábula*, de este mito construido... ahora arquitectura, llena de inversiones y dobles sentidos, doble mimesis; acto trágico que lleva consigo la destrucción de una ilusión, de una regla, discontinuidad y desestabilización, un nuevo texto y un nuevo contexto, porque la arquitectura es, ella también un personaje más en este inmenso acto trágico en lo cual es imposible discernir cual claramente personaje comete el acto trágico y cual lo sufre...

*“Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.”*⁵⁹

Episodio 2...

De los modelos de la arquitectura...

Sobre el lenguaje... y su Retórica...

El Modelo lingüístico...

*“Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la Retórica, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes”*⁶⁰, y, además, *amplificar y disminuir.*⁶¹

mecanicista del *habitar*, impulsada por la producción estandarizada (metáfora de una democracia igualitaria y de progreso), el advenio del automóvil y del aeroplano (metáforas de celeridad y levedad) – es decir, impulsada por nuevas posibilidades tecnológicas - durante el Movimiento Moderno; ver “Vers un Architecture”, Le Corbusier, Crès, Paris 1923.

⁵⁹ Aristóteles, Op. Cit.

⁶⁰ Aristóteles, Op. Cit. - Nota del traductor: “Observa Else que la compasión y el temor de que aquí se trata no son los que el lance patético, o la obra en general, debe suscitar en el espectador o lector, sino emociones que un personaje de la tragedia trata de despertar en otro personaje mediante el uso conveniente del lenguaje. Así es, puesto que las pasiones a que se refiere este pasaje han de ser movidas por el discurso, y las otras, por la fábula.”

⁶¹ Aristóteles, Op. Cit.

El estudio de las Figuras de Estilo⁶² (literarias?) recae sobre la Retórica, y mismo la Poética aristotélica (es curioso notar la correspondencia entre peripecia, agnición y lance patético y las categorías adelante propuestas), casi por exclusión de una lingüística demasiado genérica y de una lexicología que las encara como expresión de un genio individual. Construcción de una retórica...

De nuevo nos encontramos aquí con una limitación; la alienación de la materia, de su cuerpo físico (el texto, gráfico; el espacio, construido), la inconsciencia de la materia, una materia que es pobre, que no piensa, que no tiene consciencia. La invención no es pues resultado directo de la materia trabajada, sino de la combinación, potencialmente infinita, de las reglas, más o menos delimitadas, propias del código. También la fragmentación, como violación, está implícita en la constitución de la *norma* (literaria o arquitectónica) violada; la contradicción entre Orden y Caos deja de existir como tal. La diferencia entre la audacia del juego (sin reglas predeterminadas, *divino* según Gilles Deleuze) y la norma (*Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes) queda clara... la ambigüedad de la *figura de estilo*, que oscila entre el juego sintáctico y el juego mental, demuestra, aunque muchas veces de forma limitada, los recursos de la forma (literaria o arquitectónica...).

La figura de estilo recupera en parte el papel de instrumento crítico y programático de la Retórica como ciencia (Retórica como elocuencia y como estudio que tiene por objeto su construcción. Retórica entre la *construcción* del acto creativo y *crítica* del acto creativo, entre *normativa* y ciencia), síntesis entre poesía y conocimiento. La figura de estilo representa pues una posible programática, un posible modelo, lingüístico en este caso, capaz de tejer la lógica de un (posible) proyecto. Una análisis lingüística de la arquitectura es interesante en el sentido de discernir el juego y la metáfora de la arquitectura, la lógica de su prefiguración y lo que se esconde, la intención en definitiva, por detrás; además, nos permite encarar la construcción literaria y la prefiguración arquitectónica como hechos retóricos. Aceptando la pertinencia de este modelo, se nos plantea la construcción del proyecto según algunas categorías de construcción o composición de fragmentos textuales.

La primera que refiero aquí son las construcciones que alteran la significación propia de un elemento, una connotación histórica alterada por el *ahora*. La importancia política patente en el juego autor/espectador se construi aquí en la desviación, el abuso, la locura de este juego, en la invalidez de una semiótica estricta, una vez que el sentido, el sentido primero, no es más válido y el juego se hace según reglas

⁶² *Figura*, derivado del *figura* latino, que significa la representación visual de un objeto, la *limitación* de su forma, deja claro (a través de su raíz etimológica) la necesidad de estudiar su génesis sincrónicamente en el tiempo; *Estilo*, herencia de una tradición *tipográfica* que dio el nombre de *estilo* al punzón que imprimía otrora los caracteres tipográficos, la palabra *estilo* como instrumento evolucionó para *estilo* como resultado, como forma de expresión.

El libro de Henri Suhami, “*Les figures de styles*” (Presses Universitaires de France, Paris 1981) hace una sistematización muy interesante de las figuras de estilo literarias, fundamental para entender la especificidad, tan sutil por veces, de estas categorías.

ambiguas que ningún de los intervinientes controla absolutamente. El sentido desaparece en la figura misma, para surgir de nuevo *entre* estos elementos, en la composición, en el juego entre ellos, a través del error (donde el sentido se contrae y la lógica del fragmento es desfigurada), del sentido (construcciones que ganan sentido sin destruir el del fragmento), de la lógica (en que la composición establece conexiones entre fragmentos *a priori* sin relación), de la manipulación (alusión, sustitución de elementos, distorsión de un fragmento), de la función (en que la función propia de un elemento es substituida por otra). La alteración de la significación propia de un elemento se asemeja bastante a la noción de *elemento convencional* de Robert Venturi, sino veamos: “*Estas son razones pragmáticas para usar la convención en arquitectura, pero también son justificaciones expresivas. El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan. La Psicología de la Gestalt mantiene que el contexto contribuye al significado de la parte y que un cambio en el contexto causa un cambio en el significado. El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto. Si usa la convención de una manera no convencional y organiza cosas familiares de una forma poco familiar está cambiando el contexto con lo que puede usar incluso el clisé para conseguir un efecto nuevo. Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas*”⁶³

Otra categoría de composición sería la repetición como lógica de construcción la cual apenas refiero (una vez que existen publicados muchos estudios morfológicos); la repetición no se limita apenas a fragmentos manipulados o distorsionados según rotación, traslación, reflexión o extensión; creo posible encarar la repetición de una forma más abstracta, mismo corriendo el riesgo de imposibilitar distinguir lo que es repetición de lo que no lo es. Las categorías de repetición serían así agrupadas según aplicadas a elementos, funciones o estructuras. La repetición de elementos diz respecto a elementos o fragmentos iguales o semejantes con relación a características materiales (color y textura, temperatura), formales (y de escala), significativas, funcionales, constructivas y de posición en el proyecto, variando el tipo de repetición según las características referidas; el concepto de semejanza/diferencia, hasta su mínima expresión, se dobla según la lógica interna del proyecto. Dicho esto, es natural que la repetición sea también aplicada a funciones (en que problemas funcionales idénticos o similares son solucionados a través los mismos elementos o partes semejantes o distintas y a estructuras (simbólicas, constructivas u otras). La repetición del significado no representa pues el cambio de significación de sus fragmentos sino más bien una saturación semiológica, donde significante y significado se

confunden, como un espejo que refleja otro espejo, donde el reflejo es ahora ritmo (regular o no), obsesión, hipnosis, intensidad (creo interesante referir la similitud entre este modelo literario y el modelo propuesto por Robert Venturi⁶⁴ y su *elemento de doble-función*). Considerando ahora las categorías de construcción comentaré apenas que la composición de elementos es sacrificada a la unidad del proyecto; en que las estructuras de repetición, de carácter expresivo, abiertas y evolutivas (es curioso notar que el ritmo creado por la repetición de elementos o fragmentos puede ser completado o reproducido por elementos ausentes o distintos), dan ahora lugar a una estructura estática motivada por herencia constructiva, histórica o política, propia del lenguaje utilizado y de su especificidad, en este caso la arquitectura (o la visión occidental del hecho arquitectónico...); constituida a partir de la simetría y de ritmos armoniosos o a través de disimetrías y asimetrías, la construcción no es aquí referente al proyecto sino a la Arquitectura (y una separación absoluta entre hecho proyectual y contexto disciplinar es aquí más que difícil, sino mismo inútil).

Las categorías de valoración son agrupadas según formas de sugestión y formas de simulación y expresión; las primeras visan tocar la imaginación a través de procesos miméticos (lo que nos remete de nuevo a la poética aristotélica y en definitiva al problema de la *mimesis* del lenguaje...) utilizando por ejemplo la sugestión de un espacio a partir de la armonía o mismo de la referencia historia, pero también la acumulación de elementos en una composición de forma a insinuar un determinado ambiente o mismo provocar un determinado comportamiento, o la correspondencia entre el carácter de los elementos utilizados en la composición y el efecto de esta composición. La valoración por simulación y expresión oscila entre la exageración de la especificidad de un determinado espacio y la creación de un espacio de carácter moral, asumida o no, a través de la simulación y de la evidencia política y ética de determinados elementos; queda comprendida la contraposición de determinados espacios como contraste de estímulos, como las lecturas alternativas a estos; la sucesión de estímulos y espacios en una progresión esperada o no por parte del espectador; la evocación de un espacio ausente o imaginario; la identificación metafórica (en este caso de la estructura arquitectónica con otra figura). Con relación a este tipo de construcción cito aquí Robert Venturi: “*Si la fuente del fenómeno lo uno y lo otro es la contradicción, su base es la jerarquía, que admite varios niveles de significado entre elementos de valores diferentes. Puede incluir elementos que son a la vez buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurales y espaciales. Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión.*”

La mayoría de los ejemplos serán difíciles de «leer», pero la arquitectura oscura es válida cuando refleja la complejidad y contradicciones del contenido y significado. La percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas al observador, y hace la percepción más viva.”⁶⁵

⁶³ “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”, Robert Venturi, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1974.

⁶⁴ Robert Venturi, Op. Cit.

⁶⁵ Robert Venturi, Op. Cit.

Las categorías de elipse literaria son definidas por un principio de economía y connivencia en lo que concierna los elementos de conexión entre partes distintas o mismo opuestas, o las partes mismas, quier las partes sean unidas de forma totalmente inesperada o casi intangible, quier las conexiones entre las partes sean sustituidas por elementos abiertos o de significación ambigua, o mismo si es el espectador que completa la lógica de la composición (elemento clave en el concepto de representación del moderno, del actual). La significación incompleta, ambigua, oscura y por veces contradictoria resultante de este proceso es a la cual Robert Venturi se refiere como contradicción, comparando dos edificios: “En la primera fachada la contradicción se adapta al integrarse y hacerse concesiones sus elementos; en la segunda fachada la contradicción se yuxtapone usando el contraste de elementos sobrepuestos o adyacentes. La contradicción adaptada es tolerante y flexible. Admite la improvisación. Implica la desintegración de un prototipo con aproximaciones y modificaciones. Al contrario, la contradicción yuxtapuesta es inflexible. Contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles. La contradicción adaptada crea un todo que quizás es impuro. La contradicción yuxtapuesta crea un todo que quizás no está resuelto.”⁶⁶

Las categorías retóricas son las que manifiestan más claramente la intención del autor y al mismo tiempo las que son más difíciles de ser identificadas en un proceso tan abstracto como la proyectación arquitectónica, una vez que no están íntimamente ligadas a ninguna construcción formal específica, sino más bien a la complicidad y a la comunicación con el espectador. De un punto de vista arquitectónico, veo la aplicación de estas categorías con relación a dos hechos retóricos y proyectuales. En primero lugar expondría tal vez construcciones lógicas que necesitan de una complicidad por parte del público; las composiciones que visan obtener un efecto de ironía, marcada o no, en la comunicación con el espectador, a través de la violencia, del efecto intimidante, del uso de elementos descontextualizados en la composición (es obvio que la composición se presta aquí tan bien a la ilógica y a la contradicción, estableciendo una comunicación íntima o más abstracta con el espectador). El segundo hecho a lo cual me refiero, es la construcción retórica propiamente dicha, la que tiene por objeto la manipulación de la lectura del espectador; en este campo, son integradas las construcciones (mentales) que manipulan la identificación por parte del espectador de determinados elementos o estructuras, la crítica a determinadas estructuras (sean estas arquitectónicas o sociales) a partir de su uso y distorsión, de carácter irónico o no, y las respuestas proyectuales basadas en una previsión del recorrido del espectador, o mismo de la reacción de aquellas estructuras; también están incluidas aquellas acciones que evidencian los límites de acción proyectual de forma a integrarlas en la lógica del proceso o la aceptación, manipulada o no, de un contexto físico o histórico a fin de guiar la actuación del proyecto.

“Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil.”⁶⁷

Episodio 3...

Introducción a una (im)posible fragmentación...

Consideremos el papel del arte como la propuesta de realidades (im)posibles; solamente operables por un nuevo nivel técnico, un nuevo nivel de sofisticación y abstracción manipulado por el arte – presuponiendo“(...) que una categoría general del arte ha podido constituirse de hecho sobre la base de un desconocimiento de las funciones desarrolladas por las técnicas.”⁶⁸ y no especulando parámetros de distinción entre creación artística y creación arquitectónica [¿qué parámetros de interacción (tecnológica?), una vez abandonada la cuestión de profundidad semántica, podrían operar la diferencia entre disciplinas heterogéneas? Una cuestión compleja, teniendo en cuenta la hibridación entre campos científicos, que no nos proponemos aquí profundizar]; es de estas nuevas formulaciones de las que surgen nuevas posibilidades espaciales y de interacción con un sujeto, un nuevo *placer...* un *placer* que lleva a la Arquitectura a confrontarse con su calidad espacial, tal como las vanguardias históricas llevaron (por la introducción de nuevas técnicas o nuevas tecnologías) a la pintura al enfrentamiento con la tela, la poesía con el verso, la música con la armonía; el germen de la abstracción.

Confundir *fragmentación* como alternativa a un funcionalismo que niegue las formas de un placer extraño es confundir libertad y dogma; la dialéctica Orden/Caos, armonía/polifonía, razón/placer, siempre presente en la historia, sobretodo en la sucesión de reformas consecutivas, en la destitución de dogmas formalistas (o puristas) por dogmas puristas (o formalistas), pierde fuerza... tratamos ahora de la posibilidad... La Arquitectura también... Apolo y Dionisio... un cuerpo intelectualmente perfecto y el placer mentalmente imposible... Un placer integrado en la arquitectura y que desintegra la arquitectura, un placer dentro y fuera de esta dialéctica, un placer sentido pero poco pensable, el *cuerpo arquitectónico*, teoría, concepto, crítica, experiencia, función, fragmentado... *Fragmentación*.

Consideremos pues una arquitectura que ya no responde a una función o a un código estilístico (marco de nuevo mi distanciamiento en relación a una arquitectura *tipologicamente* fragmentada a favor de una arquitectura *conceptualmente* fragmentada) sino a varias funciones, que posibilite varias lecturas, una arquitectura que se torna abstracta, moderna (y no en el sentido histórico...) una arquitectura que necesita del sujeto para ser

⁶⁶ Robert Venturi, Op. Cit.

⁶⁷ Aristóteles, Op. Cit.

⁶⁸ “Estética, Técnica, Tecnología”, Mario Costa, in Arte en la Era Electrónica (Perspectivas de una nueva Estética); Associació de Cultura Contemporània L’Angelot/ Goethe-Institut Barcelona; Barcelona 1997.

completada y para ganar su(s) sentido(s) último(s), una arquitectura que se completa con el recorrido, el placer, la mirada, el subjetivo, la existencia, el *ser*, el Yo, en definitiva; una arquitectura incompleta, fragmentada...

Fragmentación... del cuerpo de la arquitectura... un concepto tan difícil de describir como difícil de representar ya que cualquier definición acarrea la condensación de palabras, ideas, conceptos en un objeto; la fragmentación no es un objeto o sujeto o tipo y sería un contrasenso un entendimiento a través de una reducción... a no ser para definir lo que *no* es, una vez que *fragmentación* es indefinible, placer, erótico, locura, inesperado; interacción, expansión, contracción, flujo, movimiento; integración, desintegración, deconstrucción, destrucción, fragmentación, o mejor, el *espacio libre entre estas palabras*. El poder de la arquitectura. Y el placer de la arquitectura no es el placer del espacio porque arquitectura no es solamente espacio. Y el placer de la arquitectura no es el placer de la geometría porque arquitectura no es solamente geometría. Arquitectura es mucho más textura que objeto... es *Khora*, una escrita que pasa por el social, el arquitecto, su proyecto, construcción, uso individual, valor colectivo, o mejor, todas las líneas que pasan entre estos... el entrecruce (léase interacción, impresión, intervención, subversión, dislocación...) de lenguajes (léase dibujo, escrita, palabra, miradas...) en un cuerpo.

«Similarly, the game of architecture is an intricate play with rules that one may accept or reject. Indifferently called “*système des Beaux-Arts*” or *Modern Movement precepts*, this pervasive network of binding laws entangles architectural design. These rules, like so many knots that cannot be untied, are generally a paralysing constraint. When manipulated, however, they have the erotic significance of bondage. To differentiate between rules or ropes is irrelevant here. What matters is that there is no simple bondage technique: the more numerous and sophisticated the restraints, the greater the pleasure.»⁶⁹

Este recorrido por este cuerpo, esta posesión y el placer que de ella adviene, como Bernard Tshumi lo describe de forma muy particular en su *Questions Of Space*, comprende un precedente de reglas y objeciones inherentes a la historia de la arquitectura, una historia que confunde el positivo de la construcción con la complacencia de la arquitectura. Son esta unión indisoluble de la arquitectura-fruición con la construcción-eficacia, estos vínculos históricos, estos lazos con el político que tornan el juego de la arquitectura un juego mórbido, cuando entendidos como enlaces sublimes manipulados por un ímpetu sofisticado...

«We have seen that the ambiguous pleasure of rationality and irrational dissolution recalled erotic concerns. A word of warning may be necessary at this stage. Eroticism is used here as a “theoretical” concept, having little in common with fetishistic formalism and other sexual analogies prompted by the sight of erect skyscrapers or curvaceous doorways. Rather, eroticism is

a subtle matter. It does not mean simply the pleasure of the senses, nor should it be confused with sensuality. Sensuality is as different from eroticism as a simple spatial perception is different from architecture. Eroticism is not the excess of pleasure, but the pleasure of excess. This popular definition should make my point clear. Just as contentment of the senses does not constitute eroticism, so the sensual experience of space does not make architecture. On the contrary, “the pleasure of excess” requires consciousness as well as voluptuousness. The pleasure of architecture simultaneously contains (and dissolves) both mental constructs and sensuality. Neither space nor concepts alone are erotic, but the junction between the two is.

The ultimate pleasure of architecture is that impossible moment when an architectural act, brought to excess, reveals both the traces of reason and the immediate experience of space.»⁷⁰

La metáfora de la máscara⁷¹ es indisoluble de la seducción... y la(s) máscara(s) de la Arquitectura es inseparable del juego placer/eficacia, de sus vínculos históricos, de sus lazos sociales y políticos... y las máscaras suceden otras como una puerta esconde otra, en un juego donde la lectura última deja de tener sentido, donde el placer está en recorrer, mirar, *jugar*... un juego que, mismo sin solución, no deja por eso de ser interesante, por lo contrario; penetrar las texturas y las transparencias donde se cruzan socialismo y egocentrismo, esteticismo y ascetismo, política y economía, apariencia y presencia resulta de gran placer cuando percibidas las reglas del acto de simular y de disimular. Los elementos arquitectónicos son entonces percibidas como trazas, caminos, *fragmentos*... el sentido pasa a existir apenas *entre* ellos, en intersticios... y es entonces que el fragmento, una vez sin sentido y sin identidad, deja apenas de existir.

El juego se sucede a la medida que el movimiento se sucede; se percibe fragmento y sentido, pero el sentido no está en el fragmento sino *casi*; la seducción que se deshace cuando rozada, su ausencia...

No se trata aquí de destruir el cuerpo, el cuerpo de la arquitectura, sino de excederlo, exceder sus límites prácticos, teóricos, semióticos, históricos, políticos pero nunca de destruirlo. El inesperado... “*It cannot satisfy your wildest fantasies, but it may exceed the limits set by them*”⁷².

Episodio 4...

⁷⁰ Bernard Tshumi, Op. Cit..

⁷¹ “If the mask belongs to the universe of pleasure, pleasure itself is no simple masquerade. The danger of confusing the mask with the face is real enough never to grant refuge to parodies and nostalgia. The need for order is no justification for imitating past orders. Architecture is interesting only when it masters the art of disturbing illusions, creating breaking points that can start and stop at any time.”; Bernard Tshumi, Op. Cit.

⁷² Bernard Tshumi, Op. Cit.

⁶⁹ “*Questions of Space*”, Bernard Tshumi, AA Publications, London 1995.

La Fragmentación como diferencia

Los problemas conceptuales de la construcción basada en la arquitectura de la deconstrucción

la representación (el proyecto) como repetición. como representar la diferencia?...

“Scribere necesse est, vivere non est”. En el prologo de estas Crónicas(...) admitimos la necesidad ontológica del escribir, del proyectar; una ontología física (apuntada en el episodio anterior como aspiración basada en la posibilidad técnica) y metafísica que converge en el proyectar; un proyectar que celebra el Ser, su dimensión cultural, su actualidad. Esta culturalidad de la existencia (hoy fragmentada) no trasluce tan sólo su espíritu, sino un espíritu epocal (negación de la atemporalidad platónica de un pensar inmune), el espíritu de su época - disolución de la objetividad y de su subjetividad. La virtualidad de la existencia compenetra la tecnología virtual, la multiplicidad del Ser provoca la multiplicidad de la significación estética (o por lo menos, la imposibilidad de una sintaxis lineal)... La fragmentación de la experiencia provoca la deconstrucción de la significación admitida por la posibilidad como tecnología, no pudiendo meramente considerarse el significado como la simplificación de una complejidad inherente que limita el diferente, sino como el origen mismo de la plenitud del Ser; y la retirada de la metáfora demasiado pobre, la descomposición (opuesta a una destrucción de carácter nietzscheana) del lenguaje, de la lengua misma, del (logo, fono, etno)centrismo derrideano, tiene un carácter de desmontaje de la tecnología y del soporte lingüísticos, histórico y sedimentado, un debilitamiento conceptualizado que, una vez abordado, no excluye la Arquitectura, su configuración y sobretodo su proyecto prefigurativo.

La cuestión tiene que ser puesta; tendrá sentido hablar de fragmentación, de diferencia en relación a la arquitectura? Será posible insertar estos conceptos en una disciplina con las características implícitas de la arquitectura? Que nuevos problemas, conceptuales y constructivos, advienen de estas nuevas realidades, devaneos de una voluntad de abandonar una linearidad que no permite a la arquitectura ganar un cuerpo... Que consecuencias tiene este hecho proyectual, y invito aquí a una reflexión y a una observación crítica, en el proceso de identificación, porque la arquitectura tiene de posibilitar un sentido, una lectura por parte del sujeto, aunque sea abstracto? Porque la fragmentación es diferencia. Porque la fragmentación tiene que ser la diferencia... el otro lado de arquitectura, su inconsciente, su miedo, su lado negro, el imposible tornado posible, otras lecturas. En absoluto, nuevas arquitecturas para un tiempo ignorado, donde la regla arquitectónica pierde peso en relación a la lógica del proyecto... o a su ilógica...

Por cuanto la diferencia sea sometida a la representación, esta no puede ser pensada en ella mismo... Así la diferencia parece excluir cualquier relación con una diferencia pensable... Pensable o percibida, ya que la representación está siempre sometida

ella misma a “l’identité dans le concept, l’opposition dans le prédicat, l’analogie dans le jugement, la ressemblance dans la perception”⁷³. Cualquier diferencia que excluya esta base, sería desmesurada, incoordinada, inorgánica: demasiado grande o demasiado pequeña, no solamente para ser pensada pero para existir como tal. Dejando de ser pensada, la diferencia se disiparía en el no-ser... El devenir de la significación subjetiva no equivale así a la creación de un modelo de significación? En este caso la aproximación, la manifestación de la percepción y del entendimiento mismo está puesta en causa, reducida al problema de introducción de datos en un sistema, a no ser que consideremos la integración de la fluctuación del sentido en el modelo mismo, no fijado sino inminente, emancipación y garantía de la historia.

Esto nos da dos coordenadas, una exterior y otra interior respecto a la fragmentación... la primera tendría su fundamento en una coherencia más que superficial en relación a una historia de la arquitectura: el hecho de que la arquitectura es ella ya una representación, tal y como su fragmentación, consecuente de todo un proceso histórico, proyectual, abstracto. La Arquitectura y su fragmentación ganan así un nuevo parentesco con su historia que ha de ser profundizado.

La segunda adquiere relevancia en el fragmento mismo... o el entendimiento (o no) de una lógica que impregna todo el proyecto, del elemento arquitectónico (sea una columna o hasta la tipología de una planta) como punto que articula todo el conceptual; de nuevo surge aquí una relación histórica: la del elemento como vínculo moral, político o incluso estético de una arquitectura ideal, tornada real... y la necesidad de entender profundamente una significación moderna de estos elementos que ya no puede ser legitimada como simple respuesta funcional – por las posibilidades abiertas hoy por la técnica – a un problema constructivo, viéndose dislocada a una incomoda posición culturalista de arquetipo histórico.

intentando entender la representación desde el demasiado grande al demasiado pequeño, la filosofía intenta volver la representación infinita, a través de la teología, de la ciencia, de la estética, lo que permitiría integrar la profundidad de la diferencia en sí. La representación gana la oscuridad...

Episodio 5...

la arquitectura también (fragmentación)... La diferencia

⁷³ “*Différence et répétition*”, Gilles Deleuze, Presses Universitaires de France, Paris 1996.

“Bref, il sagit de faire couler un peu de sang de Dionysios dans les veines organiques d’Apollon.”⁷⁴ La verdad es que poco cambia: solamente se encuentran instrumentos más sutiles y sublimes de contenerla, de someterla a las categorías de la representación. Dándole identidad suficiente para ser identificable, pensable, su relación con el idéntico es su diferencia. La diferencia, tal como la fragmentación, no puede, de hecho, ser construida... la diferencia, porque se representa por la , y se parece a la, representación... la fragmentación porque su representación es más una condensación , de forma y concepto (en un registro), que una fragmentarización de hecho, física; la expresión nos es explicada como exteriorización de una sensación sino como condensación de significaciones. La representación no engloba ni la divergencia ni la descentralización, necesitando así de un mundo convergente, monocéntrico. La alternativa de la diferencia no es más que la representación de lo pensable, de la diferencia pensable. Es aquí que se inserta la fragmentación... representada. La Fragmentación da miedo cuando entendida como la muerte de la Arquitectura como tal. El miedo de esta muerte, de la muerte de la arquitectura apenas puede ser fundado si confundimos su fundamento con su forma... Por esto hablo aquí de diferencia; el otro, el oscuro, su “folie”, su contradicción... Otro sentido que no respeta una lógica plana o ortogonal, lo que no quiere decir que carezca de todo de lógica...

es aquí que inserto las nociones de flujo, fluido, circulación, móvil, movimiento, traslación, difusión, infusión...

«C’est seulement par rapport à l’identique, en fonction de l’identique, que la contradiction est la plus grande différence. (...) Or, ce qui constitue la compossibilité nous semble uniquement ceci : la condition d’un maximum de continuité pour un maximum de différence, c’est-à-dire une condition de convergence des séries établies autour des singularités du continuum. Inversement, l’impossibilité des mondes se décide au voisinage des singularités qui inspireraient des séries divergentes entre elles.(...) Finalement, revenons à Leibniz et à Hegel dans leur effort commun de porter la représentation à l’infini. Nous ne sommes pas sûr que Leibniz n’aille pas “le plus loin” (et, des deux, ne soit pas le moins théologien) : sa conception de l’Idée comme ensemble de rapports différentiels et de points singuliers, sa manière de partir de l’inessentiel, et de construire les essences comme des centres d’enveloppement autour des singularités, son pressentiment des divergences, son procédé de vice-diction, son approche d’une raison inverse entre le distinct et le clair, tout cela montre pourquoi le fond gronde avec plus de puissance chez Leibniz, pourquoi l’ivresse et l’étourdissement y sont moins feints, l’obscurité mieux saisie, et plus réellement proches des rivages de Dionysos.»⁷⁵

⁷⁴ Gilles Deleuze, Op.Cit.

⁷⁵ Gilles Deleuze, Op.Cit.

Llegamos pues al punto en que representación y diferencia se encuentran, en que la segunda está subordinada a la primera. Sería interesante profundizar la distinción platónica de esencia y apariencia, de modelo y copia, copia y simulacro; por cuanto la copia presenta una relación espiritual, noológica y ontológica con la Idea, el modelo gana cuerpo como la Identidad; sobre este tema diremos apenas que la distinción entre copia y simulacro tiene que ser admitida basada en los conceptos de *lo Mismo*, la semejanza o mismo el opuesto...

La representación, imagen o ilusión, está embebida por el pensamiento, el sensible, la Idea, el Ser...

El pensamiento como imagen *semejante, idéntica* a la Identidad (donde se confunde idea pensada con *concepto original*), antítesis de una *génesis real* porque basada en el subjetivo, en la memoria, en el reconocimiento, en el común *cogitatio natura universalis*. “*Restaurer la différence dans la pensée, c’est défaire ce premier noeud qui consiste à représenter la différence sous l’identité du concept et du sujet pensant*”⁷⁶.

El cuerpo, un cuerpo fragmentado, un cuerpo que deja de ser cuerpo, un fragmento que, en la extensión del cuerpo fragmentado, en la extensión del no-cuerpo, es de nuevo cuerpo, percibido como cuerpo, donde el fragmento pierde su intensidad para ser de nuevo cuerpo, o idea, o representación... La ambigüedad del cuerpo compuesto percibido como cuerpo unitario...

La Idea nos remite al lenguaje; lenguaje como lógica de pensamiento, compuesto de oposiciones (“*concepts déterminable originaires*”) y analogías (“*concepts dérivés déterminés*” de Deleuze) que identifica la diferencia con la Idea (una identificación basada en lógicas variadas, en modelos constructivos y lingüísticos distintos, lo cual ejemplifico en el capítulo anterior con las *figuras de estilo literarias*, consideradas aquí no como estilo de determinado autor sino como dialéctica y objeto de crítica) y limita la profundidad y la multiplicidad de la diferencia, la cualidad del fragmento, que, para ser entendido, tiene que ganar un cuerpo, un nombre, una unidad, dejar de ser fragmento o, por lo menos, ganar una relación con el cuerpo original dictada por el lenguaje (y las limitaciones de su *determinar*) y no por un lazo efectivo – poniendo en evidencia las limitaciones del código cuando confrontado con la naturaleza *extra-preposicional, sub-representable* de las conexiones cuerpo/fragmento... fragmento que no es la negación del cuerpo sino el no-cuerpo, la afirmación de la *diferencia*.

Finalmente, el Ser pone en evidencia la imposibilidad de representación de un concepto, de una identidad, indeterminado; es necesario que la identidad sea reconocida a través de lo determinable, de categorías dentro de las cuales el Ser pueda pensarlas, dentro de los límites, originales o derivados (pues el discernimiento es fundamental en la determinación de estos límites), propios del Ser, sus límites morales, científicos, etc..

Entre diferencia y repetición, el fragmento pone en crisis una representación ciega, sin instrumentos o sensores que le permitan diferenciar repetición del orden general, de la semejanza, de la equivalencia... pero este no es el único límite

⁷⁶ Gilles Deleuze, Op.Cit.

de la representación; la repetición es siempre representada fuera del conceptual (lo que dificultaría mucho una representación de la fragmentación), una repetición en número, en el espacio o en el tiempo, con un concepto común, repitiéndose (o repitiendo el concepto, multiplicándolo; el concepto gana otra presencia, más sutil pero más real, indudable).

Así como la diferencia puede ser demasiado grande o demasiado pequeña para ser entendida, la repetición tiene siempre una limitación implícita dentro de la representación del concepto, una representación del mismo concepto; y esto por que mismo que se profundice la comprensión de este cuerpo, del concepto, siempre se mantendrán una multiplicidad de interpretaciones, de hipótesis, de discursos en abierto que poco convienen a la representación (aún que esta ambigüedad sea condición sine qua non en la fragmentación).

Es interesante notar que la diferencia deleuziana, de carácter biológica, física, metafísica, etc, parte de la materia física, la analogía parte de la evidencia, no distinguiendo el aspecto creativo del reflexivo o representativo; «Mais c'est toujours par rapport à une identité pensée, à une égalité représentée, si bien que la répétition reste un concept de la réflexion, qui assure la distribution et le déplacement des termes, le transport de l'élément, mais seulement dans la représentation dans la représentation pour un spectateur encore extrinsèque». El fragmento, entre diferencia y repetición, sería, como Idea, "...une multiplicité, constitué d'élément différentiels, de rapports différentiels entre ces élément, et de singularités correspondant à ces rapports»⁷⁷.

La fragmentación se distingue pues por una desintegración de las reglas establecidas del cuerpo de la representación, la locura de Foucault, la repetición dentro del concepto, en profundidad y no en extensión, la imposibilidad del juicio (porque no nominal), la variación, discontinuidad, articulación entre articulaciones... Es importante entender como se articula diferencia, así como el fragmento, e Idea; esa determinación lenta y recíproca de las relaciones y de las singularidades que permiten ver lo que se repite y lo que se diferencia, determinando progresivamente la Idea en sí misma, la relación del fragmento dentro de esta.

"Ahora bien, es cierto que un enclave problemático decisivo en la constitución y en los trayectos de la desconstrucción es la necesidad de analizar y revelar la condición topológica (figuras, metáforas, metonimias, pero también traducciones, transferencias, errancia, envíos) del lenguaje de la filosofía: el juego de la metaforicidad en y bajo el texto filosófico, y la clausura del campo de la representación (o del lenguaje como representación)"⁷⁸. El fragmento, visto como la desconstrucción del aserto de y en la figura, niega la categoría a priori, toma una multivocidad decisiva que imposibilita la revelación lineal de la significación; imposibilita profundizar su carácter último, entre objetividad y subjetividad, sin verdad.

La fragmentación o la hipótesis divina...

"Car d'ou viennent les Idées, leurs variations de rapport et leurs distributions de singularités ? Là, encore, nous suivons le chemins qui fait un coude, où la "raison" plonge dans un au-delà. L'origine radicale fut toujours assimilée à un jeu solitaire et divin."⁷⁹

De esta forma podemos entender las relaciones y singularidades de la Idea a priori y a posteriori... El juego, o el placer, como limite del Ideal y del humano (o colectivo)... la singularidad del acto creativo como inmersión... y necesaria emersión.

El humano tiene pues condiciones preexistentes, reglas de actuación cuya esencia debe determinar la hipótesis, explicar y confirmar la existencia segura de probabilidades inciertas, una justificación de la posibilidad de perder; a cada acción existen hipótesis opuestas en sus consecuencias, "ce sont des présupposés moraux, l'hypothèse y est du Bien et du Mal, et le jeu, un apprentissage de la moralité."

"Ce jeu ce confond déjà avec l'exercice de la représentation, il en présente tous les éléments, l'identité supérieure du principe, l'opposition des hypothèses, la ressemblance des lanciers numériquement distincts, la proportionnalité dans le rapport de la conséquence avec l'hypothèse."⁸⁰

Por su lado el juego divino no tiene reglas preexistentes, el juego crea su propia regla; la regla original tropieza sin regla y se define a sí misma. El origen se crea continuamente como el mito del eterno retorno. La hipótesis tornada real, cierta como el destino, tiene siempre el carácter de todo asegurar. Equilibrio entre cuestiones decisivas y resoluciones decididas, este juego, sus consecuencias, se sucede a otras consecuencias, nunca de carácter cuantitativo, de ganar más a perder menos, sino de cualidad, de tipo ontológico; es el juego y no el jugador que las efectúa, como en el arte... Es la tiranía del juego...

... la repetición misma (consideremos ahora la repetición como objeto, concepto, a ser representado) podrá solamente ser operada, ser posible, si limitamos la multiplicidad que cualquier concepto posee; la representación, es decir, la repetición del concepto no puede englobar esta multiplicidad y, así, tiene que optar por limitar su campo de actuación si quiere mantener su integridad como representación.

La fragmentación, aplicada en este caso a la arquitectura, tiene aún otra limitación; la alienación de su materia, de su cuerpo físico, la inconsciencia de la materia, una materia que es pobre, que no piensa, que no tiene consciencia. O tal vez esta no sea una limitación; el hecho de entender el material como materia pobre y de, a través de esta, representar la potencia de la Idea pensada... Puede ser también que el incompleto de la representación, esta imprecisión de la representación sea lo que permite a la Idea transparecer a través de la materia... una materia que es pobre conceptualmente pero enormemente rica físicamente (hablo de la textura, la temperatura, la transparencia, la sonoridad...

⁷⁷ Gilles Deleuze, Op.Cit.

⁷⁸ Katastrophé metafórica y ruina de la representación", Patricio Peñalver in "La desconstrucción en las fronteras de la filosofía", Ediciones Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 1997.

⁷⁹ Gilles Deleuze, Op.Cit.

⁸⁰ Gilles Deleuze, Op.Cit.

muchas veces olvidada a favor de un simple entendimiento visual del material).

La diferencia (in)concluida

«Ser-en-acto sin nada que aún apunte o ya ensombrezca – sin rincones de sombra – identidad de lo idéntico y de lo no-idéntico – precisa sin devenir o conversión del *devenir* en *presencia* – sincronía donde el orden de los términos ensamblados es indiferente – esta *actualidad* del concepto no es acaso la famosa actividad atribuida a la consciencia? La actualidad de la presencia total excluye y absorbe toda alteración; la exclusión lógica se hace, concretamente, re-presentación: lo que el presente retoma del pasado por la reminiscencia y anticipación de lo por-venir por la imaginación. Reunión que culmina en consciencia de sí o en subjetividad. “La unidad originaria de la aperccepción” sólo expresa el superlativo del *ser-en-acto*»⁸¹. Emmanuel Levinas sintetiza de forma espléndida la relación entre la noción actual del ser, con la profundidad implícita de la noción de actualidad en el sujeto (la cual profundizaremos en otro episodio...), y el papel de la representación, re-presentación aquí y ahora que, incapaz de generar otra sensibilidad, no puede sino excluir la diferencia, cuyo ejercicio no tiene solamente como resultado el ejercicio del Yo, sino la consciencia de la propia subjetividad, la subjetividad de la propia consciencia. La subjetividad recupera la distancia entre el mundo y el “asumir la creación del mundo”⁸², devuelve al Yo la constitución de su eventualidad en el mundo, de sus significantes constitutivos y simultáneos, de una realidad heterogénea, de la imposibilidad de determinación absoluta de su espacio... la estructura del acto y de la acción confunde la distinción entre intencionalidad y memoria... El mito se destruye bajo la imposibilidad de repetir la experiencia, la irreversibilidad del ser y de su acción, una vez destruida cualquier repetición temporal real, histórica, cosmogónica, etc... He aquí la evidencia de la heterogeneidad entre la percepción y la significación, distorsión que lleva al Ser más allá de la realidad; la simplificación del significado le da acceso a la metáfora, excluye lo diferente y lo fragmentado a favor de la hermeticidad de la significación, de la limitación del lenguaje, del abuso del sentido y de la categoría⁸³. No podemos

no obstante considerar el lenguaje solamente como la sintaxis sino también como el espacio entre los elementos⁸⁴ que lo conforman; elementos que condicionan la experiencia; terrains vagues, intersticios que permiten la (pluralidad y la imprevisibilidad de la) percepción, transformada en experiencia.

El Tiempo en la Historia. Si, a una repetición aparentemente superficial, profundizamos una diferencia, tenemos que definir la consistencia de esta diferencia. Empezamos pues a analizar la lógica de esta repetición, su pasado, su porqué... La profundidad nos da una extensión temporal, un pasado, que existe a varios niveles y que toca todas las partes de esta. Un pasado, una historia en que el presente es apenas un pasado que se extiende hasta el ahora, hasta este momento. La repetición deja de ser una representación superficial, espacial, exterior o física, tornándose la repetición de elementos o partes sucesivas que coexisten continuamente a varios niveles... Es ésta la potencia de la fragmentación... esta condensación/dispersión de flujos, de fuerzas que, en definitiva, son movimientos en el espacio pero también en el Tiempo, capaces de alcanzar esta profundidad, esta complejidad que el Movimiento Moderno no fue capaz de asumir; relaciones arquitectónicas, flujos, núcleos urbanos... La fragmentación es apenas la gestión de la diferencia... una diferencia que ahora se desplaza verticalmente entre líneas, líneas escritas continuamente, pasado que es continuamente renovado ya que este presente nada más es que la extensión de ese pasado.

La repetición de la diferencia

La desigualdad entre la repetición del mismo y la repetición del diferente es la distancia entre diferencia por defecto y diferencia por exceso, entre diferencia substraída (porque presente y descartada) y diferencia comprendida (porque evidente y aceptada), diferencia extrínseca y diferencia intrínseca, entre totalidad interna y variable interna, lugar y desplazamiento, entre sucesión y coexistencia, estática y dinámica, horizontal y vertical, explicación e interpretación, entre igualdad-simetría como efecto y desigualdad-asimetría como causa, exactitud y aleatoriedad.

⁸¹ “Humanismo del otro Hombre”, Emmanuel Levinas, Siglo veintiuno editores, México 1993.

⁸² “Lo Sagrado y lo Profano”, Mircea Eliade, Editorial Labor, Barcelona 1994.

⁸³ Aunque la limitación del lenguaje es obvia en el sentido de la interiorización/exteriorización de la realidad, reducida ahora (o casi) a significaciones, restricción de una posesión *total*, tomo todavía alguna reserva en distanciar el lenguaje de la dialéctica Ser/realidad, como lo consideró Emmanuel Levinas cuando argumentaba que “La expresión de las significaciones sólo sirve para fijar o comunicar las significaciones justificadas en la intuición. La expresión no desempeña ningún papel ni en la constitución ni en la comprensión de estas significaciones” (Emmanuel Levinas, Op. Cit.), que no obstante consideraba la metáfora como la dimensión que permite la percepción, libre de significado pero abstracción de una percepción *pura*; encaro más bien el lenguaje como parte integrante y definitiva del concepto de *actualidad* tomado de Hegel considerando por eso las limitaciones implícitas y consecuentes de la representación (lingüística, etc...) en el *episodio* anterior de estas *Crónicas*(...), dedicado a la filosofía de Gilles Deleuze. Resulta sin duda singular, y asimismo perturbante, la (aparente) contradicción entre la *neutralidad* de la expresión en la significación y el “*nacimiento latente*” del significante en el seno de la significación, a no ser que no entendamos como significación un contenido *a priori* (aunque sea innegable la dimensión histórica del significado como posibilidad del lenguaje...) sino como *intuición* del significado anterior a la expresión, a que Emmanuel Levinas parece referirse como *iluminación*... El sentido se dá por una evocación semántica *lateral*, lo que parece afirmar la indistinción entre el sentido propio y el sentido metafórico que Jacques Derrida expone en “La desconstrucción de las fronteras de la filosofía”.

⁸⁴ Sobre el espacio vago dejado *entre* la significación, operado por el *fragmento* y explorado por Jacques Derrida como elemento causador de la debilidad de las reglas del propio sistema semántico, que Patricio Peñalver, comentarista de la obra de Derrida, cuyo análisis sintético torna fútil otro intento de sistematización como: «*archiescritura* (marca reiterable, o inscripción como condición de la significación, como posibilidad del lenguaje en general anterior a la distinción entre la palabra hablada y la escritura en sentido derivado o corriente); *huella* (relación con un pasado que se sustrae a la memoria en el “origen” del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos lo incalculable, lo exterior); *entame* (inicio o merma, encentadura que corta y empaña la integridad del origen desde el comienzo); *differance* (que divide el sentido y difiere su plenitud sin fin, sin finalidad y sin horizonte teleológico que permita reasumirla dialécticamente en la consciencia); *espaciamento* (que impide el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo); *texto* (proceso significante general que somete el discurso a la ley de la no-plenitud o la no-presencia del sentido y que está sometido a su vez a la ley de la insaturabilidad del contexto); *parergon* (lo “accesorio”, el detalle exterior que ante la mirada microológica se revela como instancia “clave” para descifrar la obra)...»; “Permisas y contextos de la desconstrucción”, Patricio Peñalver, in “La desconstrucción en las fronteras de la filosofía”, Ediciones Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 1997.

tu Ciudad
un Edificio
mi Habitación

Arquitectura

Es pues curioso que la identidad presupuesta del concepto integró la diferencia como diferencia conceptual al mismo tiempo que la proyectaba como una diferencia de relaciones sin concepto... Es fundamental que el proyectista entienda que la Idea, en su universo, no es el concepto. Deja pues de ser necesario someter la diferencia al idéntico del concepto, a través de una semejanza sensitiva o a una analogía lingüística. La diferencia puede ahora ser trabajada en su diferencia, disparidad, desigualdad, heterogeneidad, discrepancia, oposición, etc...

La representación como repetición. La repetición tiene mucho de apariencia. Representar la diferencia. La diferencia y la repetición como simultaneo de la Idea.

“Les paroles et les actions des hommes engendrent des répétitions matérielles ou nues, mais comme l’effet des répétitions plus profondes et d’une autre nature”. Cabe al Arquitecto distinguir entre la repetición material y la repetición simbólica. Una repetición material resulta siempre de una repetición conceptual. Ambas coexisten, en tiempos distintos (ahora y hasta ahora), en extensión y profundidad, en efecto o causa. “Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l’oeuvre d’art, étant toujours déplacée par rapport à d’autres répétitions, et à condition qu’on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car, il n’y a pas d’autre problème esthétique que celui de l’insertion de l’art dans la vie quotidienne”⁸⁵. Cabe al Crítico distinguir las repeticiones efectuadas por el proyecto. La semiología en crisis; la relación entre significado y significante se desintegra en relaciones posibles. Cabría al Filósofo distinguir la Diferencia ontológica, sin tiempo, que define las primeras; una diferencia que, (l)imitada por la representación y por su analogía, estaría entre los conceptos determinantes de condición y los conceptos determinados de serie. La diferencia filosófica y la diferencia entre concepto y objeto... la diferencia equívoca y la diferencia unívoca. Diferencia conceptual opuesta a repetición conceptual; percibimos ahora la repetición como opuesta a la representación; percibimos ahora la fragmentación como opuesta a la representación. Cuando se habla de la arquitectura de la variación, del movimiento, del Otro, entiendo implícitamente una diferencia establecida en relación a cierta realidad determinada, pero también la diferencia adivinada, incierta que torna la representación, como repetición, imposible... La representación en crisis; evidenciando su límites como repetición de la Idea, la representación toca el finito, sus restricciones en inscribir el incierto, el indefinido, el diferente, el fragmentado...

Episodio 7...

El Proyecto como simulación
El Modelo simulado...

Uno de los hechos que más singulariza la arquitectura es su distanciamiento en relación a la materia final que crea. La materia final del pintor es la pintura y su soporte. La materia final del escultor es la piedra o el metal. La materia final del arquitecto es el proyecto; la de la arquitectura, no. A semejanza de otras disciplinas de proyecto, el arquitecto procesa la materia a distancia, de forma abstracta, de la forma más violenta posible (la escala arquitectónica o urbana y las interacciones que de ella resultan, es la más difícil de simular). El proyecto surge como metáfora, simulación y representación (espacial, organizacional), una simulación muchas veces limitada en lo que concierne a los flujos (de tráfico, población, información, etc...), no obstante las posibilidades reales (ordenadores y software capaces de interconectar informaciones de carácter distinto) cada vez más vastas y complejas en recursos; funciones matemáticas tan complejas como la vectorización de formas aleatorias, simulación gráfica de ecuaciones matemáticas, distorsión, manipulación o animación de conjuntos según parámetros, morfologías y movimientos determinados o de formas tridimensionales de manera controlada son apenas algunas posibilidades de aplicación de software actuales, de una nueva (in)materialidad.

Todavía, los límites del interactivo están aún por definir; los nuevos medios de representación y, más importante, de generación, su creación o programación aun a un estado conveniente. La crítica al cartesianismo permanece válida. La arquitectura siempre ha entendido el movimiento como la observación móvil de un cuerpo inmóvil... La arquitectura ganó forma a través de formas estáticas o, más profundamente, creada a partir de concepciones estéticas de estabilidad y equilibrio - mismo los interfaces responden aún con un espacio virtual cartesiano que gana movimiento a partir de un comando de animación de un punto de vista móvil controlado por un tiempo lineal.

Creo importante esclarecer que por programa interactivo no entiendo solamente el trabajo de ingeniería de software informático sino una serie de interacciones entre los programas de varias disciplinas. Los resultados sobrepasan en mucho la capacidad analítica de una hermenéutica estricta: realidad virtual e inteligencia artificial, indeterminación, la teoría del caos y las matemáticas complejas, la biotecnología y la problemática de la vida artificial, la física cuántica son, más que resultados o herramientas analíticas, programas generadores... una nueva realidad emergente. La arquitectura, al tratar una nueva realidad fruto de nuevos conceptos, se encuentra pues con un problema hermenéutico de la mayor importancia; un problema de traducción que sería interesante analizar más profundamente. Traducción de la arquitectura virtual (simulacro de una arquitectura real?) a una arquitectura real (reproducción de una arquitectura digital?), traducción del dibujo, de la ficción virtual, de la animación digital al físico y al urbano, traducción de la filosofía a lo concreto. Mimesis arquitectónica. El proyecto es el punto de encuentro de todo esto... Khora.

Modelos y alteración del modelo.

⁸⁵ Gilles Deleuze, Op.Cit.

... de la Metafísica a la Técnica como sistema y alteración del sistema.

“Diciamo dunque che la forma è il risultato di un processo, in cui punto di partenza non è la forma stessa. La città non è Gestalt ma *Gestaltung*. Poiché però è ovvio che la città è una costruzione e il punto di partenza di ogni costruzione è la costruibilità, prima di considerare la città rispetto a categorie estetiche, bisogna considerarla rispetto alle tecniche che la rendono non soltanto ipotizzabile, ma progettata; e quindi, logicamente, rispetto alle procedure e alle tecniche della progettazione”⁸⁶. Considerando la arquitectura una realidad (también) técnica y su consecuente representación (en el proyecto y en el espacio) un hecho (del mismo modo) técnico, creo importante trazar algunas consideraciones conceptuales sobre una realidad muchas veces ignorada...

La objetivación de la realidad; la cuantificación temporal y espacial fue introducida en el Renacimiento, posibilitada por varios instrumentos de medición, de carácter técnico. Tratando concretamente de la Técnica como sistema de valores, de posibilidades conquistadas, de deseos realizables o de conceptos más o menos abstractos ahora concretizados, el proceso mismo de objetivación sufre un aumento de sofisticación. Este trabajo versó hasta ahora sobre una legitimación filosófica del concepto de fragmentación proyectual. La cuestión es: cuál es el punto de inserción de la Técnica en estas Crónicas? Si observamos que el discurso de carácter sociológico y literario de la filosofía contemporánea (a través de la fenomenología, la hibridación de las disciplinas proyectuales, la interdisciplinariedad entre la filosofía y las ciencias sociales y su fusión, la importancia del discurso sobre la tolerancia y su aplicación a nuevos conceptos, de carácter político, de democracia) denota una aplicabilidad del conocimiento a una determinada realidad o situación, el pensamiento filosófico también sufre un proceso de objetivación, un acercamiento a la transformación de los fundamentos del ser en su presente, un ser ahora “epocal”, plural, vivencial y por eso fragmentado, no mas metafísico - una realidad que, fragmentada, acusa el fin de los grandes relatos filosóficos; la imposibilidad de un fundamento crítico esencial que estructura la realidad da a la actualidad un carácter interpretativo y disloca la filosofía de la metafísica hacia una dialéctica, lo que justifica la correlación entre el pensamiento filosófico y la lingüística o la sociología...

«El ser no es un objeto, es, en cambio, la apertura dentro de la cual el hombre y el mundo, el sujeto y el objeto, pueden relacionarse. Si a la apertura no se le puede atribuir la estabilidad del objeto (que sólo se da dentro de aperturas específicas), el ser se pensará como “evento”: el ser no “es”, sino que “se da”, acontece.»⁸⁷. Este ser, indicado por Martin Heidegger⁸⁸ y concretado en la obra de Walter Benjamin⁸⁹,

⁸⁶ “Storia dell’arte come Storia della Città”, Giulio Carlo Argan, Editori Riuniti, Roma 1993.

⁸⁷ “Post-modernidad, Tecnología, Ontología”, Gianni Vattimo, in “Otra Mirada sobre la Epoca”; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia; Murcia 1994.

⁸⁸ Ver “El Origen de la Obra de Arte”, Martin Heidegger,

EDICION?

⁸⁹ “En el decurs de llargs períodes històrics, juntament amb els modes globals d’existència de les col·lectivitats humanes, es modifiquem també la forma i les maneres de la seva percepció sensorial. La forma i la manera en què s’organitza la percepció sensorial humana – el medi en el qual es produeix – no està condicionat només en sentit natural, sino també en sentit històric. (...) I si les modificacions que es produeixen en el medi de la percepció i de les quals en som contemporanis poden ser enteses com una decadència de l’aura, serà possible indicar-ne també els condicionants socials.”

acusa pues una dimensión no mas metafísica sino que se manifiesta en el arte, la filosofía, la moral, la política, la religión.

La metafísica llevó al pensamiento a una separación del sujeto y su objeto, fundamental para la autonomía del pensamiento y su desarrollo hacia formas no dominadas por el mito religioso, pero que le hizo olvidar el mundo, un mundo al cual pertenece, ahora un mero objeto... Esta distinción entre sujeto y objeto, artificial y natural, Idea y materialidad, sentido y razón, individual y social, física y metafísica; poiesis, TEORIS y praxis; fermitas, venustas y utilitas; la Crítica de la Razón Pura, la Crítica de la Razón Práctica, la Crítica del Juicio; la esfera del Arte, la esfera de la Moral; la esfera de la Ciencia... una sofisticación tal de las categorías del conocimiento que llevó a que el modelo (una vez considerada la dimensión cultural del ser actual, analizaré más tarde la aplicación, aunque brevemente, de la creciente sofisticación de los modelos, en las áreas DE CIBERNÉTICA Y VIROLOGÍA, ejemplo de hibridación entre el tejido vivo - metáfora del hombre como especie - y de la tecnología - metáfora de lo arquitectónico) que evoluciona a una velocidad creciente y decisiva, se acerque cada vez más en complejidad a la realidad como objeto y al hombre, en sus prácticas sociales, ahora también objetivadas; esto nos lleva a la separación del sujeto de si mismo, una fragmentación de su existencia y de su vivencia, donde el hombre se experimenta en sus propias experiencias, donde la complejidad emerge en el tiempo vivenciado; “Let us imagine a duration without any regular pattern. Nothing in it would ever be recognisable, for nothing would ever recur. It would be a duration without measures of any sort, without entities, without properties, without events – a void duration, a timeless chaos.

Our actual perception of time depends upon regularly recurrent events, unlike our awareness of history, which depends upon unforeseeable change and variety. Without change there is no history; without regularity there is no time. Time and history are related as rule and variation: time is the regular setting for the vagaries of history. The replica and the invention are related in the same ways: a series of true inventions excluding all intervening replicas would approach chaos, and all-embracing infinity of replicas without variation would approach formlessness. The replica relates to regularity and to time; the invention relates to variation and to history”⁹⁰. Aunque la concordancia de la definición de George Kubler, de estructura histórica y acontecimiento, a los nuevos conceptos de relatividad temporal, introducidos por Albert Einstein, en su artículo “Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento” de 1905, sea incierta, queda bien patente la necesidad de establecer nuevas categorías de comprensión (contrapunto a un reciclaje ético), y porque las categorías son fundamentales como equilibrio entre estructura y acontecimiento, convención y evolución, equilibrio necesario para configurar nuevas identidades materiales, arquitectónicas, semánticas... La racionalización operada por la Metafísica legitimó la mecanización de la existencia llevada a cabo en la Modernidad, un proyecto que llevó al anonimato “cientificado” y “tecnificado” del ser, una fragmentación de su experiencia... el Moderno (como Metafísica y no como lenguaje arquitectónico) da lugar al post-Moderno (como post-Metafísica y no como lenguaje arquitectónico)... la metafísica expulsa la metafísica... fragmentación.

Técnica deja de ser, en este contexto, la aplicación científica, sino un sistema de construcción y aplicación dirigida

“L’Obra d’Art a l’Època de la seva Reproductibilitat Tècnica”, Walter Benjamin, Edicions 62/Diputació de Barcelona, Barcelona, Barcelona 1993.

⁹⁰ “The Shape of Time”, George Kubler, Yale University Press, New Haven and London 1962.

de componentes capaces de expandir las capacidades del Hombre u orientar su ambiente; su cuerpo, sus sociedades y sus ciudades, su mente; complejas máquinas transformadoras de energías, un (eco?)sistema alterado/creado por la técnica (La ciudad es un ejemplo, aunque muy especializado, de la alteración de los componentes de un ecosistema - relaciones entre productores, consumidores y decompositores, biomasa, variedad de especies y densidad populacional - a través de la técnica. La arquitectura también...), al que no escapa sus producciones culturales, porque originales, naturales, del hombre.

Hago aquí un pequeño paréntesis para profundizar un poco el concepto de segunda naturaleza, la noción - social - de artificial, la ecología del desequilibrio, el ambiente semiótico y sensorial, tema clave en la cultura material emergente y estudiado en el área del proyecto industrial, que justifica la inclusión de estas líneas dedicadas a la tecnología como correlación entre lo conceptual y lo técnico, entre lo deseable y lo posible. El concepto proyectual de artificial - utilizo aquí la definición de Ezio Manzini⁹¹ - como "actividad técnica guiada por lo cultural y no por la biología" ganó forma en extensión y en profundidad, desde la arquitectura hasta el diseño industrial, y tornó inconsecuente la separación misma entre natural y artificial, en mi opinión, por dos razones: la primera sería la consideración de la cultura como característica, casi genética, del Hombre como sujeto y como especie integrada en un determinado contexto y, como tal, natural, culturalmente natural. Segundo, porque las transformaciones efectuadas por el hombre afectarían ya el (eco)sistema en toda su extensión, desde los problemas de conformación de las ciudades hasta la conquista del espacio. Qué consecuencias acarrea aplicar el concepto de ecología a un medio artificial? Estas consideraciones llevan a conclusiones que, aplicadas al campo de la cultura material, son articulables a la arquitectura y necesitan de una reflexión crítica; la necesidad de crear nuevas categorías de sistematización de la interacción del hombre sobre el medio (y no hablo aquí solamente de ambiente geográfico, sino del carácter social, material, conceptual del espacio); entender la gestación de la complejidad científica y vivencial como parte integrante en la conformación del espacio y la correspondencia entre filosofía y tecnología como medio de politizarlo; investigar las correspondencias entre modelos posibilitados por el Hombre y modelos reconocidos por el Hombre; discernir los parámetros de comportamiento de este complejo sistema que, finalmente, hemos construido a fin de permitir su domesticación; en definitiva, crear nuevos modelos de reflexión, integración, alteración, fragmentación de las jerarquías y de la actuación del proyectista.

Esta noción de técnica implica el concepto de progreso, entendido aquí como concordancia entre los varios componentes de un proceso (los avances en la arquitectura tienen raíces en las posibilidades abiertas por la técnica y efectos en la creación de nuevos modelos de ciudades y, por consecuencia, de sociedades), relación entre energía utilizada y resultado obtenido (las sociedades evolucionan según las relaciones entre sus estructuras técnicas, económicas, políticas), correspondencia entre evoluciones técnicas sucesivas y sueños o ambiciones también renovados y, finalmente, las posibles sinergias entre estas líneas.

El Hombre crea su propio ambiente. Las cadenas operatorias, procesos que conducen de una materia a un material (basados en la alteración de cualquier un de los siguientes puntos que constituyen el ciclo productivo: lugar,

tiempo, instrumento, agente, esfuerzo, material, estado de la materia), es decir conversiones de energía, substituyen las cadenas del ecosistema, también basadas en transformaciones de energía - continuidad entre organismo natural y organismo artificial.

La Técnica moderna tornase así la intersección entre campo teórico y cultura material, entre objetos de uso y experimentación científica cuyos efectos en el cuerpo filosófico no pueden actualmente ser ignorados; correspondencia entre parámetros de operatividad proyectual mecanicista y sistemas de conceptualización de tipo newtoniano - en la disección de un problema en partes y resultado obtenidos por la solución de las partes constituyentes; en el control (real o no) del nivel de información o energía incorporada en el sistema; en la identificación de causas y efectos; en la separación del sujeto (científico, proyectual, etc...) de su objeto; en un entendimiento de la realidad como fenomenología reversible. Creo importante hacer un análisis crítico sobre la evolución de la complejidad material-informativa, de un modelo de complejidad sistematizada hacia un modelo de complejidad dirigida; tal vez la imposibilidad de identificación de un actual modelo sea sintomático de su delirio... Sería fundamental entender las nuevas correspondencias entre las aportaciones científicas introducidas, por la física cuántica por ejemplo, y las nuevas realidades materiales y sus derivaciones en la desarticulación de los grandes sistemas de pensamiento y de actuación del ser... fragmentación... simbiosis entre innovación tecnológica y creación artística...

Un de los efectos de los nuevos avances científicos es la coincidencia entre sistemas orgánicos y modelos sintéticos o digitales obtenidos en laboratorio. A la medida que la Genética avanza en la manipulación de los genes, se descubre que la naturaleza posee mecanismos de transferencia de material genético (información...) de un organismo a otro, punto común entre proceso técnico y complejidad natural, visión y modelo de sistemas cada vez más complejos; durante los últimos años se consiguió crear patrones que evolucionaron hasta modelos de complejidad genética artificial, cuyos fundamentos aplicados en campos de creación material como la ingeniería de materiales o mismo la arquitectura serían de gran interés.

La utilización de modelos virtuales en Arquitectura u otras disciplinas de proyecto posee una legitimación histórica. «En el fondo el paso del proyecto calculado ya supone en sí la introducción de un modelo, es decir, la creación de una realidad virtual que se sitúa entre la idea de proyecto y el producto físico. La ciencia de la construcción es una ciencia que produce modelos matemáticos que permiten testar unos resultados sin necesidad de pasar por la experiencia práctica. Lo mismo se podría decir de la física y la química modernas en cuanto al "proyecto" de nuevos materiales, o de la perspectiva y técnicas de representación gráfica en general en cuanto al control de la imagen final de una intervención.»⁹²

Analícemos, como prototipo de hibridación disciplinar, los nuevos modelos neurofisiológicos/informáticos que tratan hoy de la simulación de la actividad cerebral humana; la simulación de miembros llegó a tal sofisticación en la producción de miembros más ligeros, más resistentes - el cuerpo artificial se volvió mejor que el cuerpo vivo - que la biotecnología trabaja ya en la manipulación de los genes, inflexionando la evolución; investigando a escala macromolecular la constitución física-química celular (estructuras químicas de los ácidos nucleicos, de las proteínas y del código genético), la biología consiguió entender los

⁹¹ "Artefactos", Ezio Manzini, Celeste Ediciones / Experimenta Ediciones de Diseño, Madrid 1992.

⁹² Ezio Manzini, Op. Cit.

mecanismos de traducción entre ADN y proteínas, las bases macromoleculares de la hereditabilidad y desarrollar la micromanipulación celular ligada a la fecundación, a la embriología, al funcionamiento del metabolismo. La biología moderna no distingue pues entre el (organismo) vivo y el no-vivo (estructuras químicas, ácidos y proteínas, etc.). La tecnología moderna ya no se limita solamente a simular el cuerpo sino a motorizarlo y modificarlo. La técnica moderna gana nueva autonomía; la invención de nuevas técnicas (entendida en el sentido de práctica, intervención, implantación, manipulación) anticipa el cuerpo teórico o científico existente (entendido como reflexión filosófica, juicio ético).

Una de las consecuencias conceptuales de estos, y otros, desarrollos científicos es la sincronía entre el desarrollo de la técnica y la evolución del cuerpo (humano, filosófico, arquitectónico, urbano, social...), hecho que André Leroi-Gourhan identificó con la correlación entre cuerpo, evolución, ingenio y instrumentos; comprender la evolución como consecuencia de prolongamientos técnicos (artefactos, espacios...) permite entender la acción del Hombre que, transfiriendo sus posibilidades mentales y musculares a la máquina, permite desarrollar su versatilidad, su imaginación, su agudeza, su especificidad: "Tortue lorsqu'il se retire sous un toit, crabe lorsqu'il prolonge sa main par une pince, cheval quand il devient cavalier, il redevient disponible, sa mémoire transportée dans les livres, sa force multipliée dans le boeuf, son poing amélioré dans le marteau"⁹³, Dios cuando crea su Mundo. El Objeto, la Arquitectura y su articulación funcionan como prótesis... lo que gana una nueva dimensión si pensamos en la sofisticación de los interfaces en algunos programas informáticos o mismo vehículos y máquinas varias, edificios; el artefacto nos informa, a través su interfaz, de su estado de funcionamiento, de sus posibilidades operativas, de su autonomía, porque la complejidad ya no tiene correspondencia con nuestra (o al menos la de esta generación) capacidad de percepción simple y simultánea o de nuestra capacidad de funcionamiento de dichos artefactos, lo que hace el interfaz funcionar como instrumento (crítico? Ético?) condicionante de nuestras necesidades operativas o posibilidades de interacción en un determinado momento. El Objeto, y la Arquitectura, comportan hoy tanta información, procesos funcionales tan complejos, que es imposible identificar significantes globales en el objeto de nuestra percepción. La Identidad del producto y de la arquitectura analógico(a) transformase en identidades del objeto (o del espacio) interactivo, ahora no posibles de identificar a través la comprensión de sus partes constituyentes sino por su relación entre inputs y outputs, sus posibilidades de interacción con el sujeto y sus modelos mentales, con el medio, con el imaginario social e individual subjetivo.

La técnica como sistema auto(nomo, mático, gestionado)
El Modelo simulado

El autómata es un modelo. El autómata nace de la ambición en simular organismos vivos o miembros, que crearan y desarrollaran un imaginario repleto de gravados, marionetas, estatuetas articuladas, montajes fotográficos y cinematográficos, modelos mecánicos compuestos de engranajes, visiones del invisible. La concepción cartesiana de animal-máquina da lugar a la biotecnología y a la cibernética.

Desde los estudios sobre Bionica de Ludwig Noiré y Ernst Kapp, la esquematización orgánica (simulación de

sistemas fisiológicos) es un de los campos de investigación a ofrecer modelos como ejemplo de las posibilidades de una investigación funcional, asistida, de la ciudad con sus flujos, estructuras, sistemas de comunicación y procesamiento. Imagino ahora la ciudad como un sistema cuya simulación de su funcionamiento prefiguraría su propia evolución, mimesis de sí misma... khora...

La autonomía del artefacto representa una cuestión de suma importancia, la de la vitalidad de estructuras artificiales (como lo es un tejido urbano), la vida del sistema no vivo, el meta-sistema, cuyo estudio nos llevó aquí a trazar un paralelo con la biología. Esta sinergia entre biología y técnica cuestiona el propio fundamento de una distinción entre vivo y artificial (como encarar la simulación de sistemas orgánicos y posterior modelación a partir de su simulacro?). La cuestión se pone, sobretudo ante la constatación de la imposibilidad de controlar completamente las interacciones de sistemas urbanos y sistemas sociales tan sofisticados: deberíamos consentir esta autonomía sin consciencia ética? "Mechanization loses command"⁹⁴

Aunque no perteneciendo a estas realidades puramente conceptuales, espirituales o simbólicas (concepto de hipóstasis, según Plotinio), la autonomía del artefacto como realidad fenomenológica es interesante en este contexto si consideramos la tecnología (digital, virtual, etc.) como una extensión compleja del artefacto analógico.

La voluntad se convierte en gesto. El gesto se transforma en objeto. La teoría hegeliana de la relación íntima entre el artefacto y la operación que permite realizar traza una correspondencia entre el hombre y su objeto, un paralelo entre la condición humana y el uso de su objeto: la dualidad vida/muerte en la existencia del Hombre tiene su génesis en el proceso construcción/uso de su objeto. El objeto representa pues creación y destrucción (perpetuadas a través del y en el objeto), Orden y Caos. El objeto es una parte de una materia dicha prima que es arrancada al universo, manipulada, controlada, distorsionada a fin de sublevar su pasividad, efectuando una tarea en nombre de su creador/destruidor, una tarea que de nuevo lleva consigo toda esta herencia, donde Hombre y objeto son uno, envejecen y mueren, en un intento de derrotar la propia Muerte pero llevándola siempre consigo...

La máquina cambió esta realidad: ya no la construimos sino la utilizamos. La autonomía está lanzada, la máquina mismo la (se) automatiza. El poder del artefacto como arma contra la naturaleza pasa al de la máquina (de guerra), elevando el Hombre a dictador (lo que dicta, que prefigura), tornándolo autónomo del mundo físico. La máquina (analógica o digital) transformase en una realidad física creada por el hombre, una origen ya perdida, una hipóstasis fruto de la imaginación, que por su contradicción (el de un imaginario, no-simbólico, real y autónomo), abre, después de los excesos del Movimiento Moderno, un nuevo campo EPISTEMOLÓGICO; otra relación (prefigurativa, configurativa y refigurativa) entre el hombre y su lugar.

Durante el episodio trazado sobre la representación del proyecto tratamos del proyecto como extensión ontológica

"(...) una ontología débil, mejor aun, una ontología del debilitamiento del ser, proporciona razones filosóficas para preferir una sociedad democrática, tolerante y liberal frente a una sociedad democrática, tolerante y liberal frente a una sociedad autoritaria y totalitaria."⁹⁵

⁹⁴ Ezio Manzini, Op. Cit.

⁹⁵ "Post-modernidad, Tecnología, Ontología", Gianni Vattimo, in "Otra Mirada sobre la Epoca"; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia; Murcia 1994.

⁹³ "Le geste et la parole, II", André Leroi-Gourhan, Albin Michel, Paris 1965.

Este debilitamiento del Ser, asociado al debilitamiento de una verdad unívoca, sea ella un programa político (es notable el agotamiento ideológico que llevó a una casi-indistinción programática entre izquierda y derecha, provocada por la necesidad de adaptación a una realidad social cambiante, al mismo tiempo que asistimos a una reconstrucción crítica del concepto mismo de democracia...), religioso (aunque le forma mítica no tenga desaparecido, es indudable que la sociedad organizada en torno de una estructura religiosa es hoy un hecho histórico), o mismo filosófico (que intentamos exponer en estas Crónicas...), un debilitamiento sobre el cual Emmanuel Levinas⁹⁶ construye la noción de un ateísmo moderno como proceso de relativización cultural, de tolerancia (democrática... se trata aquí no de una democracia instaurada⁹⁷ sino del concepto mismo de tolerancia) como extensión de esta relatividad de la experiencia. Una relatividad que no puede ser entendida como de una fenomenología filosófica sino una relatividad que, tal como el Ser actual, acontece.

⁹⁶ “Y esta multivocidad del sentido del ser – esta desorientación esencial – es, tal vez, la expresión moderna del ateísmo.”; ver “Humanismo del otro Hombre”, Emmanuel Levinas, Siglo veintiuno editores, México 1993

⁹⁷ Esta instauración de la democracia fue apuntada por Max Weber en su crítica al fenómeno de ordenación política. Ver “El Político y el Científico”, Max Weber, Alianza Editora, Madrid 1975