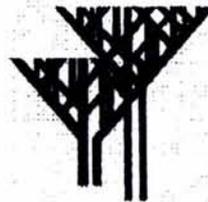


00149 I

# LA TEORÍA DESDE LA CREACIÓN

RICARDO PITA SZCZESNIEWSKI

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA  
2004



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# **LA TEORÍA DESDE LA CREACIÓN**

**Tesis que para obtener el grado de :  
Maestro en Arquitectura presenta.  
Ricardo Pita Szczesniewski  
2004**

**Tutor :**  
**(Coordinador del Área de Teoría e Historia, Facultad de Arquitectura) UNAM**  
**M. en Arq. Miguel Hierro Gómez.**

**Sinodales :**  
**Dra. en Arq. Consuelo Farias Villanueva**  
**(Coordinadora de la Maestría en Diseño Arquitectónico)**

**Dr. en Antropología Fernando Martín Juez**  
**(campo de conocimiento: Diseño Industrial, CIEP, UNAM)**

**Dr. en Historia del Arte Peter Krieger**  
**(campo de conocimiento: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)**

**M. en Arq. Héctor García Olvera**  
**(campo de conocimiento: Diseño Arquitectónico, CIEP, UNAM)**

**Antonio, memoria y comienzo...**  
**Daniela y Vanessa, centro donde abro los ojos, color de cuanto crece**

A Edwina por el soporte, ayuda, comprensión y paciencia con las cuales este trabajo ha sido posible.  
Un agradecimiento al equipo de tutores, quienes han sido tan generosos en brindarme su confianza  
mediante la cual tuve la libertad y la posibilidad para desarrollar el presente trabajo.

CENTRO DE INVESTIGACIONES Y DE ESTUDIOS DE POSGRADO. FACULTAD DE ARQUITECTURA. UNAM.  
 Maestría en Diseño Arquitectónico.  
 Ricardo Pita Szczesniewski.



La Teoría desde la creación:

La Teoría desde la creación:

La Teoría desde la creación: Los Concursos de Diseño Arquitectónico.

La Teoría desde la creación: Los Concursos de Diseño Arquitectónico.

La Teoría desde la creación: Los Concursos de Diseño Arquitectónico.

## INDICE :

<b>La concepción de la Arquitectura .....</b>	<b>2</b>
<b>1.- Tema : La Teoría desde la creación.</b>	<b>7</b>
a) límites y relatividad de los términos teoría/práctica.	8
b) Los correlatos: ¿ es el discurso arquitectónico texto de teorías?	11
c) Hipótesis de trabajo.	19
<b>2.- alcance: análisis de los concursos de arquitectura como cortes temporales de la cultura arquitectónica.....</b>	
a) lo paradigmático como límite y lógica de la práctica.	24
b) las conjeturas en arquitectura	30
c) ¿porqué los concursos?	34
d) Hermenéutica y fenomenología de los concursos.	36
e) ¿qué concursos son pertinentes?	38
<b>3.- Concursos de arquitectura :</b>	
"El Parque de la Villette."	40
"Downsview Park, Toronto".	54
"El Campus Center del IIT".	73
<b>4.- Topografía y mapeo de los concursos arquitectónicos.</b>	<b>86</b>
<b>5.- Modelo para armar, reflexiones y agregados...</b>	<b>88</b>
<b>6.- bibliografía.</b>	<b>106</b>

### La concepción de la Arquitectura. ....

Se hace necesario exponer en primera instancia, aunque sea en forma somera, la concepción de lo arquitectónico que se sostiene en la presente investigación, sobre la cual se asienta todo el trabajo posterior. En los desarrollos de las diversas concepciones de lo arquitectónico, el discurso aboca a la discusión de los supuestos más profundos de los que se parte, a los fundamentos filosóficos y epistemológicos en que se funda toda la construcción posterior, en una palabra, se desemboca en la concepción de la realidad que subyace en la basa de todo ello. Pero, ¿qué es lo real de la realidad?, ¿en qué términos es comprendida, desarrollada y dominada?; estas son necesariamente las preguntas Ineludibles que afloran en todo éste desarrollo discursivo y sin cuya correcta consideración es Imposible hacer progresos definitivos y sostener Ideas.

Cuando centramos nuestro interés en los términos envueltos en esta problemática, surgen diversidad de concepciones de lo arquitectónico que están desempeñando un papel activo en nuestro mundo cultural. Así, mientras que es puede interpretar lo arquitectónico como el campo propio de lo intuitivo o lo técnico, valores que, al ser asignados desde una óptica positivista que circunscribe los mundos epistemológicos estrictamente a la dimensión de la realidad con que opera (las de las relaciones cuantitativas), forzosamente ha de comprender una sub-valoración al quedar ésta ligada a una forma de intervención no cientificista y por lo tanto secundaria.

El desarrollo iniciado sobre la concepción y el carácter de las determinaciones, tiene que ver también con el papel asignado de protagonista de la práctica arquitectónica, en este sentido y en último término, examinemos aquel que se asigna a los factores socioeconómicos que la circunscriben, de tal forma que la importancia de éstos se define por su carácter determinante y activo, el desarrollo necesario de esta concepción "*sociologista*" que conlleva la apreciación pasiva y de quietud propiamente dicho. El "*sociologismo*" reduce la realidad social a la situación a las "circunstancias", a las condiciones históricas, que así definidas adquieren el aspecto de una objetividad natural. La relación entre las "condiciones" y las "circunstancias históricas", así entendidas, de una parte, y la filosofía y el arte por otra, no pueden ser esencialmente sino una relación mecánica y exterior. El "*sociologismo*" trata de eliminar este mecanicismo mediante una complicada "jerarquía de términos intermediarios" auténticos o construidas (la economía se halla medianamente en contacto con la arquitectura), pero hace el trabajo de Sísifo. La escisión queda así perpetrada entre el mundo objetivo de las cosas y de las relaciones humanas cosificadas a la que pertenecen tanto la ciencia como los valores culturales de ella

derivados y por el otro lado y en contraste con ella, el mundo subjetivo del hombre, con sus valores, sus errores, su imperfección y su arbitrariedad.

Ceñida la naturaleza específica de la arquitectura a una subjetividad y a un estado pasivo, sólo queda el intento de una deducción mediante la explicación del contenido ideológico que comporta. Dado el carácter activo de los condicionamientos históricos, a la obra arquitectónica no le queda más que *registrar o reflejar* (teoría del reflejo) estos elementos estructurales con unos medios específicos, con lo que el valor de la obra de arquitectónica no reside en ella misma sino, en ser puramente "*el reflejo*" de aquella realidad sofocante. Estas representaciones ideológicas, no importa que surjan consciente o inconscientemente por parte del autor, puesto que finalmente la obra sólo puede reportarse a las condiciones socioeconómicas que la conforman.

En el esquemático resumen de las principales caracterizaciones de las concepciones hasta aquí esbozadas, se ha escogido un método de descripción más bien de tipo estático, su movimiento recíproco al exponer la concepción que parece más correcta asume que no se puede justificar esto de forma axiomática, puesto que el método explicativo correcto arranca desde el principio de la consideración dialéctica del conjunto de desarrollos y teorías, contraponiéndolos a lo largo del curso de la exposición.

Un paso adelante en el desarrollo de estas concepciones, fue dado cuando se superó la noción de arquitectura como forma mecánicamente ideológica, *mediante la teoría del valor cognoscitivo de la obra arquitectónica*, con lo que, al desprenderse aquella de muchas de sus formulaciones simplistas, se abrió un ancho camino de posibilidades interpretativas y metodológicas diversas que se desarrollaron simultáneamente, y en la que caben tanto las interpretaciones "*estructuralistas*" como las "*realistas*". Un común denominador de esta diversidad de interpretaciones como forma de conocimiento de la realidad: consiste en la reducción de los medios de expresión a términos de un lenguaje que se busca interpretar, bien directamente en el "*estructuralismo*", o como complemento del conocimiento del mundo de lo humano en las versiones de algunos marxistas actuales.

La realidad escindida por el "sociologismo y el estructuralismo", en realidad objetiva, o mejor dicho *objetual*, y el sujeto *fetichizado, mitologizado y cosificado*, es una pobre realidad. Dicha realidad como totalidad, surge de la acción recíproca de conexiones y a la contemplación como única forma suprema de existencia

De estructuras autónomas, y por su reclusión a la pasividad y a la contemplación como única forma suprema de existencia.

A través de una perspectiva que conciba a la realidad como totalidad, tanto en su base como en aquello que se denomina como superestructura, dando a la base un papel determinado al mismo tiempo que se la conciba como un proceso, en el cual el sujeto concreto produce la realidad social, al mismo tiempo que es producido por ella, sólo esta concepción de la realidad, posibilita una solución a la dicotomía planteada. *Es pues el hombre, como sujeto histórico real, quien crea en el proceso de producción y reproducción social la base objetiva de la realidad social, instituciones e ideas, y en esa creación de la objetiva realidad social se crea al propio tiempo y a sí mismo, como ser histórico y social, lleno de sentido y potencialidad y en donde se realiza el proceso de "humanización del hombre".*

*Sobre la base de la unidad dialéctica de la subjetividad y la objetividad, es posible concebir lo arquitectónico desde una nueva perspectiva: la de la arquitectura como creación de la realidad específica (la arquitectónica) y como expresión de la realidad.* Dicha concepción de la arquitectura no se plantea como dos concepciones yuxtapuestas y exterior al mismo hecho, sino como una unidad dialéctica que puede formularse así: *la obra de arquitectura expresa la realidad en cuanto surge de ella (la recrea) y crea el mundo arquitectónico en cuanto se expresa en la obra de arquitectura.* Toda obra de arquitectura entonces tiene un doble carácter: *"es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente en la obra".*

La concepción de la arquitectura como creación y como expresión sintetiza admirablemente la dimensionalidad esencial de lo arquitectónico. En cuanto creación de una realidad específica, la arquitectónica, permite reconocer lo decisivo de su propia naturaleza, como es la importancia de la obra por ella misma, por lo que ella es, sin necesidad de recurrir a distintas justificantes; con lo que los valores propios, el espacio en la arquitectura, la plástica en la pintura, etc., son apreciados en toda su importancia y precisamente por su especificidad. Y en cuanto a su expresión, la obra de arquitectura, retorna a aquella unidad originaria de la cual forma parte: la praxis general, de la que surge la cultura como forma de la vida social.

Esta doble caracterización, no pretende hacer exclusiva la concepción de la arquitectura a manera de una unidad dialéctica que engloba tanto lo esencial de la doble dimensionalidad expuesta, como los diversos aspectos o dimensiones (entre los que las dimensiones cognoscitivas, ideológicas y sociológica constituyen las más importantes); sino que, en su totalidad, lo arquitectónico se define como proceso de concreción de diversas angulaciones posibles (definidas éstas en lo que de específico tienen al referirse a sus propios fenómenos), a través del movimiento dialéctico de la esencia al fenómeno, del

sujeto al objeto, del todo a las partes, del contenido a la forma, y sus recíprocos.

La definitiva ventaja de ésta concepción de lo arquitectónico reside en que se define no como excluyente de toda otra formulación, sino por el hecho, de que en su despliegue las engloba en dos dimensiones: *una, en cuanto método que logra reproducir racionalmente la dimensión de lo real sin tergiversarlo; y la segunda en cuanto que, en su análisis crítico del surgimiento de todas las diversas teorías arquitectónicas, hacer explicables sus condicionamientos y la propia formulación, como expresión y creación de la realidad específica de la que surge.*

Otra lectura sobre esta condición de lo “*real de la realidad*” la podemos encontrar en algunas propuestas de **Edgar Morin**, que ilustran admirablemente la concepción de la arquitectura desarrollada anteriormente y que pueden ayudarnos a pensar la complejidad de lo real.

Tenemos que comprender que la transformación que se juega hoy no está en terrenos dicotómicos en donde las ideas buenas o verdaderas se oponen en una lucha a las ideas malas o falsas, sino en el terreno de la complejidad como el modo de organización de las ideas, *el pensamiento complejo es ante todo un pensamiento que relaciona*; lo que se propone en el pensamiento complejo, es partir de un enfoque abarcante y holográfico que integre tanto los componentes y eventos medibles y objetivos, como los azarosos, inciertos, ambiguos y contradictorios. Y, en segundo lugar, partir de una búsqueda de las unidades complejas y no de verdades ontológicas que se rehúsan a observar el todo, negando la complejidad de lo real. Partir del hecho de una realidad compleja, permite establecer las relaciones que determinan el fenómeno que estamos estudiando y, al mismo tiempo, presuponer el rol que desempeñara el futuro objeto dentro de la red de relaciones del sistema en que será insertado.

Así, es necesario considerar el objeto arquitectónico, como un sistema abierto; es decir, aquel cuya existencia y estructura dependen de su relación con el exterior a través de los flujos de intercambio que mantiene con su contexto. Es entonces pertinente, entender el carácter multidimensional de la realidad y, en su caso, las relaciones que establece cada fenómeno, partiendo del paradigma de la complejidad como método de aproximación analítica y de una nueva visión de los fenómenos arquitectónicos, permitiendo que, en propuestas de diseño se sinteticen en la creación de conocimiento y las respuestas armónicas necesarias para con las partes que conforman la diversidad real que las acoge.

Tenemos, dice **Edgar Morin**<sup>1</sup>, necesidad de macro-conceptos.

---

<sup>1</sup>Edgar Morin, Introducción al pensamiento complejo, Ed. Gedisa, colección Ciencias Cognoscitivas, cuarta edición, 2001.

Del mismo modo que un átomo es una constelación de partículas, del mismo modo tenemos necesidad de pensar mediante constelaciones y solidaridad de conceptos. Más aún, debemos saber que, con respecto a las cosas importantes, los conceptos no se definen jamás por sus fronteras, sino a partir de su núcleo.

Hay tres principios que pueden ayudarnos a pensar la complejidad. El primero es el *"principio que llamo dialógico"* este principio nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad, asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas.

El segundo principio es el de *"recursividad organizacional"*. Yo utilizo el término de remolino, porque cada momento del remolino es producido y, al mismo tiempo productor. Un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce. Si no existiera la sociedad y su cultura, un lenguaje, un saber adquirido, no seríamos individuos humanos, o bien, los individuos producen la sociedad que produce a los individuos. Somos a la vez, productos y productores. La idea recursiva es, entonces, una idea que rompe con la idea lineal de causa/efecto, de producto/productor, de estructura/superestructura, porque todo lo que es producido reentra sobre aquello que lo ha producido en un ciclo en el mismo auto-constitutivo, auto-organizador, y auto-productor. Cabe al interior de éste principio toda la argumentación de la arquitectura como creación de una realidad específica y como expresión de lo real.

El tercer principio es *"el principio hologramático"*. En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado, no solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte; podemos enriquecer al conocimiento de las partes por el todo y del todo por las partes, en un mismo movimiento productor de conocimientos. Esta idea hologramática está ligada, ella misma, a la idea recursiva que está, ella misma a su vez, ligada a la idea dialógica de la que partimos

Un edificio debe plantear preguntas, no responderlas.....Peter Eisenman

### 1 .- Tema : La teoría desde la creación.....

De lo que trata esta Investigación, lo que aquí se intenta, es el examinar la producción arquitectónica contemporánea, con objeto de identificar la forma particular que toma la naturaleza de ésta práctica, que relaciones privilegia en detrimento de otras como conjetura paradigmática que ordena cierto número de nociones y categorías que ponen en suspensión los vasos comunicantes entre el mundo de las ideas y los conceptos, procedentes del campo de la filosofía y de la teoría, y el mundo de las formas, de los proyectos, de las imágenes, de las tendencias y creencias artísticas, del diseño arquitectónico en este caso. La investigación no consiste, entonces, sólo en teorizar como tampoco sólo en analizar obra, sino reconducir estos flujos continuos entre teoría y creación, dos mundos que en principio, se afirma, no pueden entenderse separadamente.

Retomo entonces, lo que se avanzó anteriormente, porque enfatiza lo que aquí se intenta al sostener la noción de la *arquitectura como creación y como expresión* que sintetiza la dimensionalidad esencial de lo arquitectónico en cuanto creación de una realidad específica: *la arquitectónica*. Lo anterior apunta a el reconocimiento de lo decisivo de su propia naturaleza y asimismo a la importancia de la obra arquitectónica por ella misma, por lo que ella es (con sus valores y los lenguajes propios, etc.) sin necesidad de recurrir a distintas justificantes, y finalmente porque precisamente en su propia especificidad es en donde pueden ser apreciados en toda su importancia concreta. Y en cuanto a su expresión de lo real, porque en la obra de arquitectura se retorna aquella unidad originaria de la cual forma parte, la praxis general, de la que surge la cultura como forma de la vida social.

La sugerencia que aquí se esboza pretende entonces no solo hacer coexistir, sino examinar como se fusionan estrechamente teorías y prácticas en una práctica concreta.

No se busca aquí ni el conocimiento general ni la teoría unitaria; es necesario por el contrario, objetar un conocimiento general que elude siempre las dificultades del conocimiento; es decir, la resistencia que lo real opone a la idea: ésta es siempre abstracta, pobre, ideológica y siempre simplificante. Igualmente la *"teoría unitaria"*, para evitar la disyunción entre los saberes separados, obedece a una sobresimplificación reductora que ata todo el universo a una sola fórmula lógica. La elección no es, pues, entre el saber particular, preciso, limitado y la idea general abstracta.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Un edificio debe plantear preguntas, no responderlas.....Peter Eisenman

### 1 .- Tema : La teoría desde la creación.....

De lo que trata esta Investigación, lo que aquí se intenta, es el examinar la producción arquitectónica contemporánea, con objeto de identificar la forma particular que toma la naturaleza de ésta práctica, que relaciones privilegia en detrimento de otras como conjetura paradigmática que ordena cierto número de nociones y categorías que ponen en suspensión los vasos comunicantes entre el mundo de las ideas y los conceptos, procedentes del campo de la filosofía y de la teoría, y el mundo de las formas, de los proyectos, de las imágenes, de las tendencias y creencias artísticas, del diseño arquitectónico en este caso. La investigación no consiste, entonces, sólo en teorizar como tampoco sólo en analizar obra, sino reconducir estos flujos continuos entre teoría y creación, dos mundos que en principio, se afirma, no pueden entenderse separadamente.

Retomo entonces, lo que se avanzó anteriormente, porque enfatiza lo que aquí se intenta al sostener la noción de la *arquitectura como creación y como expresión* que sintetiza la dimensionalidad esencial de lo arquitectónico en cuanto creación de una realidad específica: *la arquitectónica*. Lo anterior apunta a el reconocimiento de lo decisivo de su propia naturaleza y asimismo a la importancia de la obra arquitectónica por ella misma, por lo que ella es (con sus valores y los lenguajes propios, etc.) sin necesidad de recurrir a distintas justificantes, y finalmente porque precisamente en su propia especificidad es en donde pueden ser apreciados en toda su importancia concreta Y en cuanto a su expresión de lo real, porque en la obra de arquitectura se retorna aquella unidad originaria de la cual forma parte, la praxis general, de la que surge la cultura como forma de la vida social.

La sugerencia que aquí se esboza pretende entonces no solo hacer coexistir, sino examinar como se fusionan estrechamente teorías y prácticas en una práctica concreta.

No se busca aquí ni el conocimiento general ni la teoría unitaria; es necesario por el contrario, objetar un conocimiento general que elude siempre las dificultades del conocimiento; es decir, la resistencia que lo real opone a la idea: ésta es siempre abstracta, pobre, ideológica y siempre simplificante. Igualmente la *"teoría unitaria"*, para evitar la disyunción entre los saberes separados, obedece a una sobresimplificación reductora que ata todo el universo a una sola fórmula lógica. La elección no es, pues, entre el saber particular, preciso, limitado y la idea general abstracta.

Es necesario encontrar, detectar y no ocultar las uniones, articulaciones, solidaridades, implicaciones, imbricaciones, interdependencias y complejidades, Tenemos que partir de la extinción de las falsas claridades. No de lo claro y de lo distinto, sino de lo obscuro y de lo incierto; no ya del conocimiento seguro, sino de la crítica de la seguridad.

#### **a) límites y relatividad de los términos teoría/práctica.**

La autodeterminación y la configuración de la naturaleza y del mundo vivencial serán metas abstractas mientras no sepamos cómo llevarlas a cabo.

¿Qué clase de saber precisamos para determinamos a nosotros mismos?, se pregunta Otl Aicher en su libro *Analógico y Digital*.<sup>2</sup> Hay dos clases de saber relacionados con esta cuestión; uno es el saber de un plan que prescribe cómo puede ser alcanzada la meta de la autodeterminación. El otro, es un saber que se desarrolla sólo en el transcurso de la autodeterminación concreta, al primero le solemos llamar "*saber teórico*", al segundo, "*saber práctico*". En un caso, la meta está fijada antes de haber sido alcanzada, en el otro, la meta se concreta solamente haciendo camino hacia ella.

Históricamente, la comprensión moderna del "saber teórico" se debe fundamentalmente a Descartes y no se ve ningún problema en la autodeterminación por esta vía, porque la determinación del propio yo no necesita de la experiencia; a Vico se debe fundamentalmente la del "saber práctico" al introducir la idea del "hacer histórico", la aplicación de la autodeterminación humana para Vico, todavía no es in problema; sin embargo, Marx en sus escritos de 1844 desarrolla el concepto del "saber práctico": la auto producción a través del trabajo, en la producción de las cosas, en el hacer, es el lugar en donde o nos determinamos a nosotros mismos o bien nos extraviados.

No hay obra sin teoría, pero tampoco tiene sentido la teoría sin la obra; es decir, la teoría arquitectónica no tiene sentido autónomamente, por ella misma o como discurso autónomo, **porque se convierte en un metalenguaje sin sentido**. Las ideas de la arquitectura sólo tienen sentido en relación con sus correlatos, con las obras arquitectónicas, no se puede explicar la teoría en el Renacimiento, en el Barroco, en el Movimiento Moderno o en la arquitectura contemporánea sin su relación con una serie de obras y proyectos situados al interior de la forma que toma su producción,

<sup>2</sup> Otl Aicher. *Analógico y digital*, Colección Hipótesis, Ed. GG.(versión castellana) 2001, de Yves Zimmermann).

dentro de unas posibilidades tecnológicas, perteneciendo a un contexto general de la cultura y el saber, y formando parte de una condición de práctica profesional.

Se parte de la confluencia de ambas categorías, ya que resulta difícil concebir práctica alguna, práctica del diseño en lo que nos concierne, que no plasme valores, visiones, estimaciones y nociones que subyacen a estas categorías. *Toda práctica encierra una "cierta teoría", como se dice, misma que se trata de "liberar" para hacerla coexistir a nivel de lo presente y consciente, y eventualmente para poder juzgarla. Al igual, no existe teoría en abstracto, no es posible sostener la teoría en abstracto sin práctica alguna, sin que sus textos no fuesen su práctica.*

Las uniones entre proposiciones antinómicas en dependencia mutua quedan denunciadas como viciosas no sólo en su principio, sino en sus consecuencias (la pérdida del pedestal de la objetividad). Además, siempre se han roto los círculos viciosos, ya sea aislando las proposiciones, ya sea eligiendo uno de los términos como principio simple al cual se deben reducir los demás.

Así, el conocimiento que une un espíritu y un objeto es reducido, bien al objeto físico (empirismo), bien al espíritu humano (idealismo), bien a la realidad social (sociologismo). Así, la relación sujeto/objeto es disociada, apoderándose la ciencia del objeto, la filosofía del sujeto

*Con ello, se dice también que romper la circularidad, eliminar las antinomias, es precisamente volver a caer bajo el imperio del principio de disyunción/simplificación del que queremos escapar.*

*Por el contrario, conservar la circularidad, es rechazar la reducción de un dato complejo a un principio mutilante; es rechazar la hipóstasis de un concepto maestro (la materia, el espíritu, la energía, la información, la lucha de clases, etc.). El rechazar el discurso lineal como punto de partida y término, es rechazar la simplificación abstracta. Conservar la circularidad, es entonces y por el contrario, respetar las condiciones objetivas del conocimiento humano, que comporta siempre, en alguna parte, paradoja lógica e incertidumbre.(Edgar Morin<sup>3</sup>).*

Se han venido usando ambos términos, aunque preferiblemente en forma aislada, porque el planteamiento de ésta forma de relación u oposición, en su uso histórico parece más coyuntural; es decir, aparecen en condiciones de uso y de carácter político-ideológico, algunas posibles sustituciones a esta relación se hacen necesarias para la indagación que se propone en el presente trabajo.

---

<sup>3</sup> Edgar Morin, El Método, la naturaleza de la naturaleza, colección teorema Ed. Cátedra, Sexta edición, Madrid 2001, pag. 31.

Pero además, como oposición binaria, obligan a su necesaria de-construcción con objeto de producir su "descentralización; es decir, desenmascarar la naturaleza controvertible de su centralidad. Es una dualidad cargada fuertemente de un centro, un origen, una esencia, una verdad, una *forma ideal*, un punto fijo, un móvil inmóvil, que garantiza todo significado; en ése interior hay entonces un intento de exclusión y al hacerlo ignoran, reprimen o marginan y fijan el juego de los opuestos.

También en la arquitectura, si se revisa históricamente, es posible encontrar principios centrales o cánones que la fijan y que la con-forman. Si revisamos las respuestas arquitectónicas, podemos observar una valorización y jerarquización natural del contexto (el texto Derridiano); previamente a las nuevas tecnologías y a los avances en comunicación, la arquitectura con sus signos sociales, históricos y técnicos, se insertaba como continuación del texto arquitectónico existente. Quizás en Movimiento Moderno subvierte ésta lectura al proponer el contexto o texto de inserción "*únicamente como sonido*" (como masa-vacío), es decir, sólo como significante.

Hoy, la arquitectura se enfrenta a "*un contexto*" (o texto Derridiano) de complejidad que requiere distintos anteojos conceptuales. En este sentido, el método que se propone parte de la de-construcción del texto previo. Así, por un lado, el método dicta los modos concretos de organizar la indagación de una manera precisa y completa y por otro parte, serán los ojos con los que vemos y nos aproximamos a problemáticas y a las operaciones "*supralógicas*" y lógicas que realizamos desde ése paradigma de partida, estableciendo una manera de análisis y comprensión de un fenómeno. La propuesta, es precisamente, la de de-construir la centralidad de estos textos (en este caso el de esa oposición), para establecer un juego de relaciones, de *aggiornamento*, que liberen y acrecienten su conocimiento.

Más aún, en dicha coyuntura de rigidez quebradiza de teorías que han llegado a ser áridas, se necesita tal vez de-construir el método para eventualmente llegar a una concepción metodológica más adecuada, más analítica y sintética, creadora de diseños..... como una función de resultados imprevistos que desestabilizan los métodos en cada una de las disciplinas.  
Mellini, 1990. <sup>4</sup>

Se propone entonces, cambiar ambos componentes del par para abrir posibilidades más amplias, cuyos significados no tengan esa carga jerárquica y de supuesta estabilidad, pero éste trabajo no es, hablando de centralidades, ya objeto central para esta indagación.

---

<sup>4</sup> Mellini Alessandro, "Coloquio con Alesandro Mellini, en Domus 721, noviembre 1990, Milan, pag.26.

Si la oposición *teoría/práctica* es inherente a nuestra forma de pensar (y actuar por separado), solamente es una de las muchas oposiciones veladamente vigentes a ser revisadas. Asimismo, una cultura opuesta a la naturaleza nos impide diseñar una *"arquitectura paisajada"* que se integre, que se fusione con su contexto. Con el mismo aliento de revisar ciertas oposiciones cruciales que dominan nuestra visión y comprensión de fenómenos, no solamente del diseño arquitectónico, serán abordadas mínimamente como los dos lados inseparables de una sola hoja de papel.

*La consecuencia de una actitud en la que se propone poner en suspensión y proclamar que no hay frontera entre la "teoría y la práctica", es pues, la consideración de que ambas son escrituras coyunturales disponibles para su interpretación y abiertas a un trabajo analítico y crítico que las traspasa y las extiende mas allá de sus límites.*

En este sentido, el trabajo sostiene que la práctica de la arquitectura contemporánea esta inmersa en una nueva condición paradigmática que enfrenta un contexto de complejidad que requiere *"distintos anteojos conceptuales"*, para abrirse a un *"diseñar inteligente"* que construye, en el momento de proyectar arquitectura, un texto a través de una precisa ordenación de imágenes que representan en su estructuración la elaboración de un discurso conceptual sobre diversas angulaciones de la cultura.

#### **b) los correlatos: ¿es el diseño arquitectónico texto de teorías?**

La referencia, en un primer momento, a la relación entre *"teoría y práctica"*, se muestra como insuficiente para abordar el problema *"central"* de esta indagación que inquiere precisamente en la idea diseñada (conjetura de proyecto), en el objeto diseñado y a diseñar. Si el *diseñar arquitectónico* es entendido como texto, eventualmente como mensaje, su comunicación es entendida como enunciación presupuesta: es el texto (digamos por el momento dibujado) que presupone a autores y receptores que privilegian ciertas relaciones lógicas. Se hace necesario entonces y para no caer en situaciones que solamente disfrazan una excesiva simplicidad, suspender oposiciones binarias

Se propone, una postura *"centrista"*, *mediadora* entre oposiciones binarias operadas en la interpretación y producción del diseño arquitectónico, oposiciones que han sido tratadas tradicionalmente como mutuamente excluyentes. Dicha postura *"centrista"*, explora entonces las posibilidades de fusión, de suspensión de oposiciones en las cuales se ancla, a manera de estructuras distintivas fuertemente valorizadas

Es evidente que las anteriores formulaciones conducen a un desarrollo de temas paralelos, que en forma más general liberen y planteen otras interrogantes acerca del conocimiento y del campo de lo real, por el momento, se intentara ampliar y desagregar la problemática planteada sin la exigencia de una construcción detallada, pero que permita a través de las diversas aristas, abrir reformulaciones y miradas; es decir, me referiré a otras correlatos: como la relación entre *"ideas y creación (formas)"*, entre *"crítica y proyecto"* y posteriormente *"el pensar y el hacer"*.

El binomio aludido de *"teoría/práctica"*, cuando menos en lo que se refiere a lo *"teórico"*, no es algo bien definido en su relación con la producción arquitectónica, por lo que me parece mejor utilizar una cierta analogía próxima: *"la de la actividad crítica"*. La crítica es mínimamente, cómplice de los intentos arquitectónicos a desarrollar, no se coloca al margen y mucho menos frente a ellos, separadamente; por el contrario, su discurso es siempre el de la demostración de los valores contenidos y hasta donde sea posible se trata de un discurso que aspira a generalizar sus criterios tendiendo a establecer una reflexión que acompañe al trabajo proyectual; su tarea es la de explicar, a una cultura no preparada para ello, la novedad, adecuación, etc., de la distancia o no de los objetivos de arquitectos y de la cultura.

No hay una receta especial para el ejercicio de la crítica de arquitectura; resulta ingenuo imaginar que uno pueda, de alguna manera, aplicar una teoría. Cada proyecto o cada obra tiene su propia presencia, su propio orden, su propia mirada, sus propias ideas arquitectónicas subyacentes. Un edificio de valor está lleno de implicaciones ocultas y abre la mente a experiencias sin precedente. La buena poesía comunica antes de ser entendida, dice T. S. Eliot, quizá ocurre lo mismo en arquitectura. Un proyecto trasciende su propia exposición de *"intenciones"* y nunca es la mera ilustración de una *"posición teórica"*.

Pero no sólo esto, también, la tarea de la construcción de la crítica arquitectónica se realiza primordialmente sobre el sistema de la obra de arquitectura. Es más, *constituyan los hitos de la historia de la crítica. La historia de la arquitectura está tanto en los textos históricos como en la posición que cada obra arquitectónica adopta respecto a las que la han precedido.*

De hecho la sensibilidad de un período opera a un nivel mucho más profundo que el de las justificaciones y las racionalizaciones; *afecta a las estructuras mentales, a los mapas conceptuales, a las construcciones espaciales. Estas construcciones son como redes capaces de atrapar múltiples significados.*

Sin embargo, ambas prácticas a veces se pierden la confianza, tienden a alejarse, a ignorarse incluso, la creación y la crítica se sienten ajenos; esta perplejidad, generalmente es seguida por la concepción de la "crítica radical", si la práctica arquitectónica ha tomado el camino de la autosuficiencia, de la reflexión interna como parámetro válido, "la crítica radical" se desplegará como alegato global.

Cuándo un trabajo está siendo causa u origen de otros, ¿las formas adquieren prioridad sobre las ideas, o las ideas toman prioridad sobre las formas?. En realidad, cuando se mira una obra seminal se lee selectivamente, con la idea de encajar sus necesidades y sus obsesiones, y en busca de soluciones e inspiración. Estas percepciones llevan una oscilación continua entre forma e ideas, entre ideas y formas. Y en este caso no me refiero a conceptos escritos, sino al tipo de ideas arquitectónicas profundas que activan un proyecto, pero para volver un momento a la cuestión de las ideas y las formas: una obra arquitectónica puede tener múltiples niveles de significado, puede constituir lo que se ha llamado un "*mito construido*"; pero aún se ha de hacer una distinción entre ése contenido mítico que baña una propuesta arquitectónica y las intelectualizaciones que pueden preceder o suceder a la génesis de ideas específicamente arquitectónicas. El episodio *De-constructivista* es un caso de intento de demostrar que una postura filosófica particular podía llevar un abanico particular de mecanismos estéticos que la ilustrarían; irónicamente, las posiciones filosóficas seleccionadas hubieran estado entre las primeras a la hora de negar tal posibilidad de conexión directa. Pero el problema se hace más profundo, posiblemente el arquitecto más convincente en lo que a "*fragmentación*" se refiere sea Frank Ghery, que se ha estado moviendo en esta dirección durante años y sin necesidad de justificaciones intelectuales.

El proyecto, el edificio, tiene que ser leído a varios niveles, después de todo, la arquitectura responde a múltiples realidades: práctica, poética, cultural, social, técnica, simbólica, etc.; se tiene que estar entonces, atento a las correspondencias entre esos *niveles* dentro de la forma integradora que es el edificio acabado. *Las formas de verdadero interés encajan en el tiempo de forma compleja, rompen con el pasado, aunque prolonguen ciertas proposiciones básicas y determinadas líneas de investigación. En arquitectura, todo está en metamorfosis.*

De hecho, pueden tener muy poco que ver con los discursos planteados, especialmente cuando este teorizar deviene en nebulosas generalizaciones sobre la ciudad, la sociedad, la filosofía o lo que sea. La arquitectura tiene su propio lenguaje;

y la teoría otro distinto, rara vez se tocan, y cuando lo hacen es a través de una transformación poética.

Pero, ¿esto suena a que se está minimizando, debilitando, el papel que desempeñan las ideas en arquitectura?. *Al contrario, aquí se esta reivindicando el que la actividad arquitectónica sea una categoría de pensamiento con sus propias características; una especie de conceptualización en el espacio, la materia y la luz; una traducción de la experiencia a dimensiones distintas, una transformación del mundo en una abstracción resonante que trabaja a diferentes niveles.*

El “*mapa mental del arquitecto*” puede recibir conocimiento e inspiración de fuentes diferentes en medios diferentes; lo que cuenta al final es el talento para traducir todo esto a un lenguaje efectivo, y luego desplegar este lenguaje en la creación de una nueva entidad: un edificio con vida propia y también parece estar sugiriendo la necesidad de un *mapa crítico* más elaborado para tratar con las verdaderas complejidades del pasado reciente, incluyendo la coexistencia de culturas diversas y de diferentes generaciones; porque, como se menciono al principio, las obras interesantes encajan en el tiempo de manera compleja, tienen múltiples “*pedigríes*”, e investigan cuestiones tanto a largo plazo como a corto plazo, que tienen que ver con el propio medio de la arquitectura.

*El arquitecto, no menos que el científico o el filósofo, trabaja en un área estructurada de problemas. Estos problemas provienen, en parte, de cuestiones no resueltas en una tradición anterior, de nuevos impulsos y visiones; pero también surgen del conflicto de tratar con realidades sociales y tecnológicas cambiantes.*

Conocer, dice Edgar Morin<sup>5</sup>, es producir una traducción de las realidades del mundo exterior. Desde mi punto de vista, somos co-productores del objeto que conocemos, cooperamos con el mundo de lo real, con la cultura y es esa co-producción la que nos da la objetividad del objeto, Somos coproductores de la objetividad al mismo tiempo. Es por ello que se hace de la objetividad, no solamente un dato, sino también un producto.

Aparece entonces la diferencia entre información y conocimiento, porque el conocimiento es organizador, el conocimiento supone una relación de apertura y de clausura entre el conocedor y lo conocido. El problema del conocimiento, en todo caso, es el ser a la vez abierto y cerrado, así como el de la organización viviente.

---

<sup>5</sup> Edgar Morin, Introducción al pensamiento complejo, Ciencias Cognitivas Ed. Gedisa, Barcelona 200. Capítulo Paradigma e Ideología pag. 154.

Se ha avanzado en alguna forma en los planteamientos que establecen estas relaciones; sin embargo, aún queda una conexión de gran interés actual que marca estrechos vasos comunicantes entre *el pensar y el hacer*, relación discutida recientemente a través del seminario o congreso denominado “Cosas en proceso: arquitectura contemporánea e imaginación programática”<sup>6</sup>, celebrado en el **MOMA** en noviembre del 2000.

Solamente intento tratar esta condición en forma muy somera por lo que se esbozara incipientemente, así como sus implicaciones para la arquitectura y que a modo de adelanto, es aquella que sostiene que la *labor arquitectónica es una “forma de resolución de problemas”*.

La teoría arquitectónica no es una disciplina, afirma Mark Linder<sup>7</sup> en su artículo e inicia el mismo con esta aseveración de Scott, donde afirma que: la teoría –el intento de decidir si una arquitectura es buena o mala a partir y desde de un terreno únicamente intelectual es precisamente la raíz de nuestros prejuicios, afirma Geoffry Scott en su libro: “*La Arquitectura del Humanismo*”.

A pesar de esta afirmación, la pregunta sigue siendo, ¿qué es la teoría arquitectónica?, y solamente puede ser contestada hoy en forma trivial: la teoría arquitectónica contemporánea es, en el mejor de los casos, lo que podemos denominar como *teoría arquitectónica*. A pesar de todo, durante algún tiempo los arquitectos se han tenido que enfrentar a un crecimiento expansivo de este discurso marginal sobre la arquitectura, el cual, ha cambiado de un mejor nombre y con el desafío de la multiplicidad y especificidad de sus formulaciones, se ha venido denominando “*teoría arquitectónica*”.

Por otro lado, aquello que llamamos arquitectura es comúnmente entendido como una disciplina distinguible. Esto es, es una práctica aceptada con estándares, técnicas y materiales. Es claro que la arquitectura tiene límites perceptibles y discernibles y que existen algunos términos y discursos que se encuentran fuera de las condiciones normales de la práctica de la misma. Pero los límites de la arquitectura, que los intentos elusivos y teóricos elaboran para entenderla, inevitablemente claman y recurren a la autoridad de disciplinas perceptiblemente más universales o más ágiles que la misma arquitectura, es decir, los teóricos intentan explicar la arquitectura invocando

<sup>6</sup> Joan Ockman y Werner Sewing, Pragmatismo/arquitectura y ¿de Deleuze a Dewey? De AV monografías No. 91 Pragmatismo y Paisaje, AV 2001.

<sup>7</sup> Mark Linder, Architectural Theory is no discipline, artículo en Strategies in Architectural thinking, Ed. By J. Whiteman, J. Kipniis, R. Burdett, The MIT Press, Cambridge, 1992.

métodos, términos y conceptos que son marginalmente arquitectónicos.

No se trata, como afirma G. Scott, de rechazar o tener una aversión a los impulsos discursivos. Los arquitectos pueden ser arquitectónicos en sus formulaciones de teoría, en vez de teóricos en sus formulaciones de arquitectura. En tal modelo, la *"teoría de arquitectura"* debe ser entendida como una actividad con fuerte parecido a la práctica del diseño arquitectónico. En otras palabras, los teóricos de la arquitectura deben preguntarse sobre lo que hacen los arquitectos no sobre lo que es la arquitectura. Estos teóricos deben preguntarse las mismas interrogantes que se hacen los arquitectos que diseñan un edificio.

Tal estrategia debe encaminarse al deseo de conectar la teoría a las particularidades de la práctica, con el objetivo de que la "teoría arquitectónica" no luche inútilmente por igualarse con la ciencia, con la filosofía o con cualquier otra formulación teórica especializada que, en el pasado, se han empeñado en imitar. Un fuerte modelo para ésta estrategia se encuentra en las formulaciones del pragmatismo.

El pragmatismo pretende imaginar y actuar como una disciplina intelectual que no disgrega o separa el hacer del saber, la imaginación del conocer.

Descontentos con la filosofía analítica o con la filosofía como disciplina autónoma, como un sistema de conocimiento, luchan con el contexto y las consecuencias, entienden a la filosofía tal como a la arquitectura; es decir, que debe ser efectiva en la formación y construcción del mundo. *Como las vanguardias proponen, que la "filosofía salga a las calles"*.

John Dewey, apunta Mark Linder<sup>8</sup>, el más famoso de los pragmáticos, afirma que la "separación entre la teoría y la práctica" no es ni necesaria ni fundamental y que estrictamente hablando no es ni siquiera posible. *El problema de la relación entre teoría y práctica no es un problema solamente teórico, es asimismo, el problema más práctico de la vida, ya que es sencillamente la forma en que la inteligencia informa a la acción y como la acción puede conducir y apoyar el incremento del conocimiento y del significado.*

El pragmatismo, sitúa los procesos de conocimiento en la evolución de los procesos vitales, como una adaptación inteligente de la especie al medio. *La "distinción cartesiana" entre el sujeto y el objeto (que lleva la teoría del*

---

<sup>8</sup> Mark Linder, *Architectural Theory is no discipline*, artículo en *Strategies in Architectural thinking*, Ed. By J. Whiteman, J. Kipniis, R. Burdett, The MIT Press, Cambridge, 1992.

*conocimiento hasta la más reciente filosofía analítica) ha sido transformada por el pragmatismo en una teoría de la acción en la que el sujeto y el objeto se constituyen mutuamente. En este proceso, el sujeto conciente de sí mismo no es lo que prevalece, sino la cooperación de éste y el objeto. Esta idea social del proceso de la inter-subjetividad que ha servido de referencia a importantes teorías sociológicas. El enfoque analítico se está viendo superado por una intelectualidad operativa, que se sirve de medios arquitectónicos para experimentar con los proyectos futuros de la sociedad y su configuración especial.*

Salvo raras excepciones, los arquitectos no son filósofos. No obstante, y por encima de los restantes productores de cultura, parecen ser *"pragmáticos por intuición"*. Éste fue uno de los pensamientos que se abordaron en el congreso: *"Cosas en proceso: arquitectura contemporánea e imaginación pragmática"*. Los pragmáticos conservan su escepticismo frente a las verdades y abstracciones apriorísticas y frente a los sistemas de significado sobredimensionados, y juzgan las ideas a partir de lo que W. James, en una metáfora deliberadamente cruel, denomina su *"valor constante y sonante"* sus consecuencias en la realidad, su saldo en el mundo. Así pues, no es casual que emergió con la modernidad y el capitalismo industrial, que haya regresado en la posmodernidad y el capitalismo global; en un momento en el que se ha desacreditado lo que otros sistemas y otras teorías del siglo XX proclamaban como verdadero; en un período en el que se está reclamando una relación más flexible con una realidad que cambia continuamente.

En su relación más específica con la arquitectura, el pragmatismo se presenta como una teoría de la práctica. De este modo parece ser potencialmente valioso al confrontar el cisma existente entre la teoría y la práctica arquitectónicas desde los años sesenta. Desde mi punto de vista, tal reorientación no es, o no necesariamente, un abandono de las críticas al poder, ni una afirmación ingenua del mercado, la mejor clase de pragmatismo siempre es militante frente a los constructos totalizadores. *Una aproximación pragmática a la arquitectura supondrá reenfocar las energías intelectuales sobre las realidades complejas y contingentes del entorno construido.*

En una de las exposiciones, Stan Allen demandó un cambio en los términos del debate, de la arquitectura como discurso a la arquitectura como práctica: *la práctica arquitectónica no interpreta el mundo, actúa en el mundo y sobre el mundo.*

El segundo aspecto que señala la importancia del pragmatismo para la arquitectura contemporánea es su interés por las formas experimentales de investigación e

innovación técnica. Asimismo se defiende la acción y la experiencia frente a formulaciones contemplativas o pasivas.

Por último, el pragmatismo también se interesa por el problema de lo público y su dominio físico. También sigue resultando espinosa la cuestión de cómo mantener una genuina cultura de lo público en una sociedad urbana mediatizada por la tecnología y administrada por expertos; así muchos de los problemas contemporáneos que preocupan más específicamente, son: el desarrollo de un contexto controlado por intereses corporativos y de mercado, el espacio público como esfera democrática y de contestación permanente, las reivindicaciones enfrentadas de la sociedad en cuanto al territorio y los servicios urbanos. Cuando la ciudad se ha convertido en un lugar de límites inestables en lugar de fijos, el modelo orgánico o ecológico del pragmatismo se repropone a sí mismo.

Desde todas estas perspectivas, parece como si los arquitectos hoy en día fueran pragmáticos o neo-pragmáticos intuitivamente haciendo juegos malabares al actuar con flexibilidad y con creatividad en un mundo donde ya no predominan los absolutos.

El pragmatismo se presenta así, dice en su artículo W. Sewing<sup>9</sup>, como una suerte de droga espiritual para un nuevo tipo de *"intelectual orgánico"* de una manera distinta a como Gramsci lo planteó. La postura de *"intelectuales analíticos"*, tal y como Eisenman, en el terreno directo de la arquitectura, debaten en la forma más radical que nunca su compromiso con la duda y la *"criticalidad"* de la crítica arquitectónica interna está siendo superada por una *"intelectualidad operativa"* que se sirve de medios arquitectónicos para probar experimentalmente los proyectos futuros de la sociedad y su espacialidad.

Por una parte, el pragmatismo sitúa la arquitectura en el ámbito público, presentando la producción arquitectónica como actividad política que debe generar su propia demanda de forma discursiva y estratégica. Por otra parte, la génesis de lo nuevo en las obras y proyectos puede ser reconstruida como proceso constructivo social. Hasta hoy no existe ningún análisis que contemple la actividad proyectual arquitectónica como proceso de cooperación. Lo nuevo entendido desde su génesis debería ser analizado como proceso de producción: *"cosas en proceso"*.

---

<sup>9</sup> Joan Ockman y Werner Sewing, Pragmatismo/arquitectura y ¿de Deleuze a Dewey? De AV monografías No. 91 Pragmatismo y Paisaje, AV 2001.

### c) hipótesis de trabajo:

En mi opinión, cada propuesta arquitectónica cataliza, vuelve visible, sensible y activa su propia presencia, su propio orden, sus propias ideas subyacentes que trabajan en un área estructurada de problemas que a su vez producen realidad específica. Un proyecto, una obra de valor perdurable, está lleno de implicaciones que abren la mente a experiencias sin precedente y permite conmover e inspirar de manera diferente a gente de todo tipo.

No vamos hablar aquí del *"deber ser"* del diseño arquitectónico; es decir, no vamos a sostener la idea de que, en medio del torrente de diseño que se produce actualmente (bajo la forma de objetos, de imágenes, espacios, productos o mercancías), lo correcto sería un diseñar proverbial y razonado, para la gente, lingüísticamente organizado y llevado a cabo en proyectos de diversas etapas de desarrollo, que acusa al mundo y a la realidad por su insensatez, cuyo único soporte es una visión rebasada de la "comunicación", de los juegos de lenguaje y una visión utópica del hombre, de la gente y de la sociedad. Deber ser que condena todo lo que no es coherencia, equilibrio, proporción y razón en el diseño contemporáneo, para ubicarse "críticamente" ante realidades que le rebasan por todas partes. Defender la pureza de la práctica profesional no es por el momento, el objetivo preponderante.

Lo que se intenta decir es que las prácticas proyectuales del diseño arquitectónico están hoy día directamente imbricadas en otros desarrollos y procesos, directamente relacionado con el crecimiento exponencial de los sistemas tecnológicos y con el desarrollo de las ciencias de lo vivo y del cerebro que dieron lugar al llamado *paradigma de la complejidad* en casi todos los campos del saber, que exigen a la práctica arquitectónica profundas transformaciones, para dar respuesta a nuestro tiempo. Se requiere un diseñar complejo, transdisciplinario, multidimensional, polifórmico, polisistémico; un diseñar que avanza a través de problemas, conceptos y operadores transversales.<sup>10</sup>

La reflexión contemporánea del diseño arquitectónico ha cambiado radicalmente al grado de concebir, en primera instancia a los proyectos u objetos como conjuntos significantes y analizarlos bajo el aspecto del sentido que producen y comunican sus lógicas irregulares: no lineales, rizomícos, de fluidos, dialógicos, seriales, reticulares, circulares, complejos, caóticos y como tal sus bases conceptuales son distintas: estructuras abiertas y flexibles, espacio abierto y en expansión, autoorganización,

---

<sup>10</sup> Pérez Cortés Francisco, Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo, Ed. UAM-X, D. De Ciencias y Artes para el Diseño, 2003.

sistema de sistemas, formismo, unicidad, no hay elementos mínimos y la idea del todo se desvanece y la realidad de nuestro tiempo emerge en el diseño como discurso, porque a su manera el propio diseño hace manifiesta nuestra contemporaneidad. Ha cambiado radicalmente la reflexión sobre el diseño, transformado substancialmente la concepción del *"diseñar arquitectónico"* como *"simple creador de formas"*, como si sólo añadiese un caparazón funcional o agradable a un objeto y en segunda instancia, ha cambiado radicalmente al diseño, a partir del momento en que la reflexión analítica sobre el diseño se internalizó en su producción; *".....hemos optado por la manera de pensar con la arquitectura, no sobre la arquitectura"*. (Portoghesi,1980).

Ni autores ni receptores, ni el genio del productor ni los deseos de los clientes, ni biografías o intenciones o prefiguraciones, ni mercadotecnia o complacencias o coyunturas desplazarán este centro que es el diseño mismo, como texto de relaciones lógicas, de todo un sistema de pensamiento. No se desplazará la atención hacia instancias laterales para, de nuevo, explicar un fenómeno olvidándose de él, como sea, esta es una maestría en diseño arquitectónico, por lo tanto, se prevee en la indagación la presentación de objetos diseñados y no -no solamente- de escritos..... *"estas nuevas ideas que son formuladas con lápiz, y con la virtualidad de ploters y computadoras"*.

No solamente el diseño arquitectónico ha sido modificado a partir de esta influencia, sino también la filosofía, el psicoanálisis, la historia, la antropología, la literatura, por ejemplo. Incluso, a veces, cuando el diseño toma referencias de estas disciplinas recibe el impacto de manera indirecta.

De lo precedente, se considera imperativo concientizar dichos orígenes y transmitir el conocimiento necesario a la comprensión de causas y efectos; es decir, el postulado de que los significados no difieren substancialmente de lenguaje a lenguaje remite la diferencia entre las disciplinas, y en especial a las disciplinas del diseño, a sus respectivos significantes y a la materia prima de su expresión.

Un contenido, aproximadamente el mismo, puede expresarse en lenguajes muy diferentes, puede hablarse, dibujarse o construirse: es esta la unidad que interesa. Esto permite expandir la noción del lenguaje a prácticamente cualquier conjunto signifiante, auditivo, visual, espacial o sincrético, dada la condición de que sonidos no hablen de sonidos, colores no de colores, de que formas y espacios no hablen exclusivamente de sí mismos. Es con estos elementos que se habla y se construye el *plano paralelo conceptual* de significados que justamente, convierte dichos conjuntos en textos o discursos. Aún cuando ha habido épocas de formalismo autoreferencial, sobre todo en la arquitectura, cuando espacios sí hablaban de espacios de un modo

algo trivial simplemente mostrándose, pero éste no es el caso del diseño contemporáneo.

Esta indagación sostiene que en el diseñar expresa el espíritu de su época, más aún, que el diseño participa de manera significativa en la constitución de éste.

“La arquitectura está inscrita en el tiempo. Las caras de cada época están marcadas en la arquitectura..... En las fachadas de los edificios no solamente se inscribe su fecha sino también su humor, las costumbres y los más secretos pensamientos de su tiempo.....”, dice Alberto Savino.<sup>11</sup>

*Esto significa que el diseñar se percibe como una disciplina extraordinariamente flexible en sus proposiciones, constantemente transformado y transformador. Dicha receptividad es esencial a su definición como práctica dinámica, innovadora más no evolucionista. No son los acontecimientos externos de los cuales se infieren e interpretan las modificaciones en el diseño; no es imperativo concluir a partir de los nuevos datos del mundo sobre sus transformaciones y significaciones, de nuevo extrenalizando su explicación. El diseñar, siguiendo lo que Wolffin llama un “desarrollo interno autónomo”, contiene dichos acontecimientos, los hace suceder, de ellos habla. La “cultura” no tiene una existencia extra-textual como si flotase en el aire, ni la tiene la episteme.*

Inscribir este diseñar en dicha episteme, no significa, que su desarrollo sea imprevisible. Aunque cierto determinismo juega a la inversa y es su futuro el que presupone a su presente y este a su pasado, el diseño contiene dicho desarrollo futuro en potencia. Es decir, su devenir se puede intuir como una fase posible, como un fenómeno de conexión de un todo textual estructurado, de un entramado, de una globalidad diacrónica interconectada. En síntesis, el diseño no puede ser reducido a un quehacer que solamente optimice la funcionalidad de objetos o procesos. Si ha sido *funcionalista* en un momento dado, es porque la época lo era y su desarrollo lo demandaba; y si fuese optimizable, ya se hubiera optimizado y una vez optimizado, no habría más diseño.

El diseño mismo, en el discurso que despliega en el tiempo hasta la actualidad, no comparte la visión evolucionista del gradual perfeccionamiento de apariencias. Más aún, hay evidencias históricas de que soporta mal el autoritarismo, sea éste moralista,

<sup>11</sup> Savino Alberto, citado por Magnano Lampugnani Vitorio, en DOMUS 737, abril 1992, Milam, p.3.

funcionalista, estatal o didáctico; si ha habido autoritarismo, es éste lo que se manifiesta en el diseño, lo que se construye a través del diseño.

No obstante, el diseñar arquitectónico no tiene porqué ser inefable. No tiene por lo tanto que circunscribirse a una campo obscurantista entre creatividad esotérica y pragmatismo coyuntural. *“Lo que se infiere de esto es la necesidad de tomar en consideración fenómenos de naturaleza cualitativa; es decir, no exactos: la fenomenología de individualidades que caracteriza la imaginación estética y percepción pre-cintífica”* (Carmagnola, 1992).<sup>12</sup> Con esta exigencia de *complejización y diversificación*, el diseño arquitectónico no se encuentra sólo, sino coincide con lo que sucede en muchas disciplinas.

*Un diseñar en el que pensar y hacer, en el que ideas y creación no tienen frontera, ambos son momentos coyunturales disponibles para su interpretación y abiertas a un trabajo analítico y crítico que las traspasa y los extiende más allá de sus límites para componerse como discurso proyectual, que construye estrategias sobre lo real, en donde la relación de reflexión del diseñar y el diseñar mismo, dependen de tal manera el uno del otro, que el uno sólo puede ser entendido a partir del otro.*



*No se trata de reivindicar un diseñar pragmático, lo que se sostiene en cambio, es que el objeto diseñado es solamente una síntesis, una forma visible, una objetividad, una apertura e inicio en todo caso, para otras reflexiones posibles de la realidad. Y que este proceso mental permite que el proyecto de diseño sea visualizado como algo más que la simple sombra de un objeto, que una serie de líneas o de imágenes en el registro de lo convencional.*

Se hace necesario, el replanteamiento de la *"hipótesis inicial" de partida*; es decir, *en la hipótesis actual, se afirma que existe una "forma de teoría" que es planteada implícitamente desde la creación del diseñar arquitectónico mismo ó bien que el*

diseño arquitectónico es una forma específica de producir en forma inicial e implícita textos moleculares diseñados, si se quiere, de teorías. Lo que se plantea en esta indagación, es entonces la de comprender al diseñar arquitectónico sin desfase, sin contratiempo. Se trata de ver como se sincronizan textos diseñados y objetos de estudio, de cómo se construye el correlato de lo que el diseño dice del momento presente.

*El "proyectar" o el "diseñar arquitectónico", como quiera denominarse, no es un concepto meramente de práctica proyectual; apunta hacia el ámbito de estructuraciones de un discurso conceptual sobre diversas angulaciones de la cultura construyendo moléculas de teoría, de la explicación del mundo a través de una cierta mirada del mundo y a la comprensión de la época. Un "diseñar Inteligente", es ejercer un diseñar complejo, un diseñar complejo como un producto que presenta las mismas características del pensamiento y del hombre de nuestra época: multidimensional, multinivel, polifórmico, policéntrico, multisistémico y abierto siempre a una transformación cada vez más compleja, que además de hacerse nuevas preguntas acerca de sí mismo, descubre también lo que en común tienen el problema de cómo están vinculados entre sí el pensar y el hacer como reivindicación de la autodeterminación del ser humano, lo que la cultura nos presenta como digno de ser visto y asimismo nuevas preguntas acerca de esta mirada en diversas dimensiones.*

*El concepto mismo de conocimiento adquiere en el presente un significado más amplio y complejo. Es un conocimiento convergente, global, contextualizado. No es ya un conocimiento unidimensional, disciplinario, simple o fragmentado.*

*Es un conocimiento complejo, de cruce y frontera, que se construye por encima de las disciplinas tradicionales. Conocimiento relacional, descentralizado y convergente que fusiona, ensambla y amalgama saberes que han interiorizado la transdisciplina.*

*En buena medida el diseño actual ya tiene todas las características del saber de la época: no es ya una experiencia unidimensional que sólo privilegia la forma, el lenguaje, la gente o la comunidad idónea. Tales paradigmas pertenecen a épocas en las que se trataba de simplificar, desarrollar en lo interno y generar saberes especializado<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> Carmagnola Fulvio, Quality and the Esthetic Nature of post-industrial Technologie, en Domus 737, abril 1992, Milan, pag. 32.

<sup>13</sup> Pérez Cortés F., Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo, Ed. UAM-X., División de Ciencias y Artes para el Diseño, pag. 12-13, 2003.

## 2.-alcance: análisis de los concursos de arquitectura como cortes temporales de la cultura arquitectónica.....

### a) lo paradigmático como límite y lógica de la práctica.

Veamos lo que Ignasi de Solá Morales dice al tratar este problema con una visión más compleja de la realidad que recupera por una parte, el mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica; es decir, con la incapacidad de evitar contradicciones porque ello no significa necesariamente un error sino el hallazgo de una capa más profunda de la realidad que no puede ser traducida, por el momento, a nuestra lógica.

No se trata de que las experiencias estéticas en el mundo contemporáneo estén en el centro del sistema de referencias, por el contrario, siguen ocupando una posición periférica. Pero esta posición periférica no tiene precisamente un valor marginal, sino un valor paradigmático. Las experiencias estéticas son, de alguna manera, el modelo más sólido y más fuerte, valga la paradoja, de una construcción "débil de la verdad de lo real", y por lo tanto adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea. Esta experiencia no es normativa: no se constituye como un sistema desde el cual pueda deducirse la organización de toda la realidad.

Por el contrario, el universo arquitectónico actual es percibido desde experiencias que se producen puntualmente, diversificadamente, con la máxima heterogeneidad y, por lo tanto, nuestra aproximación a lo estético se produce de una manera también débil, fragmentaria y periférica negando en todo momento la posibilidad de que la misma acabe convirtiéndose definitivamente en una experiencia central. Esa experiencia que se presenta como fragmentaria y marginal, "precisamente aquella posición desde donde sigue manteniendo un influjo seductor, su poder de develamiento, su capacidad de insinuar más que de resolver la comprensión intensa de la realidad."<sup>14</sup>

Existen disciplinas, en las que nadie duda de qué se está hablando cuando se discute de ella y otras en las que se ventilan constantemente angustias: ¿qué somos?, ¿qué hacemos?, ¿adónde vamos?, ¿no somos nada?, etc.,. La misma disciplina examinada

---

<sup>14</sup> Ignasi de Solá Morales. Diferencias, Topología de la arquitectura contemporánea. Cap. Arquitectura Débil, Ed. GG, Madrid.

diacrónicamente parece a veces transitar de una categoría a otra, pero ¿se trata verdaderamente de la misma?

Estas preguntas presentan en forma indirecta problemas de carácter epistemológico particularmente a través de la noción de *"paradigma"*. En todo proceso evolutivo, y el desarrollo del conocimiento es uno de ellos, se pueden determinar y encontrar elementos tanto de cambio como de permanencia, de puntos de inflexión, caracterizaciones de cambios cualitativos, análisis de momentos y etapas de relativa estabilidad a través de este concepto orientador.

*"El paradigma"*, define el conjunto de ideas desde el cual se opera, es lo que confiere sentido concreto a una actividad señalando los límites del campo de los hechos relevantes, delimita los problemas a abordar, indica el criterio para considerarlos resueltos, regula los procedimientos metodológicos, codifica conductas de una comunidad determinada. El objetivo no declarado de la *"práctica normal determinada"* es explorar la productividad de un paradigma, institucionalizado o no, implícito o explícito, y tratar de encajar lo mejor posible el sector pertinente de la realidad en el esquema de ideas incorporadas en el "paradigma en cuestión". El trabajo que se desarrolla en el marco de un paradigma estable y más o menos bien definido se designa como *"práctica normal"*. La crisis de un paradigma abre un periodo que se define como: "práctica extraordinaria" y una "revolución científica" o "práctica revolucionaria" consiste simplemente en la sustitución de un paradigma por otro de mayor éxito, con todos los cambios que esto supone en los grupos sociales que practican la disciplina afectada.

De hecho la sensibilidad de un período opera a nivel mucho más profundo que el de las racionalizaciones y las justificaciones; afecta a las estructuras mentales, a los mapas conceptuales, a las construcciones espaciales. Estas construcciones son como redes capaces de atrapar múltiples significados. Así, mientras la fragmentación y las capas, dos mecanismos clave del final de los ochenta en muchos lugares del mundo, eran descritos como mecanismos del "no lugar" en un discurso, podían ser utilizados para llevar a cabo una profunda lectura topográfica de otro.

Destacan tres elementos de relevancia epistemológica: 1.-la formalización del sistema teórico, 2.-la modelización del sector pertinente de la realidad y 3.-finalmente. la recopilación de casos ejemplares a reconocer o imitar. Este último elemento, es el de mayor significado, pues de ese conjunto de "casos ejemplares" o "soluciones modelo" depende la socialización y en buena medida la constitución de

una comunidad y del *"paradigma"*. Parte para ello de la constatación de las dificultades que enfrenta todo aprendiz para pasar de las ideas a la práctica, donde la respuesta de sentido común que apuntarla hacia la necesidad de "adquirir práctica" es totalmente insuficiente, porque es justamente *"la naturaleza de esa práctica"* lo que interesa caracterizar, y Kuhn aporta algunos elementos para esto, quien intenta resolver un problema necesita aprender a "ver" la realidad propuesta en los términos de la *"episteme vigente"*; es decir, adquirir los *"anteojos conceptuales"* adecuados. (el "diseño paradigma" como elemento ejemplar de una creación). Aún más, recordemos que la crítica arquitectónica se realiza primordialmente sobre el sistema de la obra de arquitectura y que participa ampliamente de los sentidos, límites, ideas y problemáticas *"del paradigma"* incluso en la mayoría de casos como elemento que afirma la *"práctica normal"*, por lo que es necesario su estudio e incorporación para ver como se ordena, que prioridades establece y como enfrenta los momentos de sustitución paradigmática.

¿Es posible construir con referencia a la evolución de las artes un discurso análogo al propuesto por Kuhn?

A primera vista parece que hablar de "revoluciones artísticas" en lugar "de revoluciones científicas" es más fácil y a la vez más difícil. Más fácil ante todo porque en el arte las transformaciones de los modelos, de los cánones y de las prácticas, en el nivel de la producción, no parecen medirse con esa instancia "fundamental de la verdad" que domina en la actividad científica. En otras palabras, en las artes no hay un valor básico tan claro e indiscutible en virtud del cual puedan identificarse las transformaciones como momentos de progreso. El mundo del arte, privado de esta Instancia básica de juicio, parece un mundo en el cual el juego de los paradigmas y de las revoluciones se puede desarrollar, por así decirlo, libremente y en estado puro, sin los límites de responder a exigencias de verdad y verificación. Estas distinciones, establecen también la diferencia entre ámbitos en los que se puede hablar de progreso o de regresión y un ámbito en el que estos términos tienen un sentido bastante más problemático, aunque no dejan de tener algún sentido.<sup>15</sup>

Cuando se habla de la *"tensión esencial"* entre la tradición y la innovación o entre teoría y creación, se describe una evolución cognoscitiva en términos tales que resultan sorprendentemente aplicables al mundo de la arquitectura. La tensión en arquitectura, entre la necesidad de acatar un conjunto de normas para garantizar una comunicación y la necesidad de transgredirlas para alcanzar una *esteticidad*

---

<sup>15</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona 1998.

puede llegar a ser más esencial que la tensión científica entre tradición e innovación. La misma idea de *"paradigma"* en un sentido estrecho, como colección de ejemplares, adquiere en el mundo del diseñador una fuerza insospechada.

He de sugerir algunos, haciendo referencia a la idea de áreas cambiantes de investigación en arquitectura. Hay preocupaciones y áreas de investigación compartidas en un período, aunque los resultados puedan diferir considerablemente de un lugar a otro y de una persona a otra. El arquitecto, como ya se afirmó anteriormente, no menos que el científico o el filósofo, trabaja en *"un área estructurada de problemas", que hemos denominado paradigma, en donde estos problemas provienen, en parte, de cuestiones no resueltas en una tradición anterior, de nuevos impulsos y visiones; pero también surgen del conflicto por tratar con realidades sociales y tecnológicas cambiantes.*

Hace 25 años, por ejemplo, ciertas nociones más o menos paradigmáticas del neo-racionalismo ejercieron gran influencia, porque parecían dar soluciones a cuestiones persistentes de la época, relacionadas con la resolución de la modernidad y de la tradición, la cuestión de la *"memoria"*, *"la reconstrucción de la ciudad centro"*, o *"la presencia del pasado"*, me estoy refiriendo a la escuela de Venecia. En años más recientes los problemas inherentes a la ciudad descentralizada, a la periferia y al nuevo paisaje, se han hecho más y más agobiantes, deviniendo en cambios graduales que enfatizan la fragmentación, por una parte, y la fría abstracción por otra; el replanteamiento de la herencia arquitectónica moderna ha ido de la mano con la construcción de nuevos modelos de "naturaleza".

¿Pero como afecta a los edificios y a los proyectos particularmente?. *Precisamente a través de nuevas nociones paradigmáticas, las soluciones arquitectónicas que parecen dar la respuesta "correcta" a dilemas que todo el mundo está empezando a sentir.* ¿Fue por sugerir una multivalencia entre la abstracción y la *"descubierta confusión"* de la existencia moderna que permitía que varias realidades coexistieran en una especie de suspensión por capas?, ¿fue precisamente por eso que el trabajo de F. Gehry entusiasmo a generaciones más jóvenes hartos de los *"signos y las referencias"*?. Se puede decir que las formas sentidas por Gehry han tenido un efecto mucho más profundo a este respecto que las construcciones más intelectualizadas, pero menos convincentes visualmente, de un Eisenman, por ejemplo. La cuestión no está solamente en el campo profesional sino que existen también sensaciones generales, intuiciones generalizadas si se quiere; pero la cuestión no es la de elegir a "creadores de formas", sino más bien sentir como algunos proyectos y edificios nuevos parecen estar gestando toda una generación

siguiente. El "Centro Gallego de Arte Contemporáneo" de Alvaro Siza viene al caso de inmediato y al lo señalado en párrafos anteriores sobre la ciudad periférica, ya que trata de resolver convincentemente la cuestión tan en boga del "borde urbano", combinando una lectura del contexto a niveles topográficos, culturales y urbanos con la apertura de un paseo a través de espacios dinámicos, construyendo una especie de paisaje urbano, pero con miradas sustentadas aún en las nociones de la ambigüedad cubista de figura y fondo.

Edgar Morin<sup>16</sup>, da también una idea de lo que hace un paradigma:

*"un paradigma" es un tipo de relación lógica (inclusión, disyunción, conjunción, exclusión) entre un cierto número de nociones y categorías maestras. Un paradigma privilegia ciertas relaciones lógicas en detrimento de otras, y es por ello que un paradigma controla la lógica del discurso, es una manera de controlar la lógica y, a la vez, la semántica.*

*Lo que afecta a un "paradigma", es decir, la clave de todo un sistema de pensamiento, afecta a la vez a la ontología, a la metodología, a la epistemología, a la lógica, y en consecuencia, a la práctica, a la sociedad, a la política.*

Lo más importante, es que los paradigmas no deben equipararse con una teoría unitaria,..... los paradigmas se constituyen por: las teorías(visiones), por modelos(tecnologías), por prácticas(praxis), por nociones tácitas y explícitas que desembocan en creencias, habilidades y destrezas. Para que la noción "de paradigma" sea útil para este trabajo, tendrán que servir de paradigmas: las arquitecturas, los problemas que se vuelven relevantes para la arquitectura, los criterios para considerarlos resueltos, los nuevos problemas a abordar, las formas que adquiere la práctica arquitectónica y los diseños, pero no los estilos. Un paradigma no es una teoría general.

De hecho, como habíamos señalado, la sensibilidad de un período opera a un nivel mucho más profundo que el de las racionalizaciones y las justificaciones; afecta a las estructuras mentales, paradigmáticas, a los mapas conceptuales, a las construcciones espaciales, construcciones que como redes son capaces de atrapar múltiples significados. Aquí tocamos una de las grandes ambigüedades de la arquitectura: por un lado, sus realidades sociales que son múltiples y a menudo contradictorias; por otro lado, "su status" como disciplina, el cual conlleva

---

<sup>16</sup> Edgar Morin, Introducción al pensamiento complejo, Colección cognitivas, Ed. Gedisa, cuarta impresión. 2001

**Falta página**

**N° 29**

*de lo real, articula diferentes objetos de estudio, conceptos y metodologías para el análisis, desde una perspectiva compleja e integral.*

*Es esto lo que está sucediendo con la disciplina y la práctica profesional de la arquitectura, que para colocarse en pie de igualdad y adaptarse a la evolución de la época, se desarrolla cada vez más de manera transdisciplinaria. Para ello, éste diseñar necesitó salir de sus fronteras, incorporar saberes de diferente tipo y procedencia, formular problemas transversales que sólo podrá resolver, en el encuentro con otros campos del saber. En buena medida el diseño actual ya tiene todas las características del saber de la época, no es ya una experiencia unidimensional que sólo privilegia la forma, el lenguaje, la gente o la comunidad idónea. Tales paradigmas pertenecen a otras épocas en las que se trataba de simplificar, desarrollar en lo interno y generar saberes especializados. Hoy en día la práctica del diseñar arquitectónico es de tal modo importante para el desarrollo económico y social, que ya no se le puede confiar únicamente a los diseñadores.*

*El diseño arquitectónico contemporáneo esta sujeto a esta perspectiva general, y esa perspectiva es la del "paradigma de la complejidad". Todo en ella es el análisis de realidades compuestas por elementos de diferente tipo y procedencia, entre los que se establecen relaciones de muy distinta intensidad: interacciones, interrelaciones, interdependencias, retroacciones, organizaciones y sistemas abiertos.*

#### **b) las conjeturas en arquitectura o los concursos como sus conjeturas...**

La arquitectura desde el Renacimiento, cuando trató de establecerse como un campo de conocimiento y así salirse de la esfera de los oficios, ha conjeturado continuamente su naturaleza en función de otros órdenes, como si su propia cualidad nunca pudiera producir los materiales a partir de los cuáles labora su autonomía. La búsqueda de una identidad, que continuamente se construye por analogía, mediante transposiciones e incorporaciones, ha marcado las ideas de la arquitectura desde el principio, cambiando periódicamente su orientación pero no su propósito; lo que parece mantener una especial validez para el propósito de la arquitectura en los términos "conjetúrales de la ciencia", no en tanto el rango científico de su orden adoptado, sino en la práctica de su aplicación. (Prácticas profesionales).

En realidad, si hay un aspecto unificador de estas prácticas es porque mantienen "ciertas conjeturas". Cuando se dice "como conjeturas" se hace referencia a esa clase de modelos que conocemos por las representaciones. Según ésta noción, una parte

de lo que se conjetura se ha de sostener de alguna manera, pero no se presentaría como es sin la ayuda de una hipótesis. No es de extrañar que *el término "conjetura" implique un objetivo o una predicción*. La noción "*de conjetura*".....opera de esta forma como la adherencia a ciertos hechos problemáticos de orden conceptual que operan como predicción. "*La conjetura es una aseveración positiva que participa por alteridad de la verdad en cuanto tal*", dice la definición en los diccionarios filosóficos; es pues, *lo que opera, lo que opera y avanza cambios, mientras la estabilidad de un paradigma se sostiene aún*.

Estas conjeturas se mantienen porque el diseño y sus prácticas no funcionan como un reloj, sino como un ser vivo que se conserva, se regula y reproduce en condiciones históricas determinadas. Se afirma e institucionaliza en forma desplazada, no en bloque, como disciplina en transformación que construye una esfera autónoma, asociada a la producción y respondiendo sintéticamente a todos los nuevos requisitos: técnicos, utilitarios, simbólicos y estéticos, comerciales, industriales, comunicacionales y promocionales.

En las prácticas del diseño arquitectónico contemporáneo hay pues una superposición de conjeturas de varios de esos procesos, sistemas y procedimientos, funcionan a través de convergencias y divergencias y por lo tanto es un proceso que nunca comienza en el mismo punto, ni sigue caminos ya establecidos de antemano.

En este diseño no hay nunca caminos reales. El proceso sigue recorridos distintos, irregulares y es el problema mismo el que determina la convergencia de factores, prácticas y características de un producto siempre divergente.

Estas conjeturas del diseño actual son una especie de mundo intermedio, que elabora obras, objetos y espacios a la vez estéticos y bellos, eficientes y estéticamente depurados. Es una práctica estructurante y estructurada que se balancea entre lo sensible y lo intangible, entre lo artístico y la mercadotecnia, lo inmaterial y lo material. Siempre se diseñan conjeturas dentro de parámetros conceptuales pero sin seguir modelo alguno. El diseño no tiene modelo porque el mismo es un modelo que busca producir incesantemente, que no produce resultados fijos porque está siempre en búsqueda de una renovación, que tiene hoy campos de acción, objetivos y tareas que conciernen a todas las dimensiones de la sociedad contemporánea.

Tomando como base objetos y espacios arquitectónicos, el diseño arquitectónico constituye actividades creativas de dispositivos relacionales: es decir, mediaciones que proceden de un trabajo sistémico sobre el campo de lo social.

Sus conjeturas, actualmente, se producen dentro de una red y se desarrollan de manera fractal y arborescente, se rebasan permanentemente en una especie de

procesualidad sin fin. Es una procesualidad en acto, que cumple un papel mediador entre las realidades y los anhelos, entre la representación objetiva y los deseos abstractos. Se balancea entre lo natural y lo artificial, lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo, haciendo manifiestos mundos invertidos: nuevos actores aparecen como entidades híbridas, medio imágenes- medio objetos, medio sujetos- medio objetos; desjerarquizados, derivados unos de otros, entes que han diluido su identidad y que se reinterpretan e inter-penetran, que se contaminan recíprocamente y en este mundo en transición la realidad de nuestro tiempo emerge en el diseño como discurso, porque a su manera el propio diseño hace manifiesta nuestra contemporaneidad. Es un mundo de conjeturas que como sistema abierto con múltiples niveles y en donde conviven sistemas y subsistemas sin centro fijo, adquieren diferentes formas ya que funcionan por la convergencia y divergencia de sus elementos componentes.

Esta complejidad no es una invención presente, espontánea y caprichosa, sino el resultado de una historia relativamente corta, pero cuya velocidad de cambio acabará por convertirse en la dinámica misma del diseñar. La historia misma de las prácticas del diseño, es como la condición actual del hombre; es decir, es compleja, desbordante y llena de sobresaltos.

Desgraciadamente durante muchos años y en el empalme de estas conjeturas con la práctica previa, esa historia se ha reducido al análisis de las formas, porque la historia del diseño arquitectónico se ha limitado al estudio de los lenguajes y de los procesos formales contenidos en sus objetos y productos. La morfología por momentos se ha convertido en el todo de este diseño, como si la planeación, conceptualización, estrategias y materialización pudieran ser dejadas de lado.

Se hace necesario ir más allá de las formas, más allá del análisis social y morfológico de los productos, es preciso asumir el todo de los procesos y la complejidad actual que los caracteriza. En esa complejidad, los aspectos materiales, conceptuales y técnicos tienen hoy en día un papel preponderante.

Para comprender estas nuevas realidades es necesario en primer lugar, cambiar de nivel y perspectiva sobre lo que es el diseñar arquitectura. Es necesario en segundo lugar recurrir a conceptos y métodos de análisis de otras disciplinas y hace falta, por último, establecer las bases para una visión más orgánica y compleja de lo que hoy pueden ser sus prácticas.

*Estas conjeturas arquitectónicas, producidas dentro de una red y que se desarrollan de manera fractal y arborecente, son su condición "plausible".*

El diseñador, incluso en su periodo más creativo, no maneja sino pocas conjeturas, generalmente todas con algún fundamento. Parte de la exploración, a nivel croquis, de un número restringido de ideas "*plausibles*". Pero, ¿en qué consiste el hecho de que una hipótesis formal, antes de su contrastación, se presente ya como plausible, razonable y fundamentada?. Aunque no hay una respuesta definitiva, es posible sugerir que la validez y por ende precaria y provisional de una hipótesis, proviene de su aparente adherencia a ciertos hechos problemáticos que no son solo, de índole sensorial, ni objetual, sino también y sobre todo inequívocamente conceptual.<sup>17</sup>

El que la importancia de la práctica de la arquitectura opere como lugar del pensamiento arquitectónico, independientemente de que tal pensamiento se desenvuelva en tomo de las reglas de un juego público o bien al juego de las reglas cambiantes de la arquitectura contemporánea, *significa precisamente que el pensamiento recupera la capacidad de constituirse a sí mismo cómo una práctica*. En el ámbito de la arquitectura también tiene sentido el concepto de "*marco epistemológico*" si se piensa que cualquier arquitecto diseñador necesita adquirir una conciencia, así sea difusa, de las preguntas a las que su actividad debe dar respuesta.

*El arquitecto, no menos que el científico y el filósofo, trabaja en "un área estructurada de problemas". Estos problemas provienen, en parte, de cuestiones no resueltas en una tradición anterior, de nuevos impulsos y visiones; pero también surgen del conflicto por tratar con realidades sociales y tecnológicas cambiantes.*

*Los cambios en la "conducta profesional" no ocurren porque sí: son el resultado no tanto del curso de los acontecimientos, sino "de conjeturas" de especulaciones acerca de lo que implica ser arquitecto o, más concretamente, conjeturas acerca de la "arquitectura cómo práctica". Lo que establece conexiones precisas entre la idea de un determinado edificio, que aún ha de ser proyectado y el "orden conocido", es en sí mismo una "cuestión de conjeturas"..*

Los cambios en la "*conducta profesional*", son precisamente los cambios en la "práctica profesional", con este término me refiero a una forma particular que toma la producción de ciertos objetos. Una particular forma de operación "cargada de conceptos", es la que se establece cuando se socializa una manera de ver el mundo y se constituye una determinada comunidad de sujetos que comparten parcial o totalmente esos mismos "anteojos conceptuales", una misma relación lógica. En este proceso juegan un papel de primer orden, los factores educativos, que veremos más

---

<sup>17</sup> Tudela Fernando, Conocimiento y Diseño, Colección ensayos, Ed. Uam-X, México D.F.

tarde cuando se traten los términos con los cuales se construye un perfil profesional y con los cuales se ordena una "curricula profesional".

La transformación en el tiempo de la obra arquitectónica, concebida como un proceso social y no como un simple objeto físico, esconde una realidad de sumo interés, porque ninguna obra del pasado se ve hoy con los mismos ojos con que se contempló en el momento de su concepción y primera circulación. *El sistema de apreciación necesita forzosamente incluir tanto el objeto material de diseño (o vehículo sígnico, como dirían los semiólogos) como el aparato conceptual a través del cual se percibe y se aprecia.*

Lo que históricamente se ha conocido como "buena arquitectura" tiene dos características recurrentes: 1) *la capacidad de transformar lo que contemporáneamente se ha denominado como "espíritu del tiempo"* y 2) *la posibilidad de mantener esa transformación a lo largo del tiempo.* Por lo tanto, la arquitectura que persiste; es decir, la buena arquitectura debe subvertir necesariamente los estándares existentes, al tiempo que se resiste a ser reabsorbida en la propia historia que ha transformado.

### **c) ¿porqué los concursos?**

Se puede afirmar, en primera instancia, que los concursos son "conjeturas arquitectónicas" o más precisamente, *son "formas de conjeturar en arquitectura".*

Una astuta capacidad para precisamente "suscitar conjeturas", para suscitar polémica, para convocar opiniones, para proponer y evaluar las posiciones y las oposiciones, para utilizar los "medía profesionales", han sido esos instrumentos denominados como: "los concursos de arquitectura". Sin ser infalibles, son los mecanismos que han hecho que las propuestas de diseño, tanto si han llegado a construirse como si han quedado en meros proyectos, sean el espacio que ha dado pie a amplias elaboraciones de imágenes, de esquemas, de explicaciones gráficas y textuales del proceso del proyecto, de la historia más reciente, de la problemática generativa que se despliega en cada caso y de la amplitud de las propuestas que el proyecto contiene, más allá de sus límites propios como y de solución particular.

Los concursos y sus apéndices: libros, exposiciones y números monográficos en revistas, no sólo son el tributo a una posible componente histriónica, *sino sobre todo la consecuencia de una prolongación práctica de un pensar estructurado y un análisis concreto, en donde ambos son escrituras coyunturales, disponibles para su*

*Interpretación y abiertas a un trabajo analítico y crítico que las traspasa y los extiende más allá de sus límites.*

El que diseña, el que proyecta, o el creador en arquitectura, como quiera que se le llame, no es un científico, por lo que su "criterio de verdad," no es la verdad (no se trata de un problema ético, moral o jurídico) ni de lógica, no saca conclusiones ni siquiera cuando juzga. *Enjuicia condiciones, clasificaciones, campos relacionales; no piensa linealmente de conclusión en conclusión, sino en redes, estructuras y sistemas encadenados. Valora en el sentido de la optimización de la forma de vida, de la forma de organización que un edificio libera.*

La propuesta, no intenta ni pretende el análisis de los concursos desde el punto de vista de su organización, etapas y descripción, sino más bien, se centra en torno a las ideas e imágenes o lenguajes arquitectónicos que se discuten y enjuician, en cómo se ejerce la crítica, qué es central para ésta, cual es la exigencia de trabajo y desarrollo propuesto en los paradigmas, ideologías, prioridades y problemáticas que se explicitan y finalmente la significación y codificaciones que se proponen.

Incluso asumiendo la inmediata postura, de que todo concurso de arquitectura es un acto retórico en el que solamente se muestran estados del "*avant-garde arquitectónico*", hay que recordar que son los espacios y lugares más experimentales y abiertos (incluso, en cierto sentido, más democráticos) para confrontar diseños e ideas de arquitectura, y finalmente como: los espacios en donde la práctica-creativa y la práctica- reflexiva se ejercen.

Ahí, en los concursos, es donde volvemos a la cuestión de las obras singulares, por una parte a su orden sin igual, por otra, a su capacidad para clarificar o cristalizar "*temas genéricos*".

Por ahora, es posible apuntar la siguiente conjetura: *los Concursos de Diseño son los instrumentos y los espacios idóneos en donde se explicitan en primera instancia y como correlatos arquitectónicos: las crisis, los paradigmas o reformulaciones teóricas y cambios en el "espíritu del tiempo" de un momento histórico o de la cultura, en principio expresados en otros ámbitos y en otros términos; es decir, son los lugares en donde: su carácter experimental y su capacidad especulativa, los convierte en espacios de síntesis, de múltiples aproximaciones, que construyen o reformulan en términos de Diseño y de Arquitectura significados, codificaciones, prácticas, programas y sentidos de la cultura arquitectónica de un momento que produce sus reflexiones del diseño y sus diseños como nuevos textos.*

#### **d) los concursos como ejercicio de hermenéutica y fenomenología.....**

Existe también otra consideración, que me parece necesario apuntar, la capacidad experimental y interpretativa de los concursos. Se ha dicho, que "los concursos de arquitectura" son espacios con una astuta capacidad para "suscitar conjeturas arquitectónicas", para convocar opiniones y oposiciones, para suscitar polémica, para evaluar posiciones y oposiciones y para incluso utilizar los "media profesionales", todo esto supone precisamente que son el espacio idóneo para estas interpretaciones..... La interpretación, *"la hermenéutica"*, toma intensidad en el espacio del proyectar, del debate sobre posiciones, tendencias y conjeturas de lo arquitectónico, en donde los creadores de un proyecto, son al mismo tiempo: creadores de formas y creador de propuestas intelectuales con capacidad para ver y fijar analogías, conexiones, campos relacionales, de trabajo con modelos comparativos y de nombrar diferencias. En los concursos, no hay Interpretación arbitraria que reduzca la propuesta a una condición de texto o simple signo, convirtiéndose en interpretaciones que lleve a la desaparición de cualquier proceso argumentativo útil para la arquitectura, porque precisamente, los concursos (en donde su calificación y relevancia la establece la misma calidad del jurado) se *"convierten en cortes temporales del hacer arquitectónico"* en el espacio de la interpretación calificada en donde unos objetos alcanzables regulan una cierta objetividad sobre los deseos apuntados, para evitar o señalar contradicciones, pero sobre todo para eliminar interpretaciones arbitrarias o hermenéuticas innecesarias .

Tal como se ha señalado, *"las temáticas de concentración o concursos"* constituyen tópicos paradigmáticos que expresan *el espíritu de la época*. Por definición éste permea en mayor o menor medida la problemática de las disciplinas constituidas, cuya reacción ante las nuevas concepciones para abordar lo actual, no es necesariamente homogénea ni en tempo ni en actitud. De esta forma, los concursos cuestionan como aproximaciones parciales de la realidad e invitan a una reflexión integrada de nuestro tiempo. Por ello, tienen la particularidad de complejizar y plantear nuevos problemas a las áreas de conocimiento constituidas, interrogando su capacidad explicativa.

Los concursos son asimismo, los lugares centrales para experimentar y especular en tanto sus resultados son ideas o más concretamente: "ideas proyectuales". Esta condición los iguala con el objeto de estudio de la presente investigación, *la teoría esbozada en la creación tiene su referente y este es precisamente el "proyecto arquitectónico"* o son el material de lo que están hechos los concursos arquitectónicos.

“Proyectar, señala Fernando Martín Juez<sup>18</sup>, es un atisbo del mundo, una teoría, una visión peculiar que presume posible una solución más allá de los recursos y las tecnologías disponibles, aunque se apoye en ellos”.

El proyecto es una interpretación que nace de la comunidad de referencia y los paradigmas que la caracterizan. Es percepción que modela y carga de sentido las formas, el espacio y el contexto más allá de connotaciones y significados corrientes, aunque surja de ellos.

El proyecto depende (es importante anotar) del estado de ánimo del creador y la comunidad frente al deseo. Este ánimo matiza el proceso de exploración de relaciones y transformaciones posibles y el descubrimiento de órdenes nuevos, en el medio ambiente construido.

El diseño, por su parte, es un gran catálogo de recursos para hacer real un proyecto: un índice de opciones que se derivan de los materiales, la tecnología, los medios de producción, los estilos formales, los hábitos y las pautas de organización -temporal y espacial- que caracterizan a una comunidad concreta.

El proyecto es el dominio de causas finales. El diseño es el dominio de las causas eficientes ó físicas.

Proyectar es el cómo pensar; más aún: *es el por qué y el para qué pensar en un problema y una solución*. Por ello, el proyecto es siempre una estrategia: considera las reglas de transición, las regularidades probabilísticas, el azar y el ruido.

Señala Edgar Morin<sup>19</sup>, la palabra estrategia se opone a la palabra programa. Para las secuencias que se sitúan en un medio estable conviene utilizar programas. El programa no obliga a estar vigilante, no obliga a innovar. Es por eso que tenemos que utilizar múltiples fragmentos de acción programada para poder concentrarnos sobre lo que es importante: la estrategia con los elementos aleatorios..

La otra condición; es decir, “*la fenomenológica*”, se refiere a los casos de concursos, que para los fines del presente trabajo, han continuado con su posterior diseño y construcción del proyecto, pasando por la consideración proyectual descrita. Sin embargo, estos pasan a otra condición adicional, a la condición de “*lo experiencial*”, “*de lo existencial*”, “del resultado de la percepción ó “la condición y experimentación fenoménica” de los lugares, de los espacios, del objeto y en la construcción de una experiencia.

Se alude precisamente, a la diferencia esencial introducida por la fenomenología, a la distinción entre comprender y conocer, apoyándose en la diferenciación entre

---

<sup>18</sup> Dr. Fernando Martín Juez, Contribuciones para una Antropología del Diseño, pag. 158-159, ed. Gedisa, Barcelona, 2002.

entendimiento y razón; comprender es el intento de entender una cosa como un todo. Este aspecto, es de tal peso que aumenta y modifica parcialmente el sentido de esta investigación, al incorporar otros conceptos, hasta ahora no centrales, como: el de la percepción, la experiencia, la memoria, lo vivencial, lo existencial, el lugar, etc..

La interpretación de los edificios basada en la experimentación de los mismos, "en lo fenomenológico", en donde la energía de la forma se convierte en poder que va más allá del signo. En este momento se crea otra opción, la utilización de los concursos en donde éste agregado, es un agregado particular en donde se suman ambos momentos; es decir, donde el ámbito proyectual es rebasado y llevado a objeto arquitectónico construido, a edificio realizado. Esta condición anterior, hace necesaria la interpretación, la parte de experimentar y del proyectar pero agrega la existencial la de experimentación fenoménica, es lo concreto nacido de lo especulativo.

#### **e) ¿qué y cuales concursos son pertinentes?....**

Las propuestas arquitectónicas de verdadero Interés encajan en el tiempo de forma compleja, apuntan proposiciones básicas y determinadas líneas de investigación.

La arquitectura contemporánea ha elaborado un panorama arquitectónico que en principio podemos calificar como inquietante y de una inédita autoría, en donde los métodos de pensamiento aumentan sus dosis críticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales basadas en el énfasis en la transformación y la diferencia. La arquitectura en particular, como afirma Joseph María Montaner<sup>20</sup>, se muestra en la condición de una continua revisión, en la pérdida de la fe en las grandes interpretaciones y en las dudas sobre la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura.

Construcción de discursos y de-construcción de los textos de éstos mismos discursos proyectuales, es la práctica a la que los concursos y su crítica están constantemente abocados.

Interesan sobre todo, los concursos que en éste sentido perfilan un campo de posibilidad estratégica, desde donde se despliegan propuestas y discursos múltiples

---

<sup>19</sup> Edgar Morin, Introducción al pensamiento complejo, Ciencias Cognitivas Ed. Gedisa, Barcelona 2001. Capítulo Paradigma e Ideología.

y en todas direcciones. Es precisamente en este contexto y en éste sentido en el que se centra otro medio de interés y selección; es decir, **la posibilidad de representar o de ser posibles "cortes temporales" del hacer arquitectónico, que muestran como radiografía, como topografía, las ideas, tendencias y conjeturas de la arquitectura contemporánea.**

Todo concurso de arquitectura que:

- se plantee como construcción de "verosimilitudes"
- se plantee como interpretación de la cultura y sondee nuevas expresiones de una visión del mundo y especialmente del mundo de la arquitectura.
- por la reunión de tendencias y planteamiento de conjeturas.
- que se conciba como un fenómeno de conciencia colectiva.
- que busque innovar atisbos del mundo, un nuevo pensar sobre los mismos problemas.
- concursos en donde su socialización depende en buena medida de la constitución de una comunidad y del "paradigma arquitectónico".
- que se proponga el alcanzar explícitamente una claridad conceptual nueva y proponga una nueva expresividad.
- la capacidad de transformar lo que contemporáneamente se denomina "espíritu del tiempo".
- por la relevancia y pertinencia de un jurado.
- por lo que se propone y se examina.
- y finalmente por su orientación y su crítica.

.....es un concurso que interesa.

---

<sup>20</sup> Joseph María Montaner. La Modernidad Superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX, Ed. GG., Barcelona.

### 3.-Concursos de Arquitectura :

\*CONCURSO INTERNACIONAL PARA EL PARQUE DE LA VILLETE. París Dic./1982.

En 1982, es convocado el Concurso Internacional para la Villette (850 participantes y 472 proyectos recibidos), busca: *proponer un parque innovador adaptado a la realidad urbana de hoy y del mañana, con la misión de hacer un parque del siglo XXI. No se trata de reproducir las concepciones tradicionales, tiene que ser una propuesta activa, permanentemente experimental, debe afirmarse como el parque del mestizaje y la integración y debe afirmar una idea urbana de densidad.*

*No se trata solamente de hacer un parque, sino de lograr a través de él una operación de urbanismo particularmente compleja y original, hay que mezclar estrategia urbana e innovación cultural, crear el instrumento de una nueva cultura; en resumen: aliar el genio del lugar y espíritu del tiempo.* En 03/83 fue la entrega final, se presentan algunos proyectos que tomaron el desafío del programa con gran virtuosidad.

#### ALGUNOS DATOS DE PROGRAMA.

La dotación de facilidades culturales y re-creacionales en un terreno de 125 acres en un área (ex industrial de París); ocupada ya por dos edificaciones existentes, El Museo de la Ciencia y la Tecnología y la remodelación del antiguo rastro La Halle y la futura construcción de la Ciudad de la Música. El programa detallado lo obviamos por su extensión, se proponen: invernaderos, dos áreas de gimnasia, dos terrenos de juegos, dos áreas de exposiciones, áreas deportivas, áreas de conciertos, áreas de educación científica, áreas de juegos y concursos, servicios diversos de cafetería y comidas, kioscos, pequeños museos, ferias.

#### JURADO:

Algunos miembros del jurado: Pierre Dauvergne (coordinador), Jean Prouve, Carlo Aymonino, Rolland Barthes, Philip Johnson.....entre otros.

En la ambición de gestar un parque contemporáneo, solamente los nueve seleccionados respondieron a la problemática, la mayoría de las propuestas, sólo muestran un buen oficio con plagios de estilos históricos y visiones paisajistas con una insuficiencia socio-histórico.

El parque debía ser una estructura cultural, debía insertarse en la ciudad con una organización y un funcionamiento diario durante todo el año conteniendo numerosos equipamientos y actividades, tal como la ciudad. Obligaba a tomar en consideración más conceptos: el paisaje y la arquitectura, la ciudad, el parque y el jardín; elementos ignorados frecuentemente. La arquitectura y el paisaje se integran, se auto-definen y se confrontan, no están disociados ni prevalecen uno sobre otro; aquí la noción de paisaje tiene otro concepto, este parque nos enfrenta como comodín de ideas y de formas que enmarcan a la ciudad, con ella como edificio no construido y discontinuo.

-interesa Koolhaas; *porque inaugura una nueva manera de abordar los problemas arquitectónicos y en particular por la capacidad de combinar especificidad arquitectónica y la indeterminación programática.*

El ejemplo de las investigaciones sobre las combinatorias para reencontrar la urbanidad perdida, han demostrado el interés por esta vía, pero Koolhaas va más lejos y no es una casualidad si su escritura evoca un lenguaje matemático o informático. La superposición de tramas y de redes punteadas maximizan las evidencias de las funciones, producen un método de integración, eficaz y extraordinariamente cargado de arquitectura. Ello permite escapar de la composición, en la cual los arquitectos recaen constantemente. En Koolhaas, la unidad, es el arribo de un procedimiento que comienza con la fragmentación que permite a los objetos tomar lugar en resonancia de unos sobre otros, pero su proyecto no es simplemente una respuesta de visualización del programa, ni un proyecto teórico o abstracto, basta ver las consideraciones en detalle del plan de masas y el dibujo donde explícita ejemplos de bandas para convencerse de ello.

- Nouvel interesa porque a logrado trastocar los términos de la alternativa natura/técnica, haciendo del segundo un contenido o hace de la técnica una naturaleza y de la naturaleza un objeto técnico, como objetos poéticos que finalmente encuentran la proporción exacta que equilibra lo real y lo ficticio.

Evidentemente los intercambios, los periféricos, los autos, las antenas, las barcazas, los pórticos, los puentes, las pilastras ya no son parásitos o elementos neutros o accidentales, sino elementos constitutivos de una nueva poética

- La propuesta de Pesce, se instala en la trama urbana con total precisión, un universo que vuelve arcaicas todas las creencias de las grandes composiciones demostrando la fuerza de coherencia de un mosaico que no queda sin evocar el dibujo; sin embargo aquí, por unas simples islas anti-monumentos, como fragmentos de objetos ordinarios en pleno cambio, que sólo se estructuran por esta malla de pasarelas que entretejen al resto de la ciudad, dos pedazos de terreno que antes aparecen separados.

- El proyecto de B. Tschumi se presenta como una innovación. La propuesta, cargada de sentidos significativos, presentan una lectura diferente desde cada una de las perspectivas desde que se le vea, según el interés del que vive el espacio. Es una expresión de renovación urbana: el ajardinamiento y los recorridos dan una tipología especial, re semantizando el entorno existente, recuperando y expresando los significados históricos y referencias de usos populares y tradicionales, contenidos en el objeto espacio del entorno. **Reúne tres sistemas autónomos: el sistema de los objetos, el sistema de movimientos y el sistema de los espacios en una gran superposición que da como resultado espacios y situaciones de dimensiones y carácter diferentes, de conflictos, de diferencias y reciprocidades.** Los "Folies" dispuestos en su sistema modular, definen espacios físicos que pueden ser transformados y elaborados en base a los requerimientos específicos. Constructivamente, crean recorridos lineales y curvos, que al superponerse crean puntos de tensión, superficies como plataformas verdes y volúmenes con diferentes usos culturales, con todas estas superposiciones interrelacionadas avanza los conflictos de la sociedad contemporánea en su proyecto.

Proyecto/327: Rem Koolhaas.

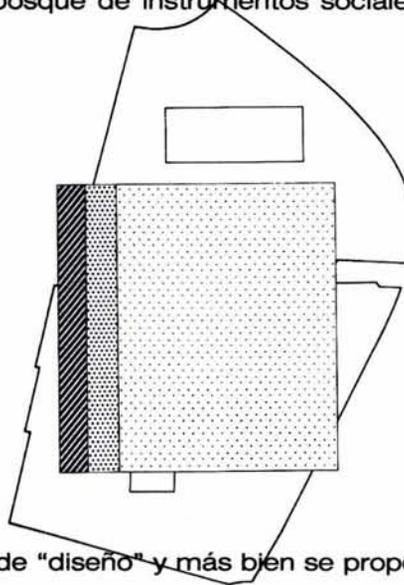
Hipótesis inicial:

El sitio es pequeño y el programa muy amplio y ambicioso. Un parque convencional es una réplica de algo natural servido por un mínimo número de facilidades que aseguran su uso y goce; el programa para La Villette, se presenta como un denso bosque de instrumentos sociales a lo largo del sitio.

Era inútil diseñar un parque en detalle. Vimos el programa como sugerencia, como enumeración provisional de elementos deseados; como sugerencia, hemos previsto las variaciones que el programa debía mantener para permitir cambios constantes y ajustes permanentes. A mayor funcionamiento, más debía permitir un estado de revisión constante; su diseño debía ser, por lo tanto, la propuesta de un método que combinara *lo específico y lo indeterminado*. El principio implícito y eje de la indeterminación programática como base del concepto formal, estriba en la posibilidad de que permite cambios, modificaciones, y que ocurran sustituciones sin dañar ó entrar en contradicción con la hipótesis inicial.

Lo esencial es, como orquestar en un espacio metropolitano la coexistencia mas dinámica de actividades x, y, ó z para generar a través de su mutua interferencia una cadena de reacciones de nuevos imprevistos eventos; ó, *como diseñar una especie de condensador social en un plano horizontal congestionado, el tamaño del parque*. Proponemos las siguientes proyecciones que, superpuestas en el sitio, constituyen precisamente el parque. *El principio de la indeterminación programática, es la base del concepto formal que posibilita cualquier cambio, modificación, remplazo ó sustitución que ocurra, sin verse alterada la hipótesis inicial del problema.*

Como el diagrama de superposición entre terreno y programa lo muestra, el programa es muy vasto, el programa es un denso bosque de instrumentos sociales equipados de un mínimo de elementos naturales.



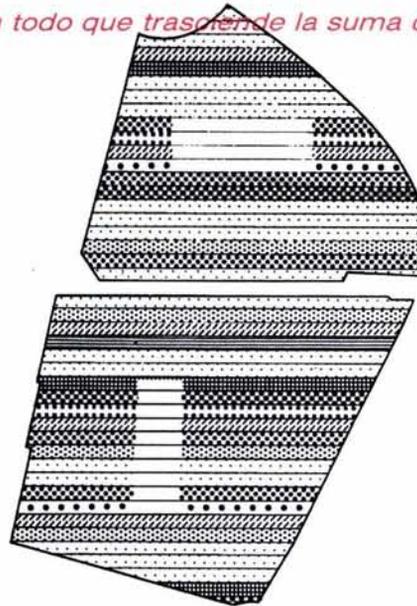
Se trata de pensar menos en términos de "diseño" y más bien se propone un método que combina la *especificidad arquitectónica y la indeterminación programática*. Esta propuesta es más bien una estrategia que un "diseño", se trata de aprovechar óptimamente cierto número de instalaciones al mismo tiempo que se ofrece una experiencia estética. La base

del concepto formal, el principio de *indeterminación pragmática*, autoriza toda forma de mutación, de unificación o de sustitución sin dañar la hipótesis de arranque.

#### Diagrama 1- bandas.

El conjunto es dividido en bandas paralelas, susceptibles de recibir y acomodar las zonas prioritarias y diversas del programa evitando la concentración y congregación de componentes. La distribución de las bandas sobre el lugar puede ser en parte arbitraria y obedecer en parte a la lógica dictada por las características del sitio, esta táctica de bandas engendra un rango máximo de "fronteras" entre componentes del programa permitiendo una gran combinatoria y el máximo número de mutaciones. La dirección de las bandas, se escoge para que los elementos dominantes ya presentes en el lugar, el Museo de la Ciencia y el Gran Halle, sean integrados al sistema. Estas franjas se basan en dimensiones estandarizadas de 50m., divisible en incrementos de 5,10,25, ó 40 m. para facilitar los cambios y reemplazos sin alterarlas y para crear puntos fijos para la infraestructura. La naturaleza -temática, los jardines ó la naturaleza "real" son tratados como parte del programa. Los conjuntos o las pantallas de árboles y los jardines actuaran como planos de una escenografía: dando la ilusión de diferentes ambientes, de diferentes planos sin alterar lo sustancial.

*La disposición de bandas se basa y recuerda también, el funcionamiento de un rascacielos cuyos pisos superpuestos albergan elementos programáticos diferentes al mismo tiempo que forman un todo que trasciende la suma de las partes.*



#### Diagrama 2: redes puntuales.

Instalaciones de escala pequeña y elementos atomizadas, que se encuentran repartidos a lo largo del sitio pero con cierta frecuencia en el terreno, son distribuidos con la ayuda de redes puntuales y es matemáticamente calculado a partir de la frecuencia de uso deseada, este procedimiento asegura esferas de influencia igual y la disponibilidad óptima de las instalaciones repartidas.

A pesar de ser pequeños, los episodios de la "*red puntual*", consistirán en una serie de elementos idénticos, poderosos, reconocibles y de color resaltado que serán regados en el

terreno permitiendo, una permutable composición, la huella de un bombardeo de meteoritos, con una calidad tectónica de confetti.

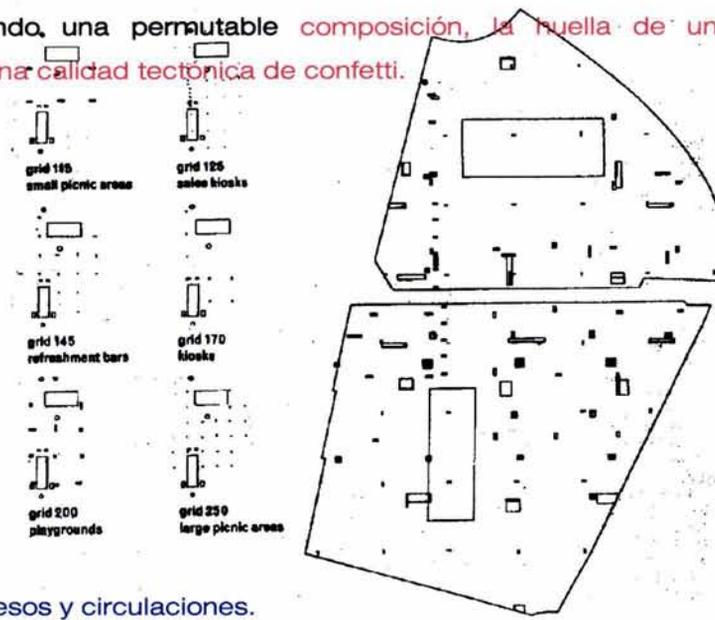


Diagrama 3: accesos y circulaciones.

La tercera capa conjunta vías de acceso y el sistema circulación que alimenta todos los elementos del parque y asegura su mejor utilización.. Consiste en: el *Boulevard* y *Promenade* (paseo cubierto)

*El Boulevard*, de norte a sur, corta sistemáticamente las bandas en ángulo recto, relacionando directamente las principales componentes arquitectónicas del parque, al norte el Museo y las Termas, al sur la Halle y la Ciudad de la Música, con ancho de 25m, de los cuales 5 m. están cubiertos.

*El Preomenade*, complementario al *Boulevard*, es generado y resulta de la identificación y demarcación, en la forma de plazas de ciertas seccionamientos significativos de las bandas, que ofrecen la oportunidad de sacar partido de ciertas concentraciones de un alto interés programático, fortuitamente engendrados por la interacción de las bandas. Estos "*lugares del lugar ó sitios en sitio*", son dotados de equipamiento: pequeños anfiteatros, mesas y lugares de juego, tribunas, pistas de patinaje, taludes, etc. El recorrido por *el Promenade* representa una visita sintética que equivale a una visita fragmentada del sistema. *El Boulevard* representa la parte de las actividades permanentes con instalaciones funcionando las 24hrs., aún cuando el resto éste cerrado.

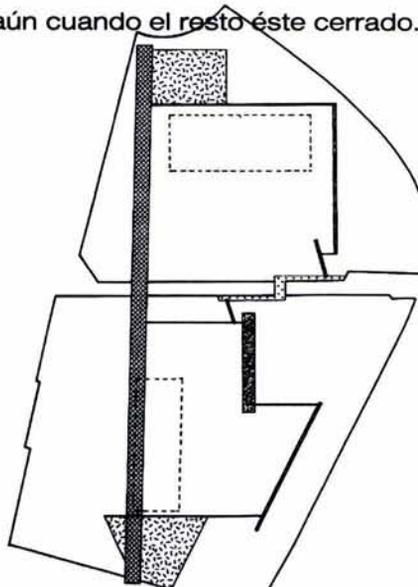


Diagrama 4: capa de grandes elementos existentes en la zona.

Esta capa es una composición organizada por los objetos importantes, únicos o muy grandes para ser localizados de acuerdo a una distribución sistematizada en el plan. La neutralidad y la relativa regularidad requerida en las tres primeras capas forman el contexto, en el cual estos elementos de gran escala toman su significación. Elementos únicos, tales como: la *esfera del Museo de la Ciencia* y la *rotonda*, repartidas en función de líneas extrapoladas a partir del contexto según una lógica retroactiva.

La composición a gran escala, consiste en el *Museo de la Ciencias* y el *Grand Halle*, amplificados por un bosque circular y una serie de intervenciones arquitectónicas que permiten delimitar las fronteras del parque sin necesariamente coincidir con su perímetro.

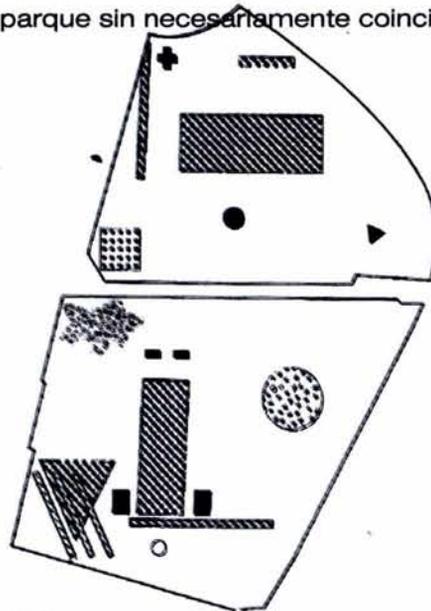
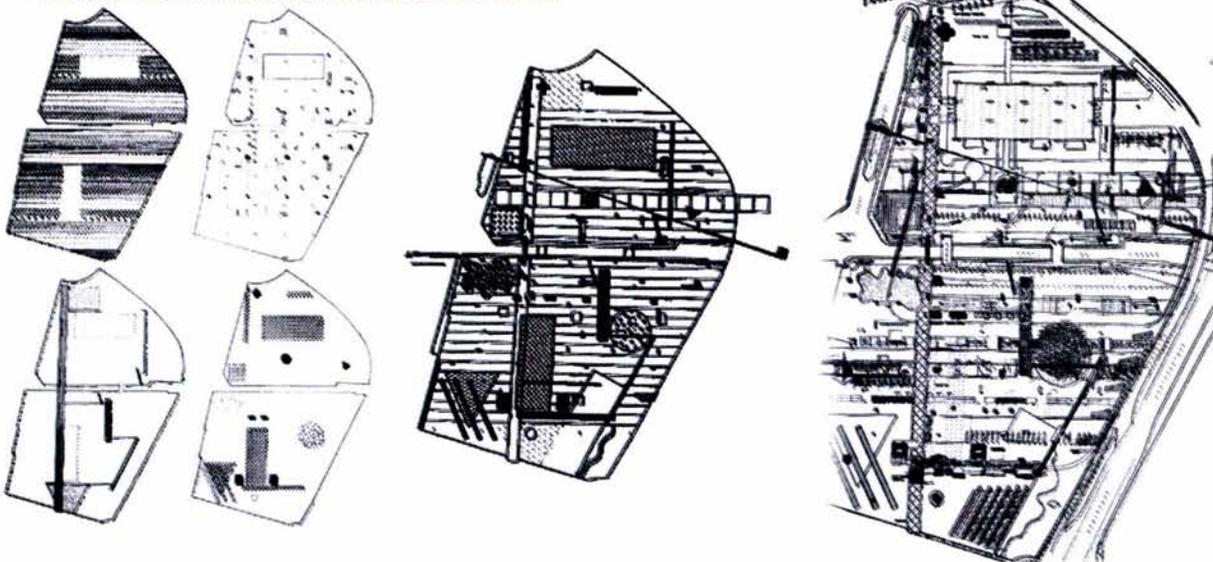


Diagrama 5: capa final. superposiciones.



### Segunda Fase: La Demostración.

En la primer fase, hemos acentuado el interés en el programa y en la prioridad de la dimensión social. Como hipótesis, la coexistencia de una diversidad de actividades

humanas canalizadas en la creación de un parque. Habiendo explicado “como trabaja”, ahora proponemos el “como se ve”.

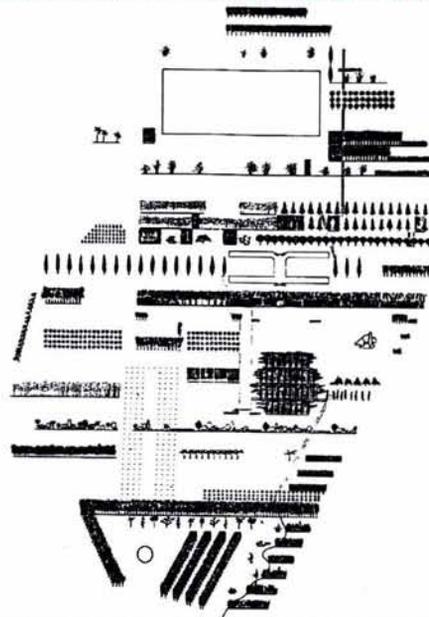
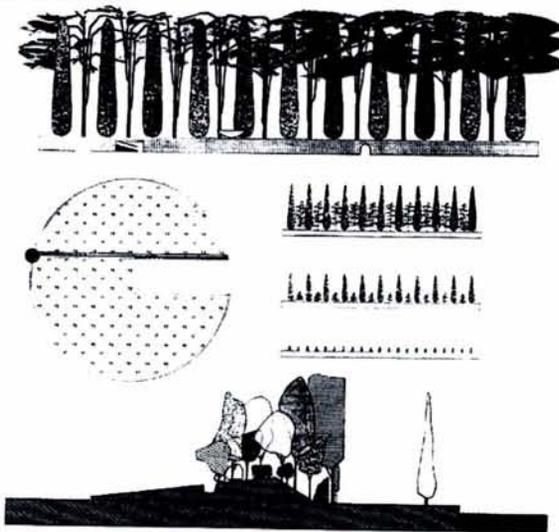
*Principios:* un escenario donde se encuentran tres diferentes “categorías de naturaleza”.

1.-Regiones en donde el programa es “*naturaleza natural*”; espacios en donde lo vegetal es dominante: los jardines temáticos, los jardines didácticos, las praderas de juegos, etc.

2.-Pantallas lineales de árboles paralelas a las bandas, definen las zonas y también generan series sucesivas de formas de paisaje natural. Estas “*pantallas arbóreas*”, que difieren en altura, especies, transparencia, densidad y homogeneidad producen cortinas como un teatro; actuando como paisajes encontrados. Los árboles que forman estas pantallas están yuxtapuestos para maximizar éste efecto. Al establecer esta disposición se alcanzan dos objetivos: una propuesta didáctica y una estética.

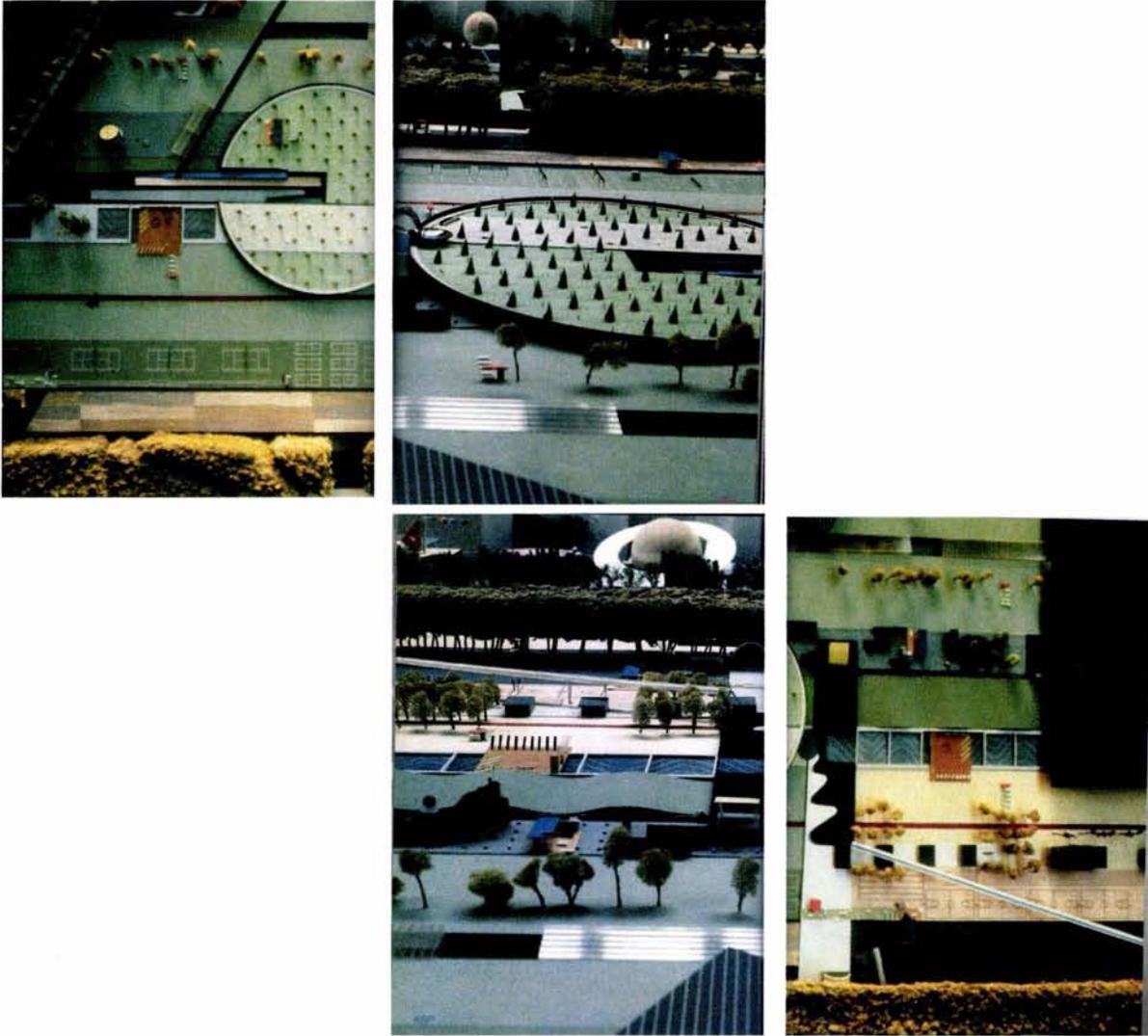
Rompimientos ocasionales de estas pantallas abren vistas, juegan un papel de enclaves y conexiones que producen efectos de contracción y de expansión del aparente campo visual. Esta oposición, entre estas diversas percepciones, es explorada y manipulada más adelante en los principales ejes de circulación, *el Boulevard* y *la Promenade*: lo reservado, íntimo y silencioso versus lo ruidoso y público.

3.- Los “*elementos de vegetación*” están concebidos a la escala de los mayores elementos arquitectónicos del sitio, con objeto de formar su contrapunto, proveen el espectro total de posibilidad de variaciones sobre el tema de “la imagen del bosque”. Paisaje: de conformidad con el principio de que lo utilitario este al servicio de lo poético, el paisaje está concebido como la suma de las intervenciones en infraestructura consideradas necesarias



#### Conclusiones:

Insistimos en el hecho de que en ningún momento hemos pretendido producir un paisaje diseñando. Hemos inventado un entramado capaz de asimilar una serie de significados futuros e intenciones, sin comprometer vínculos, redundancias o contradicciones. Nuestra estrategia consiste en conferir a lo simple una dimensión de aventura. Lo utilitario coincidiendo con lo poético: la realización no puede más que ajustarse a lo conceptual.



PROYECTO/749: Bernard Tshumi. (proyecto ganador).

El concurso de la Villette es un nuevo programa que propone una inédita combinación y yuxtaposición de diversas actividades, con la intención de impulsar nuevas actividades y perspectivas en este tipo de espacios públicos.

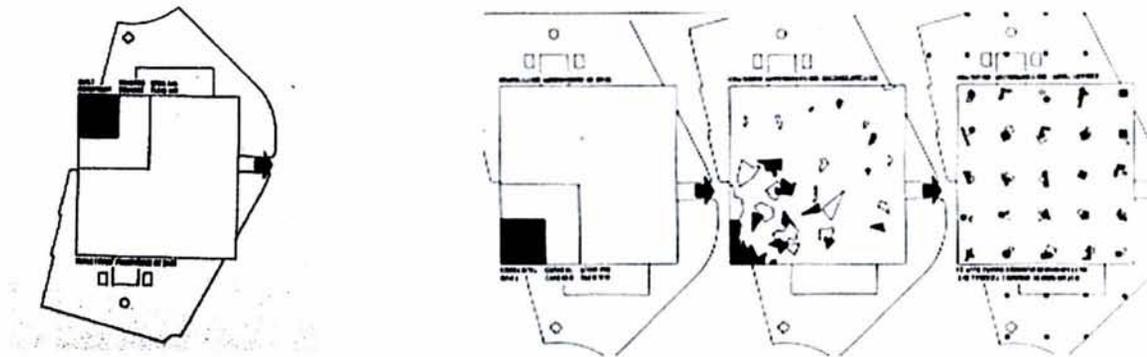
En la Villette, con su centro cultural abierto se alienta una actitud y tendencia de programas integrados, a la vez, a la ciudad y sus límites. *Debe ser considerado como uno de los más grandes edificios jamás construidos, un edificio discontinuo pero que posee una estructura única superponiendo algunas de sus partes con la ciudad y su periferia.*

Hemos asistido a un cambio en lo concerniente al concepto de un parque, el que ya no puede ser dissociado de la ciudad. El hecho de ser París un centro de empleos terciarios, actúa contra los parques de estética pasiva y a favor de nuevos parques urbanos basados en la innovación cultural, la educación y la recreación. *El avance de la polaridad civilización-naturaleza, dentro de las condiciones de la ciudad contemporánea, ha*

invalidado el prototipo histórico del parque en tanto que imagen de la naturaleza. El concepto de "espacio verde" se agota frente a la realidad del espacio cultural.

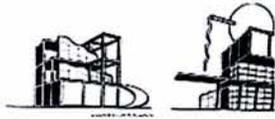
Nuestra visión es la de crear un nuevo modelo en el cual el programa, la forma y el contexto juegan un rol complementario, basada en un argumento teórico que trata a la ciudad como un todo más que como una acumulación de zonas.

Objetando la idea de una masa suplementaria, incluso lineal, sobre un terreno desalojado y respetando las demandas del programa, proponemos una solución estructural simple: distribuir las exigencias programáticas a través del sitio en un ordenamiento regular de puntos de intensidad variable llamados "Folies". De-construyendo el programa en una serie de actividades ubicadas según las características de uso y el contexto, el proyecto permite el movimiento máximo a través del sitio, alentando los descubrimientos y presentando a los visitantes una diversidad de programas y eventos.



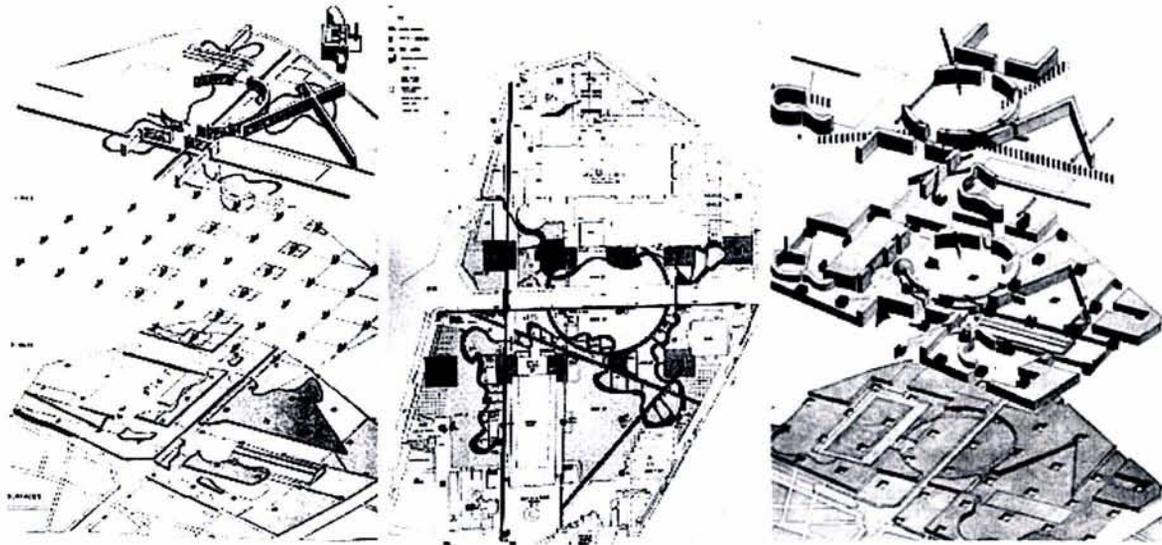
Los desarrollos en arquitectura están generalmente ligados con ciertos desarrollos culturales motivados por las nuevas funciones, las nuevas relaciones sociales con los descubrimientos técnicos; nosotros tomamos esta constatación como el producto base de nuestro proyecto, buscando convertirlos en imágenes, modelo estructural y ejemplo paradigmático de una organización arquitectónica. En un período que ha visto el advenimiento de la producción en masa, el concepto consiste en un conjunto de objetos similares y neutros, cuyas similitudes les permite toda variación y calificación programática. Así, en su estructura base, cada "folies" es desnudo, indiferenciado e industrial en su imagen. No obstante, a través de la especialización de su programa ellos se transforman en complejos articulados y connotados.





Cada "folie", constituye un signo autónomo, surgiendo a partir de una estructura base común, la unidad del sistema global. Este juego de tema y variación permite una lectura a la vez simbólica y estructural del parque, autorizando un máximo de flexibilidad de programa y de invención. Conforme a la definición de todo sistema ó estructura, la trama de los "folies" es auto referencial; es decir, que es inicialmente independiente del parque, del programa y del sitio. Únicamente cuando la trama es utilizada, adquiere realidad y se distingue de un simple sistema geométrico.

El nuevo parque esta conformado por la superposición de tres sistemas autónomos, cada uno tiene su propia lógica, particularidad y sus respectivos límites: *el sistema de objetos (puntos), el sistema de movimientos (líneas), el sistema de espacios (superficies).*

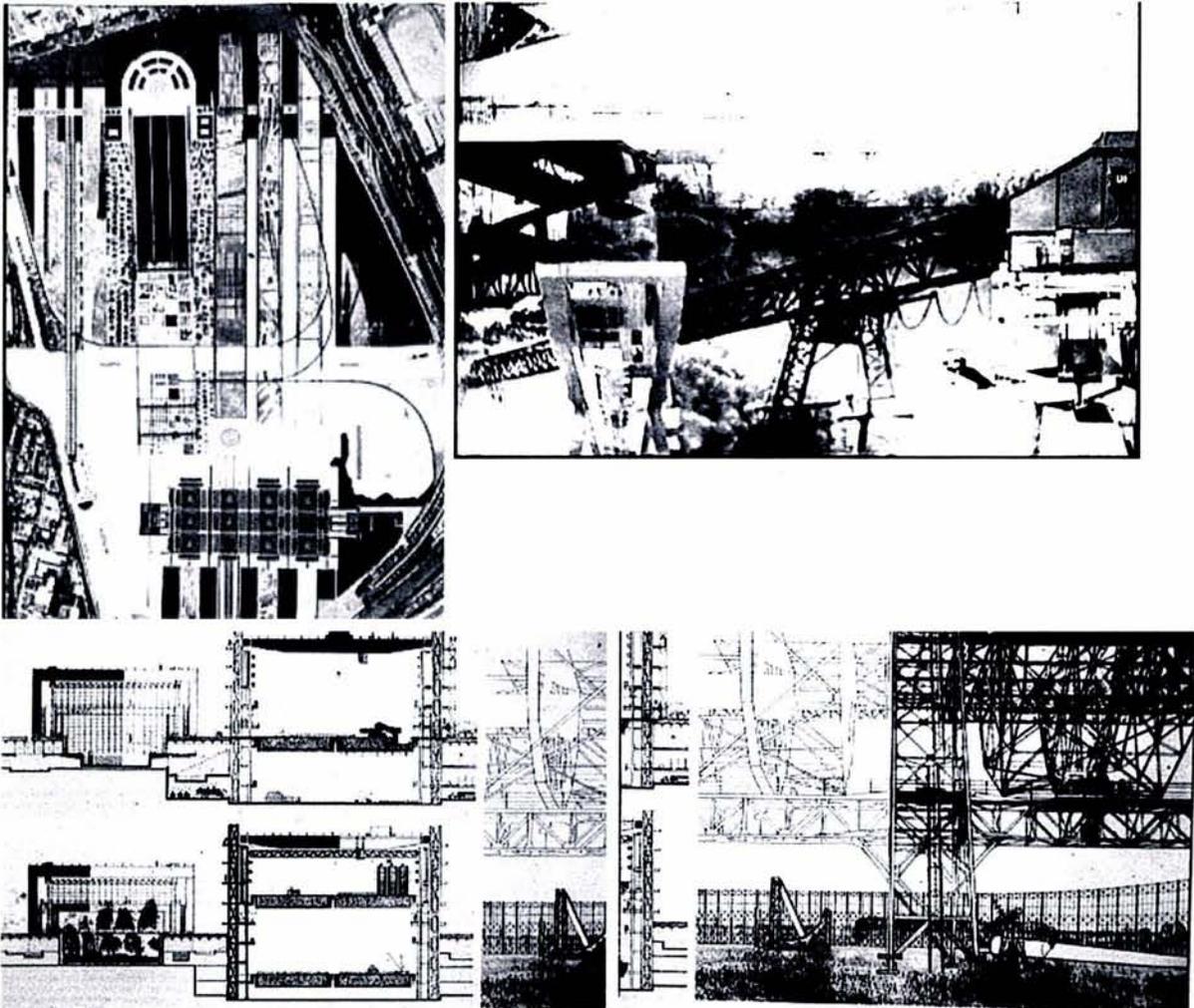


Esta superposición da lugar a una situación de reciprocidad (cuando los sistemas se refuerzan unos a otros), de conflicto (cuando los sistemas opuestos entran en conflicto), de indiferencia (cuando existe una falta de proximidad o intensidad entre los elementos en relación). La superposición de los diferentes sistemas crea una serie cuidadosamente buscada de tensiones que refuerzan el dinamismo del parque.

Cada locura (folie), ha sido y es un repertorio riguroso, y un enclave, signo de radiación y de experimentación programática y formal. Son los nuevos puntos de amarre de un sistema cultural cuya variedad es la característica principal, a cada una se liga un grupo o evento, substituyendo los monumentos tradicionales, las locuras así se vuelven los puntos de referencia de un nuevo contenido social

PROYECTO/837: Jean Nuovel.

¿Cómo asumir el presente?, ¿Cómo hacer la evaluación de todos estos pasados ya mitificados?, ¿Cómo hacer un presente superior a los pasados?, ¿Cómo sería deseable su devenir?. Como calificar o nombrar la coherencia armoniosa que resulta de una concordancia entre una parte de las ciencias, la Industria, las técnicas y sus formas dentro del marco de la vida que ellas engendran y por otra parte la sensibilidad del hombre, verdadera "*bestia de sueños*", centro de pensamientos, de fantasmas, .....de ficciones y de juego.....



Es claro que es en términos "de lucha" que esto debe ocurrir, ahí en donde cada uno se encuentra y que es peligroso refugiarse, huir, voltear ó escaparse a través de nostalgias, y la conclusión a esta dualidad, y esta es la posición que rige este programa, como su espacio central/esencial, sacado de la realidad objetiva y concreta de la vida cotidiana.

Es deseable crear al lado del espacio dominante de la realidad, los espacios anexos "*de tentación*". El primero lleno de promesas diversas y el otro del vacío, en donde no se sabe si se trata "además de ser" y de nada, del paraíso o del infierno, en todo caso, de "*seres*

*metafísicos*” que flanqueados por los elementos “atractivos” de una realidad a tiempo de definir, para encontrar las proporciones exactas y equilibrada entre lo real y lo ficticio; no de los placeres, no de entretenimientos, de los weekends, de vacaciones, etc., sino de lo vivido cotidianamente con objeto de ir constituyendo una nueva poética.....

Se trata de hacer un auténtico dispositivo escenográfico que se pone al servicio de éste encuentro, puentes rodantes de cerca de 40m. permiten componer sobre plataformas de la misma longitud, los jardines en relación con el tema tratado.

Cada jardín móvil, corresponde a un desgarramiento de suelo natural, el suelo de estos jardines desgarrados esta instalado en jardines modificables, semi permanentes y que en su relación con estos espacios construidos, se abren sobre esta excavación (termas, piscinas, salas de reunión y de encuentro, espacios críticos).

El parque material del *Parque de la Villette*, es un componente fuerte del paisaje (camiones, remolcadores, kioskos, grúas, puentes rodantes, tractores, vagones, material agrícola , sierras y central eléctrica).

#### PROYECTO/803. Team ZOO.

La creación de una nueva configuración (montañas, colinas, planicies, bosques, lagos) son la base del nuevo mundo para las nuevas actividades. Las montañas forman una protección, procurando un lugar calentado por el sol, aíslan del ruido y ofrecen bahías de paz a sus visitantes. La transferencia de la estructura de París y de los barrios que la rodean forman su base de organización.

Ondulaciones del río Sena: desarrollo en espiral de la ciudad, trama radial y circular de las carreteras, periferia, puertas de donde parten las arterias importantes, estaciones donde llegan las líneas del ferrocarril. El arco, el pequeño triángulo y sus otras tramas ligan el parque a París y simultáneamente lo significan.

Siete pequeñas ciudades definen las atmósferas características y responden a la diversidad cultural y a la multiplicidad de actividades. En cada ciudad existe una plaza, una puerta, un kiosko, jardín de descubrimiento , un jardín temático, una explanada de juegos, un salón de té y una actividad mayor programática específica. La Villette, es demasiado grande para ser recorrido de una solo vez, es por ello que cada ciudad posee una escala íntima en donde es fácil tener una impresión y conocimiento de su entorno y sentir el placer de la armonía.

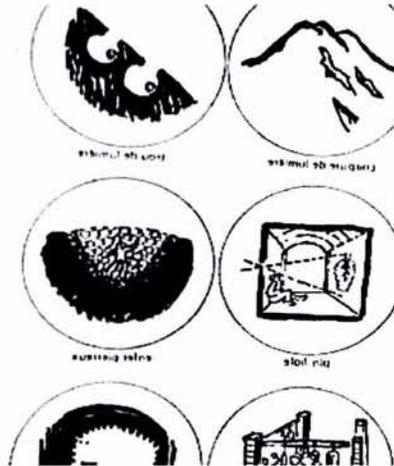
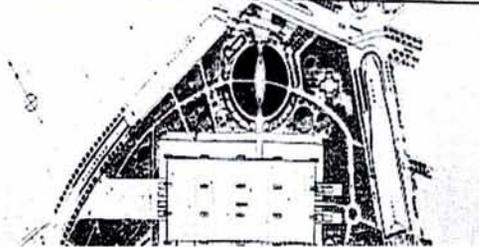
No obstante, su carácter independiente no se intenta que queden aisladas

¡ tallar las montañas !

¡ perforar las colinas ¡

¡ perforar los terrenos ¡

¡ reforestar las planicies ¡.....De ahí van a nacer las construcciones.



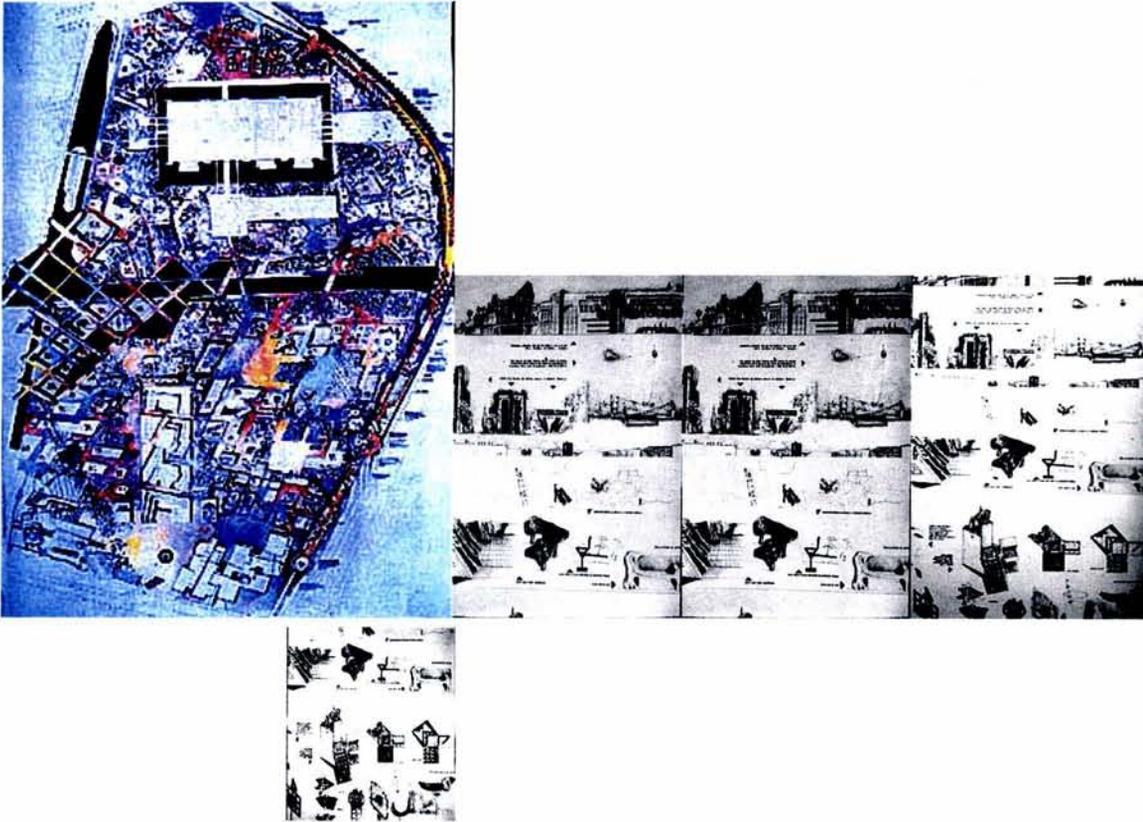
**PROYECTO/339: Gaetano Pesce.**

La característica de la segunda mitad del siglo XX, es la de atar todos los documentos de la vida, simples y complejos, en el aseguramiento al derecho de coexistir. ¿será verdadero el que éste símbolo se manifieste en el comportamiento atómico de los seres y las cosas?. ¿Será verdad que la idea del bosque y del parque frente a la cultura contemporánea se van desvaneciendo en una entidad única, haciendo un mosaico compuesto de todos los tipos de plantas? ¿será verdad que la idea de centro es relativa y dependiente de las afinidades personales?

Hemos así tratado el parque de la siguiente manera:

1.- parque vertical o muro.

2.- parque horizontal. Tiene la función de filtro y aislamiento del ruido, este muro recuerda el lugar donde terminaba la ciudad. El parque horizontal se configura en tres niveles; el de más altura, es un techo de vegetación compuesto por árboles diversos, el segundo nivel, es el producto de la interacción de tres sistemas principales; dos de ellos son un resultado de perspectivas que conducen desde el centro de la ciudad hacia puntos periféricos que constituyen el desarrollo futuro, y el último; un trazo que responde a una composición casual que se relaciona con la forma de vida existente, aún hoy en día basadas en una concepción natural e instintivo de la vida. El tercero, es el intermedio, se trata de un sistema de islas donde se encuentran los jardines y una parte de las actividades y servicios solicitados por el programa.



Concurso Internacional para Downsview Park, Toronto.



En 1999, se convoca un concurso internacional para el diseño y transformación de los terrenos de una base aérea (militar) en Toronto, en un *“parque urbano”*.

El *“Parque Downsview”*, se extiende 320 acres en lo que fue una base militar aérea. En 1940 estaba en las afueras de la ciudad, hoy está en el corazón geográfico del área metropolitana y domina un punto elevado que separa dos cuencas hidrológicas. Tiene por objetivo, proporcionar un paisaje complejo, para ofrecer recreación, tanto pasiva como activa, y al mismo tiempo promover temas y programas sobre medio ambiente sustentable, con una renovada propuesta de ecología que recupere la rica herencia y significado del sitio para la ciudad. *Downsview* no se propone como parque tradicional. Se propone, explícitamente como *“parque urbano”*, que asuma usos naturales y sociales de un paisaje para el siglo XXI..

Convocatoria:

Tiene por objeto, crear un parque sobresaliente, que promueva ideas y pensamiento creativos. Implica espacios y edificios militares, hangares y almacenes de depósito, para ser reutilizados y proponer actividades culturales, re-creacionales y comunitarias.

De 179 propuestas de equipos de 22 países, el jurado seleccionó 5 finalistas y en una segunda ronda entregaron sus propuestas en mayo del 2000. El parque, rodeado por asentamientos de los cincuentas, intenta ser un catalizador para su revitalización.

*“El objetivo, es el promover propuestas novedosas de diseño que respondan a la historia social y natural del sitio al tiempo que desarrollen su potencial como un nuevo paisaje, uno capaz de soportar nuevas ecologías y el desarrollo actual y futuro de usos y eventos públicos. El diseño debe intentar inaugurar y estructurar su transformación del sitio mientras permanece abierto al cambio y al crecimiento futuro”.*

*Sugerir nuevos tratamientos para todo el perímetro del sitio para generar continuas relaciones con el parque. Su implementación se haría a través de tres etapas a lo largo de un período de 15 años. Convertirse en un “campo de la cultura”..*

Ecologías: promover formas de lidiar y favorecer los complejos requerimientos de la evolución de los sistemas ecológicos naturales y su cohabitación con los complejos sistemas urbanos y sus mutuos resultados emergentes.

Jurado:

Kurt W. Forster, jefe del jurado. Representante del Centro Canadiense para la Arquitectura.

Ydessa Hendeles; de la fundación de Arte Hendeles.

Cornelia Hahn Oberlander; Arquitecta de Paisaje.

Terence Riley; curador de arquitectura para el MOMA de Nueva York.

Gerard Sheff. De Gluskin Sheff asociados. Toronto.

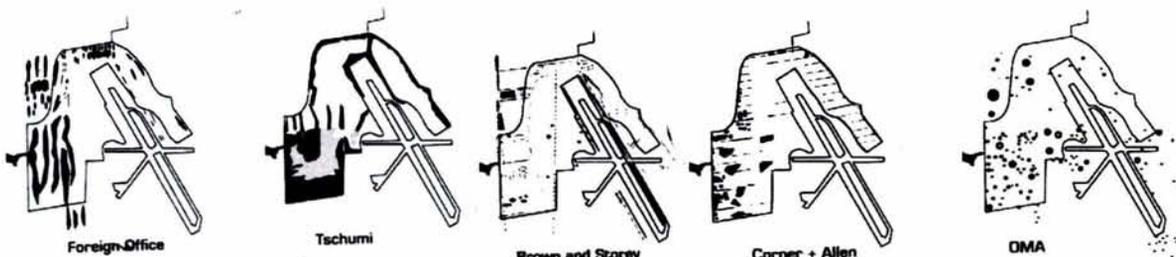
Para la primera selección:

El jurado + El Comité Técnico de asesores + Representantes de la Ciudad de Toronto + Comité de representantes de la Comunidad.

Reporte del Jurado:

Fue inmediata la opinión de la calidad general alcanzada por los cinco finalistas y la alta colaboración alcanzada por los equipos multidisciplinarios. Distintas y diversas fueron las innovadoras estrategias y aproximaciones de diseño de cada grupo; sin embargo, el jurado unánimemente selecciono, el proyecto de *"Tree City"* como ganador.

*Tree City*, respeta totalmente las condiciones existentes y sin duda excede los requerimientos del concurso. *Gracias a una estrategia, éste proyecto crea un nueva síntesis entre las experiencias urbanas contemporáneas y lo natural, en donde ambas son transformadas. alcanzando cambios decisivos con mínimas intervenciones en la topografía, anticipando un gradual y orquestado mejoramiento. Un entramado de redes diferenciales de sendas enlazan la energía a diferentes grupos comunitarios, asegurando a largo plazo el futuro del sitio y del parque. "Tree City", propone una especie de condición híbrida para los suelos del parque fuertemente conectada a sus alrededores urbanos, y sin embargo, claramente autónoma como un sitio de naturaleza transformada en donde muchos deseos individuales y colectivos pueden favorecerse.* Concebido como entidad viviente, con toda la indeterminación que ello implica, *Tree City* deja ver una visión del futuro de los parques y al mismo tiempo es tan intrigante como una obra de arte.



**PROYECTO: Paisajes emergentes** de Brown and Storey & architects.

Se parte de varios temas centrales, como: agregados metropolitanos, modelos de integración funcional, mapeos y movimientos. *El parque debe ser un paisaje que asuma distintas fases o etapas de orden y estabilidad, marcado por momentos de reposo, para estimular formas de esparcimiento público, medio ambientales, de conexión e integración entre paisajes ecológicos y urbanos. Nuestro diseño trata con grandes escalas y sutilezas, con los movimientos y balances de un parque metropolitano de principios del siglo XXI.*

Agregadas metropolitanas:

Toronto puede verse como una composición de grandes pedazos urbanos agregados, tanto de paisajes naturales como de paisajes construidos. El *Parque Downsview*, es un agregado a la topografía metropolitana, un sector urbano de gran tamaño e influencia. Entendemos a la ciudad a partir de una noción de construcción; es decir, que la arquitectura de la ciudad está edificada sobre dos formas de paisaje: el paisaje pre-existente y el paisaje construido.

Un nuevo modelo de "integración funcional".

Se propone un nuevo sitio de integración y rediseño de infraestructuras, encadenadas abiertamente y aparentemente de tal forma que constituyan un conjunto integrado y funcional, de los paisajes de áreas culturales, de topografías, de historia, de innovaciones tecnológicas, de recreación colectiva y popular, de infraestructura de agua, de patrones, de nuevos sistemas de movimiento, y de eventos que disparen una nueva vitalidad de relaciones envolventes, de momentos y de estructuras auto-organizativas. Visto desde la escala metropolitana, el parque, es una pieza central en la relación con otros sectores agregados de la ciudad. A escala local, las estrías de actividad del paisaje perimetral generan un fino entramado, como juego de relaciones y proximidades, donde la selección del tamaño del entramado (plazas, los lagos, las áreas de recreación, los bosques, etc.), su distribución y sus proximidades crean un tablero de relaciones dinámicas, de comportamiento y de auto-organización.

Paisajes de actividad y de nodos- una estructura descentralizada.

Se proponen ocho nodos (puntos públicos) a lo largo de espeso perímetro del parque, cada punto es una respuesta particular a su contexto inmediato, permitiendo desarrollar una relación simbólica entre su entorno y los sutiles elementos programáticos de movimiento, estacionamientos y servicios. Estos "paisajes puntuales" definen una cadena algorítmica de



comunes denominadores a lo largo de todo el perímetro. Los paisajes de actividad son sitios para fomentar experiencias, entretenimientos paralelos, jardines temáticos, juegos y atracciones.

**Campos abiertos: una mínima amplitud.**

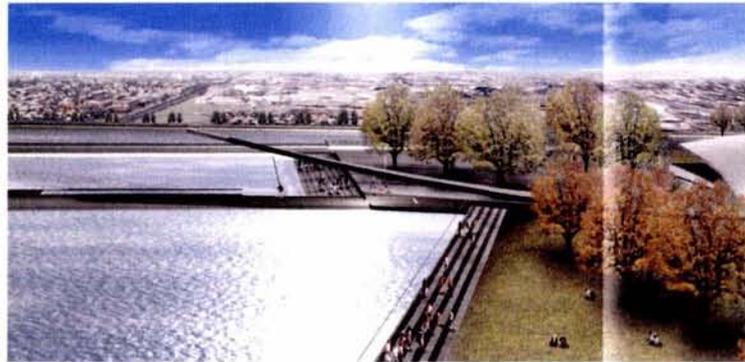
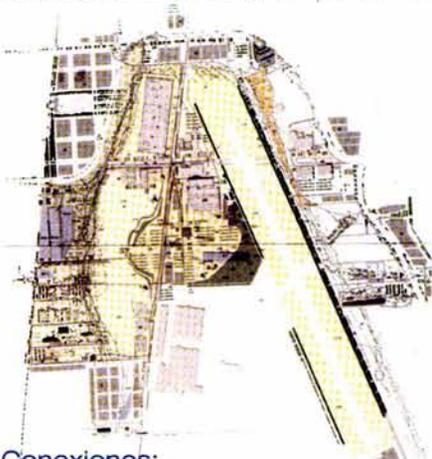
Un espacio abierto, de más de 1 Km. de largo por 300m. de ancho, reafirma la vastedad del parque y reafirma su escala en la topografía metropolitana. Esta meseta da lugar a deportes estacionales, picnic's, paseos y miradores.

**Pradera de robles: una formación agregada.**

Un bosque urbano, crea una segunda imagen en el contexto metropolitano, envolviendo el aeropuerto y el nuevo parque como una gruesa membrana porosa, perfectamente ubicada en el cuerpo del parque. Sus sistemas de caminos, de sendas, de pistas, de áreas de servicios y cobijo, como infraestructuras del gran campo abierto y para el sutil sistema de puntos de uso del perímetro.

**Campos culturales: monumentalizando la periferia y fijando lo urbano.**

El tercer elemento de gran escala en el sitio es el de *"los campos culturales"*, actúan como complejo que se agrega a la naturaleza del parque. Enmarcado por el amplio trabajo topográfico, los grandes edificios existentes y las capas de planos de actividad hacen un campo expansivo, que establece y fija lo urbano como un arsenal de usos potenciales que acompañan a las grandes atracciones: los anfiteatros, los parques de agua, los espacios de espectáculos y las grandes pantallas.

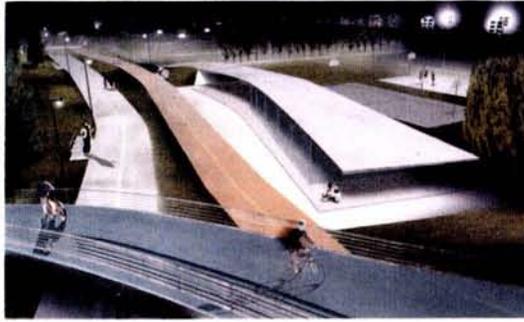


**Conexiones:**

Los accesos y conexiones corren del este al oeste a lo largo del parque, como un entramado de pautas de movimiento, permitiendo separaciones graduales entre los cauces, las vías férreas y los caminos para el tránsito general y peatonal.

**Sistema de aguas: movimiento de agua y plantas.**

El cuerpo del parque está cuidadosamente tratado y configurado por un sistema de control de tormentas y un sistema de abastecimiento de agua, mezclado tanto con las reservas existentes como con los nuevos cuerpos de agua.



**PROYECTO: UN NUEVO PAISAJE SINTÉTICO:** Foreign Office Architects, Tokyo

Un "*nuevo paisaje sintético*" con una rigurosa comprensión e integración de sus sistemas intrínsecos y extrínsecos.

Circuitos y cantos:

La máquina generativa consiste en una re-generación topográfica a gran escala, capaz de incorporar y dar consistencia a todos los procesos programáticos y ecológicos que se han sintetizado en el sitio. Se proponen dos estructuras de organización para las tierras:

- 1.-un sistema de circuitos para generar la estructura espacial del sitio.
- 2.-un patrón acanalado de norte a sur que hace referencia a la erosión glacial, es usado para nivelar el terreno selectivamente, para producir plataformas y terrazas horizontales de actividad, que operan como barreras de retención de agua y como escudos de viento para los campos y praderas. Los camellones o surcos también alinean los campos de juego en la orientación ideal norte-sur y proveen varios niveles de inclinaciones y lomas para los circuitos del parque.

Esta geometría precisa, de circuitos y surcos, emergen de la interacción entre el trazo de circuitos y los campos de actividad, entre sistemas de drenaje y de retención, el sistema vegetativo, el patrón de vientos, el patrón solar y las formas del terreno existentes.

La nueva topografía crea un sistema sintetizado y diferenciado, deformado e informado por parámetros ecológicos, históricos y culturales, como también por los circuitos deportivos y de recreación



Esta matriz de organización, Incluye dos sistemas integrados diferentes, pero complementarios:

1.-el de los circuitos, que proponen y asumen todos los programas de actividades, así como los espacios para los eventos y circulaciones; y 2.- el sistema de los flujos, que dan soporte y sustentación a todas la dinámicas hidrológicas y ecológicas dei sitio

#### Circuitos:

Cinco circuitos interactúan para proporcionar una extensa variedad de bandas, con caminos y servicios, permitiendo el desarrollo de todos los programas activos, eventos y facilidades, los circuitos estimulan tres condiciones:

1.-físicamente abrazan y unen sectores separados del sitio, ciñendo y conectando territorios. 2.-concentran y organizan el flujo de los programas activos a lo largo y al interior de ia extensa variedad de corredores de circulación. 3.-enmarcan y protegen grandes espacios de paisaje abierto.

Hay cinco circuitos primarios:

- la senda perimetral
- la banda de actividades
- el anillo de eventos y de medios
- el distribuidor este-oeste
- el circuito principal

+

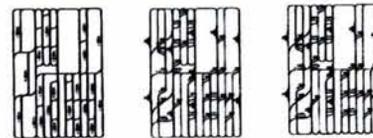
cauces fundamentales:

una matriz, dirige y gradúa corrientes, facilitando el movimiento y la organización del desagüe, las formas de vida silvestre, los habitats y zonas arboladas, la iluminación y mobiliario del sitio y flujos de información. Los diversos sistemas se entrelazan en esta matriz para alcanzar tres objetivos:

1.- maximizar las conexiones y circulaciones a lo largo de los ecosistemas, conectando el sitio con los sistemas mayores arbóreos y de hondonadas. 2.-establecen una estrategia de tormentas que aquietan, almacenan y mejoran la calidad del agua del terreno, mejorando niveles de agua de subsuelo y aliviando deslaves. 3.-impulsan la bio-masa, la energía, los servicios, y acumulaciones de los elementos propios de intensidad diversa según demandas específicas.

Hay cinco sistemas básicos de causas o flujos básicos:

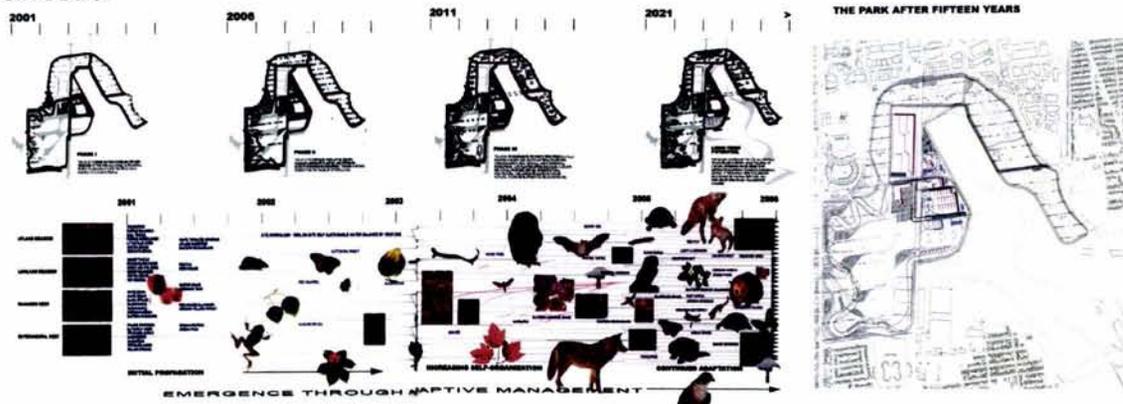
- la matriz de flujo de las praderas continuas.
- la cadena de zanjas para los sistemas de drenado asociados con los nichos de habitats.
- los lugares que impulsan iluminación, equipamiento y elementos de información.
- los alineamientos de árboles rompevientos de este-oeste.
- los agrupamientos de coníferas.



**PROYECTO: Ecologías emergentes:** James-Corner + Stan Allen.

Esta propuesta, presenta un nuevo sitio para la integración de infraestructuras rediseñadas, para lo manifiesto y para abrir eslabones temporales con objeto de constituir un conjunto funcional e integrado. Los paisajes de espacios culturales, de conformaciones originales del suelo, de historia, de innovaciones tecnológicas, de formas populares y colectivas de recreación, de infraestructuras de agua, de pautas, de nuevos tipos de sistemas de movimiento y de eventos, pueden generar y organizar un tablero viviente de relaciones envolventes. **El diseño, se trabajó con ideas sobre lo grande y lo fino, sobre el movimiento y el balance de un parque metropolitano finisecular.**

El parque, como la convocatoria enfatiza, tiene un plazo de cinco años, tiempo que simultáneamente debe ser lo suficientemente holgado para incorporar escenarios variables para un futuro. También se solicita, que los programas re-creacionales de gran impacto, se integren creativamente a las dinámicas pasivas de los ecosistemas naturales y de la vida silvestre.



Estas dos aparentes dicotomías, entre lo específico y lo continuo, entre las actividades humanas y los sistemas naturales, se resuelven de la mejor manera con el despliegue preciso de una serie de formas y caminos que conjuntamente posibiliten la aparición, en el futuro, de procesos y comportamientos auto-organizados. La geometría y lo formal deben jugar un papel de menor importancia.

Proponemos un entramado integrador y flexible, formado por una matriz de los sistemas interactuantes. Este entramado, deberá sembrarse en los primeros años, su energía dependerá de lo que dibujen sus *"líneas de vida"*, la vida misma, sus eventos y las actividades que se sucedan en el lugar. La identidad del parque deberá desplegarse y redefinirse en el tiempo, como el resultado de las formas en que los usuarios escriban sus huellas sobre las variadas superficies y caminos. No intentamos determinar o predecir resultados; simplemente queremos insinuar flujos de información y propuestas. Presentamos al parque, como un gran tablero viviente para nuevas combinaciones y formas emergentes de vida.

+Sustentabilidad y medio ambiente natural: La nueva ecología propuesta sintetiza la programación intensiva cultural y de recreación, la circulación vehicular y peatonal, mejora la administración de la hidrología y los ecosistemas existentes en torno a una matriz de flexibilidad estable. Las máquinas vivientes, sistemas de riberas/tierras húmedas, turbinas de viento y paneles solares, claramente demuestran las estrategias de sustentabilidad y de interdependencia de ecosistemas del parque.

+Conexiones sistemáticas: se injerta a su contexto local y regional a través de conexiones con los sistemas regionales discontinuos o poco utilizados.

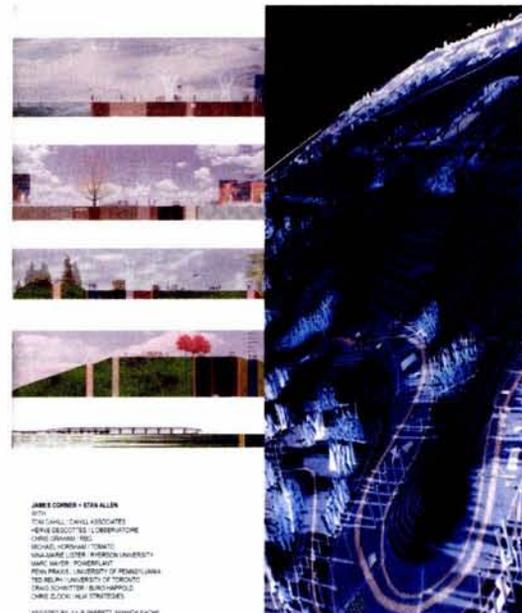
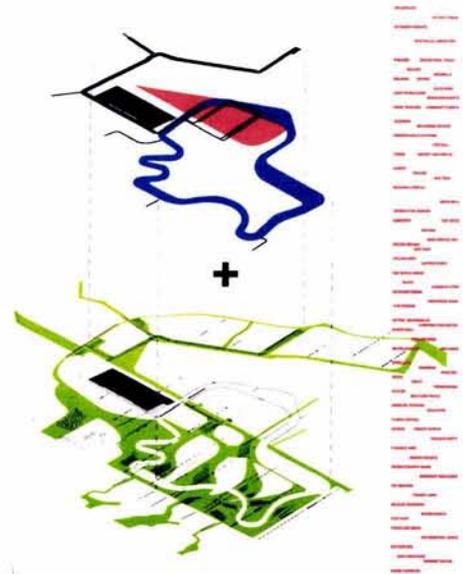
+Transporte: extender las iniciativas del transporte público, con incremento y acceso del transporte al interior del mismo.

1.- una nueva estación de tren ligero, 2.- conexiones, 3.- extender los servicios de transporte público, 4.- 2000 cajones de estacionamiento en el área cultural.

+Recreación: Su localización como cuenca central entre dos ríos, permite que los sistemas de *parque Downsvie* se asocien con los sistemas de los dos ríos.

+Hidrología: Los sistemas de control sanitario y control de tormentas del parque se han diseñado para ser auto sustentables e independientes de los servicios de la ciudad.

+Energía: La energía solar y del viento son alentadas, para crear un sistema auto-sustentable de energía para el parque, relevando las demandas de la ciudad.



JAMES CORNER + ERIN ALLEN  
 WITH:  
 FRANCIS CHASE ASSOCIATES  
 HENRI GIBOUTTE LOBBINGIER  
 CHRIS SHAW, PLS  
 MICHAEL PROWSE, TOSMCO  
 MIRA HANDE, UTM, UNIVERSITY OF TORONTO  
 MARK WALTER, PONDORF  
 JOHN HANDE, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA  
 TED MELUN, UNIVERSITY OF TORONTO  
 DAVID SCHUSTER, BIRKENHEAD  
 CHRIS ZUCK, HLA STRATEGIES  
 ASSISTED BY: AILE HAPPEL, WANDA SACHS

†Comunidad y cultura: Diversidad y heterogeneidad, como característica cultural e identidad de la ciudad de Toronto.

Activando el nuevo lenguaje:

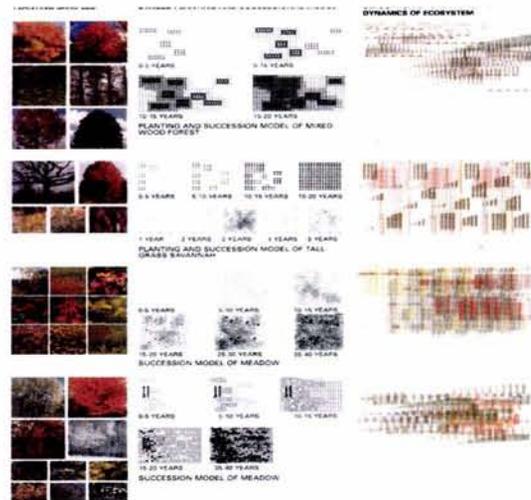
Proponemos un paisaje activado, un paisaje que opere como elemento sintetizador y ordenador de los sistemas existentes, con objeto de hacerlos consistentes, progresivos y con una identidad innovadora

**PROYECTO: LO DIGITAL Y EL COYOTE:** Bernard Tschumi, Derek Revington, S. Finlayson.

El concurso de diseño tiene como objetivo el desarrollar un nuevo paisaje combinando usos públicos, eventos y paralelamente una fuerte dimensión ecológica. Debe ser simultáneamente, un espacio re-creacional y un espacio verde, mezclando "*cultura con naturaleza*". A pesar de que los conceptos de cultura y naturaleza, son actualmente conceptos más o menos evasivos, mucho de lo cultural se confunde con entretenimiento y mucho de lo natural con lo artificial.

Se deben integrar estos servicios, tanto la pista de aterrizaje como las otras vertientes militares aún existentes, estas son lo bastante grandes como para acomodar campos de fútbol o grandes set's cinematográficos. Por otra parte, se encuentra situado en un fenómeno topográfico, en donde se dividen dos grandes cuencas hidrológicas, en una área en donde la lógica de estos flujos, definen, informan e implican en forma importante, condiciones para el diseño del sitio, en forma más relevante que la temática del parque o la simple preservación de la fauna.

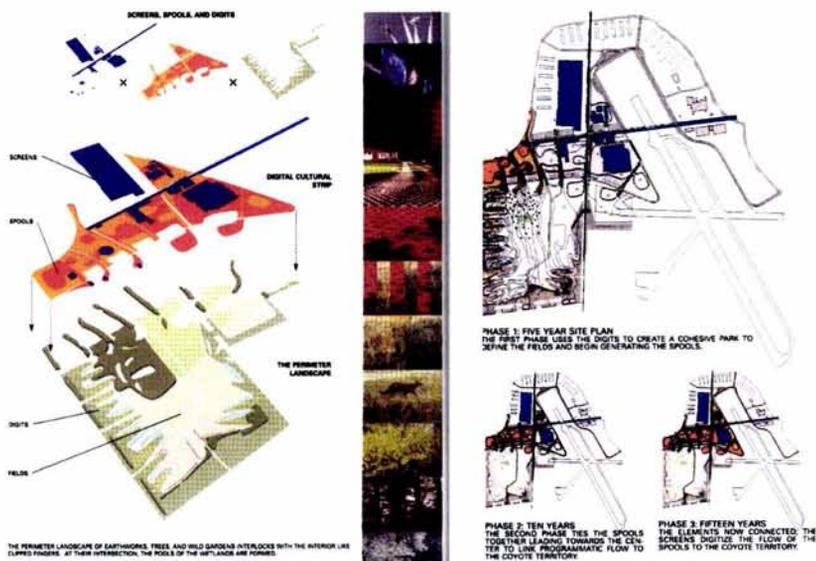
En *Downsview* no intentamos renovar las convenciones tradicionales del parque como: los de "*le Vaux*" o el "*Olmsted*". La combinación de tecnologías militares con los cauces, flujos de agua y ríos sugieren otra sensibilidad, una sensibilidad más fluida, líquida y digital. Las pistas de aterrizaje, los centros de información, los espacios públicos de representaciones, el Internet y el acceso a la red mundial de informática, permiten ampliar la discusión sobre una redefinición de ideas y conceptos contemporáneos sobre los parques, lo natural y la recreación en los inicios del siglo 21, en donde todo es en alguna forma, "urbano", incluso aquello que esta en el centro de lo inhabitado.



En pocas palabras, el proyecto enfrentados realidades: "lo digital y lo salvaje", lo DIGITAL Y EL COYOTE". Nuestra propuesta intenta demostrar cómo, lejos de oponer los términos de ésta ecuación, proponemos que estos deben mezclarse para impregnarse uno de otro de la manera más líquida, más positiva y más fluida posibles.

dígitos, carretes y pantallas:

*La concepción de cualquier organización espacial amplia, comienza con una estrategia, nunca con una forma, nuestra estrategia es maximizar, atraer y seducir.* En *Downsview*, nuestra estrategia es maximizar, atraer, y seducir. Primero, maximizamos la presencia y la longitud del perímetro. (*Downsview* es grande, pero nunca lo bastante grande como para ser el mayor parque urbano de Canadá). Si restamos el área comercial corporativa, el parque tiene un tamaño aproximado al del parque de la "Villette" en París, o es cinco veces más pequeño que el parque central de Nueva York. Los DÍGITOS, son nuestros medios de maximizar este perímetro: que, como dedos de la naturaleza, actúan ambos como frontera y como extensión de su definición; también aumentan el interfaz entre los hechos y artefactos naturales y culturales. Esto se puede comparar al fenómeno *fractal* de la "digitación viscosa", observada en el interfaz de dos líquidos entre dos placas de cristal, al invadir un líquido al otro.



La dimensión *fractal* de todos los bordes y de los interfaces en el parque son un elemento crucial en nuestra estrategia. Por lo tanto los CARRETES localizados en el área cultural de campus, son los depósitos de atracción que no solamente acogen las actividades programáticas potenciales que se extienden desde los deportes, la educación y hasta lo eventos masivos, sino también, porque permiten otra forma de interfaz entre el digital y lo salvaje. Los principales edificios militares, deberán alojar muchas de las actividades programáticas. Para anunciarlos, para dar una identidad común a los edificios,

se han trabajado simultáneamente a través de grandes **PANTALLAS** unidas a ellos en los intervalos. Estos "*pantallas imágenes*" se pueden hacer de tela fotográfica o de dispositivos electrónicos. Estos **DÍGITOS**, **CARRETES** y **PANTALLAS**, son nuestros medios físicos y espaciales para definir y activar el parque. El tiempo, más bien que el espacio, se convierte en el agente principal del proyecto. De los movimientos ondulados de los dígitos, a la atracción por los carretes, a las imágenes que centellean en las pantallas, un paisaje cultural siempre cambiante, se toma en un nuevo símbolo dinámico para Toronto.

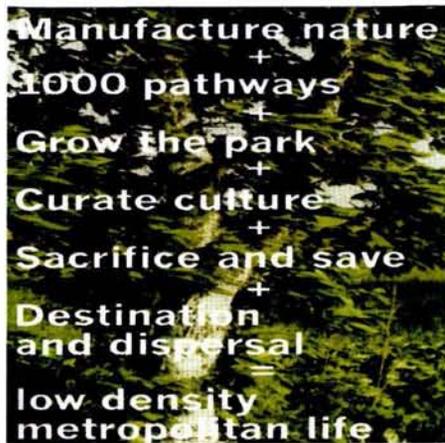
**PROYECTO: CIUDADIDÁRBOL:** Rem Koolhaas, OMA., Bruce Mau.

Toronto sufre de negligencia. De todas las ciudades norteamericanas importantes, tiene la cantidad más baja en espacio público.

Toronto, tiene la oportunidad de convertir el activo inherente en la mas grande amenidad cívica de la ciudad. Proponemos utilizar la mayor característica que distingue a la ciudad, como el componente primario urbano. Los árboles, más que los edificios, servirán como el catalizador de su urbanización. Los racimos de vegetación en vez de nuevos complejos de edificios deberán proporcionar la identidad del lugar, Un dominio urbano constituido por los elementos del paisaje. Pretendemos hacer más construyendo menos, a través de generar densidad con la permeabilidad de lo natural, desarrollando cualidades con enriquecimiento perenne.

La propuesta, "*Tree City*", es una alternativa urbana factible con el presupuesto disponible. Los elementos del paisaje serán incrementados en forma paulatina a través del tiempo como fondos iniciales, constituyendo gradualmente la masa del parque, como un tejido flexible de racimos plantados, separados por áreas y espacios abiertos sin designar. Esto se efectuará en tres etapas o fases de largo plazo: (1) preparación del sitio y del suelo, (2) construcción de caminos y (3) racimo de paisaje y ajardinamiento. El resultado, es una matriz de racimos circulares de árboles que cubrirán el 25% del sitio, complementos por prados, por campos de juego y los jardines. Tratamos el parque, como un adulto capaz de sostenerse, más que tratarlo como un niño con necesidades y cuidados continuos. Mientras que la mayor parte de las infraestructuras pierden valor con el tiempo, la red natural que se plantea en "*Tree City*", pretende que se aprecie de acuerdo a la maduración del parque.

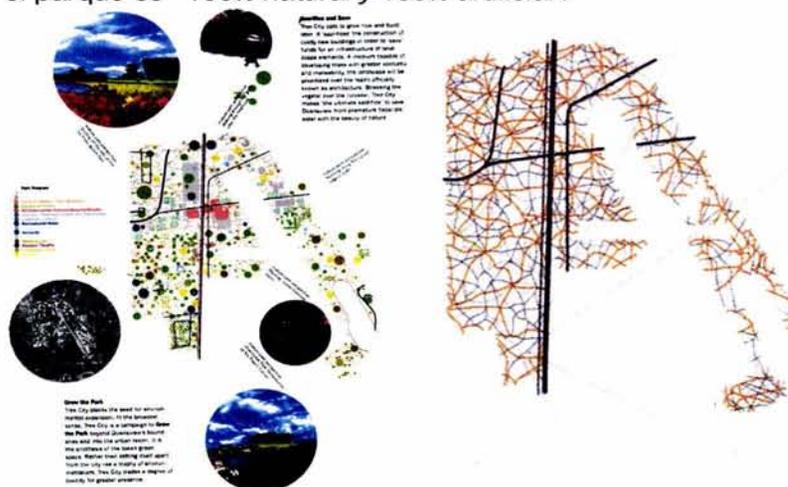
En vez de presentar un proyecto delineado y detallado, proponen una estrategia futura para el parque. El parque deberá desarrollarse en el tiempo a través de seis principios rectores: **hacer crecer el parque + naturaleza manufacturada + cuidado cultural + 1000 caminos + dispersión y destino + destruir y salvar.**



Lo central de esta idea, es lo arbóreo, que se convierte en elemento medular y sirve como catalisis de procesos de urbanización. Tres agrupaciones crean el entramado del parque y estas se asientan sobre un fondo de praderas, campos de juego y jardines. En una escala macro, estas agrupaciones crean un contra-peso y un contra-ritmo frente a la red adjunta del paisaje urbano y de la ciudad. El contraste entre lo urbano y lo natural es acentuado por las formas de las circulaciones. Las líneas curvadas de 1000 caminos que fluyen a través del parque, conjuntamente con los círculos de árboles y los circuitos de caminata para correr y para bicicletas, enfatizan toda la estructura orgánica implícita que organiza el parque.

En cuanto a la aproximación propuesta para el desarrollo cultural y el crecimiento ecológico del parque, el diseño propuesto pretende establecerse igualmente a un nivel exclusivamente conceptual y de estrategia.

El proyecto, propone una "manufactura natural", en vez de una restauración de *Downsview* a su estado anterior. El enorme reto para remediar las condiciones del suelo debe llevarse a cabo a todo lo largo y ancho del parque excavando todos los suelos, tratándolos y retornándolos a su lugar inicial. Esta postura, no pretende esconder éste trabajo manual, ésta manufactura en el paisaje y sobre su resultado en su orquestación con las actividades, flujos de tráfico y el desarrollo comercial del parque. El proyecto sostiene que el parque es "100% natural y 100% artificial".





A través de la técnica de *“insinuación y reglas”* o de *“instigación y principios”*, obtuvimos una idea general pero precisa, sobre la propuesta del parque sin la necesidad de desarrollar por el momento todos los detalles y líneas secundarias.

El proyecto *“Tree City”*, es entonces un plan de crecimiento accesible y asequible en vez de ser una propuesta para crear una extensa masa. Dejamos así las costosas inversiones en edificios para enfocar y orientar los fondos y el presupuesto hacia el paisaje, el proyecto que proponemos sacrifica lo *estático para orientarse hacia lo vivo, en lo que crece*.

El proyecto propuesto, asume el contexto suburbano del parque como su virtud. El ambiente local, ofrece una oportunidad ideal para explorar las promesas no realizadas de una vida metropolitana de baja densidad, largamente notoria por su previsible aburrimiento u uniformidad mortal y monótona, el suburbio puede tener ahora el potencial para funcionar como un patio de juego, para que la población urbana se desenvuelva.

Los racimos ajardinadas se han programado para una variada alternativa de pasatiempos. Adaptando una forma entrecruzada de caminos y cauces existentes, los racimos de árboles planteados se complementan con 1000 trayectorias de caminos que se cruzan para ser utilizados por ciclistas, corredores y peatones.

En última instancia, visualizamos y contemplamos éste epicentro vegetal como un conector de los espacios verdes de la ciudad y conformando la infraestructura arbórea del área metropolitana de Toronto.

Construyendo el paisaje urbano, por Linda Pollak (texto de CASE: Downsview Park Toronto, pag. 40, Ed. Julia Czerniak, Prestel Harvard University, 2001). (traducción de Ricardo Pita S.)  
 Un diseño trans-disciplinario para Downsview Park.

Cinco equipo finalistas compuestos por arquitectos, arquitectos de paisaje, diseñadores urbanos, ecologistas, diseñadores gráficos y otros, presentaron propuestas detalladas de diseño para el parque Downsview en Toronto. Este texto intenta revisar las propuestas para abrir preguntas sobre el estado actual de la práctica contemporánea del diseño.

El objetivo es, revisar y entender como trabajan las disciplinas del diseño, primero como prácticas culturales y sus interrelaciones, particularmente en como y en que forma las diferentes disciplinas crean y ubican los límites de sus prácticas y problemáticas que consideran pertinentes, sobre todo cuando intervienen en el diseño del “paisaje construido”.

El proyecto Downsview se presenta aquí, porque ofrece una oportunidad única para examinar estas situaciones por las condiciones mismas del alcance internacional del concurso así como los retos propuestos por el mismo. Los cinco equipos finalistas no son sólo formaciones de equipos complejos, representan la convergencia de individuos y equipos que se han establecido como las mas destacados en sus respectivas disciplinas.

¿Cómo se estructuraron los diversos equipos, con sus activas y diversas voces y que les permite desafiar representaciones excluyentes y monolíticas, para producir contrariamente propuestas y proyectos ricos y multivalentes?. ¿Cómo la condición multidisciplinaria de los equipos contribuyó al objetivo del concurso o como se contribuyó al impulso de propuestas innovadoras de diseño que responden a la historia social y natural del lugar mientras al mismo tiempo se impulsaba su potencial al crear un nuevo paisaje?

Estas cuestiones pueden examinarse al delimitar un trabajo convencional, en donde solo aparece una simple colaboración frente a un trabajo elaborado realmente en forma multidisciplinaria, tratando de ubicar las relevancias de esto último, los momentos de colaboración y las etapas de empalme entre formas de trabajo. Un proyecto individual puede ser, digamos, un trabajo interdisciplinario al desarrollarse conjuntamente entre varias disciplinas.

Un proyecto puede también hacerse en forma de colaboración sin ser un trabajo interdisciplinario y mucho menos multidisciplinarios en el sentido, por ejemplo, de un trabajo de diseño elaborado conjuntamente por un equipo de arquitectos, arquitectos del paisaje, etc., ya que no toda colaboración es necesariamente sólida, debido a una inmanente naturaleza jerárquica del mismo. Lo que me parece particular en el concurso de Downsvieiw, es que se presentan varias instancias en las cuales, debido a las dificultades del mismo proyecto, se muestran formas de trabajo diversas, tanto en el sentido de trabajos en colaboración, como por el hecho que son trabajos multidisciplinarios.

Basta con repetir literalmente una parte de la convocatoria al concurso:

*.....se busca estimular equipos multidisciplinarios que conjuntamente desarrollen apropiados desafíos y oportunidades para el sitio así como los acercamientos hechos en las propuestas. Los equipos pueden incluir ecologistas, ingenieros, diseñadores gráficos, artistas dejando a la discreción de los equipos la conformación de su participación. Los consultores principales deberán ser de preferencia arquitectos o arquitectos de paisaje.*

A pesar de que la convocatoria hacia énfasis en esta última sugerencia, tres de los cinco equipos cumplen con todas las sugerencias. El proyecto de espacio urbano abierto es objeto y sujeto de estudio en el cual, de inmediato, es posible percibir que se excede la capacidad de una sola disciplina; este hecho, explícito también en la convocatoria, solicitaba: *"el diseño de un paisaje capaz de soportar nuevas ecologías y un desarrollo constante de usos y eventos públicos".....que pudieran instaurar y estructurar transformaciones en Downsvieiw y al mismo tiempo asumir los cambios y replanteamientos futuros. Este lenguaje y estas solicitudes se centran en principio en las formas de conocimiento de la disciplina de la arquitectura de paisaje, pero lanza adicionales requerimientos sociales y de infraestructura urbana a múltiples escales que abren otros ámbitos.*

Todas las propuestas abarcan un amplio ramo de temáticas alrededor del paisaje, en términos formales (topografías, árboles), de programa (naturalezas y recreación), de organización de sistemas (ecologías emergentes) y de desarrollos técnicos (drenados, mejoramientos de suelos). Sin embargo; ¿dónde está la arquitectura y la ciudad?, ¿porqué las propuestas no siempre explicitan claramente la forma en que los cinco equipos finalistas

ordenan y emplean sus preocupaciones arquitectónicas y de ciudad?. ¿Qué ideas sostienen en torno a lo programático?, ¿cómo relacionan el desarrollo del parque con las instalaciones existentes, tanto las industriales como las militares, las cuales tendrán un papel central en el sesgo cultural ó si la fuerte presencia del aeropuerto debe persistir?

La propuesta de *Tree Citys de OMA*, es la única que hace un enunciado explícito al proponer reducir el papel de los edificios; es decir, de la arquitectura frente a otras propuestas que prevén diferir o reprimir en cierta medida la presencia de la arquitectura, así como las propuestas urbanas frente a la necesidad de redefinir condiciones naturales y recreacionales del parque.

Lo que parece evidente en todas las propuestas, es el sobrepeso otorgado a las estrategias ecológicas y urbanas y que este sobrepeso, es otra forma de leer y otra manera de plantear las relaciones del parque y la ciudad a diferente escala. A pesar de esta posibilidad es difícil suponer, si se atiene solamente a los idílicos paisajes propuestos en los proyectos presentados por la mayor parte de los equipos, cuales tratamientos sociales significativos se están proponiendo en términos de las relaciones del parque con su entorno inmediato y mediato.

No se hace explícito, qué público hará uso de los diversos espacios del parque o si existen diferencias importantes entre grupos sociales que usarán los distintos espacios a lo largo del extenso sitio del parque. Asimismo, apuntar ideas sobre distintos temas, por ejemplo, el de la seguridad, tanto en el perímetro como al interior del parque así como, en el día y en la noche.

Pero ¿qué posibilidades se ven obscurecidas o disipadas por la falsa alternativa de las autonomías disciplinares o como la exclusividad disciplinar desdibuja otras?. Es posible mostrar, con la identificación de algunos aspectos de los trabajos finalistas de Downsview, que la vitalidad y riqueza de la colaboración ocurre cuando las diferencias de planteamientos y de aproximaciones al problema se cuestionan transformandose en lugares de intercambio de conceptos e ideas. Las diferencias, que incluso pueden llevarse a terrenos de visiones políticas, requiere que, cada individuo al interior de sus disciplinas, sea capaz de abrir perspectivas, para reconocer incluso diferencias radicales entre la propia formación disciplinaria, que en términos de parámetros o criterios de diseño representa una ganancia y una apertura hacia una movilidad crítica.

Si para el logro de su aceptación, el trabajo multidisciplinario implica *"el reconocimiento de que en cada ocasión que una práctica es atravesada por varias disciplinas, ocurre una aproximación y acercamiento entre diversas formas de conocimiento no sólo generan diferencias frente a otras disciplinas, sino que la práctica misma es transformada"*.

Esta concepción implica que para el estudio de las relaciones multidisciplinarias, una noción central parece ser " la noción de operación", por el hecho de que se trabaja con objetos y formas diferentes, como la noción de arquitectura y del paisaje, por ejemplo, sobre todo si no son planteadas al interior de un mismo marco común de referencia.

Cada una de las cinco operaciones exploradas, es *“un procedimiento o proceso de naturaleza técnica”* que construye un modo específico de relación entre elementos que tienen que ver con el, como se opera. Con este énfasis en la acción, en lo ejecutivo, cada operación soporta un significado potencial que adquiere sentido y se puede encontrar en la actividad correlacionada.

Lo infraestructural es un término prevalente en los trabajos presentados para Downsview, que puede ser ubicado como un término operativo y dinámico. En este sentido, la arquitectura y el paisaje pueden ser entendidos como condiciones originarias de un entorno urbano, donde ya no existe nada inmanente o natural natural. De acuerdo con esto, *la idea de infraestructura es distinta a la idea de un sedimento natural anterior que borra las diferencias y las particularidades haciendo evidente interacciones que unen el paisaje con la arquitectura, obligando a que entre ambos, se conforme y se defina un nuevo espacio urbano.*

Una de las proposiciones del trabajo multidisciplinario logrado por los diversos equipos en el concurso, es la exploración e indagación de posibles plegamientos que pueden tomar realidades contradictorias frente a la estructuración de una línea de trabajo. Esta posibilidad implica el reconocimiento de lo ilimitado o de las extensas posibilidades que puede tomar el lenguaje de diseño, al sugerir la creación incluso de espacios paradójicos implicados y al mismo tiempo contrarios, esto es, la capacidad de un trabajo que no sólo se sostiene sino que incluso deriva su potencialidad de diferencias inestables. En cuanto se intenta una definición de *lo urbano*, podemos recordar lo que Paul Tillich en su libro *“La vida y muerte de las grandes ciudades norteamericanas”* escribió: *“lo metropolitano ofrece lo que solo es posible entender en su recorrido”*; es decir, lo extraño, lo diferente, lo extraordinario. Esta referencia a lo extraño, se refiere a las diferencias que no pueden ser descritas solamente al interior del marco de una práctica disciplinaria o al interior de una simple relación de oposición. No es sólo la presencia de diferencias al interior de los equipos de trabajo lo que sugiere la posibilidad potencial de elaborar espacios paradójicos, sino la propia condición de Downsview. Tal como se alude en la convocatoria, el sitio en sí mismo tiene condiciones extrañas o sorprendentes. La propuesta de Tschumi describe y hace explícita esta condición de extrañeza.

El sitio, aún está envuelto, en una condición de psicología colectiva, de que es un espacio más o menos vacío. Es precisamente de esta intuición de vacío, de *“algo diferente”* e incluso de *“algo extraordinario”*, desde donde el diseño del parque, en la propuesta de Tschumi, es elaborada. La intención de la propuesta no intenta reducir esta diferencia, sino de asumirla e incluso incrementarla, acentuando sus bordes o límites y al restablecer un nuevo e impredecible sentido de algo silvestre o turbulento en su interior.

Se puede sugerir incluso que esta intensificación puede llevarse aún más lejos; es decir, ampliando las diferencias entre naturaleza, arquitectura, paisaje y ciudad en el tratamiento de algunos elementos como: el aeropuerto y los edificios industriales existentes, que poseen la potencialidad para enfatizar esta condición de *“lo extraordinario”*, permitiendo que se conviertan en un agente urbano en la formación de esta parte de la ciudad como espacio

paradójico, pero que, intensifica los aspectos urbanos y arquitectónicos sin que esto reste su condición, también paradójica, de algo silvestre o natural.

Lo extraordinario de Downsview tiene que ver con las diferencias, esto es, con la complejidad de su entorno social construido y natural y con su historia específica. Los trazos de esta historia aún están presentes hoy en día. Estas presencias se insinúan en la convocatoria al observar las fotos y sorprenderse no sólo de la vastedad del aeropuerto y sus pistas, sino también, por la inexplicable y recurrente presencia de una delimitación hundida, que aparece sólo en algunas zonas. Este borde se construyó en el siglo XVIII, para reemplazar un muro perimetral como muro de delimitación. La eliminación de esta barrera visual entre el interior y el exterior del parque permitió y difundió el descubrimiento de que toda esa naturaleza era en realidad un jardín.

La relevancia de este borde, está en el papel que ha jugado históricamente en la arquitectura, el paisaje del sitio y la ciudad; que, como aparato de diseño, permitió construir una potente ficción del paisaje como naturaleza, muy cercana a la tradición inglesa del parque separado de la ciudad, y como elemento catalítico incluso para otras ficciones. A través de éste mecanismo, en el curso del siglo XVIII, *el jardín como paisaje, se constituyó progresivamente "como elemento no arquitectónico"*. El hecho de que esta delimitación es, por sí misma, una infraestructura y que como tal recibió poca atención, contribuyó a la negación de lo artificial, lo cual ha oscurecido el sentido y la construcción física y cultural de ése paisaje. Permitted la producción y reproducción de una definición visual real, objetivando en su percepción la relación con el paisaje, convirtiéndola en algo inherente, haciendo de su polarización una referencia al hecho físico y constructivo de la arquitectura.

Este elemento es sólo un síntoma, sin embargo, su presencia enigmática en el sitio sugiere el rol problemático que desempeña, al generar límites distintos, cuestionando el significado *del espacio abierto y público*. En el contexto de Downsview, *los distintos equipos de diseño, radicalmente cuestionan y cambian el sentido de paisaje, de algo inerte o inmanente, al del significado potencial de una infraestructura*, abriendo en varios sentidos el debate sobre la relación que se establece entre arquitectura y paisaje y entre sujetos y objetos. De hecho, esto opera en una forma doblemente negativa, ya que ni la arquitectura ni el paisaje constituyen una nueva posibilidad de interpretación para el parque.

Open, International, RFQ

October 20, 1999

March 14, 2000 (shortlist Oct. 25, 1999) **DOWNSVIEW PARK DESIGN COMPETITION**

Architects, landscape architects, other design professionals and artists are invited to submit expressions of interest in participating in a limited competition for the design of a major national urban park on the site of a former military airbase in the City of Toronto, Ontario, Canada.

The objective of the competition is to promote innovative design proposals that respond to the social and natural histories of the site while developing its potential as a new landscape one capable of supporting new ecologies and an evolving array of public uses and events. The design is expected to inaugurate and structure the transformation of the site while remaining open to change and growth over time. Downsview Park is to be internationally recognized as one of Canada's great urban parks. It will be a unique recreational green space for the people of the Greater Toronto Area, for all ages to play, learn and enjoy. It will serve as a meeting place for this and future generations to celebrate Canada, its history and physical and human diversity. It will commemorate and interpret local, regional and national cultural heritage while providing a setting for leading edge environmental practices and other innovations in technology and culture undertaken in partnership with corporations, non-profit organizations and educational institutions. Downsview Park is to be at the forefront of park design in Canada and the world. Interested firms or teams are invited to submit Expressions of Interest, which should include:

- a statement of interest and approach, which may be illustrated;
- a description of the lead and supporting firms, their scope of experience, key personnel, and respective roles and expertise; and
- a portfolio of relevant projects (built and unbuilt) and/or design research, including client contacts.

Interdisciplinary teams are encouraged, drawing together expertise appropriate to the challenges and opportunities of the site and the approach being taken by proponents. While proposals could include ecologists, engineers, graphic designers and artists, the composition of teams is at the discretion of proponents. Lead consultants should be architects or landscape architects.

Expressions of interest may be submitted in either English or French.

Shortlisting should be complete by October 25, 1999. Approximately five entrants will be selected to take part in the Competition on the basis of their potential to achieve the design objectives for the Park. Each Competitor will receive an award of \$100,000 (CAN) for their contribution with the Winner receiving an additional \$375,000 (CAN). CLC Downsview Inc. intends to enter into a contract for professional services with the successful competitor to develop and implement the winning design.

The Competition Brief will be available after August 30, 1999. The program will ask for a design proposal for the entire competition site, a three phase implementation strategy over fifteen years, and schematic design for the first phase. Submission will be due by March 14, 2000, 4:00 pm EST.

For more information or to register, contact:

Professional Advisor

Downsview Park International

Design Competition

CLC Downsview Inc.

35 Carl Hall Road

North York, Ontario

M3K 2B6 Canada

Website: <http://www.clcdownsview.ca/competition>

Chicago/1997. *UN NUEVO CENTRO PARA ESTUDIANTES PARA EL CAMPUS DE MIES.*

El concurso para la nueva zona central del “campus” del *Instituto Tecnológico de Illinois (IIT)* coincide con un momento significativo para la arquitectura contemporánea. El concurso, aparentemente sin problemas, trata de diseñar un edificio discreto en un sitio claramente definido, con una solicitud programática convencional y con un costo razonable. Sin embargo, dos situaciones crean condiciones de complejidad significativa; la primera se refiere al hecho de que ahí está y todo es *Mies van der Rohe*; el nuevo “*Campus Center*” será el único edificio nuevo después 30 años. Trece edificios se construyeron desde su partida en 1958 y es difícil distinguir cuales son de Mies y cuales son de sus más directos seguidores. Su presencia, con sus ideas y principios, continúan gravitando enormemente. La segunda, el *IIT* espera cumplir un conjunto de objetivos en el proceso del concurso que rebasan el diseño de sólo un edificio, se propone, que éste proceso es un medio apropiado para debatir tópicos de complejidad. El nuevo “*Campus Center*” debe revitalizar el *IIT*, recuperar el interés y el entusiasmo por el renacimiento del *espacio universitario*, así como una apuesta para el futuro de la institución.

La universidad enfrentaba una constante pérdida de recursos financieros y deudas que explicaban el aplazamiento del mantenimiento, salarios, insuficiente inversión para nuevos programas y una nula inversión en la imagen institucional y en su desarrollo. La matrícula había caído a 3,500, de un máximo de 7,000 estudiantes. Esta caída, se debía en alguna forma, a que la Escuela de Derecho y de Administración, se mudaron y el campus quedo subutilizado.

Con más de 100 acres, la densidad de población estudiantil es de sólo 25 estudiantes/acre, frente a otras que tiene 200 estudiantes/acre; el campo académico es un espacio residual, que como tierra de nadie es ocupada por estacionamientos, calles y el tren elevado.

¿Podrá el concurso producir un edificio memorable?; ¿podrá el edificio alcanzar lo que sus promotores reclaman: como una propuesta capaz de redefinir al campus y ayudar a reconstruir esa imagen. Es innegable, que Mies ocupa un lugar preponderante en la cultura de la arquitectura contemporánea y tanto su legado como su rechazo tiene sus implicaciones.

*El concepto de Mies.*

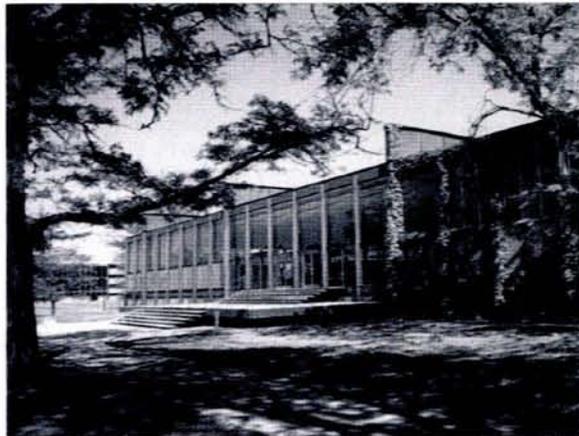
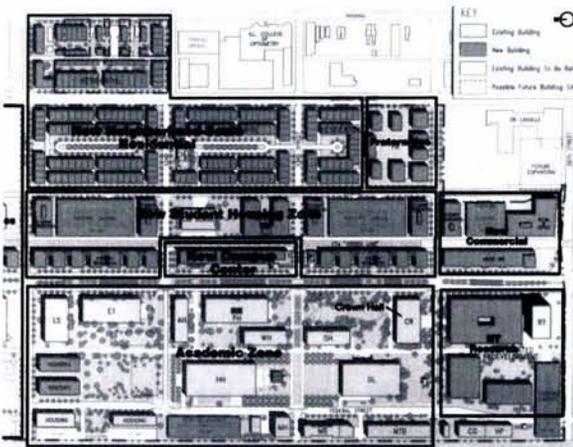
Elaboro un nuevo paradigma para edificios universitarios, completamente diferente a aquellos típicos de las universidades norteamericanas. Los *edificios Mesianos*, se desplantaron con una precisa relación espacial, regulada por un módulo de 24/24/12, que establece una traza sobre todo el espacio, basado en la idea moderna de establecer una red como expresión de uniformidad, de escalas, de economías y de flexibilidades inherentes. Mies propuso “*una concepción de parque urbano*”, sobre la cual desplantar su nueva arquitectura. Este se creó a partir de un gran vacío urbano dejado por la demolición

de varias cuadras del tejido urbano tradicional. *El concepto de Mies, obtiene su poder de espacio urbano de la yuxtaposición entre la rígida traza ortogonal de calles y las suaves y orgánicas conformaciones naturales de los espacios abiertos.*

A pesar de la capacidad visual y arquitectónica del concepto de “un espacio en el parque urbano”, éste se vio disminuido por varios factores. Un plan maestro, proponía regresar al plan original de Mies, a través de: recrear “el muro urbano”, enfatizar el *campus original* y solucionar el problema del tren elevado, creando un *campus* accesible y compacto, eliminando espacios fragmentados y duplicar la densidad.

El concurso.

Era claro, que el complejo detonador, era el “*Campus Center*”. Introducir un nuevo “*corazón al campus universitario*”, a través de uno o varios edificios visibles y reconocibles, que opere como centro geográfico, un espacio de apropiación estudiantil y accesible desde cualquier lugar y ser el principal espacio social de la universidad, un espacio constructor de relaciones, era el objetivo del concurso. Intentar asimismo, una serie de ventajas adicionales, como el de renovar la imagen del IIT al desarrollar un señalamiento urbano para la deteriorada sección de la ciudad donde se encuentra, abrir la discusión sobre como asumir a Mies y examinar las relaciones



entre: *“paisaje, arquitectura y tecnología”*. Siendo el **IIT**, un espacio de investigación y de experimentación, hacer del concurso un foro de discusión de ideas, no sólo el de diseñar un objeto arquitectónico.

**Jurado:**

Mack Scogin (director de un taller distinguido de arquitectura)

Richard Solomon (director de la fundación Graham, patrocinadora del concurso)

Phyllis Lambert (director del Centro de Arquitectura Canadiense).

K. Michel Hayes (profesor de teoría y diseño del Harvard's Graduate School of Design).

James Ingo Freed (socio del taller de arquitectura Pei, Cobb & Freed de Nueva York, anterior director de la escuela de arquitectura del IIT y estudiante de Mies).

Organizado en dos etapas, fueron convocados 56 grupos, en la primera se solicitó una propuesta (en forma escrita, gráfica o ambas) en donde se expresaran las ideas y puntos de vista sobre la problemática del *campus* y la universidad, sobre el plan rector, y una propuesta esquemática alternativa y crítica ante los diversos temas. Se seleccionaron cinco semi-finalistas para presentar, en la segunda fase, propuestas de diseño.

El amplio sitio, solicitaba incluir problemáticas de la ciudad. El espacio de trabajo, entrelaza las zonas que crean relaciones inmediatas con el tren elevado. La propuesta, además de cumplir el programa, debía ser: flexible, accesible y un espacio de total apropiación estudiantil. Aunque, los aspectos formales eran difíciles de establecer, se solicitaban nuevas direcciones entre arquitectura y ciudad y generar una fuerte presencia formal.

**PROYECTO:** Rem Koolhaas y OMA.

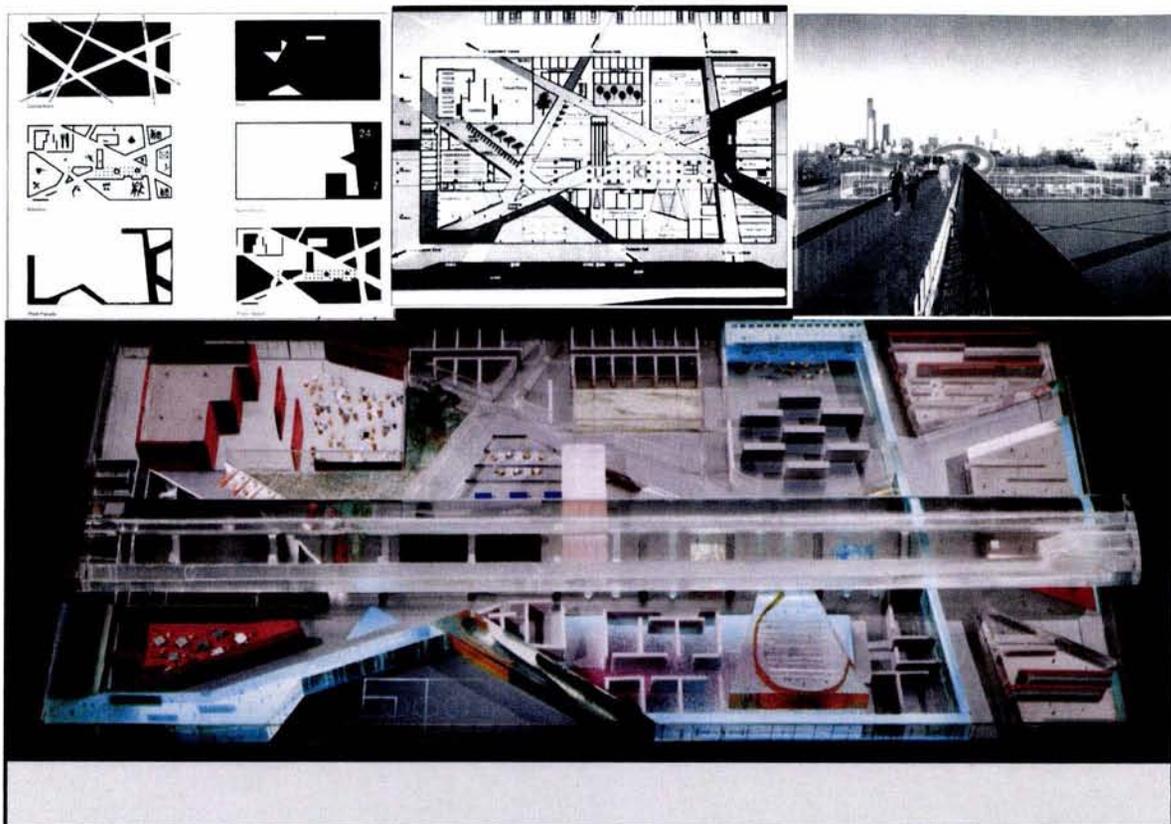
Crear una propuesta de riqueza programática, hábilmente articulada y apropiada para dar respuesta a lo requerido. ¿Por qué, *el campus* se enfrenta a una situación de crisis?. En 1941, había 6,000 estudiantes en un área de 57 acres y ahora hay 3,200 estudiantes en un área de 120 acres, ¿qué significado tiene?: *“lo que existe es un aumento inusitado de territorio y una disminución de densidad”*. El **IIT** en un momento fue *“un vacío en la condición urbana”*, pero hoy es *“una condición urbana en un vacío”*.

Es un lugar prácticamente deshabitado pero con exceso de servicios y facilidades, el programa es escaso para alcanzar los objetivos deseados. El plan maestro pretende compactar, propone: una reurbanización en el tiempo. OMA, en cambio, *propone retornar cuanto tierra vacante sea posible en el menor tiempo posible. Proponemos crecer horizontalmente como modelo de urbanización.*

La propuesta: re-urbanizar el **IIT**. Mapear las sendas de los estudiantes a lo largo de sus desplazamientos de este/oeste y del oeste/este y convertirlas en pasajes que atraviesan la densa superficie urbanizada, creando un espacio de un nivel con: tiendas, restaurantes, cafés, locales comerciales, billares e incluso canchas de basketball. Escudando éste

espacio del tren elevado, se propone un tubo de acero para envolver las vías, transformado el vacío central en *“una zona congestionada”*, en un *“casbah”* de Chicago, en un nuevo lugar. Su propuesta, es la de un objeto arquitectónico que recoge todos los fragmentos dejados por Mies, en un edificio de inclusión y de incorporación que acepta *‘el mundo con toda su trascendencia’*.

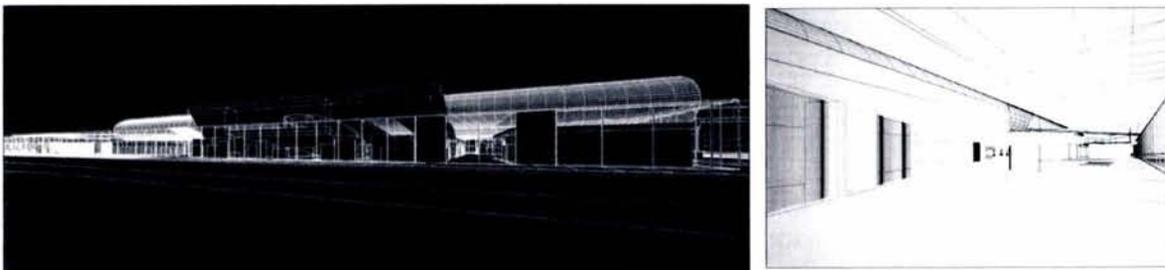
Dos enunciados caracterizan nuestra propuesta. La primera, es su respuesta programática a la convocatoria. *“Con objeto de atraer y retener a los estudiantes, todo campus requiere de un lugar de socialización estimulante, uno que refuerce la interacción de todos los grupos de la comunidad, que amplíe horizontes, que localice los programas y servicios básicos, centralizándolos convincentemente”*.



El proyecto es una interacción simple de dos patrones generados en el mismo campo: la regulación de la *traza Mesiana* y el mapeo de las preferencias de circulación de los estudiantes. Mies se presenta, en la forma de una *Caja de cristal de un nivel*, que se introduce bajo el tren ligero a lo largo de una cuadra completa. Esta caja es desmembrada por un patrón contrastante, generado por la actividad estudiantil, como la serie de pasajes diagonales que cortan la caja y que son el mapeo de las variaciones de circulación peatonal. La influencia del nuevo edificio no genera contradicciones, es como si el edificio fuera transparente frente a estos movimientos sin impedir el flujo a través de esta cortina

fluida. Los trapecoides y triángulos creados por estas *"sendas de estudiantes"*, quedan como partes del edificio burbuja, asumiendo las condiciones programáticas y la lógica de los patrones de movimiento. Nos relacionamos con Mies a través de ciertos homenajes: la rectilínea red estructural, las fachadas de cristal, la cubierta plana y continua, y el azaroso juego que establece entre interior y exterior.

La segunda, hace referencia a las condiciones del sitio y como forma de estructurar su propuesta: *"el punto básico sobre el campus del IIT, estriba en como habitar un territorio dado con la mitad de la población que lo animaba en los 70's. Para nosotros este rompecabezas implica que el edificio sea capaz de (re) urbanizar la mayor área posible con la menor cantidad de elementos o masa construida"*.



Para nosotros, el legado de Mies se ha transformado en una imagen. A esto lo denominamos, la envoltura Mies, una especie de desdoblamiento de momentos mesianos reinterpretados, más que repetidos en los muros y espacios del edificio diseñado. El partir de las sendas y patrones dejados en el sitio *como huellas* y el planteamiento del funcionamiento, es un principio fundamental del modernismo y es probablemente lo que nos acerca más que cualquier lectura formal. Al Restituir al IIT la densidad de la ciudad y tratando al edificio como un mecanismo urbano, ofrecemos un espacio recreativo que crea una nueva condición urbana al interior de la misma condición urbana.

#### PROYECTO: Kasuyo Sejima/Ryue Nishizawa.

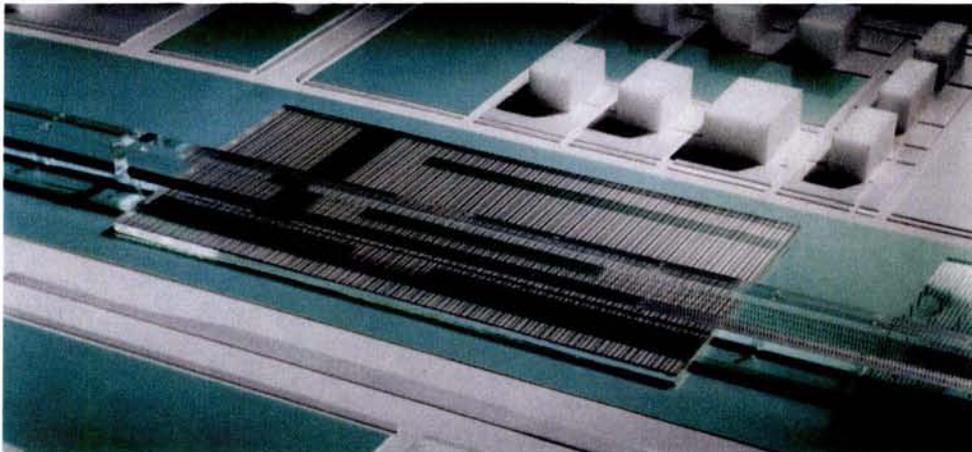
Proponemos el volver a las más puras raíces del espacio Mesiano. Aproximarnos a los conceptos del espacio abierto explorados por Mies en sus casas y ejecutado en miniatura en el propio IIT. Nuestro proyecto pretende, casi en forma literal, retomar los conceptos del proyecto original para el IIT. Mies diseñó el *campus* como una serie de claustros, espacios abiertos entre los edificios, proponemos un edificio creado por una serie de patios.

El edificio de un nivel, organizado por cinco grandes espacios abiertos que varían en tamaño y forma articulan las zonas funcionales del mismo. *El proyecto, se puede describir como "un espacio en el bosque", columnas esbeltas como árboles y patios de vidrio en*

todo su perímetro, generadores de una luz homogénea y abundante que extiende los espacios interiores hacia el exterior.

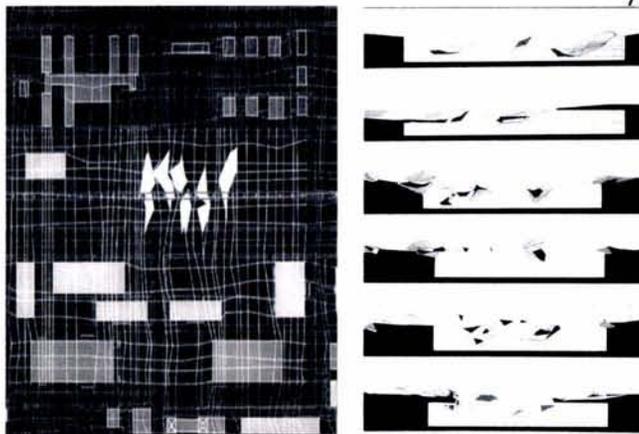
Empleamos una serie de cajas superpuestas, como una exquisita caja cristalina, con una serie de jardines que corren a lo largo y bajo el tren elevado; como un escudo de vidrio, como elemento absorbente del sonido y transformando al tren en una forma de escultura cinética. Es, sin duda, un proyecto que propone un edificio con cualidades de joya.

Presentamos una serie de imágenes nocturnas, que como acto de des-materialización y pureza, altamente sugestivo para la otra metáfora propuesta; la de crear una arquitectura imagen. De esta manera, la vista nocturna imaginada desde la calle y desde el tren, pueden ofrecer la sensación de que el edificio es una pantalla que deberá producir una presencia significativa en y para el "*campus*". En su porción central, que hasta el día de hoy es un estacionamiento, intervenimos con un gran paisaje ajardinado con objeto de establecer dos características: la primera para especificar y enmarcar el edificio del "*campus center*" y la segunda, para establecer relaciones entre la parte residencial y académica con este espacio abierto lleno de pasajes.



**PROYECTO: Peter Eisenman:**

Reconocemos que nos enfrentamos con el fantasma *Mesiano*, incluso con proporciones Freudianas. Tenemos una especie de "*complejo Edípico*", era necesario superar al padre y al mismo tiempo sostener nuestro respeto por él. Intentamos desarrollar alternativas con los "*blocks Miesianos*", intentamos un proyecto con torres, intentamos con patios, pero ninguna de las alternativas era comparativa con Mies, finalmente, pensamos que la mejor manera de proceder era, "*no hacer nada*".



Nada, que compitiera o se comparara con Mies. Optamos entonces por plantear una *"estrategia de paisaje"*, en donde nos alejamos de la figura- fondo, de la figura-suelo. Tomamos la red y traza del *campus* como el momento de inicio para el desarrollo de una serie de extensivas transformaciones de ese paisaje inicial, las cuales definieron la geometría del diseño. La red de 24/24/12, es estirada y desplegada de acuerdo con su interacción con la gráfica de contornos del ruido generado por el tren elevado, formando en el proceso plegamientos en el paisaje proyectado, los cuales representan la inevitable pérdida de la inocencia arquitectónica; es decir, *"la imposibilidad de retomar el idealismo Hegeliano"* de la red de trazos de Mies.



El resultado, es un *edificio subterráneo* en donde éste emparrillado distorsionado conforma una textura de zonas de soporte que rodean o envuelven los espacios principales con formas irregulares, encajados dos niveles bajo tierra y coronados en la superficie por unos cuerpos facetados que irrumpen sobre el nivel de tierra, bordeadas por delgadas tiras de persianas que forman lucernarios irregulares. La relación o conexión entre estas no-figuras y el no-fondo, nos parece uno de los aspectos más interesantes de la propuesta.

El interés de Mies por la esencia del muro, el interés por la disolución entre exterior e interior, se convierte en este *"anti-edificio"*, en el aspecto básico y esencial de la relación entre dos figuras, sin exterior e interior, porque están ocultas bajo la superficie.

Aceptamos que la propuesta, fue en realidad un "lance de dados", un jugársela por el último lugar o por el primero; no es posible, hacer un proyecto que *"recrea a Mies"* o *"un objeto escultural que lo trivializara"* o bien se trivializa a sí mismo.

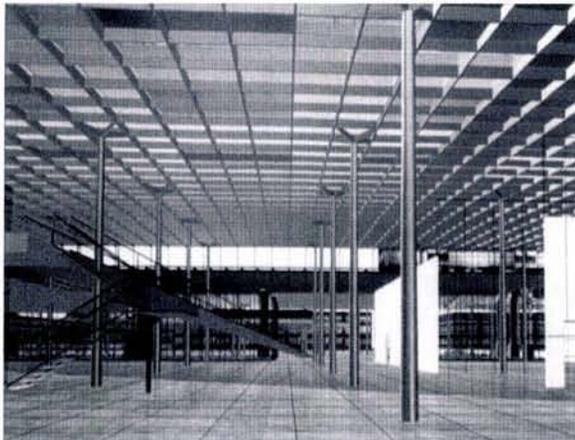
PROYECTO: Helmut Jahn y Werner Sobek.

Nos parece que la arquitectura de un próximo futuro *"no puede ser elaborada desde un pensamiento y con una tecnología del ladrillo e incluso del acero. Deberá ser elaborada a partir de las nuevas tecnologías al alcance, usando elementos con propiedades cambiantes, las pieles de los edificios deberán integrar energía a través del uso de procesos photo cromáticos, photo voltaicos y de fotosíntesis , arquitecturas mutantes.*

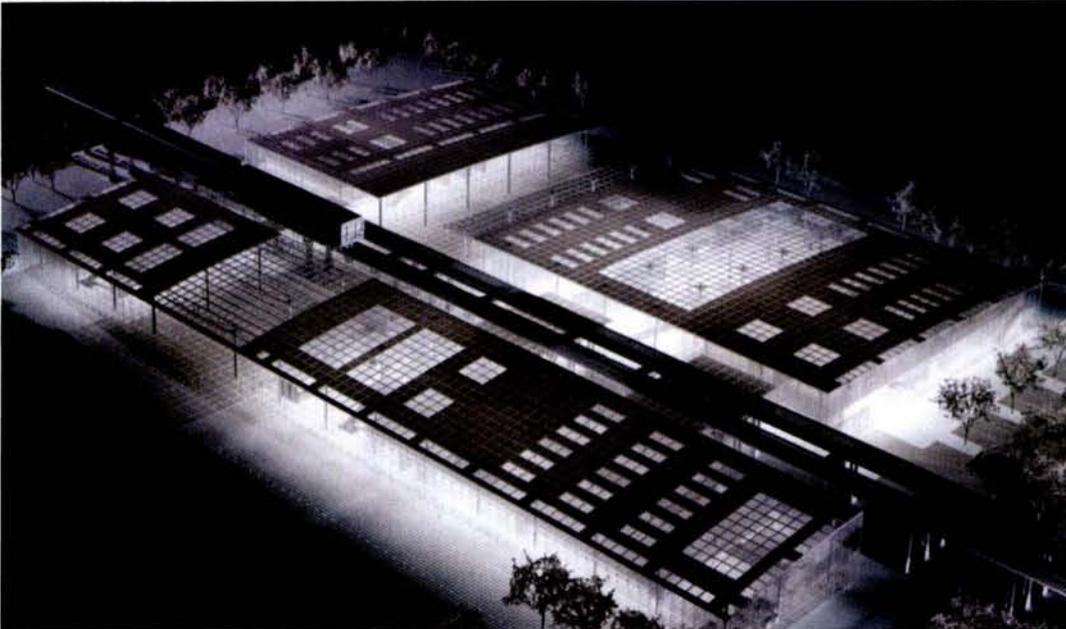
Proponemos un edificio que, retome la arquitectura de Mies sin caer en reproducciones ingenuas, de tal manera que sea una propuesta que ensaya y utiliza hasta los límites de la tecnología contemporánea la estructuración y la envolvente de la arquitectura *Mesiana*. La propuesta intenta también sostener todas las condiciones posibles de sustentabilidad.

Nuestro edificio está diseñado como un laboratorio de tecnologías contemporáneas, como un lugar experimental, interesado en la ciencia y la tecnología en sí mismas, así como en la ciencia y la tecnología de la construcción. Sostenemos que debe haber una cambio en la relación existente entre la arquitectura y las ingenierías que llevarán a *"enfrentar los problemas de complejidad a los que se enfrentarán los profesionales del futuro ya que sólo con un conocimiento profundo y multidisciplinario será posible asumirlos"*.

Nuestro diseño es, el de un gran edificio formado por una estructura ligera que pasa debajo del tren elevado pero en las proximidades de la calle 33; dividido en dos secciones y en dos direcciones por el mismo tren elevado, a su vez estas secciones se han fragmentado con objeto de que operen como edificios aislados o como secciones independientes, un fragmento en particular toma más específicamente las condiciones programáticas del *"Campus Center"*.



Pretendemos crear una puerta que relacione el lado este y el oeste, generando una zona cuyo resultado sea *“una zona de movimiento”* más que, *“una zona de cogregación y de encuentro”*.



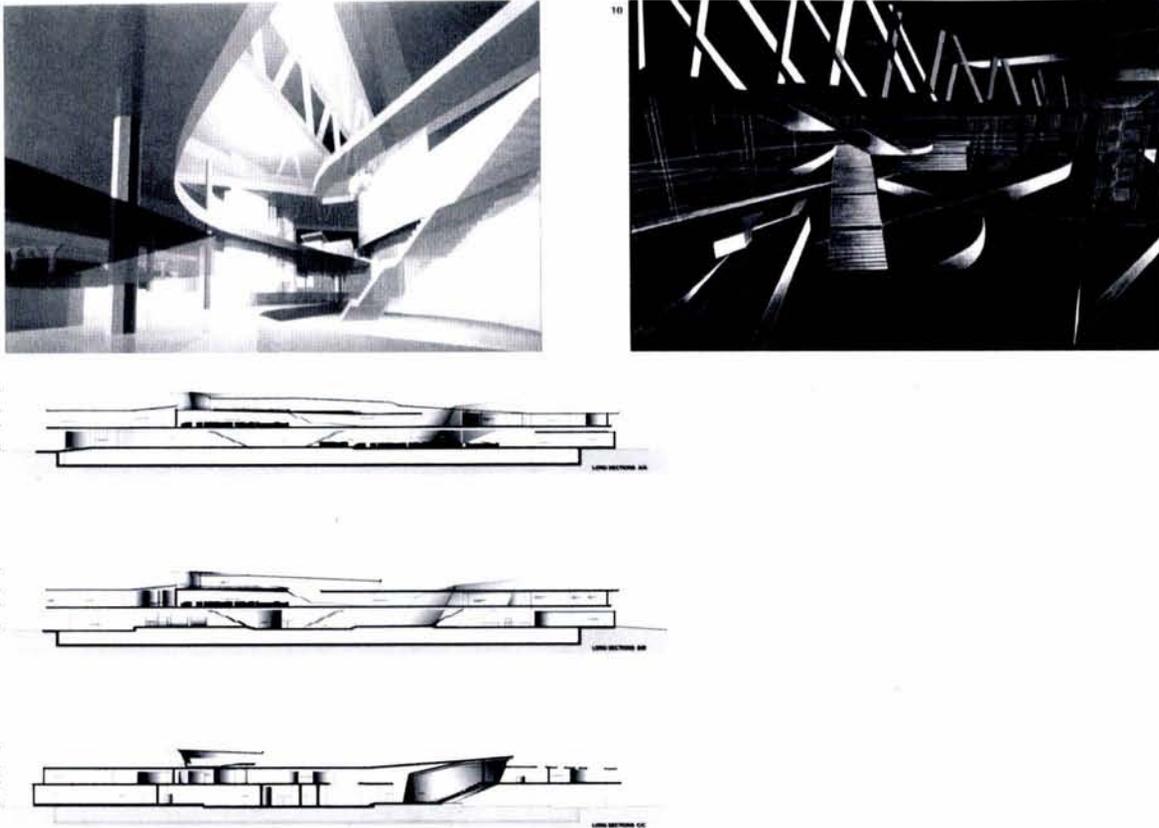
Sostenemos que, *“la tecnología constructiva avanzada no es alienante, sino más bien un medio de armonizar, de reintegración de nuestro reflejos naturales y acciones intuitivas con el intento de modular nuestro ambiente”*. De esta manera el Campus Center es una estructura permeable y flexible, que funciona *“como un laboratorio que trabaja para transferir tecnología entre la academia y la industria”*.

**PROYECTO:** Zaha Hadid y Patrik Schumacher.

Proponemos una serie de estructuras replegadas dispuestas contra las vías del tren ligero. Vemos al tren elevado como un elemento de fractura y lo hemos incorporado al proyecto, en este caso, el complicado juego de volúmenes estratificados y compactos producen una edificio que respeta las vías y al tren, utilizándolo como soporte. Nuestra mirada a Mies, poca respetuosa en el sentido literal de su arquitectura, ha preferido desarrollar un sistema de valores post-mesianos sustituyendo *“el escrutinio del reductivismo”* (expresión con la cual hace referencia a Mies) con *“un enérgico empeño por la multiplicidad y la hibridación”*, como reclamo a la textura física del propio Chicago.

El *“Campus Center”* es planteado como: *“un grupo de múltiples figuras.....que evaden una envolvente hermética ofreciendo en cambio una serie de diálogos abiertos con las rutas existentes, con los espacios y con los edificios del sitio”*.

Nos parece que Mies indudablemente *"crea ciertas ideas sobre la espacialidad y la flexibilidad"*, pero debemos insistir que la arquitectura ha aprendido mucho más en torno a los fenómenos sobre y que ofrecen *"las posibilidades de la complejidad"*. De hecho, una parte significativa de nuestra propuesta está centrada en la búsqueda de aquellas influencias que se abren a la complejidad y a la riqueza de lo experimental.

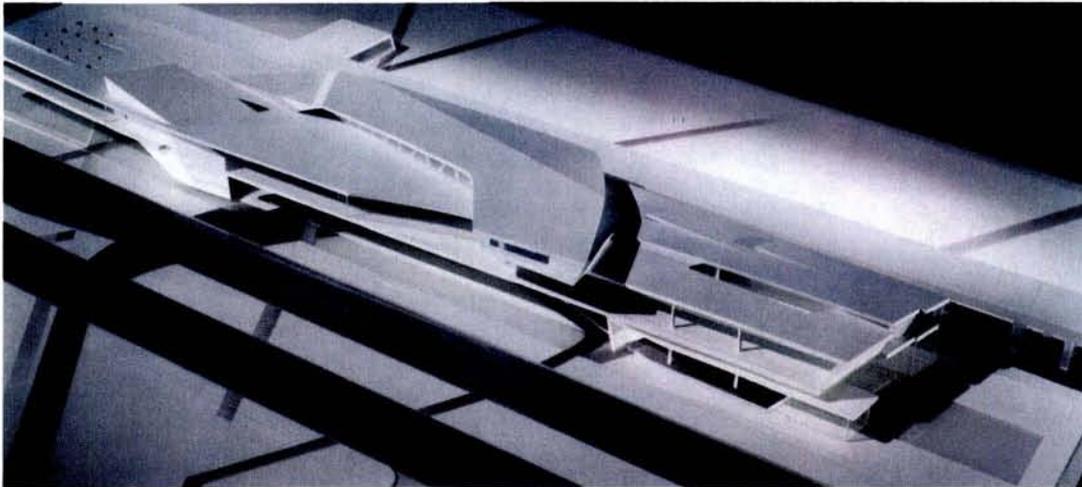


Proponemos una visión de la urbano, de la ciudad, empeñada en el análisis intenso que todo proyecto tiene con el contexto físico, y en este caso con *el campus* y con la ciudad como fenómenos que afectan de diversas maneras aspectos formales y de emplazamiento. Hemos desplazado el edificio hacia el sur a lo largo de la estrecha calle y del tren ligero que la recorre con objeto de llenar el vacío que ha puesto al descubierto nuestro análisis del *campus* y la ciudad, creando así un edificio muro de tres niveles para rodear e incluir el espacio abierto que da al norte, un área que se ha convertido en el prado y jardín frontal del **IIT**.

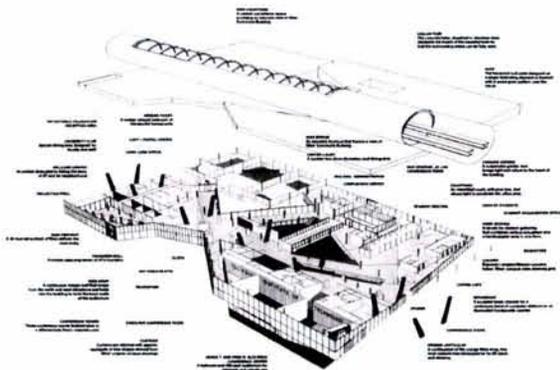
Nos ha interesado sobremanera la geometría oculta que revelan *las relaciones diagonales que se establecen entre los diversos edificios del campus*" y como respuesta a esto, proponemos arreglar y armar estas relaciones diagonales como relaciones visuales que nacen desde el proyecto para dirigirse al *campus* y hacia la ciudad. El interior es una huella

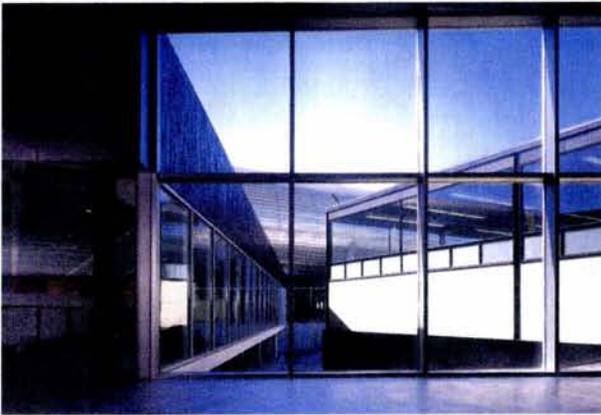
continúa que se pliega sobre si misma cruzando repetidamente las referencias que estas líneas visuales crean y que lo conectan con su contexto.

El "*campus center*" es creado entonces, como un campo tri-dimensional de circulaciones habitables y de espacios intersticiales, contrastados por una colección de objetos internos de escala urbana, como el *auditórium*. El movimiento interno se da a través de un conjunto de anchas rampas que conectan los diversos niveles del edificio creando una variedad de oportunidades para la interacción, encuentros y eventos transitorios o efímeros que se suceden cuando estudiantes y maestros se mueven a través de sus espacios.



Proyecto construido :





#### 4.- Topografía y mapeo de los concursos arquitectónicos.

Se propone incipientemente, la posibilidad de desarrollar una cierta *“cartografía y una topografía”* de la arquitectura contemporánea, a través de los concursos de arquitectura por considerarlos espacios pertinentes para interrogar la índole y capacidad de producir teoría desde el diseñar y por la serie de afiliaciones variables que resisten alineamientos estables entre distintas prácticas. Asimismo, establecer un registro de los proyectos más importantes realizados desde los sesentas, con objeto de presentar una cartografía de las distintas prácticas que pueden definir un espectro de posibles aproximaciones a la arquitectura de los últimos cincuenta años, tratando de examinar las emergencias en un paisaje de la práctica arquitectónica que aparece cada vez más fragmentada, en el que es necesario identificar conjeturas compartidas y de figuras de coherencia extraídas del hacer diseñando.

La propuesta pretende ser más instrumental, que sirva en alguna forma a la indagación que se presenta, más que meramente describirlas, representarlas y capturarlas. Para ser operativo es necesario un propósito, más allá del solo redescubrir una situación, la idea es la siguiente: es verdad, vivimos en un contexto que se nos aparece como fragmentario, *un mundo hecho de mundos, en el que ya no es suficiente estudiar las propuestas de la ilustración arquitectónica ni del Movimiento Moderno para encontrar una propuesta de verdad ahora que ya no existe un único mundo, y los concursos de arquitectura resultan un instrumento adecuado para distinguir los mundos diversos y la práctica contemporánea de la arquitectura, que los tratados y las teorías.*

Esta condición emerge tras el declive de las prácticas corporativas, tal como se habían entendido entre los años 40's y 50's (se habla de cambios en la práctica profesional y de un incipiente cambio paradigmático), como optimización y concentración de una serie de técnicas y procesos definidos fundamentalmente por las prácticas de los maestros modernos. Aquel método de práctica corporativa, venía a ser una forma de estratificación de la arquitectura en la que los rasgos de expresión habían sido sacrificados a la pura eficiencia técnica.

Desde una multiplicidad de plataformas la crítica actual puede acometer la tarea de construcción de mapas, descripciones que, como en las cartas topográficas, muestren la complejidad de un territorio como las formas resultantes de agentes geológicos que, silenciosamente, se enfrentan a una masa aparentemente inmóvil pero surcada por corrientes, por flujos, cambios e interacciones que provocan incesantes mutaciones y descripciones de cimas y valles.

Más que cuerpos de crítica o reflexiones teóricas, afirma Solá Morales.....:

lo que encontramos en la arquitectura contemporánea son "*situaciones*", propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares y concretas de cada acontecimiento. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de proyectos y objetos arquitectónicos; cada propuesta surge de un cruce de discursos parciales y fragmentarios. Más que hallarnos ante una obra, parece que lo que se nos presenta es un punto de cruce, la interpretación de fuerzas y energías procedentes de lugares diversos cuyas llamaradas momentáneas explican una situación, una acción, una producción concreta.

La explicación de la arquitectura no se puede hacerse de forma arborescente, la arquitectura no es un árbol sino un acontecimiento resultante del cruce de fuerzas capaces de dar lugar a un proyecto, parcialmente significativo, contingente. La crítica no es el reconocimiento o la manifestación de algo arbóreo, ella misma es también una construcción producida deliberadamente para iluminar aquella situación, para llegar a dibujar su topografía y los resaltos en los que se ha producido alguna arquitectura.<sup>21</sup>

El propósito de éste mapeo, de ésta construcción topográfica, no es otro que el de abordar una de estas construcciones, la de desarrollar un dispositivo armado con instrumentos de diversa procedencia con el cual dibujar el relieve de la situación descrita y por los cortes geológicos temporales de la situación, que a través de los concursos, manifiesten la carga textual de los proyectos arquitectónicos contemporáneos. También la de instalar un dispositivo desde el cual atrapar rasgos, perfiles, actitudes y valores que forman parte esencial de aquello que reiteradamente aparece en las propuestas contemporáneas. No se trata del uso de códigos estilísticos, de estilemas a través de los cuales un proyecto, un diseño, se reconozca como un caso particular de un lenguaje común, sino de la búsqueda, en cada caso, para cada concurso, de la presencia y manifestación que le son propias.

---

<sup>21</sup> de Solá Morales Ignasi, *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*, Ed. GG., tercera edición, Barcelona, 1998.

### 5.- Modelo, para armar, reflexiones y agregados...

A mediados de los 70's, una nueva generación de arquitectos comienzan a desarrollar una forma de práctica alternativa, fundamentalmente caracterizada por el tamaño reducido de la estructura productiva, el carácter especulativo del modo de operación y el desarrollo simultáneo de la actividad intelectual y académica. Aunque quizá mucho más íntimamente conectados entre sí que los arquitectos de las generaciones precedentes, a través de una estructura de comunicaciones mucho más sofisticada y externa a la propia estructura productiva, las revistas, la academia, pero sobre todo por los concursos; esta generación mucho más reacia a alinearse en una definición común de la *"práctica contemporánea"*, tal como los CIAM en el TeamX intentaron hacer. Por el contrario, el nacimiento de otra forma de producción arquitectónica y de otra forma de hacer, se caracteriza por la intensificación de las diferencias entre las distintas prácticas, aún cuando la influencia de las modas –el historicismo– hayan tenido un evidente efecto sobre la evolución de la agenda especulativa de estas prácticas.

Una serie de arquitectos, de generaciones más jóvenes, han venido a acentuar esta nueva práctica, más que definir conjuntamente el programa de la arquitectura contemporánea que desarrollan, se han esforzado en investigar distintas potencialidades.

La perspectiva de la topografía y del mapa que se propone, en lugar de estratificar las prácticas en, por ejemplo, *minimalistas y formalistas*, lo que intenta es definir y encontrar una serie de afiliaciones variables que resisten alineamientos estables entre distintas prácticas.

Se propone entonces, una nueva forma de aproximarse a la lectura de la arquitectura contemporánea a partir de la lectura de los concursos en donde no se trata de identificar tipos o modelos a imitar, sino *"conjeturas"* en la fábrica de la arquitectura contemporánea. La exploración de las *"conjeturas y las prácticas"* es la alternativa al expansivo *"sistema de la moda y de las revistas"*.

Pero para examinar *"las conjeturas y las prácticas"*, es necesario producir primero criterios que nos permitan tejer esta fabricación de conjeturas. Los criterios que se han construido tratan de establecer formas de coherencia entre los distintos dominios que aparecen en el panorama que permitan construir figuras sobre las que se pueda operar. El instrumento que se propone utilizar es un sistema de oposiciones –una técnica netamente estructuralista– en el que las oposiciones no operen binariamente como un sistema de interruptores, *sino como campos con gradientes –una técnica netamente hermenéutica–* formados por los extremos de cada oposición. El espectro de estos campos no está definido como un ideal, porque no se intenta esto, sino como una colección de casos concretos *–una práctica o un proyecto dependiendo de cual es la manera de uso del sistema–* que establecen los extremos de cada gradiente y que se actualizan constantemente en relación con la información que se integre.

En ambos casos, las prácticas se definen a través de la búsqueda de oportunidades, *de la práctica arquitectónica como conjetura más que de verdades*, mediante la referencia a unos

parámetros en los que se capta información sobre el desempeño de ciertas acciones y posiciones. A pesar de las lógicas limitaciones de resolución y de duración, algunas categorías pueden ser relevantes para analizar la práctica contemporánea de la arquitectura y sirven para establecer gradientes en donde cada una de las prácticas o de los concursos y de los proyectos de esos mundos fragmentados pueden ser localizados. *Una obra nunca existe por sí misma, sino sólo en relación de interdependencia con otras obras dentro de un sistema reglado de diferencias y dispersiones desde el cual precisamente encuentra definición una obra singular.*

#### Potencia/poder.

La diferencia que se establece entre *potencia y poder*, estriba en considerar "*la potencia*" como pura capacidad de actuar, de *desplegar fuerza y producir afectos* y "*el poder*", como su forma estratificada, institucionalizada, regulada mediante códigos o formas, que es uno de los problemas centrales en las prácticas de la modernidad, desde Nietzsche hasta Foucault, Derrida y Deleuze. Una práctica creativa se caracteriza precisamente por su capacidad para desestabilizar las formas establecidas, por su habilidad para introducir potencias, producir virtualidad. Entre *el "poder y la potencia"* existe el control. La forma de ejercer control es uno de los modos de una disciplina, y una de las posibles formas de diferenciación entre las posibles prácticas arquitectónicas contemporáneas capaces de producir virtualidad.

En esta desintegración de la correspondencia entre *poder y control* como forma de producción de virtualidad, habría que identificar primero una serie de prácticas críticas, que operan a través de generar formas de resistencia al poder. Las arquitecturas "políticamente correctas": feministas, regionalistas, ecologistas o militantes son un ejemplo de esta forma de práctica. Estas arquitecturas críticas se definen como mecanismos que tienden a corregir los excesos de las formas dominantes.

Peter Eisenman se encontraría en una primera lectura dentro de este mismo grupo de resistencia; sin embargo, en el caso de Eisenman la resistencia opera desde el interior de la propia disciplina, en lugar de convertirse en un espacio exterior a esta. Su propuesta es la *disyunción radical* entre *poder y control*, a través del uso de un control arbitrario, sin referente fuera de la propia disciplina. Eisenman mencionó esta afirmación en una conferencia en la AA, "yo, dice, no he estado interesado nunca en el poder, sino en la posibilidad de ejercer control sobre mi obra"; esta afirmación de que una obra de arquitectura es tanto más valiosa cuanto más dificultosa es su asimilación al sistema, es también un claro indicador de esta posición de resistencia a través de la aplicación de una serie de mecanismos de control, que lejos de buscar una resistencia externa, se producen de forma arbitraria, negando así la especificidad local, histórica, política o psicológica que caracteriza a otros discursos resistentes.

De los arquitectos que estarían entre todos aquellos que en lugar de oponerse a las tendencias dominantes, las reciben como origen de potencialidades sin precedente. Rem Koolhaas afirma: "si estamos en esta profesión es porque estamos de una forma u otra interesados en el poder...". Su reivindicación de la "ciudad genérica", lo banal, lo lineal... viene a proponer que una práctica extrema e intensificada de las formas del poder puede llegar a producir potencia, o desequilibrio al menos dentro de las formas establecidas de la *práctica arquitectónica "cult"*, encerradas en unas formas bien estratificadas de resistencia. Nouvel y Toyo Ito, aunque con una posición menos claramente articulada están próximos a Koolhaas, en cuanto que es la intensificación estratégica de las tendencias dominantes la que es capaz de proyectar nuevas potencialidades arquitectónicas.

Algunos arquitectos, frecuentemente citados por algunos "arquitectos críticos" como ejemplos de resistencia a la desaparición de las *cualidades matéricas* de la arquitectura contemporánea, como Herzog y Meuron, son en algunos aspectos perfectamente capaces de evitar fricción entre *poder y potencia* y, sin embargo, sostener una práctica constantemente experimental y acomodaticia.

El control como forma de ejercer poder/potencia.

+

formas de control:

fuerza crítica \_\_\_\_\_

-

+

-

fuerza regulada

expresionista/maquínico:

Otra polarización de práctica posible es la que se produce entre: 1- aquellas prácticas que basan su capacidad en la expresión de la subjetividad y 2- aquellas prácticas que ensayan la posibilidad de una autoría mediada a través de ciertas técnicas que determinan la naturaleza y las características del proyecto. La ausencia de una *verdad objetiva* capaz de garantizar la propuesta arquitectónica, hace tender a las prácticas contemporáneas a una radicalización de la sensibilidad del autor, o en forma contraria a implementar unas operaciones que tienden a eliminar la presencia del autor convirtiéndolo en un puro medio.

Dentro del primer grupo podemos identificar una serie de prácticas en las que el autor pone su sensibilidad como argumento fundamental de validación de la propuesta, es lo que podemos llamar una arquitectura de firma. El ejemplo más radical de esta actitud la podemos encontrar en Zaha Hadid, en donde el proyecto

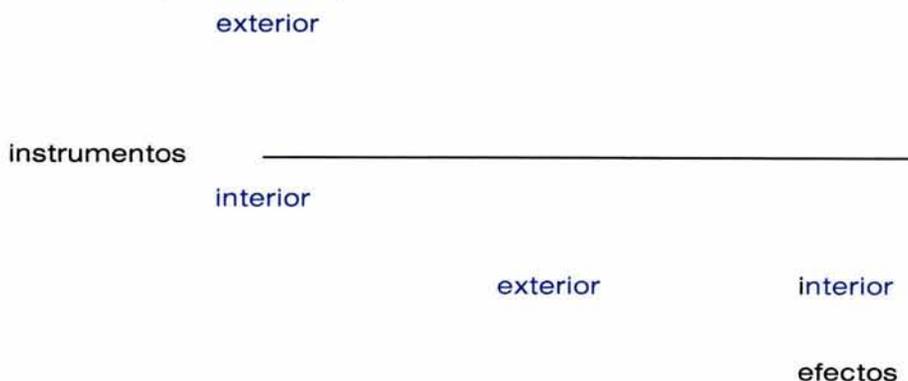


*interna de la obra*", cuando los requerimientos productivos de la obra son suficientes para determinar el producto, y *"coherencia externa"* cuando un producto sólo puede ser entendido y completado en un complejo de factores que exceden su pura materialidad, sea una forma de expresión autoral, o una función significativa dentro de códigos culturales.

La distinción sugerida por C. Rowe entre *"carácter/composición"* es ilustrativa de ésta oposición; una arquitectura compositiva se centra en la construcción de la pieza y las relaciones entre sus componentes y una arquitectura de carácter, por otro lado, se ocupa fundamentalmente de su capacidad para operar dentro del complejo de usos, ideas, símbolos, etc., externos a la propia construcción material del objeto arquitectónico. Podemos así obtener cuatro modos básicos de práctica:

El primero opera en ambas esferas dentro de las formas de la disciplina, tanto en los efectos buscados como en los instrumentos utilizados; es decir, todas aquellas prácticas especulativas destinadas a producir alteraciones en la estructura del campo disciplinar, tales como los historicismos, de-construcciones y formalismos. Un segundo modo opera más allá de los límites de la disciplina en ambos niveles como las prácticas de diseño participativo o de "acción directa". La tercera opción, se refiere a las prácticas que integran instrumentos extra-disciplinares con la intención de afectar al campo, tal como ocurre con los regionalistas, metafóricos y las pasiones de identidad. El cuarto modo vendría a operar dentro de lo específicamente disciplinar, buscando efectos y determinaciones fuera del dominio disciplinar, éste modo estaría poblado por de las prácticas que calificamos como pragmáticas o funcionalistas.

Gradiente que puede representarse así:



#### Integración/Diferenciación.

Los procesos de *integración y diferenciación* son comunes a múltiples formas de organización contemporáneas, que operan de forma *intensiva* más que por *extensión*. A escala geopolítica, la operación simultánea de procesos de globalización y diferenciación política y cultural ha producido una serie de tensiones que han tenido un efecto inmediato

en los enunciados arquitectónicos, el debate sostenido entre lo específico y lo genérico, lo local y lo global, que en los últimos años han servido de fondo a la emergencia de organizaciones espaciales que ya no consideran el espacio local como un fragmento aislado con identidad propia, ni el espacio global como espacio indiferenciado y homogéneo.

La diferencia que se produce en esta categoría está originada por la crisis de los modelos de organización arquitectónica típica, en las que los distintos elementos se clasifican y organizan mediante una organización jerárquica y constante de las partes en el todo. Frente a éste tipo de *organización extensiva*, los procesos de integración económica actual han empezado a operar mediante modelos de *organización intensiva* en los que no es fácil identificar fragmentos, ni escalas, dando origen a una serie de prácticas arquitectónicas que no están determinadas por reglas de simetría, axialidad o secuencias formales.

En estas *arquitecturas intensivas* hay dos direcciones de operación de la información: una opera desde una entidad única que se va diferenciando progresivamente para incorporar nuevas solicitudes y la otra opera tratando de integrar una multiplicidad de condiciones.

La oposición entre integración y diferenciación como forma de organización se puede hacer extensiva a toda una serie de oposiciones con las que se podría ilustrar más en detalle el abanico de posibilidades de la arquitectura contemporánea: deformación versus información, tectónico versus programático, específico versus genérico, local versus global, diferencie versus repetición. La oposición entre deformación e información como dos formas de construcción arquitectónica, ha sido primeramente propuesta por J. Kipnis en su artículo "*Towards a New Architecture*" para distinguir entre aquellos arquitectos que operan mediante la recombinación y el collage de elementos definidos previamente en la historia de la arquitectura, y aquellos arquitectos "*nuevos*" que operan en un espacio donde, el todo no es ya una organización jerárquica de las partes, *sino una organización de coherencia intensiva, una lógica de afiliaciones mediante operaciones diagramáticas*, en lugar de a través de la recurrencia a un "*archivo de formas arquitectónicas*". Siempre, según Kipnis, los arquitectos de *la Deformación*, como Eisenman y Gehry, operan a través de la manipulación de una figura básica que se va diferenciando progresivamente para integrar órdenes subsecuentes. Por el contrario, los arquitectos de *la información*, como Ito, Koolhaas y Tschumi comienzan el proyecto desde un diagrama de eventos o de relaciones programáticas que viene a constituirse en una organización coherente a través del despliegue de formas de repetición (la malla o el contenedor). La taxonomía de Kipnis es únicamente el inicio de toda una serie de clasificaciones posibles, en la medida en la que en su definición, *la Información parece referirse fundamentalmente al programa, y la Deformación a la forma tectónica*. Esta taxonomía viene a incorporar la posibilidad de que condiciones múltiples de organización

material requieran un incremento de la complejidad de la organización, o que una única organización programática pueda ser objeto de diferenciación.

En la obra de Miralles era muy frecuente que la topografía del lugar, las vistas, caminos, vegetación del lugar, adquieran un lugar crítico en la construcción del proyecto. La información de partida así, es una multiplicidad *matérica o topográfica*, no programática, que el proyecto integra. En otro caso, el de una organización programática simple, sobre la que el proyecto opera por diferenciación, es el caso de operación tipológica clásico, donde un tipo dado se deforma para ajustarse a los requerimientos específicos del proyecto, este caso se puede encontrar a menudo en los proyectos de Siza.

Construir un proyecto por "*diferencia* o por *repetición*" son algunas de las posibilidades que emergen en relación con las tendencias a la integración, o la diferenciación programática o topográfica, y pueden servirnos para diferenciar entre prácticas que de otra forma quedarían incluidas dentro de la misma categoría.

Materia (tectónico)		programa (información)	
Integración	diferencia	integración	diferencia

#### Determinación / indeterminación.

La cuestión de la capacidad de determinación del proyecto es una de las formas más reveladoras de clasificación de las prácticas contemporáneas. La capacidad del arquitecto para determinar la construcción del entorno y entender las relaciones causa-efecto en las decisiones que conforman un proyecto era tradicionalmente una de las competencias naturales del conocimiento disciplinar. El discurso "moderno" no fue sino un intento de racionalizar estas relaciones, con objeto de liberar la producción de la arquitectura de las determinaciones históricamente construidas. La crítica post estructuralista y post moderna intentó a través de la des-construcción del lenguaje, las técnicas psicoanalíticas, la reivindicación de la diferencia, la construcción de una sede de instrumentos que pudieran sustentar una práctica capaz de producir fuera de las relaciones dominantes entre causa y efecto -o de las categorías establecidas-, con objeto de revelar contenidos "latentes", "reprimidos". "in-consciente".

Una gran parte de la producción arquitectónica posterior a los '60 está entregada a la exploración de este tipo de técnicas y argumentos. También la idea de juego o ambigüedad, aplicada a la manipulación irreverente del lenguaje moderno, ha vaciado la supuesta determinación funcional.

Esta línea de investigación, no lo hace mediante la manipulación del lenguaje, sino a

través del despliegue de una serie de técnicas que les permiten desarrollar su obra en un nivel de abstracción suficiente para escapar al reciclaje de lenguajes arquitectónicos que caracteriza a sus contemporáneos. Lo más interesante de este grupo es su progresivo alejamiento de la arquitectura como fuente de referencia.

Tschumi está mucho más ligado a los precedentes arquitectónicos e intelectuales de los 60: su ataque a la identidad entre forma y función se remite constantemente a procesos de trasgresión, exceso y violencia, que son parte del discurso anti-estructuralista de Barthes y Bataille, pero que no tienen una inmediata traslación arquitectónica. Su conexión ideológica con la *"Internacional Situacionista"* es otra de las referencias abstractas que van a servir para estructurar su pro-puesta arquitectónica: su utilización de las técnicas del *derive*, la *"acción directa y el evento"*, como estructura programática indeterminada van a constituir la espina dorsal de una propuesta que trata de escapar a la determinación como relación entre forma y función, la propuesta de una serie de nuevas figuras programáticas *como son: el "transprograming, "crossprogramming", "disprogramming"*, eluden también la determinación simple de las funciones y de sus correspondencias formales, y es probablemente una de las aportaciones más interesantes al cuerpo disciplinar hechas por este grupo de arquitectos.

En este sentido, la apertura que supone esta enunciación no implica necesariamente una posición de indeterminación, sino precisamente la posibilidad de ejercer determinaciones de un nivel de complejidad superior, Libeskind va a intentar el ataque a la relación causa-efecto desde una forma diferente de leer el tiempo. El *"acontecimiento"*, o programa efímero e impredecible, es aquí reemplazado por *"el palimpsesto"*, *registro de una serie de hechos espaciales o materiales en un mismo espacio a lo largo de un periodo de tiempo extenso*, a fin de mostrar lo contingente y accidental de esta superposición arqueológica, la imagen *del palimpsesto arqueológico* como forma comprimida del tiempo, capaz de producir incoherencia, va a tener una enorme influencia en muchos de los arquitectos de esta generación

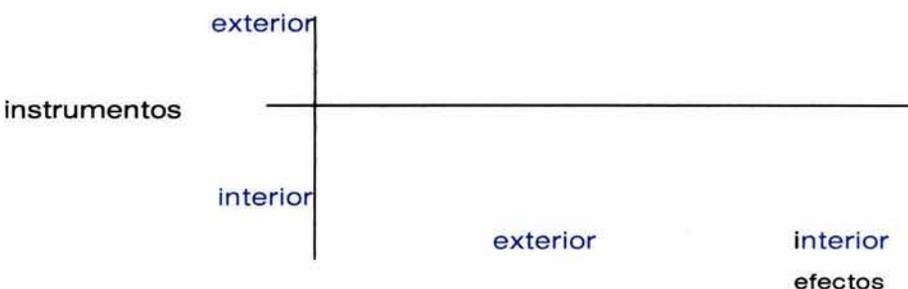
Un grado más alto de abstracción -en la medida que huye de narrativas o programas-, ocurre en el trabajo de Eisenman, quien empleará procesos arbitrarios pero rigurosos, para producir indeterminación. Para Eisenman, el objeto de estos procesos es el de revelar contenidos *"latentes" o "reprimidos"* que no pueden ser revelados por una acción intencional, por distante que sea a las formas de determinación convencional, puesto que cualquier perspectiva consciente está teñida de determinaciones culturales, políticas o psicológicas que son en sí mismas formas del poder

R. Koolhaas es un caso particular dentro de este grupo, puesto que, aunque ha producido algunas de las afirmaciones más lúcidas sobre la indeterminación como mecanismo arquitectónico, sostiene una posición mucho más ambigua que la de los demás arquitectos de este grupo. Si bien es suya la afirmación de la *impotencia* del arquitecto

para determinar el entorno construido, existen en su obra y en su discurso muchos datos que podrían indicar una propuesta casi opuesta. Su afirmación de la búsqueda de *"indeterminación programática y especificidad arquitectónica"*, sugiere que a pesar de la inestabilidad hay un intento por encontrar formas de determinación capaces de operar incluso dentro de organizaciones inestables. Su discurso se produce con una notable ambigüedad que parece sugerir que la falta de capacidad está originada por la falta de adecuación de determinados procesos disciplinares a los procesos de construcción de la realidad. Su *"terapia"* de la práctica arquitectónica, tras la caída de los modelos causales modernos, no parece apuntar a la implementación de técnicas destinadas a la *"liberación"* de contenidos reprimidos en las formas dominantes, -las formas del poder-, sino más bien como una *técnica anti-psicoanalítica*, que busca la redención en su radical aceptación. La exploración de formas de determinación y planeamiento tales como estadísticas y diagramas, se convierten en su obra en formas alternativas de determinación.

Ito, probablemente es digno del registro dentro de esta categoría, como alguien que viene explotando *la idea de contingencia* como efecto arquitectónico, no tanto como una subversión de determinaciones estructurales, -trasgresión violencia-, sino como una *factualidad fenoménica*. *La utilización de lo efímero o lo temporal como argumento de producción de indeterminación arquitectónica es uno de los procesos mejor explotados..* En este sentido es interesante registrar el gráfico de actividad sobre el que Koolhaas construye su proyecto de Yokohama, como un momento decisivo en relación con la integración del tiempo en procesos de determinación arquitectónica, aún cuando su traducción espacial quedase en suspenso. Según esto, podríamos decir, que es quizá el primero en intentar controlar la extensión del tiempo como factor de determinación arquitectónica.

Gradiente que puede representarse así:



**Instrucciones de uso:**

Por supuesto que toda clasificación está abocada a la ruina, pero una de las formas de producir conocimiento es precisamente la posibilidad de nombrar los fenómenos. Una cartografía no es sino un instrumento de polémica, nunca una descripción de la verdad absoluta y en este sentido, hacer mapas es la única manera de llegar a operar sobre un territorio.

Al intentar un mapeo, hay un manifiesto a favor de la heterogeneidad, de la fragmentación de la cultura, tras la caída de los paradigmas modernos, donde se procura mostrar una dirección, prescribir una actitud, proponer un modelo. Es, un manifiesto en pro de la pluralidad más que la producción de un instrumento.

El mapa busca nichos, puede ser utilizado para clasificar prácticas y en éste sentido puede tener múltiples usos, como determinar la dirección de una práctica a largo plazo, puede servir para sintetizar una práctica o para ajustar unas prácticas ya construidas a ciertas variaciones como topografías de las prácticas mismas. Dependiendo de los objetivos, el mapeo puede tomar distintas formas, aumentar la resolución en ciertas áreas de particular interés o utilizar proyectos como material de indagación.

En este sentido, la presente indagación se interesa por aumentar la resolución en las áreas en donde los trabajos de los concursos muestren áreas estructuradas de problemas, ciertas proposiciones básicas y determinadas líneas de indagación; mostrar y descubrir lo que de común tienen sobre el problema eje de este trabajo y como están vinculados entre sí *el pensar y el hacer en la práctica arquitectónica como consecuencia de una actitud en la que no hay frontera entre "la teoría y la práctica", o más bien, en las formas específicas que ha tomado la teoría desde la creación desde aproximadamente los años sesenta. Asimismo, la forma en que los concursos significativos toman, para sostener el mundo de lo posible, de lo plausible, su resultado como planteamientos de tensiones estructuradas en imágenes que representan e incorporan simultáneamente un discurso conceptual del mundo contemporáneo.*

**b.- reflexiones y agregados...**

pensar es llegar a lo no estratificado. Ver es pensar, hablar es pensar, pero pensar se hace en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar. Pensar pertenece al afuera, en la medida en que, tempestad abstracta, se precipita entre el intersticio entre ver y hablar. Gilles Deleuze.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, Foucault, pag. 116, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.

La aproximación en este documento de utilizar a los concursos como medios de indagación, es el resultado de un interés personal y continuo que he sostenido por algún tiempo sobre los concursos relevantes (básicamente los internacionales por obvias razones), en un principio simplemente como medios de indagación de propuestas arquitectónicas novedosas e interesantes sobre la forma y construcción de un discurso específico, sin embargo, posteriormente se hacía cada vez más evidente en su lectura, manifiestos fenómenos en sus entrelíneas: la existencia de cambios, desfases y correlatos que ponían en suspensión experiencias unidimensionales previas en donde certezas, ordenes y lógicas eran cuestionadas radicalmente. Asimismo que los concursos podían operar como cortes diacrónicos, como tomografías ó como formas de análisis que permiten tener y construir una mirada del estado, transformaciones, discusiones, crítica, visiones y propuestas alrededor de la arquitectura contemporánea.

Se mostraban así nuevas tensiones, nuevas visiones, nuevas tecnologías, una nueva forma de práctica, otras nociones tácitas y explícitas que generaban y desembocaban en propuestas, habilidades y destrezas innovadoras que se encontraban inevitablemente con los conflictos que se abordan en la búsqueda de nuevos resultados en busca de un conocimiento relacional, descentrado y convergente que fusiona, ensambla y amalgama saberes, que en un esfuerzo por captar el mayor número de dimensiones de lo real, articulan diferentes objetos de estudio, conceptos y metodologías para el análisis de la misma realidad.

Estas "*conjeturas arquitectónicas*", a las que he denominado concursos, se mantienen y son interesantes porque la arquitectura y sus prácticas no funcionan como un reloj, sino como un ser vivo que se conserva, se regula y se reproduce en condiciones históricas determinadas; se afirman en forma desplazada, no en bloque, como disciplina en transformación que construye una esfera autónoma, asociada a la producción y respondiendo sintéticamente a todos los nuevos requisitos. Proceso que sigue recorridos distintos, irregulares en donde el problema mismo es el que determina la convergencia de factores, prácticas y características de un producto siempre divergente que se inventa al interior de una red y se desarrolla de *manera fractal* rebasándose permanentemente en una especie de procesualidad sin fin.

Son así, en esta indagación mi medio básico de argumentación, argumentación que me parece habla por sí misma, tanto en sus exposiciones como en sus imágenes, que como planos o estratos distintos insinúan y desarrollan un mapeo de las condiciones en donde opera la arquitectura contemporánea, en donde se subrayan y destacan elementos de los estratos para que operen en este sentido con una adherencia a ciertos hechos problemáticos que no son solo, de índole sensorial, ni objetual, sino también y sobre todo

inequívocamente de índole conceptual. El que la importancia de la práctica de la arquitectura contemporánea opere como lugar del pensamiento arquitectónico, independientemente de que tal pensamiento se desenvuelva en torno a las reglas de un juego público o bien en el juego de las reglas cambiantes de la misma, *significa precisamente que el pensamiento recupera su capacidad de constituirse a sí mismo cómo una práctica. El arquitecto, no menos que el científico y el filósofo, trabaja en un "área estructurada de problemas" y estos problemas provienen, en parte, de cuestiones no resueltas en una tradición anterior, de nuevos impulsos y visiones, sino también surgen del conflicto por tratar con realidades sociales y tecnológicas cambiantes. Los cambios en la "conducta profesional" no ocurren porque sí, son el resultado no del simple curso de los acontecimientos, sino un particular form de operación, cargada de conceptos que se establecen cuando se socializa una manera de observar la realidad y se constituye una determinada comunidad que comparte parcial o totalmente esos mismos "anteojos conceptuales", una misma relación lógica.*

Sin ser infalibles, son los mecanismos que han hecho que las propuestas de diseño, tanto si han llegado a construirse como si han quedado en meros proyectos, sean un espacio que da pie a amplias elaboraciones y experimentación de imágenes, de esquemas, de explicaciones gráficas y textuales del proceso del proyecto, de la historia más reciente, de la problemática generativa que se despliega en cada caso y de la amplitud de las propuestas que el proyecto contiene, más allá de sus límites propios de la solución particular. *Son sobre todo, la consecuencia práctica de un pensar estructurado y un análisis concreto, en donde ambos son escrituras coyunturales disponibles para su Interpretación y abiertas a un trabajo analítico y crítico que los traspasa y los extiende más allá de sus límites.*

En estas "conjeturas", estos diseñadores, *enjuician condiciones y clasificaciones, trabajan con campos relacionales; no piensan linealmente de conclusión en conclusión, sino en redes, estructuras y sistemas encadenados y en donde el carácter experimental y especulativo de los concursos como espacios de síntesis, de múltiples aproximaciones, les permiten construir o reformular significados, codificaciones, prácticas, programas y sentidos de la cultura arquitectónica al momento que producen sus reflexiones del diseño y sus diseños como nuevos textos.*

De los concursos posibles, se trató siempre de escoger los más originales, los más enriquecedores, los más abiertos y rizomáticos para el urbanismo-arquitectura; es decir, los proponen la posibilidad de establecer principios de conexión y de heterogeneidad, de multiplicidad, de ruptura asignificante y de aberturas y conexiones; en el que los conceptos remiten a circunstancias y no a esencias, que como sistemas abiertos son un conjunto de conceptos en sí mismos.. Desde luego no

representan el número suficiente que se hubiera querido o que fuesen necesarios, si se quiere, pero hubo que abocarse por razones prácticas: de tiempo, de traducción, de referencias, de imágenes, etc. a una selección de aquellos que me parecen relevantes por su transparencia implícita y explícita y que dejan ver estas mutaciones, esa es pues, parte de mi *"caja de herramientas"*.

Sin hacer una apología o emitir un juicio de valor sobre el momento contemporáneo, el presente trabajo sólo pretende indagar en algunas de las circunstancias históricas dentro de las cuales se elabora la obra de diseño arquitectónico de nuestro tiempo y sus propósitos han sido los siguientes:

- hacer explícitas algunas de las condiciones sociales, culturales, técnicas y formales que hoy sirven de marco, a la producción y consumo de los problemas significativos de la arquitectura de hoy.

- indicar que este es un buen momento para reflexionar y para el desarrollo de la actividad proyectual de la arquitectura y que es preciso sacar provecho de las circunstancias en que se encuentra nuestra práctica profesional a riesgo de ser rebasados por nuestra misma realidad.

- sacar provecho significa renovar y revitalizar nuestra disciplina y práctica profesional, a fin de equipararla con el desarrollo de otros campos de trabajo y del saber, que hoy requieren de las experiencias del diseño arquitectónico.

- también, que la renovación de la práctica profesional del diseño arquitectónico esta directamente relacionada con el crecimiento exponencial de los sistemas tecnológicos, y por el desarrollo de las ciencias de lo vivo y del cerebro que dan lugar a la complejidad en casi todos los campos del saber, éste contexto, exige que la práctica profesional lleve a cabo profundas transformaciones, para dar respuesta a un diseñar complejo y transdisciplinario.

#### LOS OTROS CONTEXTOS DE LO CONTEMPORÁNEO Y DE LA COMPLEJIDAD :

Desde hace más de veinte años, vivimos también bajo el esquema de la mundialización, una buena parte de nuestras vidas ya esta por así decirlo globalizada. La transformación profunda de las prácticas del diseño es precisamente una de las consecuencias más evidentes.

Este proceso, pone en contacto diferentes áreas geográficas, engloba procesos económicos, políticos y culturales de los diferentes países, a los que pone en relación y vuelve más interdependientes, articula también sistemas económicos, procesos productivos, modelos de vida y de consumo de casi todas las zonas geográficas.

Sus elaboraciones son el resultado de varios sistemas productivos, es un sistema que sujeta a redes y flujos todo lo que encuentra a su paso (mercancías, información, etc.), entrelaza, concentra y hace converger. Los productos de la globalización tienen

características particulares y han modificado de raíz las prácticas de diseño. Son producidos en y para todo el mundo, es decir, son utópicos y ucrónicos. Son el resultado de la articulación de componentes de diferente tipo y procedencia, son complejos, compuestos y mixtos, porque resultan del montaje y ensamblaje de sistemas flexibles. Estos productos en buena parte, son inmateriales (por el saber, conocimientos o información contenida) y son elaborados en el seno de diferentes redes de producción. Se trata de objetos en las que intervienen directamente distintas prácticas. Son el *crecimiento, la concentración, el entrelazamiento, la convergencia, el desarrollo de redes y la centralidad*, sus mecanismos principales de articulación como sistema

La globalización es por otra parte, un proyecto idealizado de desarrollo económico, político y cultural, que sigue siendo más una proclama que una realidad. Se sustenta en una de las fuerzas primordiales de la sociedad capitalista, que es su capacidad expansiva y de internacionalización, los sistemas tecnológicos ligados a la información y a la comunicación aparecen como el soporte inmaterial del proyecto de desarrollo y conocemos algunos de los aspectos más corrosivos del proceso: uniformizar, homogeneizar formas de vida, exacerbar diferencias, la tecnología como fuerza de dominación, lógica del mercado, etc.

Los aspectos económicos de la mundialización, pasan de la especialización económica a la integración de todos los sistemas productivos. Con ello la producción, distribución y consumo de objetos y mercancías, se sujetan a un único mercado mundial. Dicho mercado no tiene un centro fijo, es descentrado porque se trata de una red de producción e intercambios.

La apertura de los sistemas productivos, obedece a cuatro motivos: una mayor competencia a fin de establecer un control de mercados, una mayor movilización de los factores de la producción, un flujo constante de inversiones e intercambios y un crecimiento exponencial de empresas multinacionales. En este sentido, presenta también cuatro rasgos fundamentales: transnacionalización, debilitamiento del Estado, dominio de las finanzas y caída vertiginosa de los programas de planificación.

Estos productos son mixtos, complejos y compuestos. Son siempre el resultado de múltiples determinaciones diversas, por ello son polimórficos, multiniveles, pluridimensionales, policéntricos, polisistémicos y nunca están terminados, puesto que siempre son susceptibles de ser desarrollados.

El saber y el conocimiento, el mercado y la actividad financiera, los sistemas de información y comunicación y la organización reticular de toda experiencia vivida y pensada, son los cuatro grandes pilares de este nuevo sistema mundial.

En este contexto también el diseño ya tiene todas las características del lugar en donde se produce y del saber de la contemporaneidad: es también multifuncional, polimórfico, polisistémico; elabora sus productos a partir de los conocimientos que le proporcionan las ciencias, las técnicas, las artes y los pensamientos presentes. No es ya una experiencia unidimensional que sólo privilegia la forma, el lenguaje, la gente o la comunidad idónea. Tales paradigmas pertenecen a otros momentos en los que se trataba de simplificar, desarrollar en lo interno y generar saberes especializados.

Con respecto del pasado arquitectónico, el diseño arquitectónico contemporáneo es una excepción. Presenta características que lo distinguen radicalmente de todo lo existente, no por falta de antecedentes, sino porque todas sus referencias anteriores, las modifica hasta volverlas irreconocibles.

Hemos visto como estos diseñadores elaboran sus propuestas, en el forcejeo con realidades que siempre les escapan y los rebasan, y lo hacen a partir de los recursos conceptuales, formales, técnicos, materiales, de uso y aplicación que les proporciona la época en la que viven y la profesión de la que forman parte. En medio de esas condiciones, eligen un nudo de la red, desde la cual elaboran y proponen, a veces haciendo un diseño sustentable, a veces un diseño social, a veces un diseño que desprograma con objeto de reconstruir significados, pero también optan por la deconstrucción o por la experimentación retórica, el diseño del caos, el prodigio tecnológico o incluso por la espiritualidad minimalista.

En todos los casos lo que queda claro es que la arquitectura no se reduce a un objetivo de comunicación, ni a una experiencia lingüística ni a un objetivo de usuario, aunque es muy probable que estos formen parte de la actividad proyectual pero no son los únicos aspectos a considerar y mucho menos en el diseño arquitectónico contemporáneo, en donde buena parte de lo que se produce (nos guste o no) no intenta ni siquiera proponer un lenguaje claro, un mensaje preciso, un significado único, formas coherentes y racionales sino más bien lo contrario. Por supuesto que aún hoy día se sigue haciendo arquitectura tradicional, pero ya no domina.

En estas manifestaciones, máquinas del diseñar arquitectónico contemporáneo (por sus características rizómicas), prevalecen las lógicas hipertextuales y los lenguajes virtuales, la imagen ambigua e inconclusa, las arquitecturas y materiales complejos y compuestos. Impera el montaje y el ensamblaje, la superposición de alfabetos, los significados sujetos a la interpretación individual.

Domina también la tendencia a la inmaterialidad del diseñar, el trabajo transdisciplinario, el bio diseño y la búsqueda de la sustentabilidad en todas sus tendencias.

El trabajo refiere en principio diseños arquitectónicos de alta complejidad, enjuiciar esta arquitectura porque aparentemente no piensa fundamentalmente en la gente o en una comunicación clara y transparente, porque no es lingüísticamente correcta o porque sus mensajes no buscan ser precisos, es declarar insensato al mundo y lavarse las manos en nombre de un deber ser, que parece estar fuera de toda circunstancia histórica. ¿Hace falta decir que como cualquiera de nosotros, el diseñador, el arquitecto, no produce en un nicho sino en el mundo?

He intentado mostrar muchas de las posibilidades tecnológicas y de pensamiento que nos ofrece un mundo de profundas transformaciones, posibilidades que es preciso conocer, aprender y manejar y aún incluso rechazar con conocimiento de causa, *no ya en nombre de una abstracción de otros momentos o con retóricas entre teoría y práctica o en nombre de teorías unitarias ya insostenibles e intracendentes, sino con la imaginación y la libertad que comienza y se sostiene en los límites de las relaciones de inclusión y de exclusión el las que se vive con el ejercicio de su capacidad para singularizarse como diseñadores, en medio de los sistemas que le condicionan pero no les determinan, como menciona Consuelo Farías-van Rosmalen en su tesis de Doctorado* <sup>23</sup>.....*Rem Koolhaas continúa creando proposiciones que luchan infatigablemente con los prejuicios establecidos de la teoría....*

Estos sujetos sólo existen como diseñadores en el acto de singularizar su trabajo, en medio de los procesos que le rodean, operan en los márgenes para abrir su intervención, pero la condición para poder hacerlo, es comprender el conjunto de los procesos en los que se actúa. De lo que se trata es de liberarse de esas formas de subjetivación y de individuación que siempre nos impone la sociedad en que vivimos. Desprenderse de esos proceso una vez conocidos, es ser capaz de forjar su palabra en los límites, en los márgenes y en los pliegues de la realidad en que se produce: "debemos siempre decía **Foucault**, rebasar la alternativa dentro o fuera y colocarnos en las fronteras".

El diseñar arquitectónico contemporáneo está determinado por todo aquello que antes era insignificante, incoherente o marginal. Es elaborado a partir de estrategias de producción distintas: lo inédito, lo transgresor, lo sorprendente, la ambigüedad, descentramientos, ignorando reglas y cánones, descontextualizante y prodigio técnico. Sus lógicas son irregulares: causalidad no lineal, rizómica, de fluidos, dialógica, serial, reticular, circular, compleja. También sus bases conceptuales son distintas: estructuras abiertas y flexibles, espacio abierto y en expansión, autoorganización, sistema de sistemas, formismo, unicidad, no hay elementos mínimos y la idea del todo se evapora. Sus procedimientos son asimismo irregulares:

---

<sup>23</sup> Consuelo Farías-van Rosmalen, Anatomía de una Mente Visionaria-obsesionada por el presente, Tesis para grado de Doctorado, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2003, pag.178.

desordenar, fragmentar, descentrar, fusionar, desfuncionalizar, hibridar, desequilibrar, relativizar, desjerarquizar y producir mestizaje.

Su retórica presenta características peculiares: disolución del signo, ruptura lexical, sustitución de signos por metáforas, signos oscuros, evasivos, que evocan pero no representan. No es por lo tanto un diseñar armónico, equilibrado, simétrico, estructurado y sujeto a reglas compartidas. Produce obras sin unidad y sin visión de conjunto, es el reino de lo particular, su sintaxis es siempre descosida y no se rige por jerarquías. En buena medida es desproporcionado y asimétrico, superpone lenguajes, espacios, tiempos y mezcla, acumula y amalgama.

*Ya no basta analizar las obras y espacios de diseño con herramientas teóricas y metodológicas del pasado, una visión más amplia y compleja se requiere para tener acceso a estos diseños, aunque no es cuestión tampoco de inventar todo de nuevo como el Movimiento Moderno.*

Las nuevas perspectivas, herramientas, procedimientos y estrategias ya existen y las hemos visto operando en estos “medios-concursos”, y rinden sus frutos en el diseño de la arquitectura contemporánea y en otras disciplinas.

Sólo que acceder a ello requiere dejar de lado teorías y procedimientos ya rebasados, morfologías y formalismos que ya se agotaron, análisis sociológicos del diseñar y todo aquello que se limita su análisis a la superficie de las propuestas, seguir analizando las formas, las superficies, los contextos sociales y la simple diversidad de resultados, es condenarse a girar en redondo en materia de análisis y de la producción de la arquitectura contemporánea.

*Resulta por lo tanto indispensable cambiar las perspectivas de estudio, los recursos conceptuales, metodológicos, cambiar incluso del nivel y aproximación de análisis. La práctica del diseñar arquitectura debe pasar del estudio de la diversidad de formas, al análisis de los procesos constructivos con los que se produce la diversidad. Es preciso adelantarse en el estudio mismo de las prácticas concretas de la arquitectura contemporánea, que se siguen en la elaboración de sus propuestas y el estudio de estos procesos sólo puede ser transdisciplinario, porque así es también son nuestros tiempos.*

*En poco tiempo un diseñador que no sepa de redes, teorías de sistemas, nudos, laberintos, de autoorganización; de los materiales mezclados que hoy se producen, que no sepa nada de objetología, será incapaz de dar respuesta a los problemas del momento. Será un diseñador discapacitado, que no está realmente en el mundo en que se encuentra.*

*Desde luego no se trata con ello de hacer del arquitecto un hombre sabio o un hombre universal como los arquitectos Renacentistas. De lo que se trata es de hacer de él, un verdadero profesional del urbanismo-arquitectura.*

*Un diseñador complejo para una época de la complejidad. Alguien capaz de moverse en los parámetros profesionales de su tiempo. Un verdadero Dédalo contemporáneo: ingenioso, inventor, conocedor de la técnica, de los materiales y capaz de sacar provecho de las condiciones y dificultades con que se cuenta.*

*Inventor y transeúnte de laberintos, conocedor de los caminos que le permitan salir de los espacios complejos disimulados en que nos encontramos.....*

**BIBLIOGRAFÍA:**

Aicher Otl, *Analógico y Digital*, Colección Hipótesis, traducción Yves Zimmermann, colección Hipótesis, Editorial Gustavo Gili. S.A., Barcelona, 2001.

Carmagnola Fulvio, *Quality and the Esthetic Nature of post-industrial Technologie*, en *Domus* 737, abril 1992, Milan, pag. 32.

De Solá Morales Ignasi, *Diferencias, Topología de la arquitectura contemporánea: Arquitectura Débil*, Editorial Gustavo Gili S.A., tercera edición, Barcelona, 1998.

Deleuze Gilles y Félix Guattari, *¿Qué se la Filosofía?*, traducción Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, cuarta edición, 1997.

Deleuze Gilles y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia: libro 2 Mil Mesetas*, traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Editorial Pre-textos, Valencia, tercera edición, 1997.

Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, traducción Alberto Cardín, Editorial Juncar, Madrid, 1998.

Deleuze Gilles, *Foucault*, traducción José Vázquez Pérez, Ediciones Piados, Barcelona, 1987.

Deleuze Gilles, *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*, traducción José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, primera edición, 1989.

Deleuze Gilles y Félix Guattari, *Rizoma: Introducción*, traducción José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Editorial Pre-textos, Valencia 1997, segunda edición.

Derrida Jacques, *Letter to peter Eisenman*, pag. 20-29 y pag. 21-38, *Critical Architecture and Contemporary Culture*, Ed. By William Lillyman, Marilyn Moriarty and David Neuman, Oxford University Press, New York, 1994.

Derrida Jacques, *Point de folie: Maintenant l'architecture*, pag. 566-582, *Architecture Theory, since 1968*, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetta, 1998.

Eisenman Peter, *Post/ El Cards: a reply to Jacques Derrida*, pag. 39-45, *Critical Architecture and Contemporary Culture*, Ed. By William Lillyman, Marilyn Moriarty and David Neuman, Oxford University Press, New York, 1994.

Eisenman Peter, *The end of the Classical: The end of the Beginning, End of the End*, pag. 522-540, *Architecture Theory, since 1968*, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetta, 1998.

Eisenman Peter, *Diagram Diaries*, Editorial Thames and Hudson, Universe Publishing, London, 1999.

Eisenman Peter, *Diagramas: un escenario original de escritura*, artículo del periódico mensual: *Paisajes de arquitectura y Crítica*, pag. 24, No.15, marzo 2000, Editorial América Ibérica, Madrid.

Fariás-van Rosmalen Consuelo, *Rem Koolhaas: Anatomía de una Mente Visionaria: obsesionada por el presente*, Tesis para grado de Doctorado, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2003

Foucault Michel, *La Arqueología del Saber*, colección *Teoría y Crítica*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno Editores S.A., segunda edición, 1972, México.

Foucault Michel, *Las Palabras y las Cosas*, traducción Elsa C. Frost, Siglo Veintiuno Editores, México, 1999.

Foucault Michel, *Theatrum Philosophicum*, traducción Francisco Monge, Editorial Anagrama, Colección *Argumentos*, segunda edición, decimosexta edición, Barcelona, 1989.

Foucault Michel, *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno Editores, México, 1998.

Foucault Michel, *Space, Knowledge and Power*, entrevista con Paul Rabinow, pag. 428-440, *Architecture Theory, since 1968*, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

Jenckss Charles, *The Architecture of the Jumping Universe: How Complexity Science is changing Architecture and Culture*, Academic Editions, Academic Group Ltd., 1997.

Kippnis Jeffrey, *Forms of irrationality, Strategies in Architectural Thinking*, pag. 148-155, Ed. De John Whiteman, Jeffrey Kippnis y Richard Borden, Chicago Institute for Architecture and Urbanism, The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, 1992.

Kippnis Jeffrey, *Twisting the Separatrix, Assemblage 14*, pag. 708,744, *Architecture Theory, since 1968*, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

Koolhaas Rem y Bruce Mau, *SMLXL, OMA*, The Monacelli Press, New York, segunda edición, 1998.

Koolhaas Rem y Sanford Kwinter, *Rem Koolhaas: Conversation with Students*, Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, segunda edición, 1996.

Koolhaas Rem y Alejandro Zaera, *OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992*, *El Croquis* número 53, El Croquis Editorial, Madrid, 1992.

Koolhaas Rem, El Espacio Basura, Revista Arquitectura Viva, número 74, septiembre octubre 2000, Arquitectura Viva, Madrid.

Koolhaas Rem, Mutations,

Leach Neil, Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory, Editorial Routledge, New York, 1997, última impresión 2001.

Linder Mark, Architecture Theory is no Discipline, Strategies in Architectural Thinking, pag. 166-179, Ed. De John Whiteman, Jeffrey Kipnis y Richard Borden, Chicago Institute for Architecture and Urbanism, The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, 1992.

Martín Juez Fernando, Contribuciones para una Antropología del Diseño, Gedisa, Editorial, Barcelona, 2002.

Mellini Alessandro, "Coloquio con Alessandro Mellini", en Domus 721, noviembre 1990, Milan, pag.26.

Miller Hillis J., Beginning from the Ground Up, pag. 13-19, Critical Architecture and Contemporary Culture, Ed. By William Lillyman, Marilyn Moriarty and David Neuman, Oxford University Press, New York, 1994.

Montaner Josep Maria, La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1997.

Montaner Joseph Maria, Arquitectura y Crítica, GG Básicos, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1999.

Montaner Joseph Maria, Después del Movimiento Moderno: la Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX, Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1993.

Morin Edgar, El Método II: La vida de la Vida, traducción Ana Sánchez, Colección Teorema/Serie Mayor, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, cuarta edición, 1998.

Morin Edgar, El Método I: La Naturaleza de la Naturaleza, traducción de Ana Sánchez en colaboración con Dora Sánchez G., Colección Teorema/Serie Mayor, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, sexta edición, 2001

Morin Edgar, Introducción al Pensamiento Complejo, traducción Marcelo Pakman, Editorial Gedisa S.A., Colección Ciencias Cognoscitivas, cuarta edición, 2001, Barcelona, 2001.

Morin Edgar, El Método III: El Conocimiento del Conocimiento, traducción de Ana Sánchez, colección Teorema Serie mayor, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, tercera edición, 1999.

Moneo Rafael, Paradigmas de Fin de Siglo, Revista Arquitectura Viva no. 66, Arquitectura Viva, Madrid.

Ockman Joan y Werner Sewing, Pragmatismo/arquitectura y ¿de Deleuze a Dewey? De AV monografías No. 91 Pragmatismo y Paisaje, AV 2001.

Pérez Cortéz Francisco, Lo material y lo inmaterial en el Arte-Diseño Contemporáneos, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2003.

Savino Alberto, citado por Magnano Lampugnani Vitorio, en DOMUS 737, abril 1992, Milam, p.3.

Somol R.E., One or Several Masters, pag.780-802, Architecture Theory, since 1968, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetta, 1998.

Taubeneck Steven, The ground is no Longer Flat:: Postmodernity from Architecture to Philosophy, pag. 197-211, Critical Architecture and Contemporary Culture, Ed. By William Lillyman, Marilyn Moriarty and David Neuman, Oxfofd University Press, New York, 1994.

Tudela Fernando, Conocimiento y Diseño, Colección ensayos, Ediciones de UAM-X, Universidad autónoma Metropolitana-Xochimilco, México D.F.

Tschumi Bernard, Architecture and Disjunction, MIT Press paperback Editions 1996, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, fourth printing, 1998.

Van Berkel Ben y Caroline Bos, Move: tomo I/ Imagination, tomo II/ Techniques, tomo III/ Effects, Publisher UN Studio & Goose Press, Ámsterdam, 1999.

Vattimo Gianni, El Fin de la Modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la Cultura Posmoderna, traducción Alberto L. Bixio, séptima impresión, Gedisa Editorial, Barcelona, 1998.

Wigley Mark, The architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt, MIT Press paperback editions, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1995.

Wigley Mark, The translation of Architecture, The Production of Babel, pag. 658-676, Architecture Theory, since 1968, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetta, 1998.

Virilio Paul, The Overexposed City: de L'espace critique, pag.540-552, Architecture Theory, since 1968, Editado por K. Michel Hays, Columbia University Graduate School of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetta, 1998.

### Bibliografía de los concursos:

-Concurso para el "El Parque de la Villette, París." .

Farías-van Rosmalen Consuelo, Rem koolaas: Anatomía de una Mente Visionaria: obsesionada por el presente: De la Construcción por adelantado de un Espacio Urbano-Arquitectónico con Paisaje: Parc de la Villette, pag 646-655, Tesis para grado de Doctorado, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2003.

Frampton Ken, Concours Intenational pour le Parc de la Villette: chpitre III, Le footballer patine sur le Champ de Bataille, L'Architecture d'aujourd'hui 228, septiembre 1983, pag. 92-95.

Frampton Ken, Concours international pour le Parc de la Villette: chapitre II: a l'ombre de la riguer, L'Architecture d'aujourd'hui 225, febrero 1983, pag. 72-83

Goulet P., Concours international pour le Parc de la Villette, L'Architecture d'aujourd'hui 227, junio 1983, pag. 92-100.

Goulet P., La deuxième chance de l'architecture moderne: entretien avec Rem Koolhaas.....on le debut de la fin du réel; entretien avec Elia Zenghelies, , L'Architecture d'aujourd'hui 238, abril 1985, pag. 2-9,10-14.

Koolhaas Rem y Bruce Mau, SMLXL OMA:Congestion Without Matter, pag.894-936, The Monacelli Press, New York, segunda edición, 1998.

Wall A., La Villette competition: The programme for a new type of Park, UIA International Architec Magazine 1, pag. 26, 1983.

-Concurso para el "Downsview Park, Toronto".

Czerniak Julia, Case: Downsview Park, Toronto, Prestel Harvard University Graduate School of Design, 2001.

Kapelos George, Less is More: Rem Koolhaas Manifiesto Wins at Downsview, Competitions vol.10, no.3, otoño 2000, pag. 28-55.

Weller Richard a Kullmannd, Strange Parks: a thousand Words on the Downsview Five., <http://www.juncus.com>

<http://www.cicdownsview.ca/competition>

-Concurso para "El Campus Center del IIT".

Adams Nicholas, Signor Mies, le presento il suo Nuovo Vicino, Casabella No. 664, febrero 1999, vol. 63, pag. 16-23, 87-88, Milán.

Pierce Kevin, IIT at a Crossroads: A New Student Center for Mies's Campus, Competitions vol. 8, no. 2, verano 1998, pag.4-24.

Bird Lawrence, The IIT Campus Center International Design Competition: Rem Koolhaas Entry, paper draft for Urban Morphologies, London School of Economics, 2000.

Bird, Lobo and Kogel, IIT Seminar Presentation and Discusión, Urban Morphology, London School of Economics, febrero 2000.

Hadid Zaha, Campus Center for IIT, Architecture + Urbanism, Tokio, julio 1998.

<http://www.iit.edu/departments/pr/arch.comp./>. 1999/2000, Illinois Institute of Technology, Web Site.

<http://www.iit.edu/departments/pr/arch.comp./feb5.html>, Rem Koolhaas Wins IIT Campus Center Design Competition.

<http://www.iit.edu/departments/pr/releases/remlect.html>., Architect Rem Koolhaas to speak at IIT.

<http://www.iit.edu/departments/pr/arch.comp./>, The Richard H. Driehaus Foundation International Design Competition.

Hsu David, Space Syntax Theory: A critique of its Metaphors and Mechanics, or, a Modest Account of how He Blinded Me with Science, paper draft for Urban Morphologies, London School of Economics, 2000.

Kogel Eberhard, Document Compiling Information about the IIT Competition, Cities programme, London School of Economics, 2000.

Koolhaas Rem, OMA, Project for the IIT Student Center Competition, Architecture + Urbanism, Tokio, marzo 1999.