UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE ARQUITECTURA

LICENCIATURA EN ARQUITECTURA

TEORIAS DE LA ARQUITECTURA HACIA EL SIGLO XXI

Análisis Teórico y Arquitectónico de Arquitectos Contemporáneos, para una reflexión del Diseño Arquitectónico hacia el siglo XXI.

Por:

Jordy Israel Alemán Romero

Septiembre del 2003

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Para todos aquellos quienes creyeron mi...

Dr. en Arq. Álvaro Sánchez G.
Mtro. en Arq. Jorge Quijano Valdez
Arq. Eduardo Navarro

...pero por sobretodo a quienes nunca dejaron de hacerlo.

Jorge Daniel Montaño C.
Ma. Dolores Martínez
Arq. Iván Zaldivar Quiroz y Familia
Arq. Liliana Vilchis
Arq. Juan Carlos Hernández White y Familia
Arq. Fernando Rebollo y Familia
Arq. Jorge Suazo Sánchez
Arq. Luis Alfonso Ferro
D.I. Marcos Portillo
Arq. Olivia Díaz Cerrillo
Arq. Roberto Yáñez y Familia
Lic. Rafael Sarmiento y Familia
Ing. Eloy Muñoz Villegas y Familia
Arq. César Gerardo Vázquez y Familia

Personas que han dejado huella en mi vida, quienes me enseñaron a superar esos tropiezos y que a lo largo de estos años, seguiré pensando en ellos:

Mi familia: Katy, Karin y Omar
L.A. Ma. de Lourdes Morales Escobar
Dra. Aivle Libertad Hernández Caamaño †

Un muy especial agradecimiento a:

Arq. Humberto Ricalde.
Arq. Juan Manuel Dávila Ríos.

Por su dedicación y paciencia en estos años que me han enseñado el principio de una maravillosa disciplina:
La Arquitectura.

Y a todos mis demás amigos y compañeros
----------GRACIAS.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

TALLER JORGE GONZALEZ REYNA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
ARQUITECTO PRESENTA:

Jordy Israel Alemán Romero:

Ante el siguiente jurado:

SINODALES:

Dr. en Arq. Álvaro Sánchez González
Mtro. en Arq. Jorge Quijano Valdez
Arq. Eduardo Navarro Guerrero

SUPLENTES:

Arq. Manuel Medina
Arq. Ernesto Nataren

...Lo que casi nadie comprende de la arquitectura es que ésta es una mezcla paradójica de poder e impotencia. Por eso resulta tan importante diferenciar entre las motivaciones que nos vienen impuestas desde el exterior y las nuestras propias...

Rem Koolhaas

...Que eras o que fuiste, paradoja de la vida o quizás casualidad del tiempo...

Jordy Israel Alemán - Romero

Filename: A1.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:09
Change Number: 4
Last Saved On: 28/05/2004 03:10
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 7 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:01
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 4
Number of Words: 352 (approx.)
Number of Characters: 2,011 (approx.)

PRESENTACIÓN

La investigación que se plantea, se dirige a toda la comunidad que esta inmersa en la critica y documentación de nuevos métodos de diseño arquitectónico a la reflexión, que propone alternativas de conceptos a través de teorías que se vayan originando a lo largo de los próximos años a fin de promover un nuevo pensamiento en la arquitectura hacia el siglo XXI.

No obstante que el diseño arquitectónico se ha diversificado en muchas formas y métodos, por sobretodo en los últimos años del siglo XX, el propósito de esta tesis responde a la necesidad de hacer un análisis exhaustivo de los últimos 20 años hasta nuestros días y lo que puede representar para las futuras generaciones, en la medida que así nos lo permitiese la escolástica. Por otro lado se mantiene al margen conforme a los sucesos políticos, económicos, sociales y tecnológicos va avanzando, por lo tanto se considera que por un lado, la capacidad de asombro se va perdiendo, mas aun en la apertura de un nuevo siglo, donde la tecnología juega un papel muy importante, determinando a pasos agigantados una inmediación de procesos con establecidas soluciones y prontas respuestas.

Esta última revolución tecnológica, cada vez las posibilidades de ser prepositivos para este futuro lindante que mutila y encarece las probabilidades de seguir creando mas comodidades para mejorar las condiciones de vida.-

La investigación se enfoca a Europa básicamente como terreno de Investigación. La elección de esta parte del mundo no viene dictada por una visión “euro céntrica”, sino por una voluntad de exploración de los discursos teóricos que más han influido en la segunda mitad del siglo XX; Considerando que no se pueden trazar fronteras geográficas para la validez de una metodología a nivel proyectual, se hace énfasis en la ubicación del sector operativo cual debe mediar los proyectos en su realidad cultural así como su contexto específico.

Es importante señalar que ésta investigación no necesariamente deberá tener una secuencia lineal de eventos próximos, ya que las posibilidades las determinarían los movimientos políticos – sociales – económicos, en los cuales estamos viviendo, enfatizando el establecer una plataforma de información de manera consecuente para integrar otras posibilidades y haciendo el análisis de lo ya hecho en los últimos años, con el trabajo de algunos de los arquitectos mas destacados a manera que pueda determinarse una nueva visión de las teorías que abran otras probabilidades en el quehacer profesional.

Hay que poner mucha atención en el análisis de las corrientes ya vistas y aplicadas en los últimos años, ya que esto proporcionaría un punto de partida para el fundamento de este documento, sobretodo en las últimas propuestas, en función de entender las nuevas corrientes y los espacios con la visión teórica – practica de los arquitectos aquí expuestos mediante un análisis para empezar a entender que sucede con arquitectura en los últimos años, cual parece que todo lo que se había establecido en los últimos siglos, hoy día ya se ha visto modificada de manera exagerada y que ido en contra de todo lo anteriormente establecido donde vemos muy frecuentemente la no-

ornamentación, pero contradiciéndose con las formas lúdicas y espectaculares dándose el rompimiento de un orden. Actualmente la concepción de la estética aplicada a la arquitectura ha cambiado de forma radical y se ha visto asediada por un sin fin de propuestas tan disímiles que es imposible dar crédito a tanta proposición como se ha visto en los últimos años.

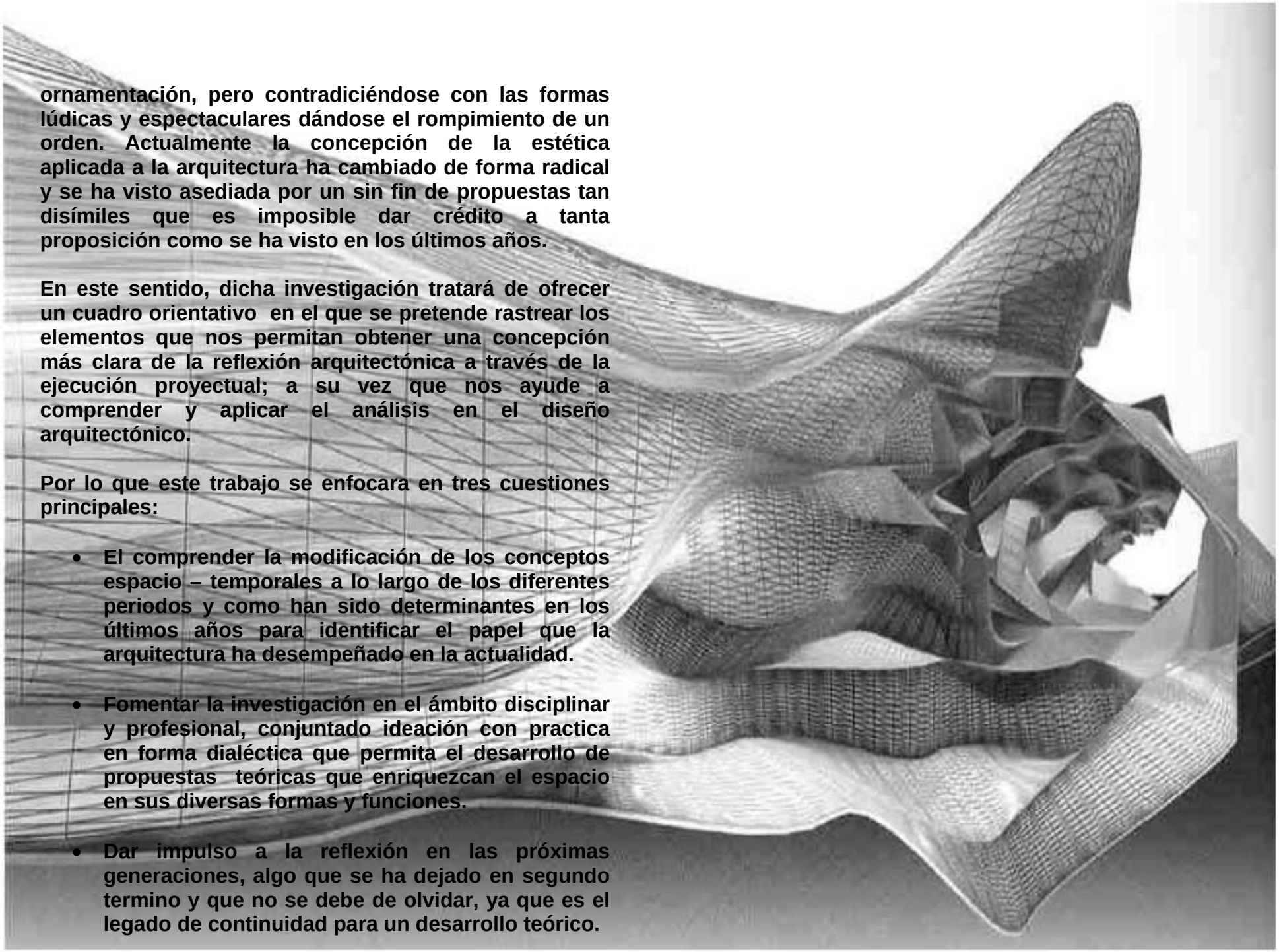
En este sentido, dicha investigación tratará de ofrecer un cuadro orientativo en el que se pretende rastrear los elementos que nos permitan obtener una concepción más clara de la reflexión arquitectónica a través de la ejecución proyectual; a su vez que nos ayude a comprender y aplicar el análisis en el diseño arquitectónico.

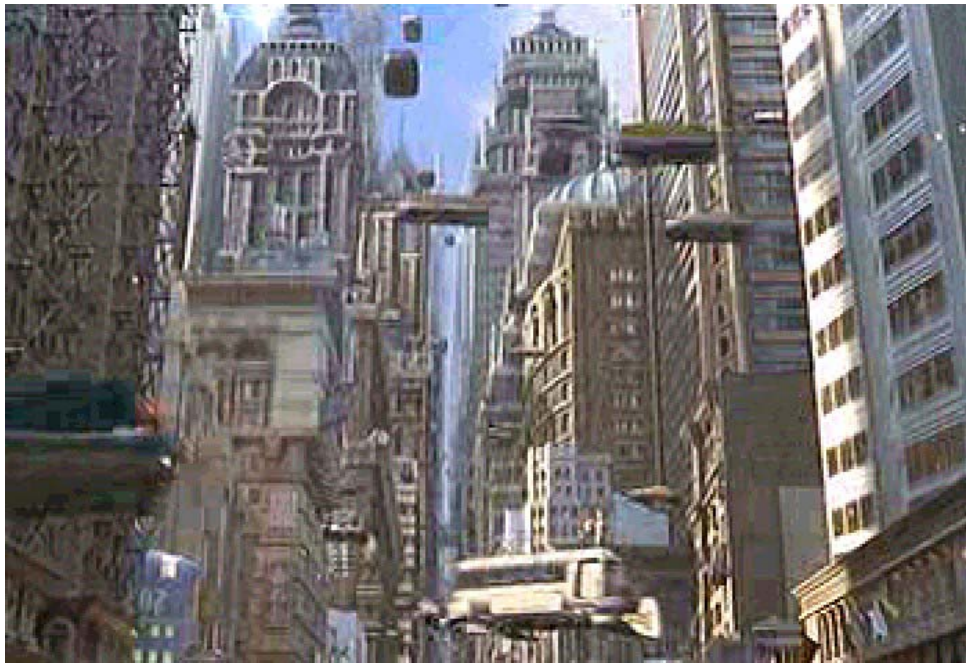
Por lo que este trabajo se enfocara en tres cuestiones principales:

- **El comprender la modificación de los conceptos espacio – temporales a lo largo de los diferentes periodos y como han sido determinantes en los últimos años para identificar el papel que la arquitectura ha desempeñado en la actualidad.**

- **Fomentar la investigación en el ámbito disciplinar y profesional, conjuntado ideación con practica en forma dialéctica que permita el desarrollo de propuestas teóricas que enriquezcan el espacio en sus diversas formas y funciones.**

- **Dar impulso a la reflexión en las próximas generaciones, algo que se ha dejado en segundo termino y que no se debe de olvidar, ya que es el legado de continuidad para un desarrollo teórico.**





TEORIAS DE LA ARQUITECTURA
HACIA EL SIGLO XXI

Análisis Teórico y Arquitectónico de Arquitectos Contemporáneos, para una reflexión del Diseño Arquitectónico hacia el siglo XXI.

CONTENIDO

- **Introducción**

PRIMERA PARTE: Antecedentes

Capitulo 1: El pensamiento del Movimiento Moderno. 12

1.1 Comentario Introductorio al Movimiento Moderno
1.1.1 Movimiento Moderno 13

1.2 Los Postulados del Movimiento Moderno. 16
1.2.1 Comentario 18

1.3 Crisis del Movimiento Moderno 20

Capitulo 2: El Pensamiento del Movimiento Posmoderno.

2.1 Crítica semántica: Simbolismo y revívales Posmodernos 22

2.2 Análisis según Paolo Portoghesi 27
2.2.1 Comentario 28

2.3 Análisis según Joseph Ma. Montaner 29
2.3.1. Comentario 34

2.4 Conclusión: ¿Posible Crisis?... 35

Capitulo 3: El Pensamiento contemporáneo

3.1 La critica actual: Arquitectura a finales del siglo XX.
3.1.1 Aspectos Sociales – Económicos 37
3.1.2 Comentario con respecto a la “Globalización” 39
3.1.3 Comentario de las Propuestas Arquitectónicas Actuales. 41

SEGUNDA PARTE: Análisis de Obras y Pensamientos

Capitulo 4: Análisis del pensamiento y obras de 6 Arquitectos Contemporáneos.

4.1 Justificación y Antecedentes 45

4.1.1 Santiago Calatrava: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 47
4.1.2 Norman Foster: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 59
4.1.3 Rem Koolhaas: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 79
4.1.4 Bernard Tschumi: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 105
4.1.5 Herzog & De Meuron: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 120
4.1.6 Daniel Libeskind: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 143
4.1.7 Diller y Scofidio: Biografía, Obras representativas y su pensamiento. Comentario 177

Capitulo 5: Convergencias y Divergencias entre los Arquitectos analizados.

5.1 Convergencias y Divergencias: Realidad y Técnicas 188
5.2 Comentario 191

TERCERA PARTE: Aportación Teórica

Capitulo 6: Desarrollo de Propuesta Teórica.

6.1 Tipo de Orientación 192
6.2 Aspectos Sociales – Económicos. 194
6.3 Aspectos Conceptuales – Teóricos en los últimos años.
6.3.1 Posturas teóricas en torno a la arquitectura a Finales del siglo XX. 207
6.3.2 Comentario 223

6.4 Nuevas Corrientes Estéticas:
6.4.1 Aspectos Estéticos 226
6.4.2 Conceptos de Belleza 227
6.4.3 Comentario. 230

6.5 Arquitectura Experimental
6.5.1 Arquitectura Virtual 231
6.5.2 Comentario 239

6.6 Conclusión: La Arquitectura del Ciberespacio. 246
La Arquitectura Liquida 248
Las Megaestructuras 251

Bibliografía. 256
Sitios Web. 258

Filename: A2.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:17
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:17
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 4 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:14
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 4
Number of Words: 1,178 (approx.)
Number of Characters: 6,720 (approx.)

INTRODUCCIÓN:

CONTEXTO HISTORICO

La tratadística tradicional pone de manifiesto que, al menos hasta el siglo XIX, la arquitectura no establece una distinción clara entre la construcción de edificios y la construcción de una ciudad. Así podemos encontrar referencias a la ciudad en Vitruvio, Alberti o Laugier, donde la construcción de la ciudad es encomendada a los arquitectos.[1]

Un cambio cualitativo se produce a lo largo del siglo XIX en los países europeos como Inglaterra y Francia, donde el acelerado desarrollo de las ciudades paralelo a la primera revolución industrial trae consigo la concentración masiva de individuos en las ciudades y en los barrios, la movilización masiva de trabajadores y emigrantes; poniendo en primer plano lo que comienza a denominarse la cuestión urbana, un problema complejo, en el que los aspectos económicos, higiénicos y de organización social sitúan en un segundo lugar a los niveles formales.

A las utopías a finales del siglo XIX, sigue pronto la convicción de que es necesario afrontar la construcción de la ciudad desde distintas posiciones criticas como las sociológicas, las psicológicas y las económicas, mediante una disciplina especifica.

[1]Sin Olvidar que desde sus orígenes y siendo valido para todas las épocas; podemos hablar de la ciudad en dos categorías fundamentales: las ciudades "planificadas", surgidas y crecidas sobre la base de un diseño o idea predeterminada, y las ciudades "espontáneas" que se desarrollan paralelas a las otras y evolucionan de manera por así decirlo "casual"con una arquitectura "auto engendrada". Para los fines de este estudio, se parte de este análisis de las posturas teóricas que desde la disciplina (y/o trata dística) arquitectónica y urbana han influido en la conformación de la ciudad y sus discursos operativos.

Así puede entenderse la propuesta alemana de principios del siglo XX en donde la cuestión estética de la arquitectura, aparece como un aspecto, en cierto modo independiente, de un problema eminentemente técnico.
La atención prestada por el Movimiento Moderno[2] a las cuestiones sociales, repercute en una apropiación programática de lo arquitectónico sobre lo urbano; donde se construye una imagen del arquitecto "todo poderoso", cuya figura, sucesivamente se identificaría con la del arquitecto – el artista, el arquitecto – sociólogo, y sobre todo con la del arquitecto – urbanista; que terminó, por postular una equivoca identificación entre arquitectura y urbanismo.
Ya que casi en ningún caso, se partió de un análisis de la realidad social para establecer, de acuerdo con ello, las dimensiones de los problemas y llegar así a solucionarlos. Por el contrario, se siguió generalmente el camino inverso;
a partir de los modelos preestablecidos; se proponía la nueva imagen del arquitecto capaz de resolver los problemas de una sociedad universal (inexistente).

[2]Cuando se hace referencia al Movimiento Moderno a la Arquitectura Moderna a lo largo de esta investigación, se refiere a las propuestas teóricas y practicas que definieron la arquitectura de la primera mitad del siglo XX basados en distintos movimientos de vanguardia y escuelas como el futurismo, el movimiento De Stijl y la Bauhaus; pero sobre todo, a los postulados surgidos de los distintos debates formulados en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) entre 1928 y 1954, con especial atención a los cuatro, que intervienen directamente en la vivienda, el barrio y la ciudad que llevarían a la promulgación de los "puntos doctrinales" de la carta de Atenas de 1933.
Ya que con respecto al termino moderno, cabe aclarar como ha dicho Jürgen Habermas, que la génesis de la palabra "moderno" se remonta al siglo V tardío y su cíclica reaparición en la cultura europea halla su sentido teórico "en la conciencia de una época en la que se pone en relación con el pasado de los antiguos configurándose a sí misma como resultado de lo viejo a lo nuevo"; sin embargo, no siempre la voluntad de censura del curso histórico ha venido a coincidir con la negación absoluta y radical del pasado (como fenómeno común en las vanguardias presentes a inicios del siglo XX), valga como ejemplo el distinto significado que el adjetivo moderno asume en la acepción renacentista, postulando la remoción del pasado próximo en aras de un ideal puente de reconexión con el antiguo y mitificado pasado clásico.

Se recomienda ver:
Jürgen Habermas. El discurso filosófico de la Modernidad. Madrid, taurus 1989 (ed.Original 1985)
Jürgen Habermas, "La Modernidad, un proyecto inacabado" en Ensayos Políticos. Barcelona, Península, 1988(Ed. Original 1980.)

Por lo que compete al debate en la consideración de los términos como tales *(Moderno),* defendidos por diferentes posturas a lo largo de la historia, es notorio el rezago y la "no-atención" de una continuidad de los replanteamientos del Movimiento moderno en el ámbito teórico de sus distintos postulados, que convierte las ilusiones utópicas y mesiánicas del *Moderno* en él mas duro escepticismo y hedonismo del *Post*; una operación que, por otra parte, no supone salvar los errores que se ven reflejados a fondo de la arquitectura moderna, sino simplemente proporcionarles un nuevo rostro que les permita mantenerse activos.

Uno de los ejemplos más palpables dentro de la historia de la arquitectura como vicio de vigencia por mantener la ruptura y la continuidad de forma sistemática, y a su vez poética y diplomática para el establecimiento de un nuevo orden, en su propuesta del critico de arquitectura Charles Jenks para establecer, en una operación publicitaria, un día y un lugar para la muerte de la arquitectura moderna.

Pero no se trata en ningún caso de acción inocua; determinar el final en una fecha tan tardía como 1972 obscurece un periodo clave para comprender la crisis de la arquitectura moderna (finales de los años 50) después de la segunda guerra mundial. [3]

La reacción critica de Aldo Rossi y Robert Venturi, quienes la encabezan en los años setenta supone en primer lugar la reacción ante unos ideales incumplidos, la convicción de que los medios que se pusieron no eran suficientes o acertados, así como la comprobación de los errores cometidos.

Las distintas posiciones teóricas que se desarrollaran entonces; supondrán el total abandono de ideales ingenuos de construir una arquitectura que proporcionara al hombre mejores condiciones vida, la renuncia del valor universal y la afirmación absoluta de lo subjetivo, dando cabida a un voluntarismo radical y sin posibilidad de dar crédito a una estética virtualmente basada en la razón en función del uso cotidiano del objeto arquitectónico y un usuario.
La actual situación de la arquitectura – como realidad cultural - es desde luego más compleja y variada, por ello vale la pena el estudio a nivel introductorio del Movimiento Moderno y sus consecuencias [4] , así como el surgimiento del Movimiento Postmoderno de modo que se puedan rastrear las posibilidades que ofrece actualmente la arquitectura y sus diferentes repercusiones.

[3] Las fechas de las periodizaciones históricas en el terreno de las tendencias estéticas son siempre convencionales, útiles todo lo mas para proporcionar coordenadas de orientación cronológica; si se toman al pie de la letra pueden dar lugar a equívocos. En este caso tomo como referencia la crisis del movimiento Moderno, entendido como un momento simbólico de la crisis teórica del CIAM X en Dubrovnik en 1955, como reacción a los postulados y praxis llevadas a cabo de los años cuarenta; aunque sera en las décadas posteriores, y sobre todo en los años setenta, que la arquitectura del Movimiento Moderno se materializara en la mayoria de nuestras ciudades así como en edificios.

4 Tal y como lo establece el Arq. Humberto Ricalde (Profesor en Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México, y Critico de Arquitectura en México) en una entrevista, que me concedió, en la cual hace mención de que el Movimiento Postmoderno, fue algo, mas que un pretexto para delegar el legado del Movimiento Moderno como herencia generacional hacia los nuevos periodos, y que de alguna manera fue un periodo rígido implementado por dogmas que propicio otros métodos que hoy día siguen vigentes. En lo que yo discrepo en forma parcial.

Hacia donde se llevaría esta investigación a través de un análisis de los eventos histórico – teórico de los años setentas, ochentas, en una síntesis de los sucesos de mayor relevancia en medida que fueron presentándose el campo de la arquitectura y reflejándose a lo largo de este periodo, esto fue decisivo para la alternancia de otros modelos en razón de cómo se iba perfilando la sociedad mundial. Sin que esto quiera decir que fue absoluta la influencia; si no mas bien muchos de los movimientos sociales políticos y económicos, en el mundo desestabilizarían ciertos sectores sociales, de alguna manera se vieron manifestados de otras formas, la Arquitectura no iba a ser la excepción, por lo cual se mencionaran algunos de los acontecimientos más sobresalientes a nivel mundial y como influyeron en los años noventas, el punto de partida para iniciar con mayor precisión, una investigación más a fondo de lo que después se llamará una tercera revolución tecnológica y cómo ésta cambió la perspectiva en el campo de la Arquitectura.-

La investigación comprende de seis capítulos articulados en tres partes principales:

- La primera parte, consta de una discusión teórica sintética, en torno a la cuestión de la arquitectura en su desarrollo en tres momentos históricos: movimiento moderno, movimiento postmoderno, y las corrientes contemporáneas, así como la critica de algunos autores contemporáneos en medida de una unificación de criterios. (Capitulo I, II y III)

- La segunda parte consta del análisis de la obra y pensamiento de cinco arquitectos contemporáneos, como parte primordial para entender la complejidad de algunas propuestas que hoy día nos ofrecen las propuestas arquitectónicas. (Capitulo IV y V).

- La tercera parte comprende de una síntesis de los distintos tópicos tratados, y la aproximación de una propuesta teórica dentro del diseño arquitectónico. (Capitulo VI)

Filename: A3.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:17
Change Number: 3
Last Saved On: 28/05/2004 03:00
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 7 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:17
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 3
Number of Words: 1,485 (approx.)
Number of Characters: 8,466 (approx.)

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES CAPITULO 1

EL PENSAMIENTO DEL MOVIMIENTO MODERNO:

"La arquitectura es un juego magistral, perfecto y admirable de masas que se reunen bajo la luz. Nuestros ojos estan hechos para ver las formas en la luz y la luz y la sombra revelan las formas"

Le Corbusier: Hacia una arquitectura

1.1. -COMENTARIO INTRODUCTORIO AL MOVIMIENTO MODERNO

En el pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XVIII, está la idea del "embellecimiento" de la ciudad debe que concebirse como una intervención global que se va estrechamente ligada a la consecución de objetivos funcionales (Higiénicos y de Circulación)[5].

Así aparece entonces en el siglo XIX una arquitectura férreamente subordinada al dominio del trazado urbano. Los propios monumentos del pasado, elegidos como puntos focales de las perspectivas, quedan reducidos, a fin de cuentas, al carácter de objetos aislados siendo, en el contexto urbano signos visuales como lo demostrarían las intervenciones de Haussman en Paris (1853 – 1859).

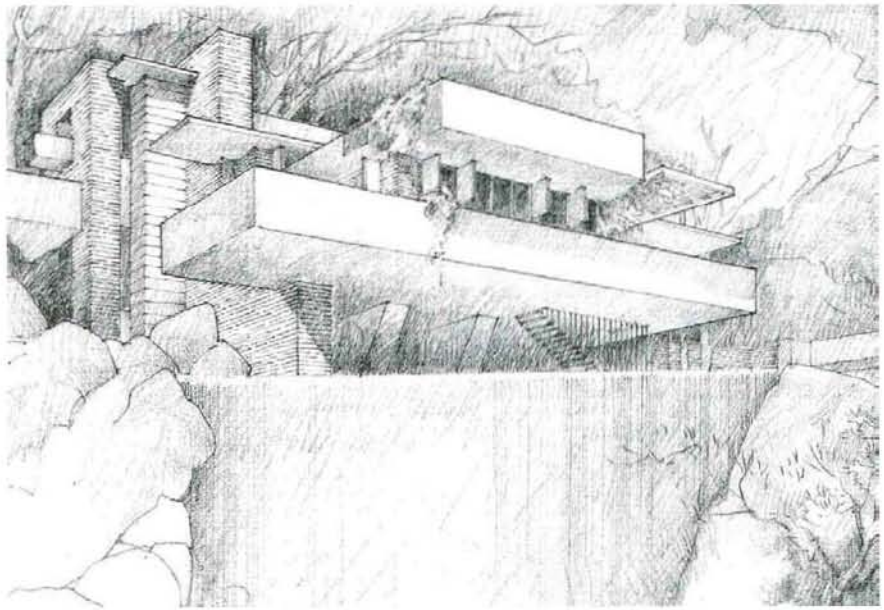
Algo que llevó a finales del siglo XIX y principios del XX a la actuación de esquemas insospechados en función de métodos ingenieriles, algo que provoca el surgimiento de nuevas corrientes y la búsqueda de otros enfoques para el entendimiento de los espacios en tres direcciones diferentes: Por una parte algunos de ellos retoman corrientes academicistas y de la Escuela de las Bellas Artes de Paris. Buscando elementos que ayuden a la dinámica de la trama urbana así como arquitectónica, es decir una conceptualización excesivamente formalista. Por un lado se mantiene la escuela francesa y más tarde en Estados Unidos aparecería una de sus principales exponentes: en la Escuela de Chicago.

Casa Schröder, Utrecht; Holanda 1924 Gerrit Thomas Rietvelt

[5] *Pierre Lavedan: L´urbanisme ä l´ époque moderne, Ginebra, 1982, p.73*

Los academicistas parten de la utilización de la forma como medio transformador de la sociedad, entre sus principales representantes se encuentran por un lado los partidarios de un formalismo racional y ordenador; aunque por otro lado surgen los formalistas radicales: Eberstadt en Alemania y hasta cierto punto Burnham en Chicago en Estados Unidos y el diseño arquitectónico, es básicamente manejado bajo una serie de dogmas de la vieja escuela, clasicista que se fundamentaba en los principios artísticos de los ejes axiales, simetrías bilaterales, y del ritmo serial en contrapunto con la monumentalidad que el inmueble representaría a futuro.

Por otra parte se encuentra la corriente que apuesta una postura mas en técnica, un diseño coherente basados en sistemas programáticos, aprovechando así nuevos sistemas, nuevas técnicas de diseño y ejecución, es decir basado en principios como la zonificación, los requisitos de habitabilidad y la correlación entre planes. Finalmente se encuentra una ultima corriente a finales de siglo XIX, la protagonizan los reformadores urbanos, en ella el discurso urbano y arquitectónico se presenta de manera persuasiva, a través de diagramas de notable inmediatez visual con técnica publicitaria de comunicación y donde la ciudad es representada por un conjunto de anillos concéntricos cortados por seis ejes radiales de un ejemplo de estas propuestas es la ciudad concéntrica de Howard, una ciudad concebida en comunicación en las que se pretende morfológicamente integrar el efecto de la ciudad de grandes *boulevards* y la tranquilidad suburbana de los *cottages*; se trata de una ciudad adaptada a la escala humana en lugares flexibles, con sus propias fabricas, oficinas, jardines y parques; donde la arquitectura juega un papel de sugestión atractiva para la clase burguesa ya que evoca tipos arquitectónicos “caros” para la creciente clase media europea.

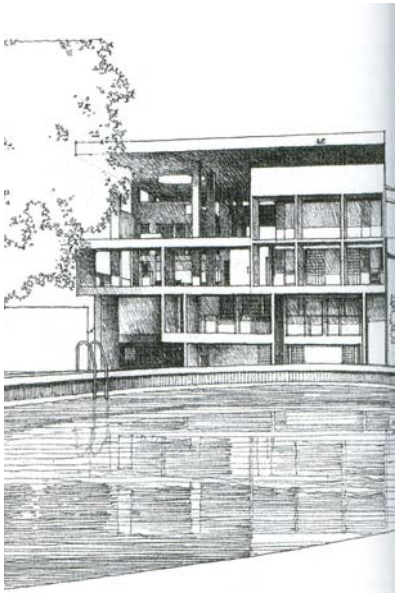


Casa de la Cascada, E.U. 1936 Frank Lloyd Wright

1.1.1. - MOVIMIENTO MODERNO

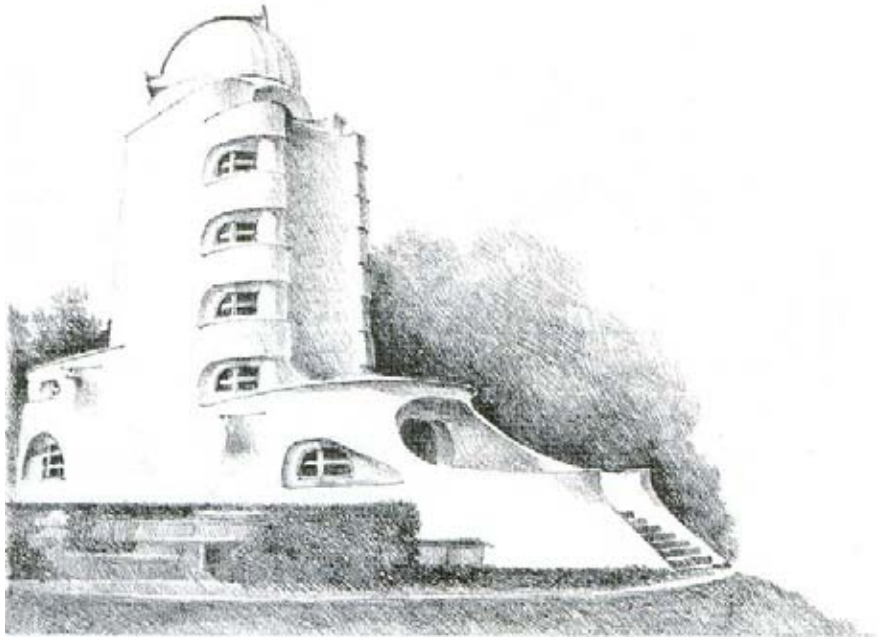
A finales del siglo XIX y principios del XX sé dió una transformación en la arquitectura y el concepto en función del replanteamiento de un nuevo orden a través del abandono de la realidad y la búsqueda de nuevas formas de expresión en el mundo de la cultura occidental, en aras de romper imágenes convencionales y fomentar una nueva con las vanguardias. El artista moderno que se origina en el individuo autónomo del romanticismo, en el creador que no esta sujeto a las exigencias de un cliente, en el nuevo arte que se basa en estimular la relación entre la obra y el receptor a través de la percepción, cada materia indagara sobre las posibilidades dela desmaterialización: el plano, y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las

estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la arquitectura.
En el ámbito plástico, obras como las de Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, Casimir Malévich y Piet Mondrian serán seminales en dicho proceso, que va mas allá de una geometría y aspectos puramente estructurales, formales y compositivos.[6] Esto demuestra la confrontación de las posturas entre el final del siglo XIX y principios del siglo XX, donde por un lado existe de una visión antiurbana y por el otro una filosofía de una ciudad basada en la tradición y en los avances disciplinares de la época como puede contemplarse en el pensamiento de entre ellos baste mencionar a Hendrik Petrus Berlage y Otto Wagner.[7]



Casa Robbie, Chicago E.U. 1909 F.Lloyd Wright

Los diversos tipos de pensamiento arquitectónico y urbano que se van generando van teniendo repercusiones diversas, esta nueva sensibilidad comporta un cambio total en los mecanismos para crear arquitectura, es decir un estudio basado en la realidad, es por ejemplo lo que sucede con la Bauhaus donde se instaura un laboratorio para el artista como un lugar de creación y experimentación en un reino más puro y más intelectual que abandona las normas de una composición clásica.
Si las exploraciones en el terreno de lo irracional conducen a las creaciones automáticas de los surrealistas, los métodos más sistemáticos encuentran su síntesis en la escuela de la Bauhaus como se ha mencionado (1919 – 1933), donde confluyen artistas pertenecientes a corrientes muy heterogéneas y donde se cristaliza una nueva visión del mundo moderno.



Torre Einstein, Potsdam; Alemania, 1919 Erick Mendelson

[6] *Joseph Ma. Montaner "Arquitectura y Mimesis: La Modernidad Superada.*

[7] *La tradición, aquí vendrá entendida como la transmisión de un conjunto de experiencias de una generación a otra, que no solo se repite sino que implica la reelaboración de los sistemas heredados.- Ver:*
Karl Popper, Hacia una teoría racional de la tradición en: Conjeturas y Refutaciones, el desarrollo del conocimiento científico. Paidos, Barcelona 1983. (Ed. Original 1948)

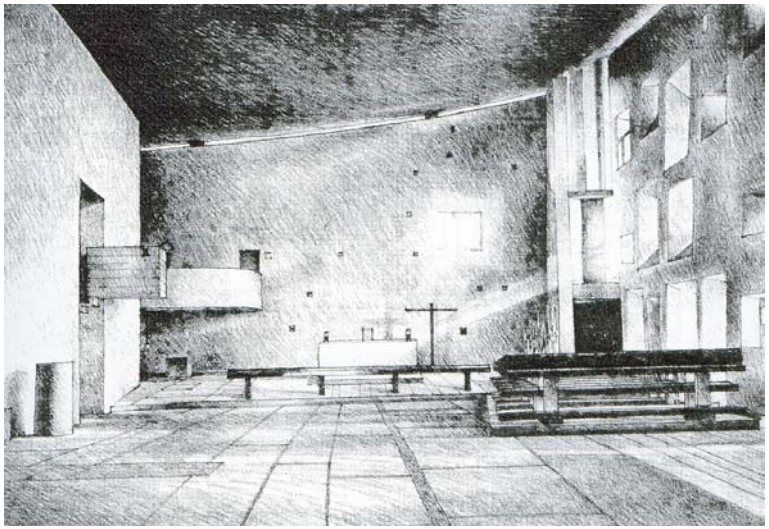
Vasili Kandinsky y Paul Klee vierten en la Bauhaus sus sistemas de dibujo analítico y sus búsquedas de la forma y el color, como antecedentes frente a la arquitectura. La escuela de la Bauhaus, (Bau - construcción, haus casa) esa corriente fue fundada en Weimar, Alemania, en la segunda década del siglo XX, por el arquitecto Walter Gropius, es un movimiento que sostenía que la arquitectura debía de responder a las necesidades de la sociedad y que no tenía que haber distinción alguna entre las bellas artes y la artesanía utilitaria. También defendía principios tales como que la arquitectura y el arte debían de responder a las necesidades e influencias del mundo industrial moderno y que un buen diseño se distinguía por ser agradable en lo estético y satisfactorio en lo técnico. Esta fue una de las reinterpretaciones, una etapa evolutiva del modernismo que se fue dando, conforme se iban demandando cambios en aquellas sociedades industrializadas; esta etapa del modernismo se caracterizó por la ausencia de ornamentación en los diseños, incluso en las fachadas y en los medios artísticos y técnicos de la elaboración del proyecto, uno de sus principales exponentes como bien sabido es: Walter Gropius, mismo que fundo la escuela de la Bauhaus en colaboración de otros miembros de la Academia Alemana: Adolf Meyer.

El Movimiento Moderno presentó en una serie de periodos en los cuales continuaron surgiendo otras corrientes alternas. Históricamente se dio otra evolución dentro de la arquitectura en 1927: El Movimiento Racionalista, cuya tendencia se basó en la ausencia del ornamento, en la sinceridad de los materiales y los volúmenes de Geometría Pura: Cubos, Prismas Cuadrangulares, también se basaban en la simplificación la repetición y los prototipos. El Racionalismo fue uno de los movimientos donde se comenzaron a plantear los primeros problemas de índole urbanística, ya que no se limitó a los grandes edificios, como en su antecesor, sino donde se plantearon la ciudad como un centro urbano, mercado y lugar habitable. El principal representante de este movimiento fue el arquitecto alemán Ludwing Mies Van Der Rohe como él último director de la escuela de la Bauhaus.

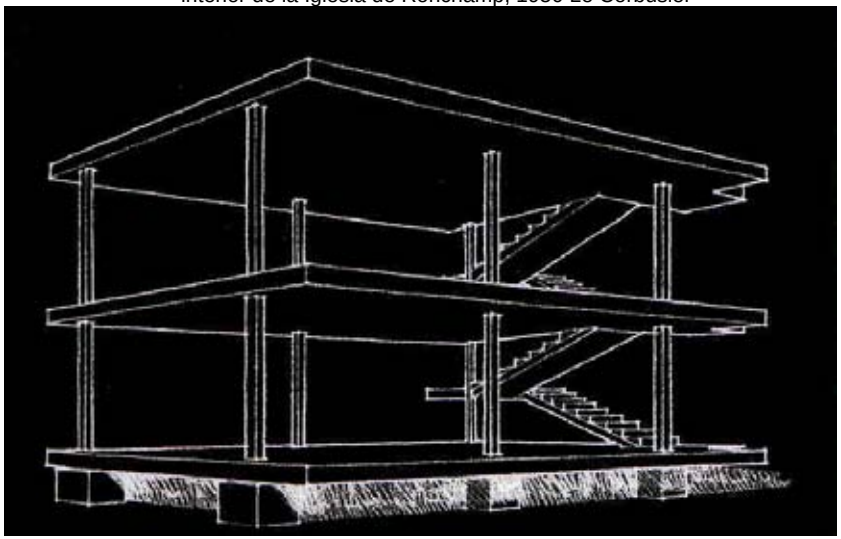
Mies, creía en la elegancia de la ligereza, transparencia, y claridad de los volúmenes, en las que la ausencia del color daba juego de claroscuros y contrastes. Una de sus obras de mayor relevancia, el Pabellón Alemán, en Barcelona España sin embargo este método se va transformando cuando los arquitectos de la llamada “tercera generación moderna” Louis Kahn, Jorn Utzon, Denis Lasdun, Aldo Van Eyck, José Antonio Coderch, Luis Barragán, Fernando Távora, Carlos Raúl Villanueva, Lina Bo Bardi, rechazan el formalismo y el manierismo del estilo internacional y reclaman mirar de nuevo hacia los monumentos, La historia, la realidad y el usuario.

Y por ello continuaron por otra parte con esos cambios en lo que después se denominó el Movimiento Funcionalista, movimiento que nace directamente de la escuela de la Bauhaus, y que se interesa por armonizar la función y la construcción. Su máximo exponente fue Charles Edouard Jeanneret, mejor conocido como Le Corbusier. Las teorías que desarrollo fueron las que permitieron usar un principio para modular el espacio y quien definió como la vivienda como “una maquina para vivir”; este modelo de la casa mínima se basaba en la máxima pureza de las formas geométricas y el acoplamiento tanto para la vivienda individual como la comunitaria. Se caracterizo por un nuevo uso de la proporción áurea *(1).- que subordina las medidas de los edificios a las del hombre.

Su propósito fue integrar las diferentes actividades humanas de manera practica y armoniosa. Una de las obras más representativas de Le Corbusier fué una iglesia para Ronchamp, en Francia.



interior de la Iglesia de Ronchamp; 1950 Le Corbusier



Proyecto Casa Dom-ino, 1914 Le Corbusier

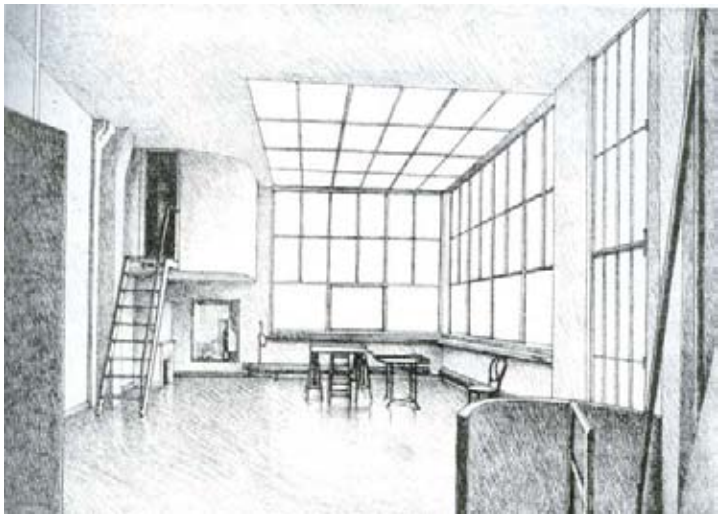
1.2. -LOS POSTULADOS DEL MOVIMIENTO MODERNO

1917 – 1929 Es un periodo en que las vanguardias han adoptado la postura de rehusar toda conexión con el pasado y de proponer innovaciones radicales. Tras una primera etapa de utopía y experimentación va tras alcanzar los ideales en el llamado Movimiento Moderno con un planteamiento que radica en el acto subversivo de la tabula rasa cultural, que conduce al rechazo de la tradición: romper con el pasado y avanzar hacia el nuevo espíritu de la época.[8]

En 1928 como consecuencia de este movimiento se fundan los CIAM (*Congrés International d´Architecture Moderne*) en la Sarraz, Suiza. Los cuales asumirán el papel guía en la promoción de una confrontación sistemática entre las diversas teorías de la "*Modernidad".* En la tarea de los CIAM podemos identificar en dos periodos: una primera etapa antes de la guerra en la que se trabajaban dos cuestiones fundamentales, la cuestión de la vivienda y el urbanismo, y una segunda etapa marcada por la consolidación de los debates dirigidos hacia el papel de la arquitectura frente a las nuevas tareas como la reconstrucción de la ciudad, la planificación y la arquitectura.

Así mediante un estudio ordenado de la vivienda, el barrio, la ciudad y la región, llegaran a la formulación en 1932, de la Carta de Atenas en la que se expone el nuevo concepto de la nueva ciudad "moderna", donde el interés se encamina a la articulación de los elementos determinantes y funcionales de la urbe: vivir, trabajar, recrearse y circular con los estándares mínimos a través de un proceso acumulativo en

el que estos elementos forman una unidad topológica, Werner Hegemann, Ludwing Hilberseimer y Le Corbusier aparecen como principales exponentes.[9]



Casa Estudio Ademmé, Ozenfant;1922 Le Corbusier

La propuesta de Le Corbusier en su búsqueda de la estética maquinista se basa en unos pocos principios generales, entre los que tiene especial importancia el de la repetición de los elementos tipo, en este caso los edificios, agrupados según esquemas típicamente *beaux – arts,* apoyados en la idea maquinista de una producción de prototipos, esto conduce a la abstracción inicial típica y se aúna a imágenes de las novedosas de la época como el uso de los distintos niveles de circulación así como edificios acristalados, tratando de buscar en la propuesta la claridad y el orden.[10]

En las propuestas del movimiento moderno una parte medular de esta nueva concepción se basara en criterios antropomórficos, relaciones de armonía y métodos, ya sean racionales, ya sean los valores básicos de la arquitectura del movimiento moderno se mantienen en: humanismo, proyecto social, voluntad de renovación formal, construcción utilitaria. Le Corbusier en 1944, incorpora en su concepción arquitectónica del humanismo, las *unités d´habitation* como elementos a partir de los cuales se genera otro tipo de ciudad, "Ciudades Verticales", compactas de alta densidad en la que se integran las células residenciales con una franja intermedia de servicios comunes y en la azotea una terraza para actividades comunitarias, proponiendo bloques monolíticos sobre pilotes; que si bien en el ámbito estético resultan atractivos, en el ámbito social y psicológico resultan oprimentes y peligrosos.[11]

[8] *Así llamada al espirit nouveau encabezada por algunos movimientos de vanguardia, encontrara en Le Corbusier a uno de sus principales exponentes lo llevaran a promulgar que "Una gran época ha comenzado. Existe un nuevo espíritu. La industria que irrumpe como un río que fluye hacia su propio destino (...) la gran industria debe ocuparse de la construcción y debe producirlos elementos de la casa. Es necesario crear el espíritu de la producción en serie, el espíritu de construir casas en serie, el espíritu de habitar casas en serie, el espíritu de concebir casas en serie".*
Le Corbusier, Vers une Architecture, Paris, 1923 pp XL – XLI

[9] *Se recomienda ver:*
Miguel Ángel Baldellou, Congresos y Arquitectura: Una relación conflictiva; Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid No. 306, Madrid, 1996.

[10] *Michael Foucault; en su análisis del nacimiento de la prisión, sin duda, nos muestra una serie de mecanismos de control en la cultura social; un verdadero conjunto de procedimientos para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos para hacerlos a la vez "dóciles y útiles". Tal concepción nos lleva a reflexionar sobre nuestra condición a través de explorar las diferentes formas de dominar las multiplicidades humanas, y de manipular sus fuerzas hacia una sociedad disciplinaria y ordenada donde la arquitectura contribuye determinantemente.*

[11] *La mayoría de las propuestas concretas de aplicación de Le Corbusier en el ámbito urbano fueron rechazadas (el "Plan Voisin" de 1925, el "Plan Obus" en 1929, "la ville radieuse" de 1935, etc.), pudiendo únicamente desarrollar algunas unidades de habitación (como La Unité d´habitation de Marseille en 1952).*

1.2.1. -COMENTARIO:

Indudablemente la influencia arquitectónica del Movimiento Moderno y planteamientos urbanos se difundirán indiscriminadamente en todo el mundo hasta los años setentas, lo que daría pie tanto a interpretaciones erróneas, como a la asimililación mitificada de las formulas enunciadas a través de una serie de modelos reduccionistas y esquemáticos.

En un lapso histórico relativamente corto, (1930 – 1960) se observaron una serie de modificaciones durante el movimiento moderno, sus consecuencias y herencias previstas por la mimesis y sus variantes en función de la utopía y el rompimiento de la escuela clasicista, así como sus dogmas de diseño para el desarrollo del proyecto arquitectónico; el Movimiento Moderno sin embargo continuo creando mas principios de forma gradual algo que en el CIAM contribuyo en su segunda etapa (Posguerra) donde posteriormente, se analizaron las medidas tomadas para la reconstrucción de las ciudades Europeas después del conflicto bélico de 1945 y donde se desarrolla una etapa critica en torno a la arquitectura que produjo el movimiento moderno; un momento en donde se debatía la continuidad con los principios anteriormente expuestos o bien la ruptura con estos principios, este debate se llevaría a cabo en los últimos CIAM, desde el IX CIAM con la revuelta teórica de Aldo Van Eyck hasta su culminación en el X en 1953 en Dubrovnyk.

Apartir de 1951 empiezan distintas reacciones tanto en la teoría como en la practica, que continuarán y cobrarán fuerza hasta los años 70. (Periodo que paradójicamente, será el de la extensión y materialización de muchos de los conceptos del Movimiento Moderno). La crisis en este periodo tiene lugar en ámbitos muy diferentes; Siendo esta una etapa decisiva, sobre todo en la gestación de lo que corresponde a nuevos métodos proyéctales. Aparece una nueva generación de arquitectos que se oponen a las propuestas simplificadoras expuestas en la carta de Atenas y ponen al descubierto la complejidad del diseño arquitectónico y la vida urbana.

El denominado *Team X* encargado de organizar el CIAM estaba formado entonces por Ernesto Nathan Rogers, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson, Louis Kahn, J.A. Coderch, Jacobo B. Bakema y Georges Candilis los que básicamente contribuirían a un planteamiento renovado de la relación entre la arquitectura y urbanismo: ya que su critica no se limitaba a lo funcional representado por el *zoning*, sino hacia planteamientos mas libres, de crecimientos flexibles, y sobretodo la participación de los usuarios en las decisiones, por lo que se llegó a postular:

- Contra la idea utópica de la *universalidad*, una respuesta a los contextos culturales específicos.
- La búsqueda del espacio sobre los tipos edificatorios.

Estos postulados se manifestaran en tres tendencias:

1. El Brutalismo [12] (Peter y Alison Smithson), el cual propone enlazar la forma urbana con la relación social, de tal suerte que se introducen nuevos conceptos arquitectónicos, con los modelos como la asociación, la identidad, los modelos de sobriedad y la producción masiva, la movilidad y el *cluster* (Forma especifica de Hábitat en asociación y con crecimiento e identidad del área publica.

Poco después de la devastación de la II Guerra Mundial se regresa a los principios de Le Corbusier, sobre todo por parte del gobierno ingles Reyner Banhamm, le denominó Brutalismo; Dado que las devastaciones habían sido severas se ordenó construir vivienda masiva, en la que no importaba lo estético, sino la funcionalidad de las mismas. Esta tendencia; se caracterizó mas que nada por la honestidad y facilidad de su diseño y por la lógica de sus métodos de construcción así como por su dureza plástica, donde la sobriedad del edificio prevalecía.

El Brutalismo se define, en la arquitectura con la exposición contundente de la estructura del edificio, la valoración de los materiales, por sus cualidades inherentes y la expresión de cada uno de sus elementos técnicos; formando parte de otras tendencias relacionadas con el ***art brut*** de Dubuffet.

2. El Estructuralismo (En Holanda, Hertzberger, Van der Broek, Van Eyck, - Fuera de Holanda – Louis Kahn, Giancarlo de Carlo, etc.) su principal postulado es: "en busca de una Humanización en la arquitectura" Esta tendencia propone facilitar la estructura espacial, definida, flexible para que dentro de ella, cada usuario pueda tener la libertad de expresión suficiente y desarrollo tanto cultural como personal.

Herman Hetzberger, uno de los representantes más trascendentales del pensamiento estructuralista nos plantea analizar la arquitectura de modo ambivalente en oposición a la doctrina unilateral que desarrollaba el funcionalismo.

La influencia más profunda en el pensamiento estructuralista holandés quizás provenga de la figura de Aldo Van Eyck, la cual se refleja en su labor docente y obra profesional la postura de Hertzberger y que ha sido expuesta por él mismo en su material de enseñanza recopilando a través de los textos publicados por la Universidad Técnica de Delft.

"Para el proceso de identificación con la arquitectura; Hertzberger distingue entre usuario, ocupante y habitante: que son los tres estadios progresivos de relación entre hombre y su casa, desde la no apropiación, del simple uso, hasta la apropiación creativa, la recreación del ambiente; de tal suerte, esa identificación, lleva a esa capacidad para absorber, portar y transmitir significado; lo que la forma pueda producir en los usuarios, los que los usuarios puedan producir en la forma".

Confiando en la libertad de formas de la arquitectura, siempre que la organización espacial pueda servir para estimular la interacción y la cohesión social y el espacio y la calle se forme como catalizador entre los habitantes locales en las situaciones diarias; afirma que el arquitecto debe ofrecer oportunidades para hacer uso del espacio publico, encontrando el balance correcto entre el retiro a la privacidad y la búsqueda del contacto social.[13]

[12] *Ver: Reyner Banhamm, El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?, Gustavo Gili, Barcelona, 1967.*

[13] *La distancia que separa a la gente tiene relación con la distancia entre ellos, y los objetos intocables que como su entorno, le son impuestos. Podemos hablara así de distintas esferas de intimidad y de sociabilidad presentes en la ciudad y que a través de la arquitectura deben de ser consideradas.*
Ver: Edward T.Hall, La Dimensión Oculta, 19na ed. Siglo XXI, México, 1999 pp. 139-159 (Ed. Original 1966).

En su obra se aprecia la actitud estructural a la hora de entender las unidades funcionales (la vivienda) relacionadas como células dependientes que den coherencia a un todo. Así, emplea las viviendas como unidades de construcción de una calle, de forma que la calidad de esta dependa de la propia calidad del modulo de vivienda utilizado.

Rechaza la creación a priori de conjuntos de grandes dimensiones que luego haya que mimetizar urbanisticamente, propone que habría que proyectar pensando que se pueda dar la máxima explotación de los elementos tanto urbanos como arquitectónicos; es decir no se trata de forzar la introducción de elementos de pequeña escala en la creación de un proyecto, sino dimensionar los elementos configuradores y principales de los espacios, de forma que brinden usos complementarios.

3. Tecnotopía: Fenómeno presente de los años sesenta (- Los británicos Archigram, (Peter Cook) y súper estudio; el metabolismo japonés. Tange, Isozaki, Kurokawa.) en dos vertientes: la idea de la arquitectura móvil y las megaestructuras. La arquitectura mira hacia la ciudad como un gran artefacto obsoleto, por lo que se hace necesario su replanteamiento a través de las macroestructuras capaces de integrar todos los equipamientos y generar todo el ambiente de una comunidad. De manera altamente técnica y autosuficiente en aspectos como la movilidad, el autoconsumo, autonomía técnica y poder de decisión del usuario.

1.3. -LA CRISIS DEL MOVIMIENTO MODERNO:

En los congresos del CIAM, se comienza a debatir una serie de contradicciones internas reflejo de los planteamientos existentes y de las condiciones a las que la arquitectura había llegado, condiciones muy conflictivas donde se hacia evidente la crisis de los planteamientos arquitectónicos en todos sus aspectos.

Surgen distintas formas de responder a dichas crisis:

- Se plantea el por que de la decadencia del organicismo y como consecuencia aparecerá, la segunda generación de modernistas y su decisión de llevar dicho organismo hasta sus últimas consecuencias.

- En el ámbito anglosajón se da una respuesta basada en la percepción del espacio tanto urbano como arquitectónico.(Gordon Cullen).

- Se busca una ciudad más comprensible y transmisible (Kevin Linch).

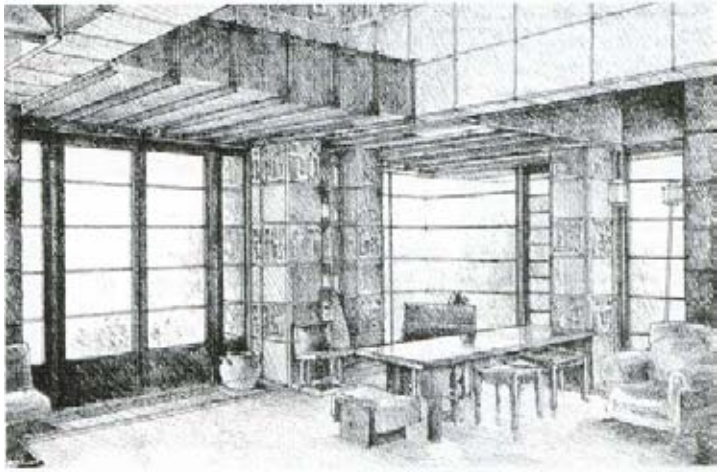
- Se busca la participación de los ciudadanos en la toma de decisiones, de forma que no permanezcan ajenos a lo que es la ciudad y su proceso (aspecto arquitectónico). Para ello se busca un lenguaje sencillo. (Christopher Alexander).

Este ultimo desarrolla una serie de trabajos para establecer modelos y una metodología sobre los procesos funcionales que intervienen en la forma arquitectónica y en su relación

con el contexto; de esto surgirá la idea de que la vida urbana no puede hacerse, sino mediante un proceso participativo y comunitario.

Crisis del Historicismo: La idea de la Historia como progreso

Se pone en crisis la base del historicismo[14], una historia de un vuelo hacia el futuro que valora la arquitectura en función de su modernidad y rechaza, por tanto, todo criterio valorativo basado en el pasado histórico; entra en crisis la idea de que la arquitectura será valorada en medida que sea capaz de adelantarse a los tiempos, de prever el futuro, en la anticipación de los valores por venir, donde la arquitectura encuentra su papel directivo en el progreso de la humanidad.



Casa de Samuel Freeman, E.U. 1924 Frank Lloyd Wright

El Movimiento Moderno en el que tanto se pugno por la idea de comenzar de "cero" originó por un lado las desviaciones formales simbólicas (El plan para Sao Paulo, Brasilia, Etc.) y por el otro una mecanización de las ciudades, trayendo en consecuencia un cambio de valores sociales. Valdría la pena comentar que si en los umbrales del siglo XX se torno hacia un rechazo por los historicismos, cayó en el extremo opuesto: el de la ausencia del sentido histórico.[15]

En suma se podría argumentar que la arquitectura debe contar con la historia a la vez que se debe buscar influir en la ciudad del mañana (Lewis Mumford)[16]

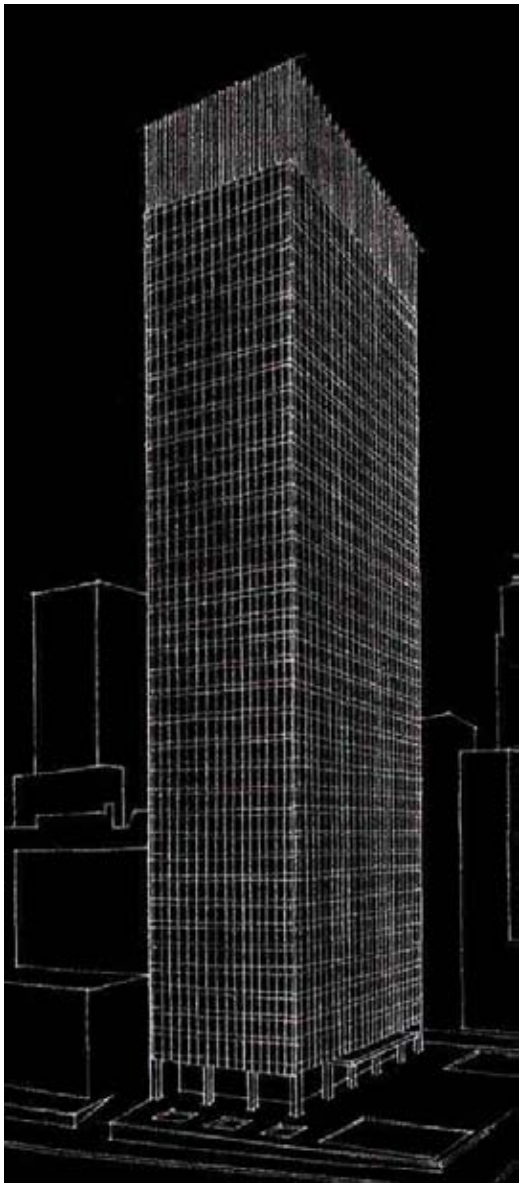
Como consecuencia de todos estos acontecimientos se llego a lo que conocemos como el Movimiento Posmoderno. Varios teóricos comenzaron a revalorar aspectos de las viejas tendencias en arquitectura y las sociedades industrializadas llegaron a un punto de cambio donde los nuevos medios de información pusieron en crisis su enfoque, racionalista en todos sus aspectos socio – económicos y políticos. En este momento (1975) Charles Jenks hace una critica del Movimiento Moderno y propone reconsiderar la arquitectura tradicional y romper con un mundo lleno de edificios que se ostentan racionales, estableciendo un dialogo con el "gusto" del publico y los estilos históricos; esta actitud marca el principio de una nueva reflexión que ha sido calificada por varios teóricos del arte y de la arquitectura como Posmoderna.

[14] *La visión del historicismo adquiere matices diferentes, por un lado una postura negativa que defiende al historicismo como "una fe en el poder de la historia en un grado tal que llega a sofocar la originalidad de la acción y a sustituirla por una acción inspirada en el periodo precedente" (Pevsner), es decir se ve a la historia como un elemento opresivo que impide el "libre" pensamiento, así como inmoral en medida que se limita a copiar las formas dadas y a falsificar los nuevos materiales.*

[15] *Mientras que en una visión positiva, el termino "historicismo" tiene un significado distinto en el lenguaje filosófico contemporáneo, donde designa una metodología historiográfica basada en el supuesto de que "La historia de la humanidad tenga una trama y si logramos desentrañar esta trama tendremos en nuestras manos las llaves del futuro" (Watkin).*

[16] *El neorrealismo surge en Italia en los años cincuenta pugnados por la NO-CONTINUACIÓN de la arquitectura existente del Movimiento Moderno, pero a su vez no propone otras creaciones evolutivas, sino la revisión de lo ya existente. Y así es como Víctor Gregotti establece las aspiraciones de esta tendencia:*
1.- El rechazo al maquillaje de la realidad; 2.- Actuar en la realidad, reflejándola como tal.

Filename: A4 Capitulo 1.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:25
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:25
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 8 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:19
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 10
Number of Words: 4,075 (approx.)
Number of Characters: 23,233 (approx.)



Edificio Seagram, Nueva York; E.U. 1958 Mies Van der Rohe y Phillip Jonson

CAPITULO 2

EL PENSAMIENTO DEL MOVIMIENTO POSMODERNO:

"Toda forma pictórica se inicia con un punto que se pone en movimiento..."

Paul Klee

2.1. -CRITICA SEMÁNTICA: SIMBOLISMO Y REVIVAL POSMODERNO.

El debate en torno a la ornamentación y su critica que se produjo en el ámbito de la vanguardia moderna con los escritos de Adolf Loos y Henrich Tessenow, no era mas que uno de los reflejos de la crisis al intento de la gestación del Movimiento Moderno, una de tantas contradicciones que llevarán a replantear dicho movimiento. A lo largo de un desarrollo.

1965 – 1977.- En este periodo comienza una etapa de nuevas propuestas frente a la crisis del periodo pasado. La crisis de la arquitectura Moderna supone un replanteamiento de la arquitectura y comienzan a aparecer nuevos modelos apoyados en una nueva literatura arquitectónica que propone el cambio de los criterios considerados hasta entonces, se publican distintos textos de carácter teórico en los cuales se adoptan diferentes posturas:

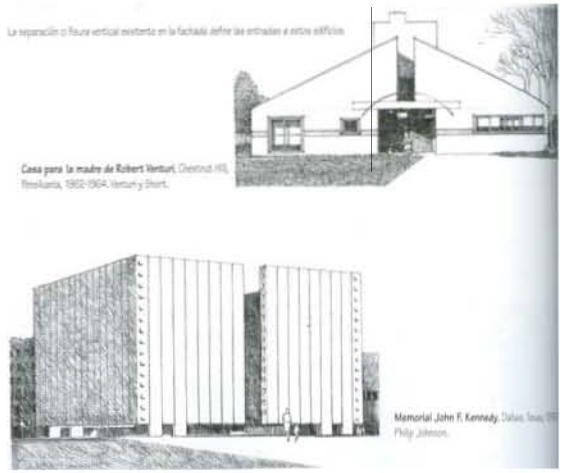
a) Algunos se sienten absorbidos por los esquemas precedentes a la arquitectura moderna y deciden apartarse subrayando la autonomía de la

arquitectura. (Aldo Rossi, León y Rob Krier, Peter Eisenmann).

b) Otros deciden acercarse a los esquemas propuestos por el Movimiento Moderno:

- Para criticarlo, rechazando todo lo hecho hasta entonces.(Henrich Lafevre)
- Y otros para integrarlo de manera que se pueda entender la realidad como es (en este caso, la condición capitalista), sin despreciarla y con un enfoque programático y aprovechando lo que pueda ofrecer. (Robert Venturi).

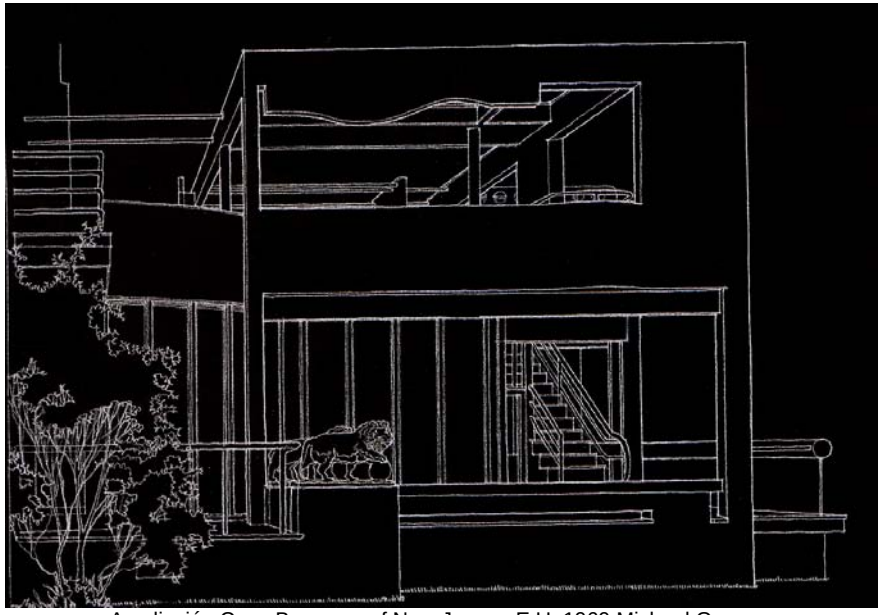
Uno de los movimientos es el *Racionalismo Italiano,* uno de los más influyentes encabezado por Aldo Rossi, y los hermanos León y Robert Krier de Luxemburgo. Este racionalismo promociona un interés por la ciudad y su conjunto por encima de la preocupación de los edificios individuales a través de una visión de nuevos modelos históricos. Predominando así la voluntad de la recuperación de la tradición; la inexistencia en la permanencia de las formas (tipos) y la continuidad de la memoria colectiva.



Otro teórico importante en esos años fue sin duda Robert Venturi, con sus obras: “Complexity and Contradition in Architecture” y “Learning From las Vegas” su trabajo, ha marcado una etapa del Movimiento Posmodernista. Venturi reconoció que la mayor parte del espacio exterior creado por el movimiento Moderno, fue un espacio aislado o selecto por lo que intenta reconstruir un puente entre la arquitectura y la colectividad a partir de los lenguajes convencionales.

Una etapa teórica característica en los años setenta, añade al análisis histórico el estudio de una perspectiva más psicológica y menos formal, dándole mas importancia a las cuestiones de carácter simbólico y cultural por encima de los principios básicos de funcionalidad, es así como se desarrolla una critica hacia la capacidad comunicativa y connotativa de la arquitectura del Movimiento Moderno, (donde sus propuestas han sido demasiadas abstractas, intelectuales repetitivas y sobretodo anónimas) creando esa ruptura entre el usuario ideal con el hombre real.[17]

Lo que trajo consigo la aparición de varios escritos, teóricos, sobresaliendo Renato de Fusco, Norberg – Schulz, Vittorio Gregotti, George Collins, y quien encabeza dicha corriente teórica, el antes mencionado, Robert Venturi. Norberg Schulz en su libro ***Arquitectura Occidental*** trata a la arquitectura como historia de las formas significativas, partiendo de la idea de que los simbolismos constituyen la primera necesidad del hombre, realiza una interpretación de toda la historia de la arquitectura por su capacidad para crear significados. Robert Venturi por su parte, la aportación que él hace en sus libros antes mencionados, es una polémica semblanza de la arquitectura, vista como un fenómeno perceptivo, un juego de formas que transmiten mensajes e ideas a través de los sentidos de cada individuo, resaltando que lo más importante de los edificios es su capacidad explicativa (lo que vendría a conformar una de las principales características de la arquitectura posmoderna de finales de los años setenta); esto aunado al análisis del simbolismo arquitectónico llevado acabo entre otros como Renato de Fusco, B. Munarí y Giulo Carlo Argan se explora el papel de la arquitectura como una forma de comunicación de masas.



Ampliación Casa Bernacerraf New Jersey; E.U. 1969 Michael Graves

[17] En esta etapa en la década de los sesenta, la cual tiene su principal influencia en nacimiento de la semiótica, basada en los estudios filosóficos desarrollados en 1916 por Ferdinand de Saussure en el ámbito de la lingüística; generándose así el campo de significación como problema contemporáneo.

LA SEMIOLOGIA ARQUITECTÓNICA

La semiológia, se puede considerar como la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como signos, uno de los sectores en el que la semiótica encuentra mayores dificultades es el de la arquitectura, por la índole de la realidad que pretende captar. Debido a que la arquitectura tiende a abandonar a su fin primario el de la función utilitaria y social por el de una connotación simbólica.[18]

En un sentido amplio, el objeto arquitectónico denota en esencia una forma de habitar, pero es evidente que se produce esta connotación incluso sin disfrutar de la habitabilidad (Y en general de la utilidad del objeto)hasta el punto en que un arquitecto puede elaborar elementos falsos, cuya función no existe, tales elementos se perciben desde el punto de vista comunicativo reduciéndose a la contemplación, casa como un fenómeno de construcción escenografica.[19]

En el caso de la arquitectura, afirman los teóricos del postmodernismo la significación se basa en el simbolismo de la forma, esa forma del objeto no solamente se ha de hacer posible la función, sino que debe **denotarla** de una manera tan clara que llegue a resultar deseable sugerida o impuesta por nuestra sociedad.[20]

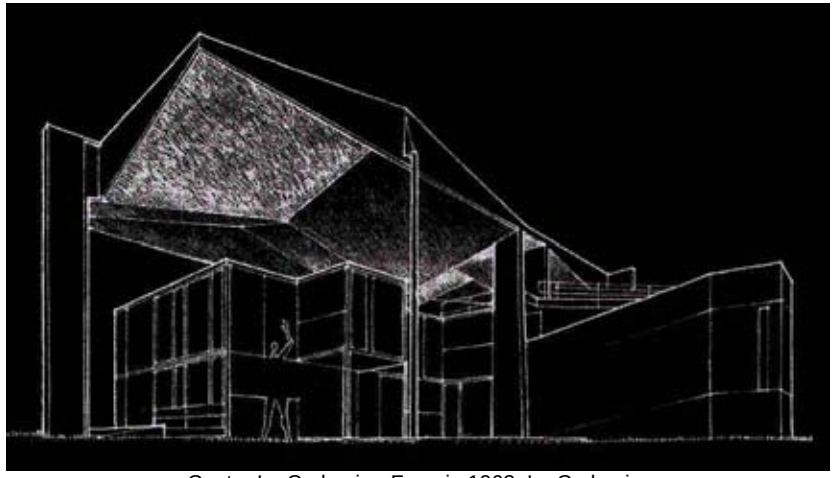
[18] Partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, ósea que la cultura es esencialmente comunicación. Ver: Umberto Eco, Tratado de Semiótica General, *Lumen, Barcelona* 1972.

[19] *Umberto Eco, Op. Cit. p. 290*

[20] El objeto se define entonces como lo que es fabricado, se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad; el objeto se define ahora principalmente "como un elemento de consumo". Ver: Roland Barthes "Semántica del Objeto" (1964) en: Roland Barthes, *la aventura semiológica*, Paidos – Iberica, Madrid, 1990. p.p. 246 – 255.

En ocasiones el significado que se atribuye socialmente a las formas arquitectónicas no esta apoyado en bases reales, sino en aspiraciones o ideologías que se imponen por los grupos de poder económico o político; tal y como ocurre con propuesta formal posmoderna que se importa indistintamente en cualquier ciudad en la que los estilos que se comercializan nunca existieron en el lugar en el que se copian.

Así, frente a una ideología de habitar presentada por el productor de arquitectura (Llámese arquitecto, político o empresario) será la percepción, cambiante y a menudo impredecible, del publico la que terminara por aceptar o rechazar los mensajes que se le ofrecen o se le imponen.



Centro Le Corbusier; Francia 1963, Le Corbusier

Hay así un significado para quien produce la obra, un significado para quien la aprecia ó la observa, en su propia época y cultura ó desde otras épocas y culturas; por fin, un significado para quien debe de actuar en la realización de nuevas propuestas destinadas a enfrentar problemas semejantes.

En cada momento histórico y para cada grupo social hay un "modo social de entender el mundo", esencialmente subjetivo, que implica el consenso tácito del grupo social en

la adopción de topologías y lenguajes. Así, Robert Venturi distingue tres sistemas de mensajes presentes en el campo urbano: el heráldico (a través de rótulos y anuncios), el fisonómico (Los mensajes emitidos por las fachadas de los edificios) y el locacional (estaciones de servicio y estacionamiento, etc.)[21]

La idea de que la arquitectura es una forma de comunicación de masas es bastante difundida; él criticó de arquitectura Giulio Carlo Argan comenta que en el consumo material ha durado demasiado, por lo que ahora se recurre al consumo psicológico; para consumir un objeto hace falta tiempo, una imagen se consume en un momento, enseguida nos cansamos de ella. La moda acelera el consumo Psicológico así, se crea una serie de mecanismos que nos llevan a deshacernos de la ropa, del coche, de los significados arquitectónicos.[22]

[21] Venturi, Robert; Aprendiendo a las Vegas, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 p.100

[22] Ver: Giulio Carlo Argan "proyecto destino" en:
A.A.V.V. Textos de arquitectura de la Modernidad, Nerea, Barcelona 1994, pp. 339 – 342 (Escrito original 1960).

La base para el entendimiento, de ciertas características arquitectónicas afines a los mensajes las que expone Umberto Eco a través de siete reflexiones principales[23]:

a) El razonamiento arquitectónico es *Persuasivo:* parte de unas formas espaciales que asemejan a otras ya conocidas.
b) El razonamiento arquitectónico es *Psicagogico:* la arquitectura no solo señala las funciones sino que las promueve y las induce.
c) El razonamiento arquitectónico se disfruta con desatención, de la misma manera que se disfruta de la televisión, del film y de los comics (y no se disfruta del arte propiamente dicho, que exige la atención, devoción a la obra que se ha de interpretar, respecto para las presuntas intenciones del emisor).
d) El mensaje arquitectónico puede estar repleto de significados aberrantes, sin que el destinatario advierta que esta haciendo mal uso de ellos.
e) En este sentido el mensaje arquitectónico oscila entre un máximo coercitivo (tienes que vivir así) y un máximo de irresponsabilidad (puedes utilizar esta forma como quieras).
f) La arquitectura esta sujeta a olvidos y a sucesiones de significados rápidos, al igual que sucede con las canciones de moda o con la ropa.
g) La arquitectura se mueve en una sociedad de mercado; esta sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, mas que otras actividades artísticas, tanto como los restantes productos de las culturas de masas.[23]

[23] Umberto Eco, La estructura ausente, Introducción a la semiótica, 5ta. Ed, Lumen, Barcelona 1999 pp. 315 – 316 (Edición Original 1968). Al momento en que la arquitectura se reduce a un objeto, mas no a un bien de consumo popular, pasa a ser parte de la hegemonía ideológica y económica lo cual satisface los deseos heterodirigidos de la masa en lugar de los deseos auténticos del pueblo.

En conclusión, la arquitectura apenas entra en contacto con la cultura de masas que se convierte en "cosa"; la principal característica, será aquella en la que esta se convierte en una colosal operación de propaganda; donde el componente popular de los *mass media* se encuentra en todos sus aspectos más vistosos y aparentes, con toda la fuerza de atracción redundante y a su vez efímera y provisoria.
En esta inautenticidad, lleva a los modelos productores de imágenes sin origen, ni correspondencia a una realidad determinada; podríamos hablar así de la producción de

simulacros como respuesta a una cultura de masas en la que se ha llevado acabo una triple pérdida, la del referente, la de la historia y el de la continuidad.

Con la proliferación de diferentes "contenidos aparentes", dentro de las imágenes y las formas que se proponen en la arquitectura contemporánea, la experiencia cotidiana se encuentra por todos lados invadida por la promoción de un modo de vida, donde los signos y las formas de comunicación son separados de sus contenidos y contextos específicos.[24]

La arquitectura abandona así su referencia al modo de habitar, al contenedor y contenido de la actividad humana, por una serie de mensajes formalistas ("espectaculares") que buscan potencializar el impacto económico y político de la ciudad, como el caso del Museo Guggenheim en Bilbao.
Este cambio de enfoque de los años 20; se produjo en critica y contraposición a una arquitectura que se ostentaba aséptica sin mas propósito que su propia función sin contenidos psicológicos o de significación alguna.

[24] La arquitectura que se ha reducido al culto al objeto y que manifiesta una clara tendencia hacia la abstracción, ha influido en la construcción de la arquitectura y la ciudad beatificado la forma arquitectónica por encima de su espacialidad, lo que ha generado la exclusión del concepto de lugar, a favor de las cuestiones generales de significación.

2.2. -ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO POSMODERNO SEGÚN: PAOLO PORTOGHESI

Después de tantos intentos fallidos por querer regresar a los principios clásicos de los modelos de las arquitecturas pasadas, añorando otros tiempos y un poco estilizándolos en la obra Posmodernista debido a una serie de convulsiones políticas económicas y sociales que datan a mediados del siglo XX después de la etapa de la posguerra; se generó un caos, donde se replanteó una estructura fragmentada dada bajo un canon esto para iniciar un nuevo orden, planteado por una nueva generación de teóricos, que establecerían los nuevos principios, que poco a poco irían tomando sentido en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX.

La Arquitectura del siglo XX se replanteó paulatinamente en diferentes etapas, un rechazo a las viejas costumbres del movimiento modernista y ello terminaría en un perfeccionismo de su técnica, no obstante en un primer momento, este problema de un nuevo estilo dio lugar a una serie de tentativas que no condenaran la continuidad del desarrollo de la arquitectura como Institución humana; es decir no ponían en duda el principio según el cual una arquitectura nacía de otra arquitectura desarrollando un tema de la raíz histórica de las instituciones arquitectónicas.

Mantiene Portoghesi, que: "no es por casualidad por lo que los exponentes más valientes y radicales de la critica al Movimiento Moderno, se han visto obligados a escoger, para definir su propia actitud, el mas incomodo y paradójico de los adjetivos. "Posmoderno" el único que permitiese expresar con claridad el rechazo a una continuidad.
Este cambio del Movimiento Moderno durante el siglo XX duró aproximadamente tres décadas y media, por que ya para los 50´s, era notoria su decadencia y la "innovación" de un nuevo orden en los trazos, ya que para los 60´s, se declara su muerte y la continuidad de su ascendiente que permitiese el siguiente paso de las sociedades posindustriales que definieron con cierto rezago aquello que conocimos como el Movimiento Posmoderno.

Una vez establecido que el Movimiento Moderno, como padre de una serie de estatutos, logias, reglas y demás aforismos que calificaban una sociedad burguesa visiva o de las cansadas repercusiones de la "producción creativa" propia de los fenómenos artísticos, privada de valores monumentales y considerada como la degeneración y simplificación de los modelos cultos, no se analizaba nunca por sus reglas de crecimiento, por su realidad, en la que los factores institucionales (Convenciones lingüísticas, topologías distributivas y formales) chocan de manera directa con las nuevas necesidades colectivas e individuales.
Esto nos indicaría de forma consistente la profunda crisis que significaba el hecho de que el movimiento moderno pasaba y a punto de colapso sobre esa configuración "definitiva", que asumió entre los años veinte y los sesenta, que de la cual solo podría salir si se comenzara por una pagina radicalmente nueva, y que ello no llevaría a prever los primeros síntomas de un proceso difícil de predecir su duración y después definir sus resultados.[25]

[25] Portoghesi, Paolo; Despues de la Arquitectura Moderna, Colección punto y línea ed. 1982

2.2.1. -COMENTARIO:

Es notorio que a medida de que el Movimiento Moderno iba declinando y que las convulsiones políticas - sociales, y económicas en Europa se iban desarrollando, la vieja concepción de la arquitectura iba tomando otras transformaciones de carácter profundo en la gestación de diversos periodos culturales del siglo XX, entre ellos los CIAM, en sus planteamientos teóricos.

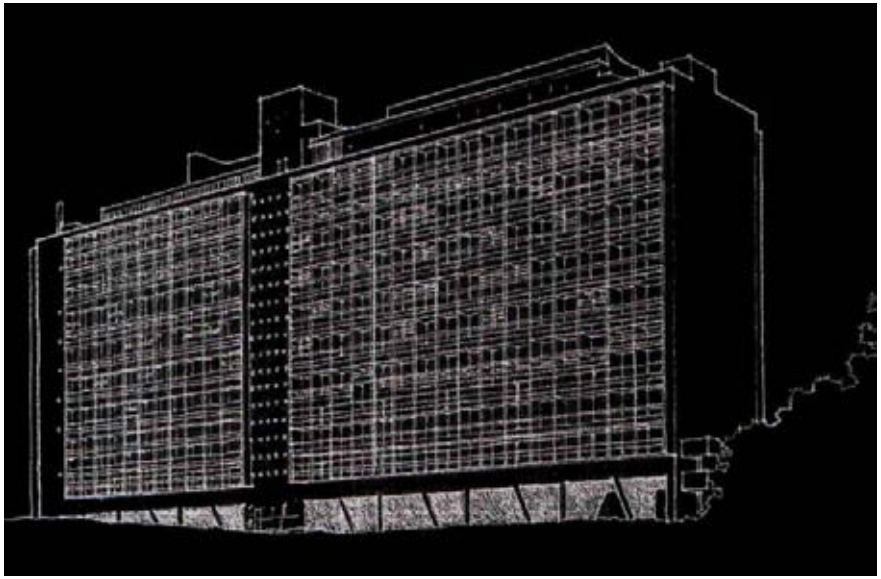
Paolo Portoghesi, mantiene que dogmáticamente esa esterilidad del "mundo civilizado" no estimula ese siguiente paso en la alternancia de los siguientes principios, tales que los básicos se ha perdido al paso que el arquitecto se ha convertido en un artista protagónico de su propuesta y ha dejado ser humanista para ser protagónica de su tiempo y contexto.

Sin duda las grandes economías siempre han determinado dichos cambios a lo largo de su historia y la arquitectura ha ido adoptando, por la evolución tanto de sus planteamientos teóricos, como de sus utopías propuestas en medida de que la necesidad de habitabilidad en cada contexto así lo determinará, valdría la pena hacer mención dentro de esas propuestas de una arquitectura "Involucionada" pero que de alguna manera u otra, ha tenido presencia dentro de la concepción teórica, ya que ciertos fenómenos sociales – políticos, son causantes de la disparidad de dichas propuestas y que sin duda, los significados de la ciudad parecen residir mas en sus contenidos sociales, que se ven reflejados directamente en la arquitectura que se produce.

Así encontramos en la ciudad distintos fragmentos que consolidan el *collage* urbano en el que nos desenvolvemos a través de la coexistencia arbitraria y desordenada de las distintas áreas que hacen más complejo el significado de la ciudad.

Así en el caso de distintas ciudades latinoamericanas, en los cuales converge la idea del progreso y la globalización a través de la importación de modelos arquitectónicos extranjeros en la edificación de los nuevos centros urbanos, o en la escenografía de las áreas de vivienda de alto nivel económico; en contraste sombría visión de la miseria y la

degradación urbana representada por las extensas zonas formadas por los asentamientos ilegales, pasando por el folklorismo, los centros urbanos tradicionales en busca de una identidad local.



Unidad Habitacional, Firminy – Vert; Francia 1963 – 68, Le Corbusier

2.3. -ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO POSMODERNO SEGÚN: JOSEPH MA. MONTANER

En el análisis que hace Joseph Ma. Montaner, cabe mencionar que se presenta un marco teórico referido a los cambios políticos y económicos que le dieron origen a manera, de un fenómeno social, claramente establecido en los últimos años, la "Globalización", en el marco de lo que Paolo Portoghesi les llama "sociedades posindustriales", donde se mencionan algunos de los parámetros teóricos de una critica constructiva, para entender su realidad.[25]

La mimesis histórica como elemento básico de las transformaciones que condujeron a caminos diversos de la abstracción y suplementación de la misma se dio en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementalismo, yuxtaposición, fragmentación, interpretación, simultaneidad, asociación o *collage.*

Exodus, Los prisioneros voluntarios de la arquitectura, 1982; Rem Koolhaas

[25] Ver Capitulo 3: Critica y Análisis de la Globalización.

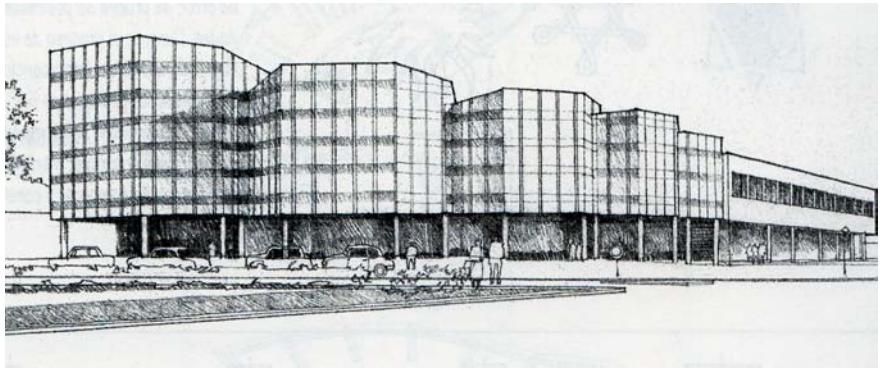
El nuevo arte se debía basar en estimular la relación entre obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de la percepción; un proceso evolutivo dentro del pensamiento posmoderno entonces vive de la herencia mimética, lo humano se aferré a la imitación: "un hombre se hace verdaderamente hombre solo cuando imita a otros hombres" dice Theodor – W. Adorno; en su ensayo de *Minima Moralia*, un concepto existencialista de autenticidad puritana y mitificadora búsqueda de la moral burguesa para eliminar todo aquello que no es de buena cepa, añadiendo": lo que no quiere marchitarse prefiere llevar el estigma de lo inauténtico."Ahora en un mismo

sentido Platón y Aristóteles habían definido a la mimesis como expresión de sentimientos y manifestación de experiencias, poniendo énfasis en su función educativa y señalando que la mimesis es connatural al hombre desde su niñez: con ella se aprende y se adquieren nuevos conocimientos.

Establece que mediante la mimesis y el conocimiento empírico, adquirido por los años y su reinterpretación constante a lo largo de su historia, adquiere carácter de enseñanza y además sus diversos periodos, se van demarcando con las necesidades que posteriormente se van presentando, y de alguna forma se observa la transformación de un movimiento con el otro pese que no siempre lleve una continuidad de los mismo conceptos o principios; tal es el caso de ambos periodos entre el Movimiento Moderno como del Posmoderno.

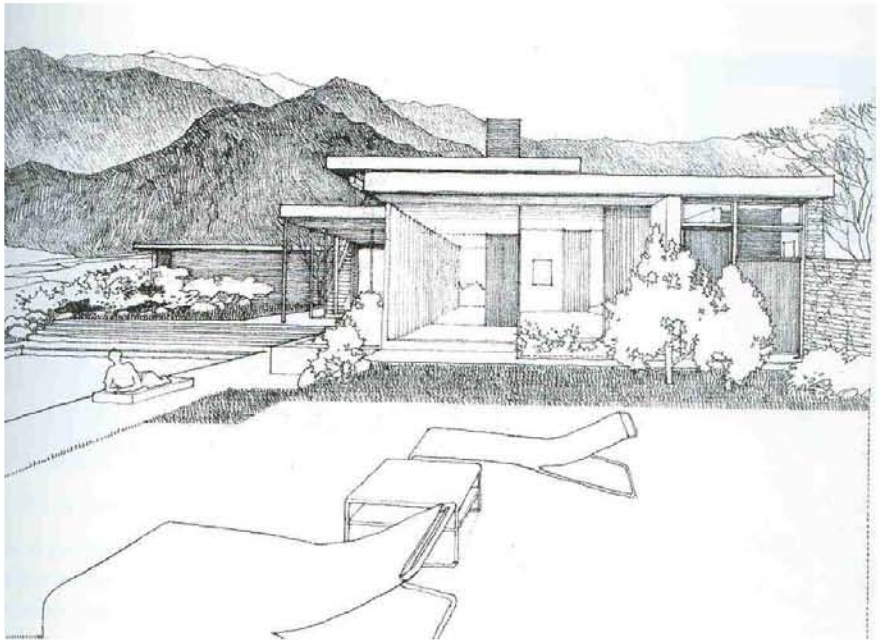
Bruno Zevi, había hablado de una necesaria liberación y desinhibición de las condicionantes, limites y rigores de la arquitectura moderna, Rogers había defendido en sus escritos que la única manera de ser moderno en las condicionantes contemporáneas era la de hacer presente el sentido vivo de la historia. Y Montaner señala, que lo más importante de la arquitectura, fuera o no moderna, era que fuera utilitaria e imaginativa, libre e integrada a la realidad.
Es así como se argumenta que Lina Bo Bardi, integro la riqueza y creatividad del arte popular brasileño, sencillamente por que la misma funcionalidad, capacidad de repetición y humanismo técnico que el proyecto moderno pretende ésta ya en la simplicidad de la naturaleza y del repertorio popular.

De esta manera se desarrolla un nuevo lenguaje arquitectónico ampliamente comunicable, y se realiza en la etapa de la Posguerra aquello que se defendía en sus últimos escritos Sigfried Giedion. En su *Architektur und Gemeinschaft* publicado en Hamburgo en 1956 y traducido como *Architecture, you and me* en la edición estadounidense de 1958[26]. Giedion trata de la necesidad de que la arquitectura moderna recupere el sentido espacial comunitario primitivo que había tenido en el pasado.



Centro Cultural Wolfsburg, Alemania; 1948 Alvar Aalto

Como Joseph Beuys, Helio Oiticica o Armando Reveron, Lina Bo Bardi, constituye la culminación del intelectual idealista y el artista romántica, como el inicio de una posible nueva época para el arte y la arquitectura. Y el especial sincretismo que han desarrollado algunos arquitectos latinoamericanos – Como Luis Barragán, Carlos Ruiz Villanueva, Fruto Vivas o Lina Bo Bardi – nos permite diferenciar entre una “modernidad universal” de raíz y desarrollo internacional y mediático y una “Modernidad Especifica” que alcanza paulatinamente su desarrollo valorativo como obra de arte universal a partir de su síntesis entre modernidad y cultura de lugar.

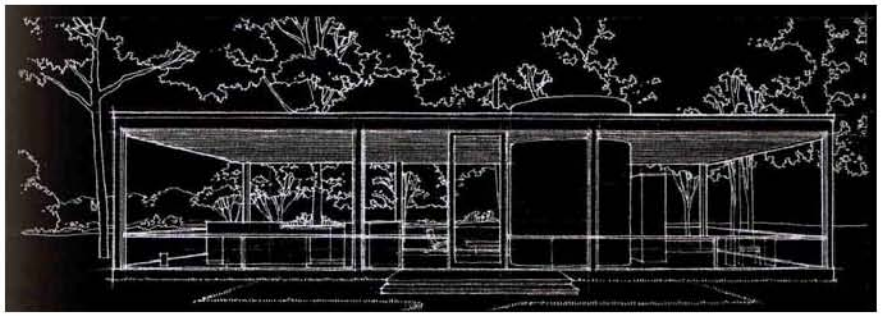


Casa Kauffmann, California; E.U. 1946 Richard Neutra

LA EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA DESPUÉS DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Una de las cuestiones que toma mayor protagonismo en la arquitectura a partir de los años cuarenta es el de la mayor expresividad. Esta búsqueda adopta objetivos diversos: Sigfried Giedion, Joseph Luis Sert y Fernard Leger lanzan en 1944 un manifiesto reclamando una "nueva monumentalidad" que va mas allá de lo funcional, Sigfried Giedion insiste en "el derecho de la expresión"; Fernand Leger reclama el uso del color como elemento expresivo de la ciudad; Lucio Costa defiende la "expresión" e "intención plástica" de una arquitectura realizada con tecnología moderna; y Louis Kahn define la monumentalidad en la arquitectura como una cualidad espiritual inherente a una estructura intemporal y unitaria.

En arquitectura, la expresividad tiene relación con la función (la expresión del uso especifico, publico o privado, de cada edificio); es la base de la belleza que la composición puede alcanzar; y es resultado de la técnica y de los materiales utilizados que pueden ser expresados de manera mas o menos autentica.



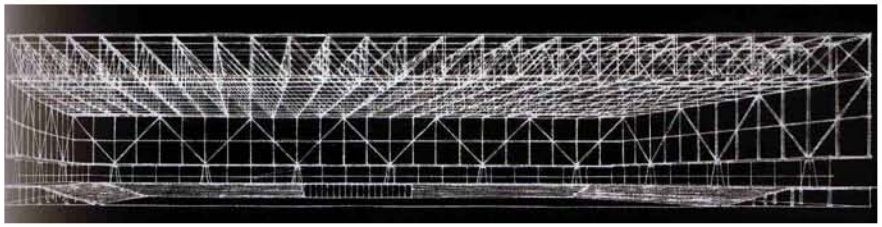
Casa de Vidrio, Connecticut; E.U. 1949 Phillip Jonson

LA EXPRESIÓN EN LA ERA DE LA MAQUINA.

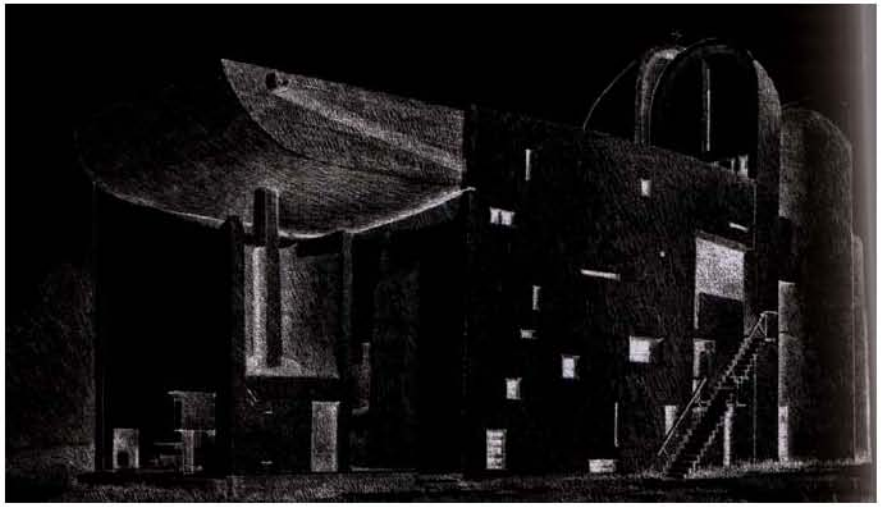
De manera esquemática e ideológica, la interpretación que el movimiento moderno hace de la historia de la arquitectura se basa en un prejuicio establecido: desde Le Corbusier y Mies Van der Roe hasta Sigfried Giedion y Christian Norberg- Schulz, se ha construido una visión de la arquitectura basada en un esquema que valora los grandes momentos de la historia, que desprecia la confusión y degeneración de estilos nacidos del eclecticismo del siglo XIX, y que reclama un nuevo lenguaje para el siglo XX que

arranque de las obra emblemática de los maestros de la arquitectura moderna.

Según Rogers, “para vencer las rémoras del culteranismo académico, nostálgico y reaccionario”, los maestros, realizando un acto de cultura profunda, en una expresión pura de sentido de la contemporainedad, se vieron obligados, coyunturalmente, a dejar de lado la tradición.
Partiendo de la negación de la tradición, las vanguardias proponen unas formas puras y abstractas, de cubiertas radicalmente planas, conformadas por nuevos materiales y tecnologías. Esto debería permitir diluir definitivamente la expresión convencional de la arquitectura en aras de una nueva expresividad. La expresividad de la arquitectura depende directamente de las convenciones formales aceptadas por el publico.



Sala de Convenciones, Chicago; E.U. 1953 Mies Van der Rohe



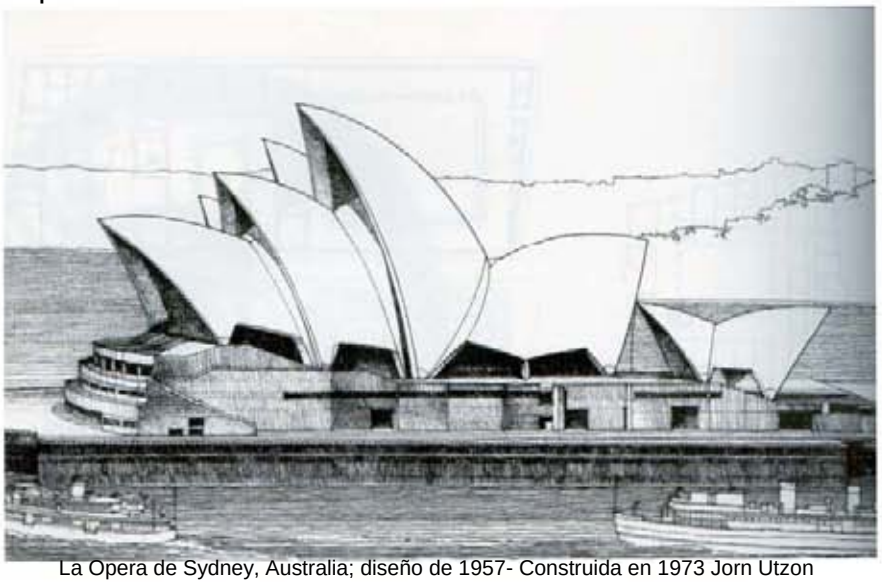
Iglesia de Ronchamp, Francia 1950 Le Corbusier

LOS MECANISMOS DE LA NUEVA MONUMENTALIDAD

Esta monumentalidad que intenta ser fiel a la nueva tradición moderna seguirá dos mecanismos complementarios para expresarse, como nos lo demostraran los grandes complejos y edificios públicos de los años cincuenta. La exploración de formas más vivas, energéticas y escultóricas se manifiesta en obras como el Kresge Auditórium en el MIT (1954); y el estadio de Hockey en la Universidad de Yale, New Haven (1956 – 1959), ambos de Eero Saarinen; la capilla de Ronchamp de Le Corbusier (1950 – 1955); la Opera de Sydney de Jorn Utzon (1957 – 1974), o el Auditórium de Hugh Stubbins para la Exposición Internacional de la Feria de Berlin (1957).

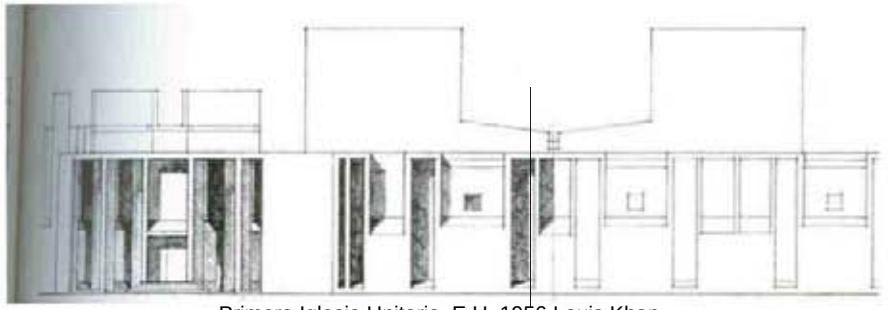
De todas formas, la búsqueda de una nueva monumentalidad no siempre se ha realizado dentro del estricto circulo del lenguaje moderno. En medida de que el nuevo concepto de monumentalidad tiene una doble vertiente - por una parte su voluntad de su significado

colectivo – y por otra parte la capacidad de explicar la memoria – para ciertos autores ha sido licito y necesario recurrir a figuraciones históricas cargadas de energía expresiva.



La Opera de Sydney, Australia; diseño de 1957- Construida en 1973 Jorn Utzon

Robert Venturi, un discípulo de Kahn, ha llevado al extremo esta obsesión por el carácter, la expresión y la comunicación. Su propuesta de los “tinglados integrados” – en los que escinde el sistema comunicativo de la fachada, convertida en anuncio, y el espacio interior reducido a pura funcionalidad -, lleva al paroxismo esta insistencia en la arquitectura como lenguaje. El caso de Louis Kahn, después de colaborar con Paul Cret entre 1929 y 1930, trabajó junto a George Howe entre 1941 y 1943, con quien compartía esta pasión por la búsqueda de una arquitectura monumental para el siglo XX. De esta manera la obra de Louis Kahn fue acercándose a los criterios compositivos clásicos.



Primera Iglesia Unitaria, E.U. 1956 Louis Khan

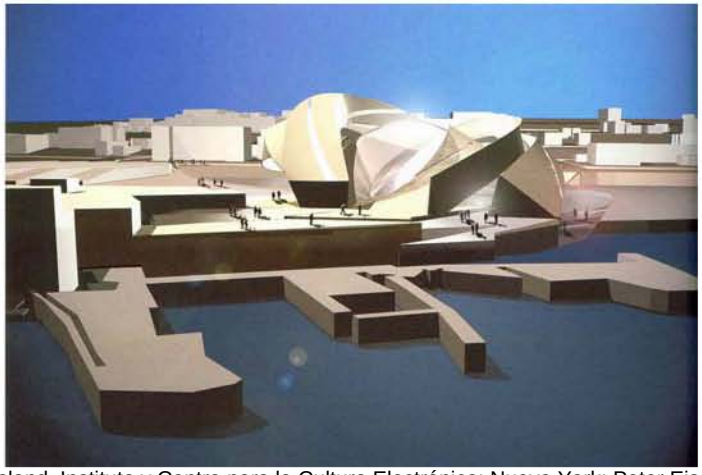
MODERNIDAD, VANGUARDIA Y NEOVANGUARDIAS.

Al mismo tiempo que la evolución del arte, a lo largo de todo el siglo XX, ha necesitado este mecanismo basado en la trasgresión de los límites establecidos, el concepto de vanguardia ha evolucionado. Desde Paul Klee, Vasili Kandinsky, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, como los constructivistas hasta John Cage, Joseph Beuys el Minimal Art, el concepto de vanguardia se ha interpretado de maneras diversas. Este nuevo grado de modernidad consistía, precisamente **en la mirada hacia la tradición**, en la integración a las preexistencias ambientales y en la recuperación de la idea de la monumentalidad. A partir de aquí, la pregunta podría plantearse en estos términos: quien es más moderno, el que continua acríticamente los patrones de la modernidad establecida o el que pone énfasis en la crisis de esta modernidad, y para afrontarla introduce referencias a la tradición.

LA NECESIDAD DE LAS VANGUARDIAS.

Mas allá del ansia por la novedad y por consiguiente el enfrentamiento con los gustos de una parte de la sociedad, existe otra característica definitoria de las vanguardias: buscar respuestas a las nuevas necesidades. Esto se expresa actualmente en lo que se denomina neovanguardias: aquellos movimientos que recuperan el culto a lo extraño y a lo nuevo y que intentan superar los condicionamientos de la tradición y de las convenciones.

En la arquitectura y el diseño industrial de los años sesenta aparecen antecedentes de estas neovanguardias en grupos británicos como: Archigram, italianos como Archizoom, Superstudio, UFO, 9999 o Strum, o estadounidenses como SITE, que se expandieron en terrenos diversos, colindantes con el *high – tech*, el *pop art*, el arte conceptual y el diseño radical. En aquellos años, arquitectos como Peter Eisenmann y John Hejduk, encuadrados dentro de los *Five Architects*, de Nueva York, inician nuevos caminos vanguardistas.



Staten Island, Instituto y Centro para la Cultura Electrónica; Nueva York; Peter Eisenmann

2.3.1. -COMENTARIO:

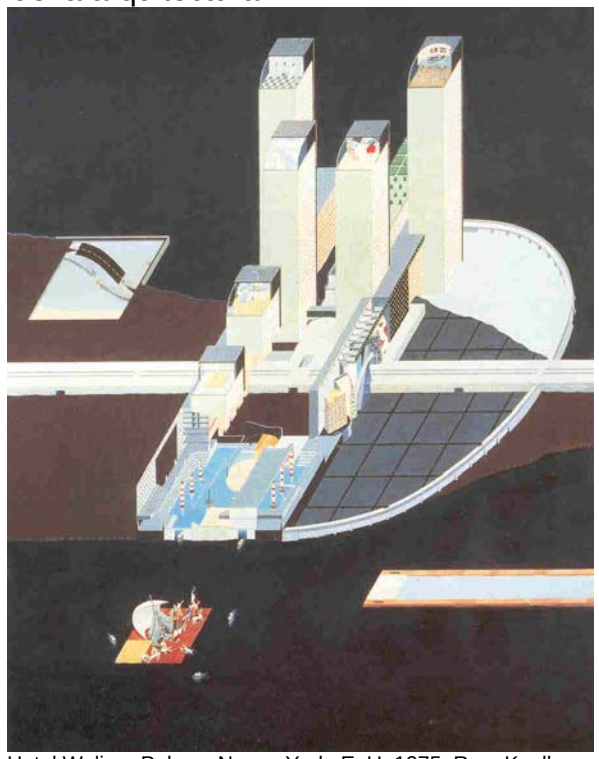
De todas formas, en las neovanguardias arquitectónicas se reproduce la dualidad de posiciones que ya se expresaba a principios de siglo. Por una parte, la tendencia a la máxima abstracción y a las formas geométricas puras, con todo lo que comporta de sistematicidad y recurrencia a un método que busca exponerse de manera didáctica. Es el caso de Peter Eisenmann, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas o Kazuo Shinohara, autores que acompañan sus proyectos con textos, diagramas, exposiciones y narraciones.
El espíritu de vanguardia es, por lo tanto, consustancial al hombre contemporáneo y a pesar de las reales crisis de modernidad, vuelven a resurgir estrategias innovadoras.

Si las vanguardias del periodo de entreguerras surgieron en un contexto de tensiones entre burguesía, tecnología y capitalismo, eclosionando en diversas metrópolis centroeuropeas, los contextos actuales el de las sociedades posindutriales, el mundo de la imagen y la “aldea Global”. Cabe mencionar el hecho de que las ultimas propuestas muestran un común denominador a las llamadas vanguardias y neovaguardias: la alta tecnología como principal aliada. El uso de la alta tecnología permite a la vez integrar elementos primitivos, etnológicos, artesanales ó tradicionales. Y esto no solo se expresa en la arquitectura sino también en otras disciplinas como la música, el arte (Performance, Multimedia. Etc. Las tres escuelas de arquitectura y diseño que durante los años ochenta han tenido un mayor peso en la búsqueda de nuevas ideas y formas – la Architectural Association en Londres, la Cooper Unión de Nueva York y la Domus Academy en Milán – se han basado en la cristalización de las muy diversas procedencias culturales de sus estudiantes.

Tanto en las imágenes más seductoras como en las siniestras del neocapitalismo encuentran su expresión más creativa y desinhibida. En ese sentido, la obra de Jean Nouvell, de Rem Koolhaas o de Jacques Herzog/ Pierre De Meuron muestra la influencia de la idea de edificio – anuncio de Robert Venturi. Los proyectos de equipos como el de Rem Koolhaas o el de Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio son una muestra de cómo el dispositivo de las neovanguardias han puesto en crisis la mayoría de los conceptos establecidos para juzgar la obra. En cada proyecto hay material figurativo y abstracto, mecanismos modernos y posmodernos, espacio e imagen mediática, referencias a la alta y baja cultura, método e inspiración, utopía y profesionalismo, rigurosidad y cinismo, en definitiva una especie de racionalismo paradójico en el que entra el terreno oscuro y azaroso de surrealismo.[26 y 27]

Galeria de Arte de Goetz; Munich, Alemania; 1989 – 1992 Herzog y De Meuron

Manfredo Tafuri ya había tratado el tema con respecto a las perennes vanguardias de las cuales dice: ”la dificultad que las generaciones más jóvenes encuentran para abandonar, el mito de una perenne vanguardia” donde se refiere a que dicho mito tan replanteado y reinterpretado con diversas propuestas, no ha dejado de ser una constante frustración de las nuevas generaciones, sin embargo lo único que cabe mencionar es el hecho de que cada generación y cada momento histórico lanza de nuevo la vieja proclama de la vanguardia, vista como ese esfuerzo necesario para la evolución de la arquitectura.[28]



Hotel Weliare Palace, Nueva York; E. U. 1975 Rem Koolhaas

[26] Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, ed. Gustavo Gili, Barcelona 1984 y
[27] Júcar Universidad, Madrid, 1990.
[28] Tafuri, Mamfredo, Teorie e storia dell´architecttura, ed. Laterza, Bari, 1968.

2.4.-CONCLUSION: POSIBLE CRISIS?...

Después de examinar *"La Modernidad Superada"*, a menudo sigue el desencuentro entre la mimesis y el historicismo tal como se refleja en la divagación de conceptos que ya no son utilizados (Posmoderno) en función de mantenerlos vigentes y su constante cambio de significados, por conseguir una incidencia de reinterpretaciones absolutistas, mas aun en los países latinoamericanos, es decir los colapsos sociales no son casualidad de inconformidades irracionales sino que meramente se dan basándose en los cambios internos de cualquier contexto.

Con tal complejidad se resienten durante un periodo de gestación y que al final sé mimetiza a través de la tal mencionada "globalización"; por esto se considera que es fundamental incluir la concepción de ciertas palabras que aun cuesta trabajo entenderlas bajo el significado actual: cambio, dinámica continuidad y autonomía.

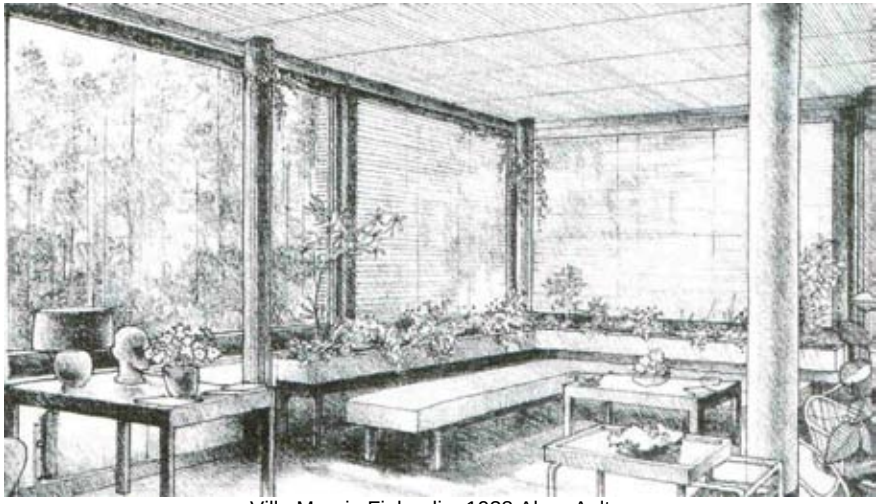
Esto no quiere decir que se rechace de una forma tajante todo lo que ha sido el Movimiento Moderno o el Movimiento Posmoderno, se trata de entender que existen elementos que están revolucionando la concepción espacial y proyectual del diseño arquitectónico, y que es importante tener en cuenta el hecho del avance que podría tener en los próximos años, teniendo como aliada la tecnología, (algo que no en todos los países, esta al alcance) en medida que se procure buscar nuevas alternativas de diseño, entendidas no como disciplinas dogmáticas, sino como propuestas para el avance de toda sociedad.
Actualmente se vive una etapa transitiva que presenta múltiples alternativas, lo cual se debe tratar de entender; que las sociedades están cambiando de una forma radical, y los cambios que bruscamente se han estado presentando, no dan tiempo de mimetizar lo que para unos es novedad y para otros ya no tiene vigencia.

Entiéndase que la critica arquitectónica ha cambiado de forma radical, con respecto a la del siglo XX, le critica actualmente no esta bien definida, ni ocupa un lugar productivo en la arquitectura y por ende tampoco la valoración cultural que de ella se hace. Por lo que es necesario establecer una serie de acciones comparativas que incida en las múltiples reinterpretaciones del proyecto arquitectónico y de las cuales se podría establecer posibles conexiones históricas.

Por citar algunos de los ejemplos podría establecerse un estudio comparativo entre: edificios de los años cincuenta; la casa de Farnsword de Mies Van Der Roe (1945 – 1950); el museo de Arte de New Haven de Louis Kahn (1956); la iglesia en Imatra de Alvar Aalto (1956 – 1959); la casa de Ugalde en cascades d´Estrac de Jose Antonio Coderch (1950 – 1951) y los apartamentos Borsalino en Alessandria de Ignacio Gardella (1950 –1952), en comparación con edificios de los años ochenta, como el edificio comercial de Kyoto de Tadao Ando (1983 – 1990); los almacenes para Ricola en Basilea de Herzog & De Meuron (1986 – 1987); la casa de Schnabel en Santa Monica, los Angeles, de Frank Gehry (1988 – 1990); el Auditorio en Salamanca de Juan Navarro Baldeweg (1989 – 1992) y la Facultad de Arquitectura de Oporto de Álvaro Siza (1988 – 1992).[29]
La consecuencia de dichos cambios evocaría una imagen critica de lo que sucedió con la arquitectura en los últimos treinta años del siglo XX.

[29] De Solá Morales, Ignasí, Topografía de la arquitectura Contemporánea. Gustavo Gili, Barcelona,1998.

Y que se presentan ejemplos por su parte que de alguna manera se siguen reinterpretando, como alternativas de diseño arquitectónico en dos vertientes, una por el todavía dogmático y hermético sistema de los principios del Movimiento Posmoderno, y por la otra por una serie de eclecticismos que simuladamente pretenden proponer algo en función de una búsqueda no definida y termina en un “protagonismo antagónico”.



Villa Mareia Finlandia; 1938 Alvar Aalto

Filename: A5 Capitulo 2.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:32
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:32
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 7 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:21
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 16
Number of Words: 5,314 (approx.)
Number of Characters: 30,294 (approx.)

CAPITULO 3

LA CRÍTICA ACTUAL:

"El fracaso del posmoderno a la hora de restablecer una base humanista en la arquitectura, ha favorecido que los imperativos tecnológicos se conviertan, por defecto, en determinantes"

Michael Graves

3.1. -ARQUITECTURA A FINALES DEL SIGLO XX

CONTEXTO HISTORICO

3.1.1.-ASPECTOS SOCIALES – ECONOMICOS.

En una azorada pregunta de saber hoy día que es belleza en arquitectura, [Quizás un aforismo...]se plantea una alternativa por responder a tan inquietante pregunta...de manera que se establezca un parámetro de lo que significaría, la propuesta teórica en los últimos años.
Como ya se analizó en los capítulos anteriores, lo que en los CIAM había sucedido, en los años cincuentas y poco después, en 1976 con Charles Jenks, estableciendo la muerte del Movimiento Moderno, se abre una nueva etapa que definiría los movimientos actuales; el Movimiento Posmoderno sirvió como la etapa histórica, que presuntamente serviría para reconocer el legado del Movimiento Moderno y a su vez, la apertura de una nueva era dentro del ámbito reflexivo y constructivo con la ultima revolución tecnológica que seria definitiva para establecer nuevos aforismos y utopías dentro de la arquitectura.

Se puede definir al siglo XX en tres etapas bien definidas, dentro del marco arquitectónico, Movimiento Moderno, Movimiento Posmoderno y un ultima periodo que sé esta analizando aun para darle forma y sentido en lo que seria la arquitectura del siglo XXI. Se sabe que durante la entre guerra se cerraron dos de las escuelas más importantes, que de alguna manera establecían los principios de la arquitectura de vanguardia; una de ellas era la escuela de la Bauhaus, la otra era la de los Constructivistas Rusos (Vkhutemas), las cuales dejaron una importante aportación.

En la década de los treinta se cierran ambas escuelas una por J. Stalin y la otra por A. Hitler, no obstante la escuela de la Bauhaus tiene una serie de periodos, los cuales, se les considera como submovimientos desde el Funcionalista, luego el Racionalista y después el Estructuralista, de esta forma, queda establecida la plataforma histórica de cada uno de estos, a razón de la decadencia que sufrieron mas tarde los CIAM en los setentas. La analogía es procedente después de la caída de los países socialistas, algo que reanimó la preocupación y el debate sobre una manera distinta de orientar el arte y estética de la arquitectura, todo esto partiendo de la obra de T. Adorno.[30]

Y quizás como la antitesis de A. Loos[31], tal parece que "el ornamento ha dejado de ser delito" y nuevamente se reciclan los principios, aunque quizás con un sentido "diferente".

[30] T. Adorno Teoría Estética, Madrid, ed. Taurus, 1980.
[31] Adolph Loos, El ornamento como delito, Barcelona, ed. Gustavo Gilli, 1972

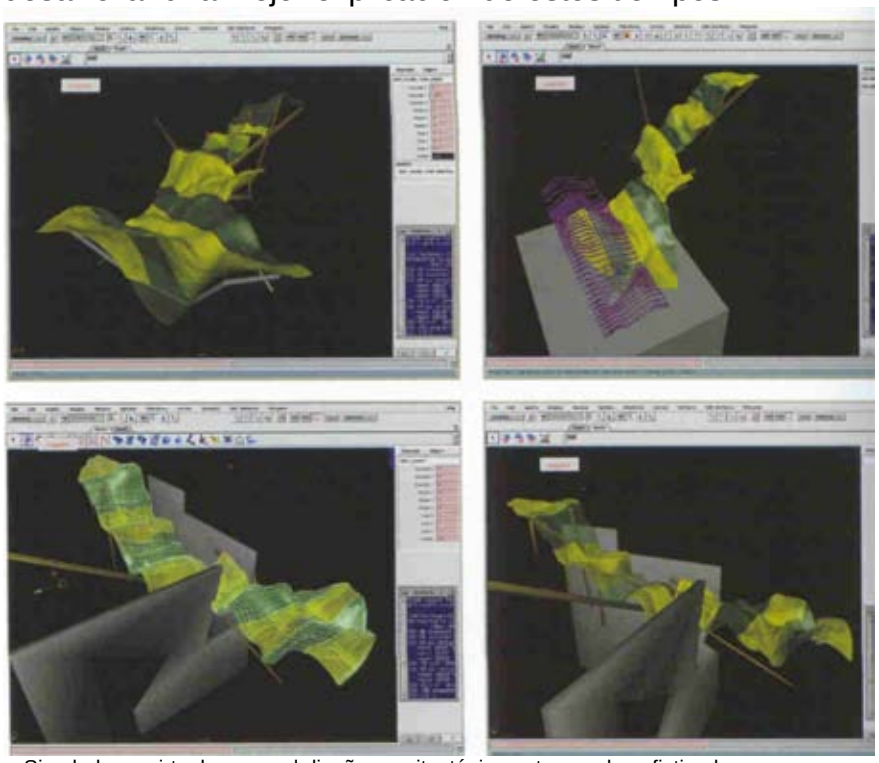
No obstante queda claro que surgen nuevas formas y procesos de hacer arquitectura, con esa nueva orientación de concebirla reflejada en el abandono de las inhibiciones, temores e inseguridades por los viejos dogmas de los periodos anteriores, a lo que se alude con las "folies" (locuras), como les llama B.Tschumi.[32]

En la actualidad el artista o el arquitecto, ofrece productos artísticos enigmáticos, que muchas veces ni el mismo puede descifrar y cuya comprensión a veces esta fuera de su alcance y cuya explicación pospone indefinidamente. Hay que tener muy en claro ciertos aspectos, que de alguna manera han puesto bajo un rigorismo al artista, en la disyuntiva de tratar de entender su contexto bajo los cánones de una sociedad globalizante.

Escena de la Película "Star Wars: Episode II" donde se muestra la reproducción de embriones humanos a gran escala, o mejor dicho "clones".

Por consecuencia una respuesta, casi siempre subliminal o inconsciente, ante su percepción particular de la miseria de su entorno, en un lenguaje de sufrimiento, como resistencia subterránea, pero critica, corrosiva y provocadora o estimulante, ante las injusticias y agravios de la cotidianidad de su humanidad, tras estos fenómenos y dando continuidad a la recomposición de equilibrios y alianzas mundiales, (La Unión Europea, la Unión de las Alemanias), la aparición de la "sociedad de la informática", o la sociedad de la red, Erich Hobsbawm hace mención de algunos de estos puntos en su articulo "El ocaso de las vanguardias artísticas del siglo XX".[33 y 34]

Con esto se puede establecer una conexión de hechos históricos, y teóricos entre Adorno y Hobsbawn y poder desarrollar una mejor explicación de estos tiempos.[34]



Simuladores virtuales para el diseño arquitectónico, a traves de sofisticados programas.

[33] Erich Hobsbawm, Behind the Times: The decline and Fall of the Twentieth – century, Avant – Gardes, Londres, 1999.

[34] J.M. Davila Rios, Rebeca Trejo X., Que es Belleza en Arquitectura, México D.F., ed. F.E.M. Abril 2002.

A lo largo del ultimo periodo del siglo XX, una serie de circunstancias se han desencadenado a causa de las inestabilidades económicas mundiales, y tal parece que la arquitectura dependa mas que nunca de dichas economías, y esto ha llevado a un enfoque metodológico de análisis basado en la encomia como lo había establecido W. Kondrattiev, Critico y Analista de Economía ruso, que establece que hay dos periodos que repercuten en el ámbito mundial las economías, uno es de auge y el otro de decadencia, basado en el progreso industrial que van generando la tecnología o las ciencias; los periodos de auge se presentan a cada 50 años aproximadamente, y los de decadencia a cada 25 años, así actualmente vivimos, una etapa de ascenso cual repuntan, tres tipos de industrias: la micro eléctrica, en la: Internet, Celulares, Palms, Videófono, etc.; la Biotecnología, (Componentes Biónicos, Prótesis Medicas corporales, etc.); y por ultimo la Ingeniería Genética, (Clonación, Superestructuras Genéticas, etc). Y esto de alguna manera u otra repunta en la industria de la construcción por que en base de la ya mencionada ultima revolución tecnológica, es determinante una logística de periodos mas cortos, o bien considerados por algunos autores como modas arquitectónicas de fin de siglo (XX).

3.1.2. -COMENTARIO CON RESPECTO A LA "GLOBALIZACIÓN".

La globalización, fase actual del capitalismo, como sistema político – económico – social ya caduco pero con una nueva presentación, y a su vez carente de toda credibilidad contra el "terrorismo internacional", con bombas nucleares, genocidio, "daños colaterales" y chovinismo de potencia hegemónica; se muestra también como "cultura o sociedad del espectáculo" que da fuerza, nuevamente al efecto de *la primera mirada* o impacto visual inicial en un edificio. Paralelo a la economía de "las marcas" como lo ha analizado Naomi Klein[35], lo que da fuerza a la circulación, distribución y consumo, como a toda mercancía, de la arquitectura "de autor" o de marca, como no se había visto antes.[34]

La globalización es el fenómeno histórico más distintivo de fines de siglo: es el proceso de transformación del capitalismo, que ha dejado de ser internacional para convertirse en mundial. Las dificultades para definirlo en parte se derivan del hecho de que es una realidad posible, es un proceso de formación, especialmente complejo y denso. Es precisamente este aspecto el que le permite descubrir la segunda dimensión relevante de la globalización: es el discurso teórico de moda, la nueva visión social del mundo que tiende a convertirse en dominante. En este nivel, destacan dos perspectivas.

Por un lado hay una corriente vinculada con la concepción más ortodoxa neoliberal, orientada a sustituir a la vieja retórica de la Guerra Fría. Esta corriente pone énfasis en la tendencia de homogeneizaste e identifica a la globalización como un fenómeno inevitable, cuyo impacto seria mas o menos similar en todas partes, resultado de la interacción de las fuerzas de mercado, –neutras, benéficas, al margen de la política – y que enfatiza las cualidades del aquí y del ahora. Como visión social del mundo, constituye la reconstrucción de la utopía liberal de la Modernidad, que logra sintetizar la esencia la tesis conservadora de la posmodernidad: da nueva vigencia a la concepción de la historia como al decurso unitario y progresivo de emancipación, con *una* sola,

[34] J.M. Davila Rios, Rebeca Trejo X., Que es Belleza en Arquitectura, México D.F., ed. F.E.M. Abril 2002.
[35] Ver: No Logo, Naomi Klein, ed. Paidos, Barcelona, 2001

Realidad relevante y la realización cada vez más perfecta del ideal de ser humano; Elabora nuevos argumentos que sustentan los principios de exclusión y de inclusión, plantea la posibilidad de auto emancipación de los seres humanos – vía la competitividad –, un mercado global sin fronteras – y un sujeto débil, sin conciencia histórica. Pero al mismo tiempo subraya las cualidades del presente, del aquí y del ahora. Como utopía, su ideal de sociedad esta en el presente, que no plantea compromisos ni de carácter ético, ni de naturaleza política.

De acuerdo con esta corriente, se define a la globalización como una nueva forma de competencia, en la cual necesariamente habrá ganadores y perdedores – reproduciendo en un lenguaje posmoderno las antiguas categorías de "naciones civilizadas" y "pueblos inferiores" - pero tomando en cuenta que los individuos serán capaces de adaptarse a los cambios debido a sus habilidades personales, de acuerdo a sus capacidades; no involucra la responsabilidad del estudioso de las ciencias sociales ni de las elites comerciales políticas y económicas. Es, en síntesis, la versión de fines de siglo de la *utopia hic et nuc*, del aquí y del ahora, que invalida toda posibilidad de construir una alternativa, pero además estimula y "justifica" la indeferencia ante la injusticia, la miseria y la marginación: son los "costos" que se deben pagar por la inserción en la economía global. La utopía global del aquí y del ahora, por un lado se constituye un mito "asegurador" al augurar un futuro mundial, con difusión de la tecnología y del conocimiento, el nacimiento de una cultura global unificadora y el ingreso a un mercado mundial "sin fronteras". Por otro lado, expresa el agotamiento del discurso universalista de la modernidad y clausura las posibilidades para la emancipación y el nacimiento de una sociedad con conciencia de sí. En su lugar da paso a una sociedad que tiene acceso a la información y percibe la existencia de diferentes realidades, pero es una sociedad cada vez más compleja, más violenta y más caótica, que "observa" sin comprometerse, optando por refugiarse en el mito "asegurador". En los círculos universitarios esta situación asume la forma de una "esquizofrenia"de la actividad intelectual. La segunda corriente pone en énfasis en el carácter complejo y contradictorio de la globalización, que tiende a profundizar la polarización y a crear nuevos y más sofisticados principios de exclusión. En esta línea de pensamiento destaca la denuncia del papel homogeneizaste que juega la cultura *global* y la educación, que crean un consenso en tono a la economía mundial. La globalización es una forma simultánea de un proceso de rupturas y un proceso fundacional del tipo de sociedades que serán determinantes en el siglo XXI.

El agotamiento del discurso universalista de la modernidad se gesto lentamente y fue precipitado por los cambios acelerados de la década de los ochentas, por la rebeldía de los "pueblos inferiores", por el resurgimiento de movimientos de afirmación de identidades diferentes a la identidad global, por los cuestionamientos surgidos en círculos académicos frente a su pretendida superioridad epistémica, pero también y en forma contradictoria por el auge de los medios de información: su misión no era lograr la adaptación, sin embargo, al difundir la existencia de múltiples realidades – de los pueblos indígenas y de los grupos étnicos (tzeltales, tzolziles, choles, tojolabales, zoques, mapuches, ogoni, xhosa, twa, kurdos, pieles roja, mohicanos, cherookes, etc.) y de las comunidades islámicas, entre otros – y las enormes diferencias que separan las elites globalizadas de los grupos sociales pobres, se volvió insostenible el argumento central de la historia como decurso unitario y progresivo. [36]

[36] Ver: Globalización y Utopia, Escobar Guerrero, Miguel; ed. Sria y Ext. Ac. De la UNAM, México DF. , 2001

3.1.3. -COMENTARIO DE LAS PROPUESTAS ARQUITECTÓNICAS ACTUALES.

Si se analiza lo que ha sido la critica arquitectónica en los últimos años, se podrá apreciar que ha adoptado un sin fin de posturas diversas, a las cuales hay que apostar por la que mejor se adapte a sus tiempos de transición sin que quede clara su posición, dentro de la disciplina arquitectónica detectándose inmediatamente las situaciones cambiantes y relaciones entre producción y el consumo de ésta. Desde Adolf Behyre hasta Siegfried Giedion o Bruno Zevi, la crítica es cómplice del proyecto que intentan desarrollar los arquitectos de la vanguardia. No se coloca frente a ellos o al margen, por lo contrario, su discurso es siempre el de los nuevos valores contenidos en la nueva arquitectura que van adoptando con las utopías y dogmas que orientan a los nuevos principios.[37]

Se explica el proceso que ha llevado de la tradición clásica a la "nueva tradición" de la que habla Giedion; no hay distancia entre la practica y la teoría; los objetivos de los arquitectos, diseñadores y críticos coinciden; se estimulan recíprocamente; se justifican buscando esa legitimidad histórica, cultural y técnica que haga de la nueva arquitectura una contribución valiosa al conjunto de la sociedad y de la cultura.

Y por un lado se deja ver, que se ha perdido la confianza entre estas dos partes, tanto los críticos como los prácticos se hacen sentirse ajenos entre sí. La práctica arquitectónica ha tomado el camino de la autosuficiencia, de la reflexión interna y de la tradición como únicos paramentos válidos y justificativos, la crítica radical se desplegará como alegato global a esta construcción ideológica.

La arquitectura es en su conjunto un discurso mistificador; los mensajes de funcionalidad, servicio publico, honestidad, racionalidad y lógica constructiva son un engaño; las palabras de la arquitectura son fruto de una retórica falaz; prometen lo que no dan, proponen utopías, modelos de vida que son imposibles; la arquitectura es ahora cómplice de las fuerzas mitificadoras de la sociedad; en el capitalismo hay una intrínseca necesidad de recubrir la realidad de las cosas con discurso, llenos de trampas, hazañas, manipulaciones que ocultan la verdadera perversidad de los procesos de construcción de la ciudad y de los espacios para la vida privada y pública; la critica de la ideología arquitectónica es una llamada a que la actividad critica se constituya en denuncia, desenmascaramiento, juicio negativo. El crítico se aleja de la práctica de la arquitectura y se desentiende de ella.[38]

[37] Ver: Arquitectura Virtual, ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2000

[38] De Solá Morales Ignaci, Topografía de la Arquitectura Contemporánea. P.p.11 – 13 ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1998.

[35] Naomi Klein, No Logo, Barcelona, ed. Paidos, 2001

El crítico no es juez neutral y carente de cualquier prejuicio. Es la voz del otro, aquello contra lo que la arquitectura atenta. Es el resultado de una situación intelectual en la que no hay sistemas generales ni de valores ni de principios políticos desde los que enjuiciar la arquitectura. Ésta por otra parte, se muestra escasa y dubitativa a la hora de razonar sus propias puestas. La afluencia de declaraciones de intenciones va acompañada de una falta de razonamientos fundamentados. Las obras de arquitectura actuales y los autores presentan deseos, intenciones, y propuestas limitadas.

La arquitectura no es un árbol sino un acontecimiento resultante del cruce de fuerzas capaces de dar lugar aun objeto, parcialmente significante, continente. La critica no es el reconocimiento o la manifestación de ramas, tronco y raíces sino que ella misma también es una construcción, producida deliberadamente para iluminar aquella situación, para llegar a dibujar la topografía de aquel punto con el que se ha producido alguna arquitectura.[39*]

[39] De Solá Morales Ignaci, Topografía de la Arquitectura Contemporánea. P.p.11 – 13 ed. Gustavo Gilli,Barcelona, 1998.

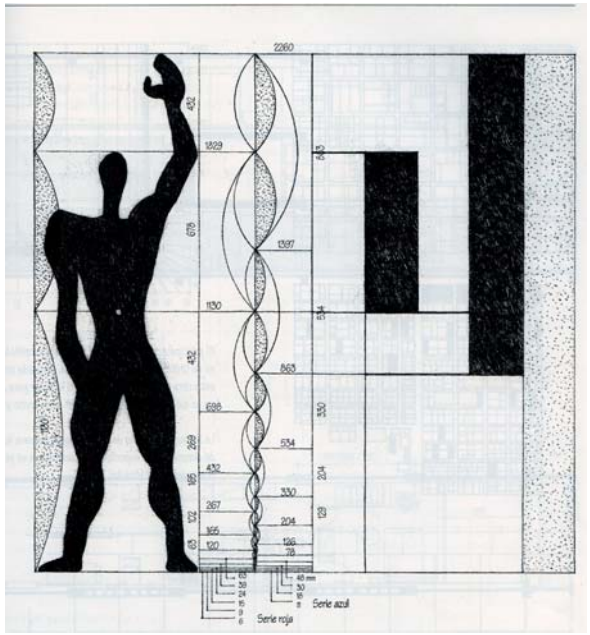
* En este punto, es importante establecer que la practica de la teoría y la critica ha distanciado tanto al punto que la discontinuidad entre la practica y la teoría en la arquitectura se ven como dos situaciones separadas una de la otra, citando Que es belleza en la Arquitectura?[...] del análisis reflexivo del Arq. Juan Manuel Dávila; donde hace mención del tipo de desviaciones para la entera comprensión de la arquitectura, mantiene que "se ha sustituido por una versión enfermiza y de muletillas de amplísima y la resistente difusión de la enseñanza y el eje y el ejercicio profesional, aunque formuladas en otros términos, se trata de aquellas "siete muletillas" de las que Philip Johnson, había advertido en una memorable charla con estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Harvard, el 7 de Diciembre de 1954 (Cfr. Su libro *Escritos*, Barcelona, G.Gilli,1981 prologo de Peter Eisenman, p. 136); Criticaba la confusión entre la critica y la historia (Ahora ya tratada en forma algo diferente), o con el dibujo bonito, o la muletilla de la utilidad, la comodidad, la muletilla de la baratura, la de servir al cliente (que siempre es una muletilla ansiada y beatifica) y la muletilla de la estructura."
La critica arquitectónica se hace en función, de establecer una plataforma de información que nos permita definir los parámetros de dichas alternativas que esté fungiendo un papel protagónico dentro de un contexto o cometido y hacer planteamientos a manera constructiva en favor de que conduzca a un avance o dinámica del cual se esta desarrollando. Por esto cabe señalar que cada vez mas se hace un abismo profundo entre la *Praxis* y la Teoría, actualmente se ha olvidado que la *Praxis* es dialéctica definida por si sola como el pensar y el hacer arquitectónico.

Criticando el funcionalismo como doctrina ingenua, como mecanismo expositivo, en los años actuales el mensaje de los edificios parece producirse de un modo mucho mas mediato. Por ejemplo aquellos rasgos, que han experimentado el minimalismo en las artes plásticas, parecen ser el soporte de arquitecturas como las de Gehry, Siza, Ando, Herzog & De Meuron o Navarro Baldeweg. Ya no se trata de hacer evidente la utilidad práctica del edificio sino que su justificación como forma apela a estructuras profundas de nuestro psiquismo, evocándolas a través de imágenes arquetípicas, mediante las cuales el carácter de las arquitecturas se desvele de un modo tan poderoso como anterior a todo discurso lógico o narrativo.[39]

La inseguridad con la que se plantea o la arquitectura moderna la definición formal del objeto tuvo, en la crisis de los años cincuenta, la respuesta panteísta de disolución del objeto en el paisaje. Y un poco reiterando que el espacio que antaño era capaz de desencadenar en el usuario o en el espectador experiencias en el vacío, en la abstracta sinestesia de la percepción dinámica – temporal, parece haberse vuelto menos compulsivo, menos proyectivo. En vez de suscitar estímulos nuevos a la arquitectura actual parece reiterar, con una voz cansada, que estas novedades y aquellas excitaciones ya no son posibles o son, en todo caso, inútiles.

Integración, continuidad, conexión entre el interior y el exterior, adaptación fueron los tópicos con los que se explicaron opciones en las que la desmaterialización, fragmentación o camuflaje constituían estrategias recurrentes para la nueva arquitectura. Las arquitectura contemporáneas surgen ex – abrupto, inesperadamente sorprendentemente. Su presencia no esta conectada a un lugar. La recepción que tenemos de ellas esta casi siempre

mediatizada. Por las imágenes fotográficas, por las visiones posibles, por la desconexión entre ellas y lo que se produce en su entorno.
La crisis y la crítica de los años cincuenta en el terreno estético no se recuperarían con el frustrado renacimiento de las formas clásicas en los setenta. Es evidente que el efecto buscado por Mies, Kahn, Aalto, Cordech o Gardella en sus obras ya no tiene que ver con la persecución de una idea de lo bello que todavía encontramos, por ejemplo Le Corbusier.
Hoy vivimos en la extrañeza entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo, en el limite incluso entre el yo y uno mismo. Nuestra percepción no es estructurante sino inestable. Esta percepción errática y nómada de la realidad es un rasgo característico de nuestra crisis que la arquitectura lo manifiesta en multitud de aspectos.



"El Modulor" de Le Corbusier

La acumulación, reiteración, diferencia, desconexión, son algunos de los adjetivos más repetidos a la hora de hablar de arquitecturas como las que hemos propuesto en representación de lo actual. Un viento nihilista recorre la arquitectura actual deshaciendo los gestos, las palabras, las imágenes que todavía proponía la arquitectura de la crisis de los años cincuenta. En tanto el silencio de la arquitectura actual en cuestión de reconocimiento de su topografía nos aporta un conocimiento tan inquietante como inútil.

A partir de un principio de los años ochenta [...] se habla de la era Posmoderna, se pone de manifiesto que el hasta entonces dominante pensamiento estructuralista y semiológico ha sido superado por su heredero, el pensamiento posestructuralista [...] Se ha entrado en un nuevo periodo en el cual domina la multiplicidad cultural y en el que la duda posmoderna ha conocido nuevas interpretaciones científicas basadas en la concepción de un universo en un no-equilibrio, que lo expresa en geometrías fractuales, bajo la teoría del caos. Los métodos del pensamiento aumentan sus dosis criticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales, basadas en el énfasis en la transformación y la diferencia [...] el posestructuralismo en la arquitectura se muestra en la condición de una perpetua crisis, en la perdida de la fe en las grandes interpretaciones y en las grandes dudas sobre la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura".[40]
"[...] pero digámoslo claramente: la mayor parte de los arquitectos "deconstructores" [...] nada logran entender, si es que lo intentan, de los intrincados libros del filosofo. Tampoco lo necesitan: lo que el talento creativo no da Salamanca no presta [...]"

[40] Montaner, Joseph Ma. Arquitectura y Critica, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1991, p.90

“[...] desaparecida la ingenua sensación de maravilla ante la maquina, y esfumada la fe en la salvación del (y por el) proletariado, quedan solo los signos huecos, algunos perdidos estilemas. La arquitectura es cartón, piedra, decorado incongruente para una ignorada representación [...]“No olvidemos tampoco algunos aspectos de la arquitectura de los años cincuenta cuya influencia es tan explicita en Rem Koolhaas o ciertos proyectos de Zaha Hadid. Pero el constructivismo era social y comprometido, metafórico; Estética.

Expresionista, “caliente” y emotivo; los cincuenta por el contrario, hedonistas y complacientes. Ninguno de los adjetivos anteriores cuadra con la deconstrucción que evoca, mas bien, la opacidad, el aislamiento, una austera frialdad [...] la deconstrucción exhibe un poderoso despliegue formal sin contenidos [...] la arquitectura deconstructivista niega la utopía [...] se deleita con el alarde técnico, en la dificultad. Sus proyectos son alambicados (literalmente). Mas que los simples usuarios, esta arquitectura parece dirigirse a los entendidos.” . [41]

“[...] la critica posmoderna demuele teóricamente a la arquitectura del movimiento moderno, la cual a su vez se generó las investigaciones y los métodos analíticos y proyéctales que [...] se utilizan en nuestros países y en las ciudades de las metrópolis hegemónicas.
“Pero ¨con dicha demolición la arquitectura que se dice “posmoderna”, deconstructivista, o del eclecticismo esquizofrénico, solo muestra interés en la realización de edificios icónicos, monumentales, que se realizan mediante intervenciones puntuales curiosas, egregias o espectaculares, pero que en rigor solo contribuyen a la confusión general.” [42]

Se podría predecir y espectacular algo inmediato, sin embargo, subsisten otras formas de interpretar la arquitectura y que no necesariamente tengan que ser deconstructivistas, a lo que corresponde como una mera confusión aun, y no se ha mimetizado del todo, es notorio la contradicción y la polémica que ésta demanda, a raíz de su desarrollo, sin embargo se considera como una posibilidad mas de hacer arquitectura en el siglo XXI, no obstante es un buen punto de partida a partir de cómo se manipula su estética.

Imagen de la estación de Bomberos de Vitra, Alemania de Zaha Hadid, 1994

[41] Ramírez, Juan Antonio, Arte y arquitectura en la época de capitalismo triunfante, Madrid, ed. Visor, 1992.
[42] González Lobo, Carlos, Vivienda y ciudades posibles, Bogotá, ed. Escala, 1998, p.209

Filename: A6 Capitulo 3.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:37
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:37
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 4 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:24
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 8
Number of Words: 3,635 (approx.)
Number of Characters: 20,720 (approx.)

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE OBRA Y CONCEPTUALIZACION ARQUITECTONICA

CAPITULO 4

ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE ARQUITECTOS CONTEMPORANEOS:

"En su corta ascensión, el Deconstructivismo reforzó el determinismo tecnológico, proclamando que las maquinas habian desplazado a la naturaleza."

Bernard Tschumi

4.1. -JUSTIFICACIÓN Y ANTECEDENTES:

En este capitulo se analizarán metodologías y diversas formas de hacer arquitectura a través de arquitectos que durante su carrera han establecido características muy propias y que hoy día nos siguen sorprendiendo, tanto por su complejidad como por su método; pero sobre todo por el aspecto teórico como principal punto entre otros semblantes para entender más a nuestros contemporáneos y como repercutirán en el diseño arquitectónico en un futuro.
Para esta muestra es importante establecer que cada uno de los arquitectos elegidos están situados dentro de nuestro mismo contexto histórico, aunque se verá la distancia que hay entre ellos dependiendo de sus diferentes posturas, así como lo opuesto de los argumentos que cada uno propone, y que por esto se corroborara la información de manera concreta con sus obras mas representativas, a lo largo de su trayectoria profesional, permitiendo analizar algunas de sus citas a las que ellos hacen referencia, en sus obras escritas o bien en entrevistas ó algunos textos donde se realizará el correspondiente análisis, esto permitirá entender mas a fondo el pensamiento de cada uno de los Arquitectos propuestos.

Durante la década de los setenta, una de las tareas teóricas mas comprometidas fue la revisión de la obra de los maestros de la arquitectura moderna, esta operación cultural se iniciaba en un momento de crisis no solo en la arquitectura sino también en las artes plásticas. La situación *Post-Painterly* significaba la esclosión de líneas de trabajo diversas, alternativas, radicales. Y sin embargo continuaba la arquitectura y creación artística, que desde su precaria situación eran capaces de mostrar múltiples significados; tratando de investigar como se constituyen las obras de arte cargadas de dicho significado en una situación de crisis.

Se analizaran algunas arquitecturas recientes precisamente como la búsqueda por construir no solo ya una edificación, sino un sentido, partiendo precisamente de la precariedad de la situación imperante entonces, de la dispersión de los valores, de la ausencia de los referentes inconmovibles sobre los que asentar las obras. Al final del siglo XX, rota la confianza en el progreso científico - técnico y los valores del sujeto, el arte y la arquitectura se presentan desde su: solución, desde su ausencia conceptual, solo justificados desde la experiencia y las proposiciones del sujeto empírico, sensible al testimonio de la perdida de la totalidad, solo capaz de transmitir desde la frágil limitación de sus condicionantes, contenidos relativos, parciales, individuales.

La arquitectura más representativa de este momento ya no es la expresión de un proyecto colectivo en el que los valores de la racionalidad, el progreso o la emancipación colectiva se transmiten al paisaje urbano, sino solo la presencia de discursos particulares, que se convierten en el último reducto de una débil pero respetable veracidad. La crisis teórica de la arquitectura del movimiento moderno llevo a una ansiosa búsqueda del tiempo perdido.

En primer lugar tal como el "posestructuralismo ha podido comprobar en otros ámbitos de la cultura, la recomposición de toda la historia de la arquitectura a partir de esas "fantasmagorías" (*Phantasmata*) significa principalmente un posicionamiento del sujeto ante el pesado y abrumador tiempo pasado al cual la historiografía solo lo podría identificar como un evolucionismo orgánico, como proceso ilimitado de transformaciones profundas cada vez mas valiosas.[43] Por lo tanto es una pobre evocación y una larga búsqueda por la cuestión de un sentido, un significado que enaltezca y perdure como algo indefinido en el contexto que el arquitecto inscribe su obra. A manera de un *recherche*, o bien el recuerdo por mantener "algo vivo" en un sentido historicista y que permita su cabida en aquellos años de Postmodernismo.

Así Ignaci de Solá Morales: En "Arquitectura de Identidad y la Diferencia", establecerá el concepto de "Arquitectura Protagónica y Antagónica", por el hecho de que el arquitecto contemporáneo, en su soledad se confronta individualmente con la historia. Su relación ya no será ingenuamente contextual o fácilmente imitativa, la suya tendrá que ser una solitaria concepción arraigada en su legado Posmoderno pero procurándose alejarse un tanto de este para hacer evidente la "*Nova Proposta*" procurando la diferencia, como dirá Deleuze, invirtiendo el Platonismo, es decir negando el primado del original sobre la rememoración de su imagen.

Tal es el caso de algunas "arquitecturas lacónicas" como las de Herzog & De Meuron, el Reduccionismo de Eduardo Souto de Moura o de Juan Baldeweg, en la gestualidad controlada de Jordi Garces y Enric Soria, en la estricta monumentalidad de Francesco Venecia o de Roberto Collova, en ellos descubrimos un proceso de refundación de la arquitectura tan alejado de la eficacia moderna como de la memoria histórica Posmoderna. En la crisis contemporánea, "la arquitectura del limite" es el más frágil y el mas certero de los caminos para volver a encontrara la experiencia estética profunda, es decir técnica y poética, *tecné y poesis* de la arquitectura.[43]

A continuación se analizaran las obras y posiciones teórico - filosóficas de cada uno de los siguientes arquitectos: Norman Foster, Santiago Calatrava, Rem Koolhas, Bernard Tschumi, Herzog & De Meuron, Daniel Libeskind y Diller + Scofidio; para corroborar lo antes mencionado o bien tener una mejor visión de la "propuesta arquitectónica" de fin del siglo XX, y como se establecen los nexos históricos con esta nueva conceptualización.

[43] De Sola Morales, Ignaci; Individualismo en la Arquitectura Contemporánea., p.p. 134-139, ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1998.

4.1.1. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: SANTIAGO CALATRAVA.

A Santiago Calatrava sé le puede considerar como uno de los arquitectos más prominentes ya que se ha desarrollado mas allá del campo del área, que otros Arquitectos y cabe mencionar que además de que ejerce la arquitectura y la ingeniería conjuntamente, también ha destacado en el área de la escultura así como la pintura y entre otras formas de expresión tanto artísticas como de género Profesional, Santiago Calatrava es uno de los arquitectos con renombre en todo el mundo, la revista "Arquitectura Viva" ha publicado una serie de artículos, así como su propia biografía constantemente mantiene obras y proyectos nuevos en diferentes partes del mundo, se recurrirá por lo tanto el apoyo a otros autores que quizás nos ayuden a comprender mas su obra, valiendo la información de distintos críticos y analistas del propio arquitecto.

Biografía:

Santiago Calatrava, nace en 1951 Benimamet, Valencia, España; estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Burjasot, España en 1960, en 1968, tiene su curso preuniversitario en Valencia, en 1969 estudia Bellas Artes en Valencia, para 1974 estudia Arquitectura, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Valencia; en 1979 estudia ingeniería Civil en la ETH de Zurich, Suiza. En 1981 obtiene el titulo de Dr. En Arquitectura por el Departamento de Arquitectura de la ETH, en 1981 establece su estudio en Zurich, y continuamente recibe reconocimientos por parte de varias academias, y es reconocido en varias universidades así como miembro de distintas organizaciones, en 1989 abre un segundo estudio en Paris, y últimamente esta por abrir un tercer estudio en Berlín.[46]

***POSTURA TEÓRICA*:**

La manera en como persigue el objeto, su función y su estructura es de una forma singular mediante una creatividad colmada de simbolismos a la que no deja de caracterizar una disyuntiva entre la subjetividad poética y la realidad de la ciencia y la técnica.

PREMISAS:

Las obras que caracterizan los comienzos de Calatrava, entre 1979 y el inicio de las obras de la estación de Stadelhofen de Zurich en 1985, ponen de manifiesto un cuadro heterogéneo que indica con claridad la definición de un vocabulario de formas y de una praxis operativa que irá desarrollándose con el tiempo. La propia tesis doctoral defendida en la ETH de Zúrich en 1979, dedicada a la "plegabilidad de las estructuras en el espacio", se presenta como una declaratoria de una poética basada en un uso complejo de la geometría, en la dinámica y la ligereza como resultantes de la experimentación estructural, y en la capacidad de asombro propia de la obra de ingeniería.
La solución y la experimentación tecnológica se pliegan al resultado formal, y no se muestran sino como elementos de la composición general. La planta se utiliza a la manera clásica, como elemento de mediación que estructura racionalmente el espacio.

[46] Blanco Manuel, *Santiago Calatrava* p.p. 158 - 160, ed. U.N.A.M. y Generalitat Valenciana, México, 1999-2000

Por su parte, la sección es generadora formal de la complejidad insita en el cuerpo de fabrica, es el elemento de "belleza" que da identidad a la nueva obra. El tema de la cubierta, que caracteriza algunas de las primeras experimentaciones, ejemplifica este proceso. La bóveda, matriz de la cubierta del taller de Jakem, y estudiada inicialmente para el concurso de la Feria de Züspa – Zurich, encuentra en el cabaret Tabourettli y en el centro comunitario Bärenmatte una natural evolución.

Contemporáneamente, el proyecto para otro edificio industrial ofrece a Calatrava la posibilidad de enfrentarse a otros dos temas vinculados de forma simbólica con su formación zuriquesa. Las puertas de acceso de la fabrica Ernsting concretan los experimentos sobre puertas y mecanismos de apertura en relación con los mecanismos desarrollados en la ETH.

ENFOQUE Y CRÍTICA DE LA OBRA DE SANTIAGO CALATRAVA SEGÚN: MANUEL BLANCO.

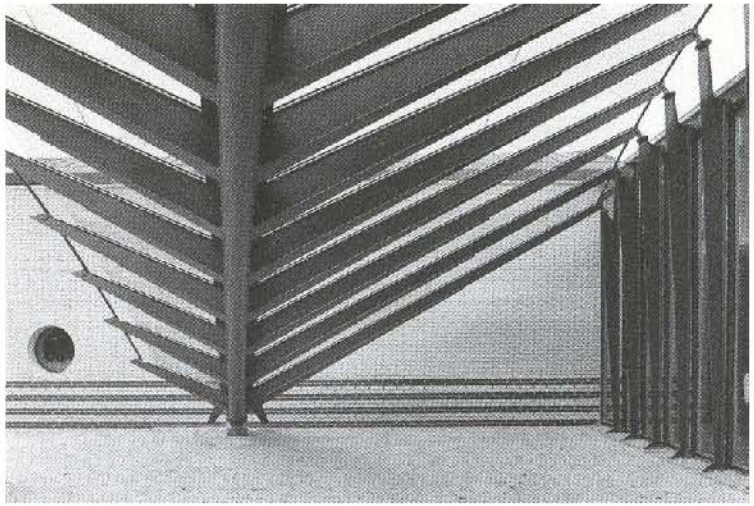
De acuerdo con lo establecido por el propio autor, es notorio el hecho que para analizar la obra del Arq. Santiago Calatrava, la clasificación o la ubicación dentro de algún genero arquitectónico definirlo no es fácil, ya que la combinación de tantas influencias artísticas y plásticas, la obra prosigue una evolución cada vez mas pragmática y subjetiva en función de establecer una idea mas objetiva de sus principios y formas. Manuel Blanco considera algunos puntos de importante relevancia que quizá son los que definan la obra completa de Santiago Calatrava, él hace mención de lo siguiente:

SANTIAGO CALATRAVA:

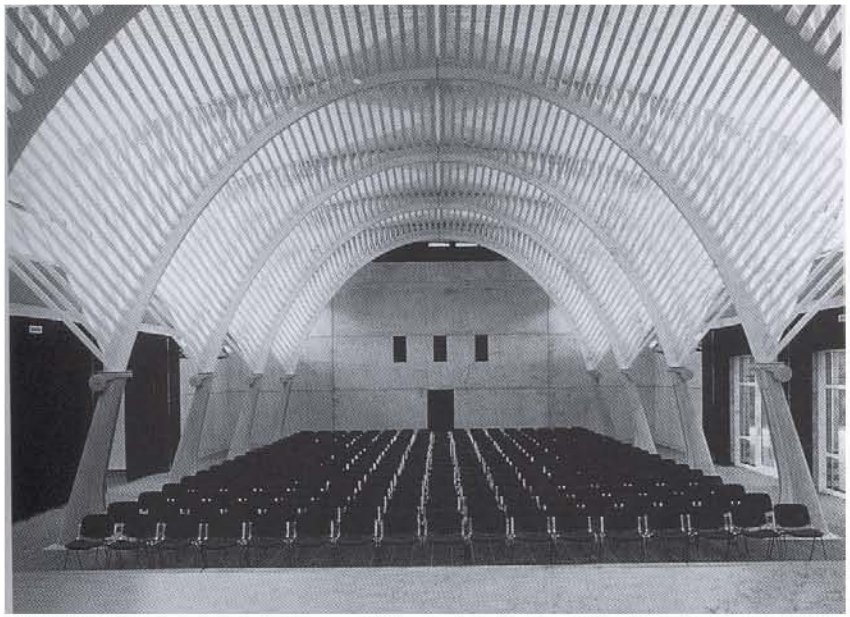
En una de las actividades que él realiza se superponen las imágenes e ideas; un mezclarse de estructura como principal soporte del pensamiento, su arquitectura se convierte en nuevos iconos urbanos, hitos que hacen resurgir ciudades en tanto monumentos de las nuevas sociedades. Con un gran sentido mediático ha llegado a conseguir una serie de proyectos que le han permitido modificar la fisonomía y la imagen de múltiples ciudades, tal es el caso de su natal Valencia.

La poética es una constante en sus ideas, desde un puente ó un edificio o tal vez una casa –habitación, lo que los convierte en un protagonista mas, de cuyo entorno a veces

mantiene una metamorfosis a lo largo del tiempo, es decir que para cuestiones de escalas y percepción, visualmente transforma el entorno, o dicho de otra manera donde la dinámica y la estática se transmutan, donde los edificios transmiten la tensión del despegue como una “protectora ala de ave que cobija”, tal parece que los ecos de un gótico Gaudiesco se recuerdan sutilmente por dichos recorridos junto a arquetipos nórdicos que a veces resuenan. Como esta tensión reflejada no basta se pone en marcha el propio mecanismo de la pieza. Como si se trataran de autómatas que reviven, sus obras están dotadas de tanta vida que necesitan escapar de la gravedad que las apresa. Edificios en movimiento como los artificios de los jardines clásicos, grandes juguetes valencianos que mueven sus párpados cuando se abre la puerta por la que descendemos a sus espacios internos, Juegos de luces y de sombras reflejados en su mundo, imágenes arquetípicas, trasladadas a formas colosales. Conceptos orgánicos que se hacen presentes constantemente, siempre lo uno y lo otro en la analogía a la cual ya había hecho mención Venturi, a principios de los sesenta.



Como ya se había hecho mención la superposición de la poética y la disciplina estricta de la creación confluye en una experimentación mas técnica y tecnológica, en algunas de sus obras, cuyas formas están desarrolladas en bocetos, acuarelas y en modelos plásticos, que se vuelven una iconografía de la mas variable expresión plástica, tal es el caso del los puentes de Murcia, el Museo de Milwaekee. La Opera de Tenerife, el Aeropuerto de Bilbao, St. Gallen, el nuevo Puente de san Madero de Buenos Aires, aunque es probablemente la Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, uno de los proyectos mas complejos y ambiciosos jamás antes hecho, el que de alguna manera se pensaría que lo consagraría aun mas como única la arquitectura de Calatrava, por sobretodo en esa habilidad de convertir el sitio en hito urbano, con matices de una plástica sin igual y haciendo hincapié en la tecnología como una constante.



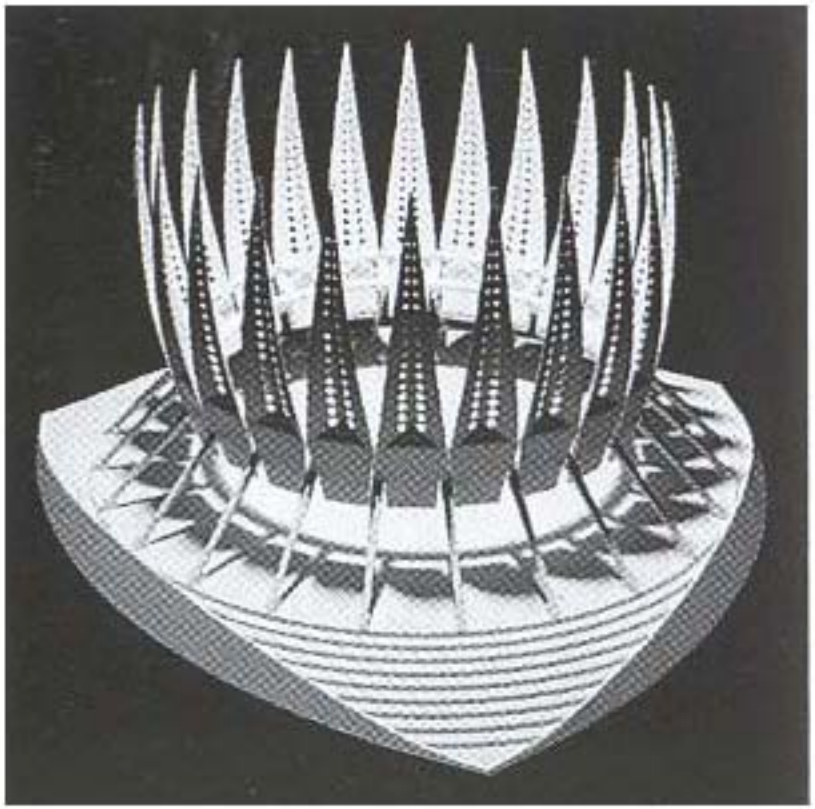
La génesis de cada uno de sus proyectos parte de ideas y gestos que va desarrollando a través de sus pinceles y estos mismos dibujos configuran la idea a través de la trascripción fiel del estudio. Este es uno de los casos de control completo de la obra en que la labor de equipo de su estudio es plasmar y concretar, en los miles de planos necesarios una idea. Probablemente su intuición formal y estructural están tan coordinadas que el calculo, lo único que termina haciendo es confirmar las dimensiones previas de su trazado. En un mundo donde la tecnología e informática juega un papel determinante y que ha desplazado cualquier otro medio, la obra de Calatrava es una muestra de la necesidad de la disciplina, de cómo las técnicas tradicionales de representación son flexibles y necesarias en el proceso generador de la idea. Resulta curioso observar como una de las arquitecturas mas tecnológicamente sofisticadas, desde un punto estructural, que hoy existe esta siendo generada y como en paralelo, en nuestras escuelas, se abandona el aprendizaje de los mismos medios y sistemas de disciplina gráficos, que estaá en origen del proceso creador de la obra de Santiago Calatrava.

Contempla este análisis, una de las arquitecturas mas completas y complejas, el desarrollo de Calatrava ha sido un ejemplo palpable en cuanto a la correlación entre la poética y su ejecución, por lo tanto supera la aridez del mundo contemporáneo que traslada a un espacio en que resuenan melodías arquetípicas. Su dominio de los arquetipos le hacen imbatible definiendo una topología, no es el “como” tantas veces admirado y descrito en su obra por repetidos autores, sino el “que”, “que es la obra”, o un “que” arropado a veces por tantos estratos de imágenes poéticas que se superponen que nos distrae y no percibimos que ha dado con la solución al proyecto y a la solución es “esa”. Podria hablarse de un creador de iconos de la sociedad Contemporánea.

SISTEMAS:

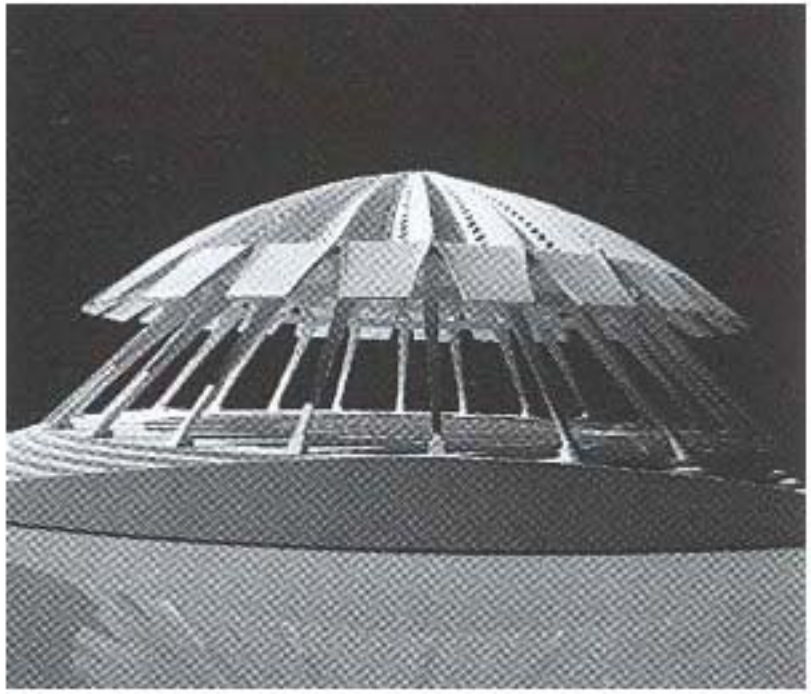
En la solución de cada una de las obras de Calatrava, existe un lenguaje muy claro entre la estructura y el diseño conceptual, es decir esos esqueletos compuestos por un entramado de elementos, huesos, espinas y todo aquello

que compone cada concepto que se va erigiendo con esa habilidad en torno a esos orgánicos hitos a manera de integrar gigantescas carcasas, volúmenes definidos por líneas que acotan y delimitan el cuerpo, cerrados a



continuación por membranas intersticiales.

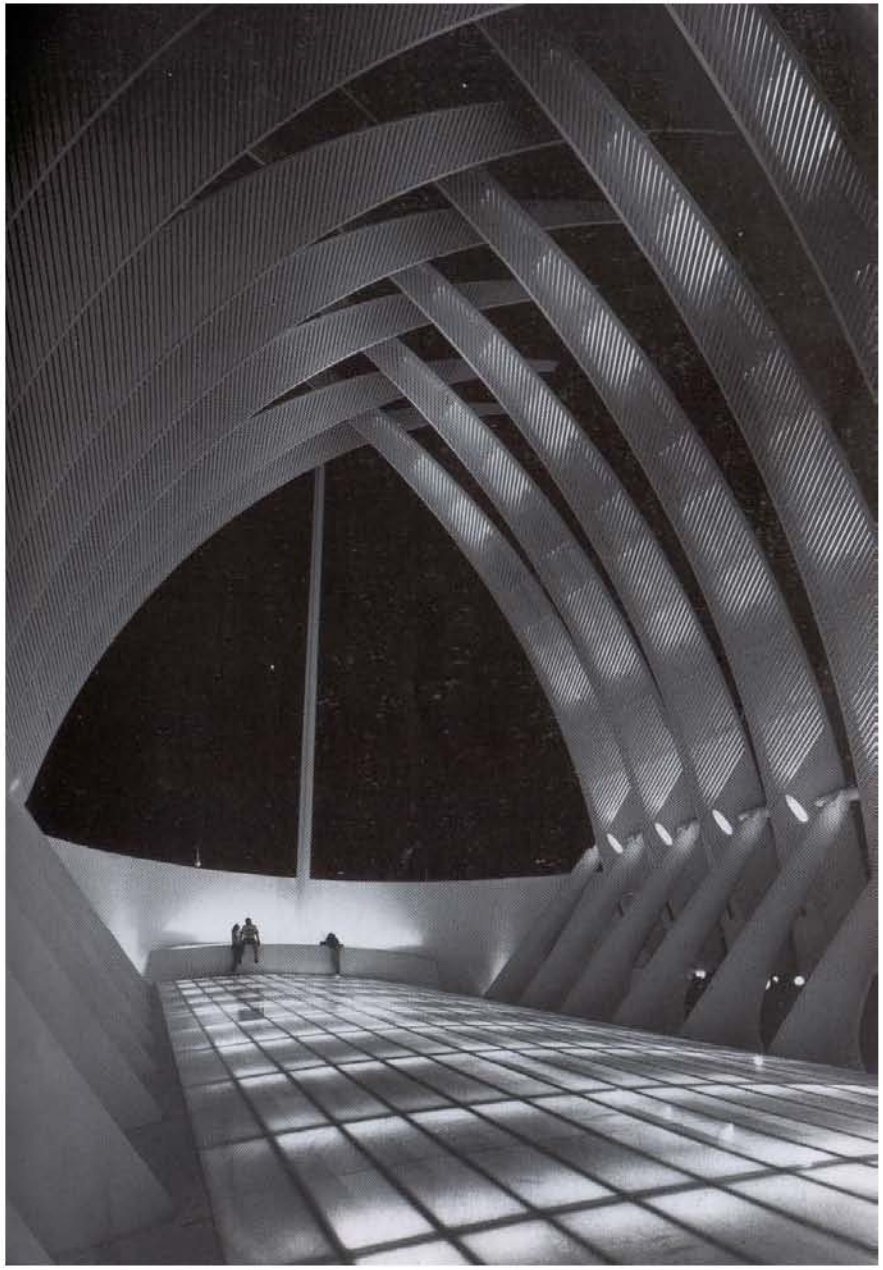
El Dr. Manuel Blanco, hace una comparativa entre Gehry y Calatrava, donde él primero se basa en la técnica del problemas de la piel arquitectónica, como uno de los ejemplos mas sofisticados del diseño arquitectónico, donde la protagonista principal, es la estructura y el recubrimiento, basándose en los sistemas tecnológicos avanzados por medio de ordenadores y elementos experimentales en cuanto a materiales se refiere, lo cual le provee de una libertad formal, por ejemplo en su obra mas representativa en los últimos años y que le consagro como uno de los arquitectos mas connotados dentro del medio, el museo Guggenheim de Bilbao. En tanto que Calatrava se enraíza en una tradición completamente distinta; Donde la figura del edificio no se torna en función de la protagónica espectacularidad sino de una repensada estructura donde la sutileza y el pesado concreto se hacen tan difíciles de creer ya que cada elemento se contiene para formar parte, sucesivamente de un mayor conjunto y la propia estructura es el soporte técnico y formal de la Arquitectura.



En ella los alardes espectaculares están en el mecanismo y las superficies de su aislamiento del exterior, que le confieren además luz, color y ligereza con sus vidrieras. Los espacios de Calatrava son como una especie de cápsulas, extraídas del continuo por un esqueleto, por una jaula que le da la forma, permitiéndonos ver a través de ella. Las formas de Calatrava se tornan fluidas y son masivas en sus tratamientos del suelo. Sin solución de continuidad, sin poder distinguir los elementos que las configuran, como si estuviera elaboradas en la roca madre, talladas en el propio suelo, son los dos conceptos de su arquitectura: el esqueleto ya citado. Y el límite al que puede llevar la arquitectura cuando quiere revelar su carácter de construída por el hombre acumulando piezas, y Calatrava eso lo hace visible mostrando singular, individualmente, cada una de ellas. Y por otro lado, las arquitecturas hechas quitando material de la naturaleza, esculpiendo y tallándola, como en las cuevas de Capadocia, ese es el aspecto de su obra cuando tocan el plano de la tierra. Formas liquidas fluidas de hormigón.

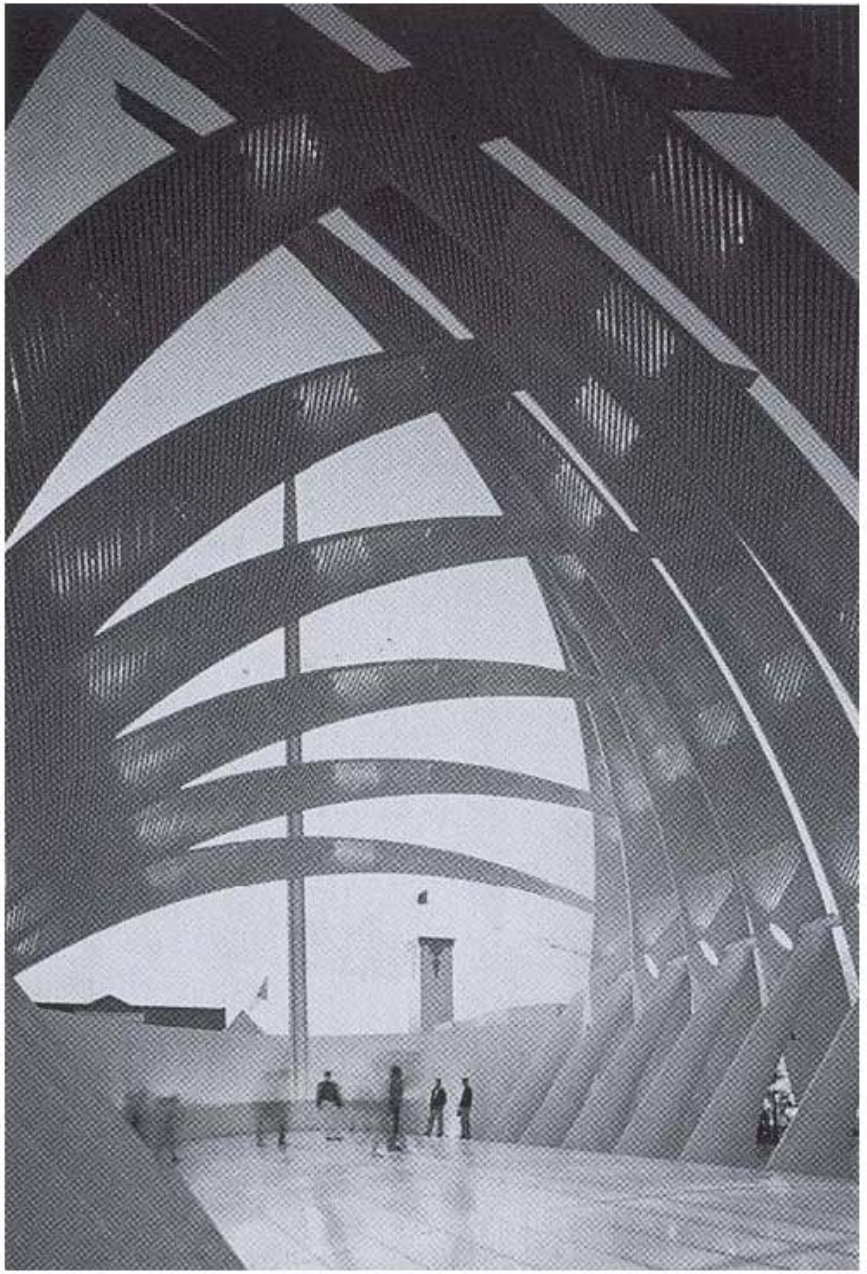
LA SECCION:

La visión en torno a lo exterior y lo interior, con variables cóncavas y convexas, mantiene una redefinición topológica del mundo en la imágenes volumétricas inmediatas concretándola a su arquitectura. Las secciones de sus puentes y sus edificios expanden el espacio interior y cubren al usuario, la sección se convierte también en refugio a la sombra del edificio, tal es el caso de Tenerife, intermedio entre el objeto y el entorno, generando una gran marquesina con la sola presencia de un muro inclinado.



La idea de la estructura, de las marcaciones conceptuales y preceptúales de cada elemento se definen por si solos, en el que la protección exterior se convierte en membrana intersticial dejando visible y aparente el esqueleto percibido desde el interior del espacio como costillas que cobijan su gran caja torácsica. Sus planos de cristal nacen de ese sentido de membranas contenedora del espacio. De la tensión entre el plano del suelo y el esqueleto que las alza, que se ha levantado sobre él, de ese movimiento implícito ascendente que se levanta consigo y tensa ese plano de cristal de Tenerife o de Lyón. En que las particiones de los cristales se perciben casi como tirantes verticales, que se impiden que salga volando el edificio. Ese concepto de tensión transmitido a todos los elementos de la arquitectura hace desaparecer la presencia de los muros de cristal como paredes. No son divisorios, no son paramentos, son filamentos a través de los que discurre la mirada. La propia energía que transmiten esas líneas tensas de suelo a techo deshace su materialidad.

Está presente toda la escenografía congelada del movimiento. La traslación de algo que por su propio carácter cinético solo tiene sentido estructural real mientras el movimiento permanezca y que pasa ha estar fijo en la cotidianidad eterna de la arquitectura. Se habla muchas veces del movimiento en la obra de Calatrava, pero la presencia real del movimiento no esta en los elementos articulados de muchos de los conjuntos, sino en su capacidad para introducirlo, para evocarlo en la imaginación del espectador. Como si fuere la misma capacidad del artista calígrafo japonés de máxima concentración para que la energía del movimiento del trazo momentáneo perdure el concepto, evocando el exacto que se quería transmitir.



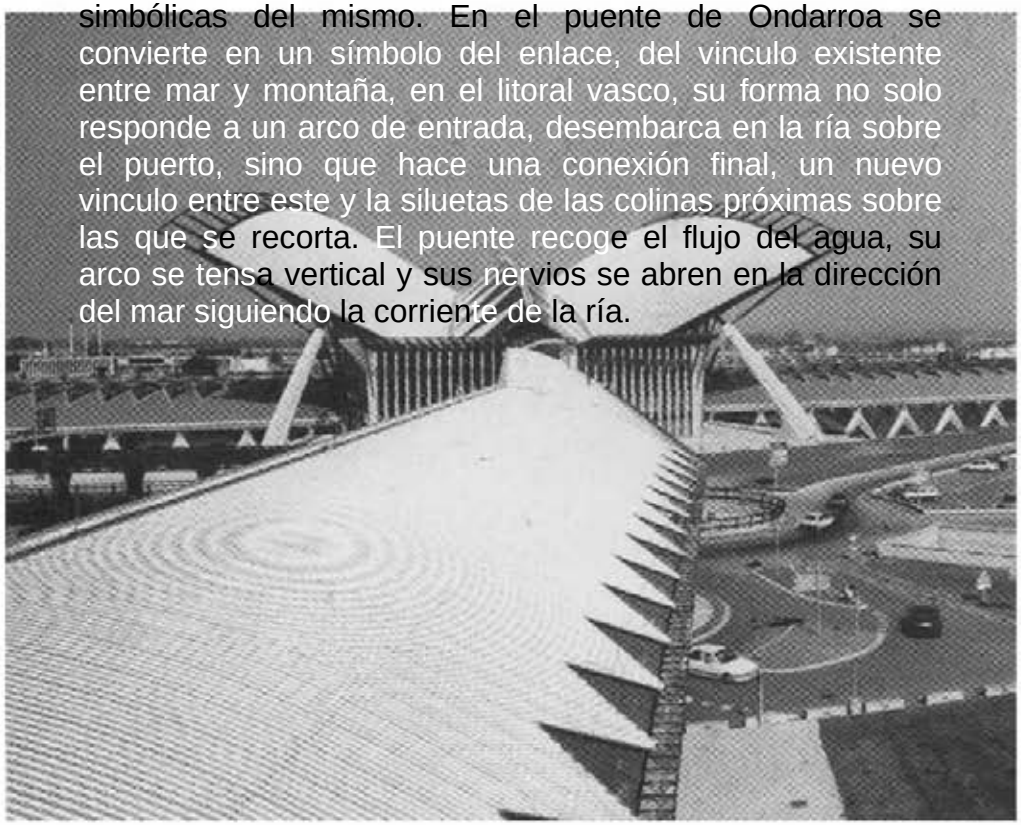
IMÁGENES:

Esta claro que mediante una constante búsqueda de imágenes se demuestra la avidez de la obra de Calatrava y que la caracteriza ante todo, y lo que produce un equilibrio de formas y expresión, jamás antes hecha, donde el juego del impacto urbano se transforma con su contexto y la relación de un lugar que lo consagra con cada una de sus obras. Tal es el caso de la torre de Collserola que se clava en la tierra como una pluma, como una daga y está alzada en el aire como un icono sostenido por un hombre arrodillado. En una postura oferente en Montjuic. Como el caso antes descrito, la propuesta que ofrece en diversos lugares la obra de Calatrava, es una muestra contundente de sus sistemas y sus métodos que han superado el simple uso urbano y se que se convierte en algo mas que un simple lugar de reunión o bien de servicio, la imagen transforma, enaltece y dignifica sus campos de acción en el sentido que se quiera analizar y se connota mas, con ese hito llamado puente, torre, edificio, escultura, etc; que logra integrarse de manera natural como si hubiere pertenecido ahí desde siempre, el hallazgo de Calatrava no radica en las soluciones espectaculares que propone, sino en el hecho mismo de, que a través de ellas, vuelve a incorporar la imagen de la ciudad contemporánea, como en el caso de sus puentes, como elemento urbano, como espectáculo y como organizador en todos los niveles del espacio, es decir, hace de tiempo que ciertos muebles urbanos dejaron de tener significado en la vida citadina de nuestra sociedad, Calatrava no solo los rescató, sino que les dio otro sentido, de una manera sutil y elegante, sin olvidar su verdadero uso y el deber de satisfacer a su función principal: el usuario, pero no por ello Calatrava se limita en particular a su determinante uso, sino también a lograr el rescate de todo un entorno, y no por que esté en condiciones deplorables el sitio, sino por que la transformación de todo un entorno se vea reflejado en la obra, fruto de una disciplina y la dedicación. En los puentes de Calatrava encontramos seis características muy importantes, que probablemente sereflejen en toda su demás obra:

1.- Es protagonista
2.- El grado de protagonismo depende del espacio urbano en que esté inserto. Cuando esta muy degradado o descuidado el entorno es muy protagonista, ya que es necesario como pieza que lo articula de nuevo, y que se convierte en el foco de atención y organizadora de todo el conjunto. Si la calidad del espacio es alta aparece, como en el caso de la Alameda de Valencia, como una pieza mas que se pliega a las necesidades del terreno, que se caracteriza, pero no impone su presencia en el conjunto de la ciudad.
3.- Es un hito urbano y como tal atiende a su situación y silueta en cada una de sus percepciones del paisaje urbano.
4.-Crea en él y entorno a él. Crea vías, plazas y miradores, tanto en sus puntos de inserción y anclaje como en su recorrido.
5.- Tiene una sexta fachada. El recorrido no es sobre él, sino también bajo su tablero. Calatrava recupera esa imagen del puente global en el que se percibe no solamente su parte superior o un alzado lateral, sino que ve toda su sección, un elemento que va a ser traspasado en todas direcciones y en el que tanta importancia tiene su vista por encima del tablero, como el recorrido inferior por el cause, liquido o seco que atraviesa. Visión inferior especialmente cuidada en sus iluminaciones ya que no solo el arco sino también el tablero inferior se convierten en umbrales de luz.

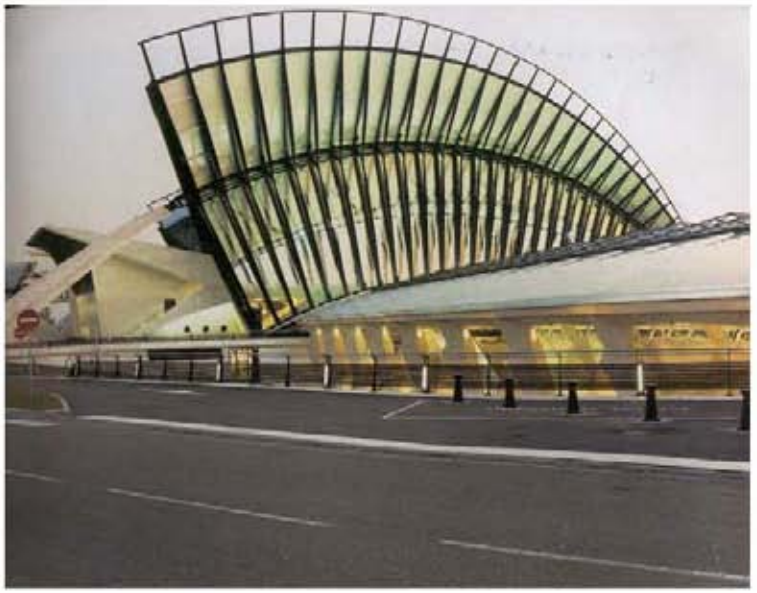
6.- Su recorrido peatonal nunca es secundario, se concibe el puente como un espacio urbano, no solamente como una vía de tráfico; A lo que es evidente en la clara relación entre la obra de Calatrava y su entorno. Pocas veces en arquitectura se ha comprendido tan claramente la relación entre obra y naturaleza que predicaba Morris: arquitectura como la modificación de la naturaleza realizada para adecuarla a las necesidades humanas.

Sus obras siempre aportan algo al territorio. No se camuflan en él sino que lo cualifican, responden a las necesidades simbólicas del mismo. En el puente de Ondarroa se convierte en un símbolo del enlace, del vinculo existente entre mar y montaña, en el litoral vasco, su forma no solo responde a un arco de entrada, desembarca en la ría sobre el puerto, sino que hace una conexión final, un nuevo vinculo entre este y la siluetas de las colinas próximas sobre las que se recorta. El puente recoge el flujo del agua, su arco se tensa vertical y sus nervios se abren en la dirección del mar siguiendo la corriente de la ría.



EL VUELO:

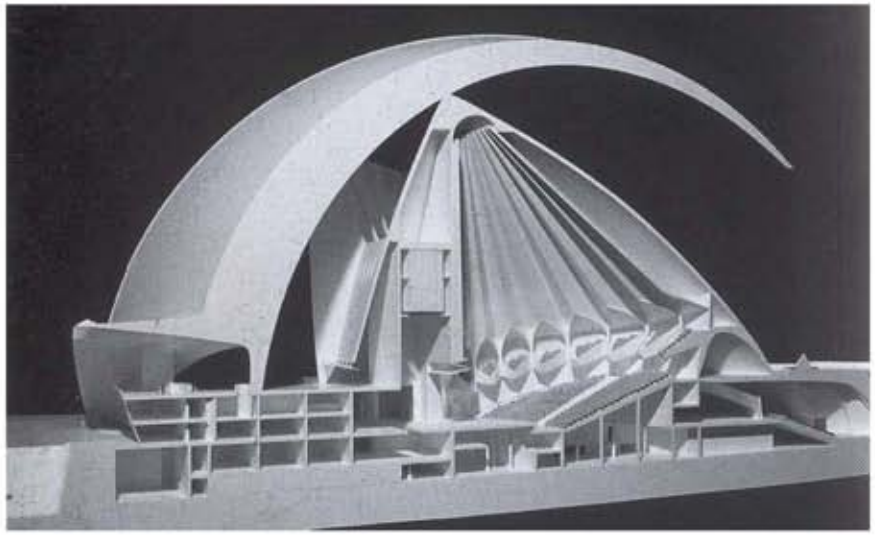
La idea de vuelo suspendido recorre su obra. Su obra a punto de despegar, las estructural mas complejas se usan para ayudar a cristalizar una idea, una imagen con lo que se logra transmitir la tensión y la ligereza del movimiento y transformarlas en arquitectura conservando el impulso en el proceso.



Por decirlo de una forma más descriptiva, la poderosa imagen que suscita en nosotros el edificio, que se convierten en sensaciones. El gran pilar de hormigón no se percibe como algo pesado, como una gran masa vaciada de hormigón sino como un elemento en el que confluyen las líneas de fuerza y que esta a punto de levantarse gracias al batir de las gigantescas alas que en él desembocan. Con una simetría ponderada en la que su gran masa se equilibra con el perfil de las alas que se abren hacia atrás, con el

vuelo interrumpido y cortado de los arcos laterales y el desequilibrio que provoca visualmente. Tal es el caso de la Estación del Aeropuerto de Lyon, Fr. 1989-94. Esa doble imagen coincidente que se aprecia muy claramente en una de sus esculturas, en la que el vuelo del ave y el arco de la ceja, tienen una contrapartida en el punto móvil, como una pupila de la esfera que se desplaza en su base. Son dos imágenes complementarias. El vuelo del ave y la mirada. Movimiento real y contacto visual. Desplazamiento y contacto congelados ambos en una obra única.Varios estratos se acumulan siempre en sus imágenes, por un lado la imagen cinética detenida en movimiento.

De esa carga de energía potencial que esta a punto de saltar. Sus obras tienen la fuerza contenida de un muelle, de un resorte. Por otro lado en esta idea del pájaro subyace también el cobijo, la protección del ala. Esa idea del abrigo que parece omnipresente. El entendimiento de la arquitectura como abrigo, como “shelter”, como resguardo respecto a la naturaleza, traducida directamente al colocarnos bajo su ala. En este caso traducida de manera literal y abstraída. El motivo del vuelo suspendido aparece en varias esculturas y en gran numero de sus obras. El aeropuerto de Sondica, que recoge de nuevo la tensión del ave posada en la tierra dispuesta a emprender el vuelo, Barajas, Lyon y la Opera de Tenerife, con su gran cubierta que cobija bajo su ala todos los elementos del edificio, lo tienen como su rasgo principal, es al mismo tiempo un elemento dinámico y una capa protectora, el manto de la cubierta que protege el interior de la obra.



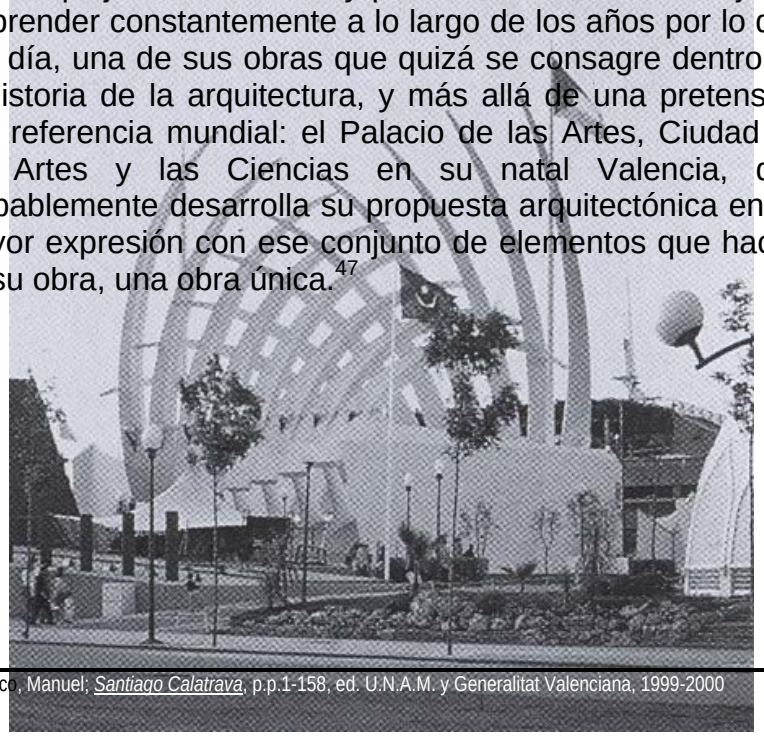
El campo que se genera en su entorno y la delimita, incluyendo dentro del marco trazado por su vuelo todos los elementos que la componen. Una estilización de esa lectura la efectúa en el Palacio de las Artes de Valencia. La gran lanza curva que lo sobrevuela, que delimita su campo, que compone su silueta y dirige hacia el camino, hacia el eje que lleva a el resto de la Ciudad. La Opera de Tenerife supone además su mayor vuelo, el elemento más grande que hasta ahora ha suspendido en el aire.

EL MOVIMIENTO:

Se considera que una de las características mas importantes dentro de la obra de Calatrava es el manejo del movimiento que a ha mantenido lo largo de toda ella el manejo extraordinario de formas que cobran vida, desde el sinoidal movimiento de los dedos de la mano o de las ramas de los sauces que traslada al pabellón de *Swissbau* y a la *Shadow Machine* exhibida en el MOMA de Nueva York y en Venecia, o bien la idea del pabellón flotante, que conmemoraría en el lago de Lucerna el 700 aniversario de la Confederación Helvética.

Pueden citarse otras obras, tal es el caso del pabellón de Kuwait en la Expo que juega con el doble simbolismo del camino marcado por las hojas de las palmeras que se alzan a nuestro paso y de las dos manos que se cruzan protegiendo el conjunto. Otro ejemplo es el del plano del suelo de la Alameda de La Plaza de Alcoy en Madrid, que se eleva articulado para formar la embocadura que cubre y cierra el acceso a la estación. En la plaza de Alcoy, la cubierta del estanque de agua se encrespa en la superficie de la plaza con los movimientos de una gigantesca ola. Al otro lado de la plaza el suelo se levanta para permitir el paso a la sala inferior. Así como la torre de Montjuic esta orientada como un gran reloj de sol, la inclinación de su fuste coincide con el ángulo del solsticio de verano en Barcelona, el movimiento de la sombra de su aguja hace de gnomon gigante sobre la plataforma circular de la base; al movimiento de las sombras se añade el parpadeo como de un ojo gigante de la compuerta de su base que se abre sobre el escenario inferior.

La complejidad estructural y poética de su obra no deja de sorprender constantemente a lo largo de los años por lo que hoy día, una de sus obras que quizá se consagre dentro de la historia de la arquitectura, y más allá de una pretensión con referencia mundial: el Palacio de las Artes, Ciudad de las Artes y las Ciencias en su natal Valencia, que probablemente desarrolla su propuesta arquitectónica en su mayor expresión con ese conjunto de elementos que hacen de su obra, una obra única.[47]

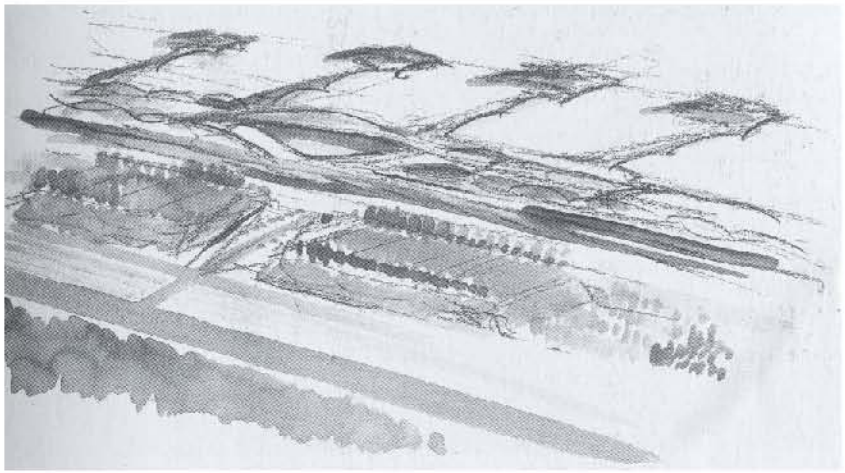


[47] Blanco, Manuel; *Santiago Calatrava*, p.p.1-158, ed. U.N.A.M. y Generalitat Valenciana, 1999-2000

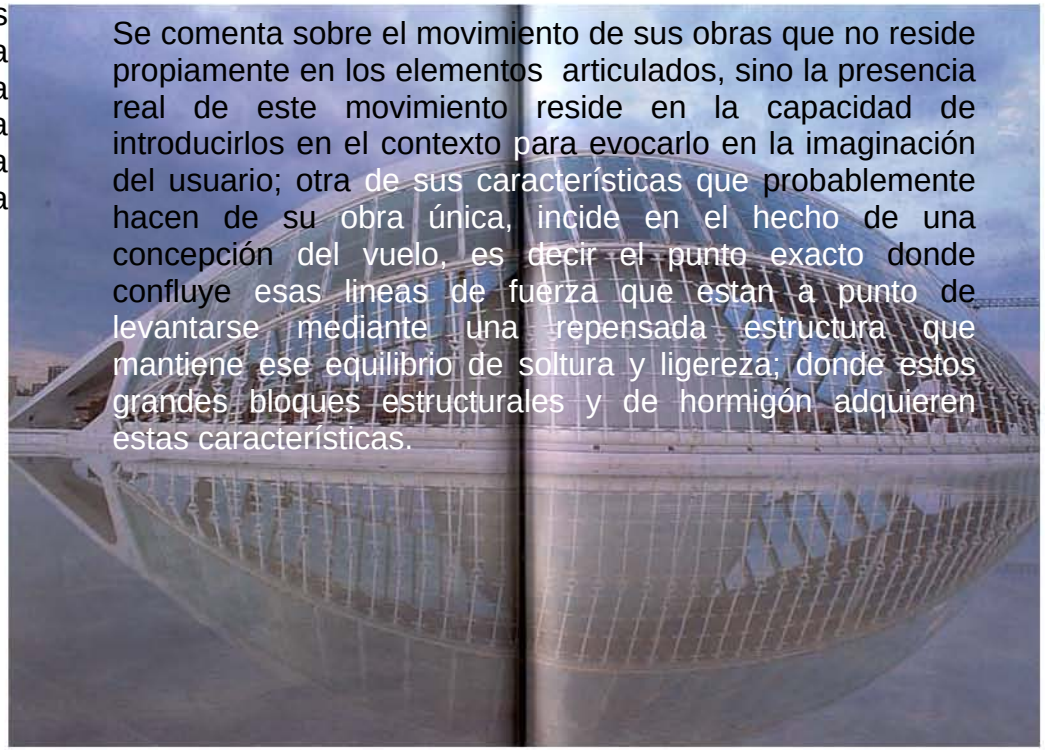
COMENTARIO:

“Calatrava y la poesia de una plástica milenaria”.

Santiago Calatrava se podria considerar dentro de una generación de arquitectos que han matenido los principios de la arquitectura de lo es y seguira siendo: una poesia que adquiere forma, figura y espacio. La poetica es una constante en sus ideas, y cuando se habla de poetica, se habla de la sutileza de las formas logradas a traves de una estructura en perfecta sincronia con el espacio donde el juego de la plastica adquiere personalidad propia, que dinamiza la estatica y por lo tanto se transforman esos elementos eternos, adquiriendo vida a causa de una milenaria escuela donde *el eco gótico gaudiesco* se deja ver, su transcripción fiel del estudio a la obra, es una intima relación que ha sabido mantener a lo largo de su carrera donde cada una de sus ideas se materializan a partir de una concepción organica, auxiliada por el pincel y el croquis.



Por ello Calatrava es una muestra de la necesidad de la disciplina, como de las técnicas tradicionales que le permiten una flexibilidad necesaria en el proceso generador de las ideas. El lenguaje que mantiene esta definido por estuctura y el diseño conceptual donde esta disciplina entre ambos elementos se desenvuelven en unidad, donde el alarde protagonico esta en el mecanismo y la superficie de su aislamiento con el exterior, que le confiere luz, color y ligereza. Tal es el caso de la fluidez que logra transmitir en sus puentes que expanden la percepción exterior con el interior, cubriendo al usuario a manera de proteger y sentir una seguridad plena en el transeúnte.



Se comenta sobre el movimiento de sus obras que no reside propiamente en los elementos articulados, sino la presencia real de este movimiento reside en la capacidad de introducirlos en el contexto para evocarlo en la imaginación del usuario; otra de sus características que probablemente hacen de su obra única, incide en el hecho de una concepción del vuelo, es decir el punto exacto donde confluye esas lineas de fuerza que estan a punto de levantarse mediante una repensada estructura que mantiene ese equilibrio de soltura y ligereza; donde estos grandes bloques estructurales y de hormigón adquieren estas características.

4.1.2. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: NORMAN FOSTER.

En el horizonte de las arquitecturas de inicio de milenio esta la arquitectura llamada *high tech,* que actúa como alternativa "seria" frente a la banalidad ya desgastada del clasicismo posmodernista o del experimentalismo de laboratorio de los llamados deconstructivistas. Poner énfasis en la relación tecnología – arquitectura no es nada nuevo. Tampoco lo es el hecho de proponer la caracterización de la arquitectura de nuestro tiempo como el resultado de las nuevas tecnologías en el campo de la edificación. Desde el pensamiento progresista de Gottfried Semper o Eugéne Violet – le – Duc la relación entre la tecnología y arquitectura ha adquirido, en la tradición moderna, rango de problema fundamental.

La relación tecnología nueva, arquitectura, queda ratificada como dato fundamental también en las que llamamos arquitecturas de las vanguardias, de tal manera que este ha sido un tópico difuso pero dominante en el pensamiento de los innovadores y en la figuración de las nuevas arquitecturas. La llamada *alta tecnología (high – tech)* es decir la de la electrónica y el control energético global, estaría en el origen de la arquitectura del mismo nombre. La mediación de la arquitectura no se juega, en ultimo termino, en el nivel practico, productivo, particular de los objetos, sino en el discurso, expresión y mensaje que desde ellos pueden establecer como manifestación del tiempo presente. El objetivo de la arquitectura no es la literalidad de las funciones o de las técnicas sino la exposición elocuente, la presentación convincente, la manifestación verosímil del mensaje de universalidad que en estas técnicas pueden hallarse. Estos objetivos de la elocuencia, verosimilitud y convicción son los objetivos del *Arte Retórica***.** Lo que podría haber pasado como la prolongación del pionerismo científico – técnico; a la manera de las invenciones de Julio Verne, se convirtió en paradigma de una relación considerada como el máximo exponente de los ideales modernos: el feliz encuentro entre la tecnología y arquitectura. Los teóricos de este renovado optimismo entre técnica y arquitectura se agruparon en Gran Bretaña primero en el circulo de Independent Group, un grupo de artistas, arquitectos, teóricos y críticos en el que se encontraban Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi y los jóvenes James Stirling, Colin Rowe, John Wilson. Reyner Banham, considerado como el mejor teórico de la época de los cincuenta y sin duda quien mas influyó en la arquitectura de la civilización maquinista.

Lo que se pretende señalar es el contexto teórico de luces y sombras que la nueva situación tecnológica del mundo occidental ha provocado en ciertas arquitecturas recientes. La misión que la arquitectura llamada *High – Tech* parece haberse propuesto es justamente la de responder positivamente, con el optimismo de los profetas, a la necesidad de una renovada relación entre la tecnología y nueva arquitectura pero también, en ciertos casos, a la posibilidad de recoger las criticas de situacionistas o ecologistas, proponiendo arquitecturas "limpias", energéticamente controladas y, en definitiva, potadoras de confort y "felicidad a los usuarios". Sorprende encontrar, en repetidas ocasiones, los comentarios que hacen Richard Rogers, **Norman Foster,** o Jean Nouvel, por citar algunos nombres, quienes están mas interesados en mostrar valores ecológicos y comunicativos de sus obras que no en hacer la apología de la tecnología como adaptación al espíritu del

tiempo presente. En un mundo conflictivo como lo es el del final del siglo XX, estas arquitecturas se muestran, en primer lugar, como algo, evidente, lógico y racional. La arquitectura *High – Tech*, no es por lo tanto, algo que se encierra sobre sí misma sino que es el anuncio de un camino a través del cual los objetivos sociales de una cultura altamente desarrollada son conseguidos por la inteligente aplicación de la racionalidad tecnológica sabiamente utilizada.

No seria difícil develar, por ejemplo, en la mas elaborada de las arquitecturas *High - Tech* , la de Norman Foster, todo un cuidadoso procedimiento por el que cada vez mas sus edificios se producen como verdaderas arquitecturas mediáticas. No precisamente mediáticas por la utilización de los *Mass – media* , sino por el dato en bruto de la tecnología de punta que adopta y en el resultado final arquitectónico hay todo un procedimiento sabio y elaborado de definición tipológica, de jerarquía de escalas en el tratamiento de los problemas, en la utilización recurrente de ciertas formas de resolución estética, válidas para las resoluciones de gran escala, y para las adoptadas en los detalles, el mobiliario o los elementos complementarios. Unión, tensión, ligereza, provisionalidad, flexibilidad, yuxtaposición de escalas de intervención, ambiente total, continuidad, transparencia son los criterios predominantes que parecen presentarse como una metamorfosis de los vitrubianos principios de *utilitas, firmitas, venustas.*[44]

[44] De Sola Morales *Ignaci, High Tech. Funcionalismo o Retorica* p.p. 157 – 160, ed Gustavo Gilli, Barcelona, 1998

En la obra de Foster, en constante cambio, con el tiempo, podemos advertir hasta que punto la aproximación tecnológica ha ido creciendo en articulación y en riqueza sintáctica. No hay en el panorama actual, nada tan elaborado ni tan coherente con el principio de la adecuación entre nuevas tecnologías y arquitecturas.

Así haciendo referencia histórica y teórica, se mostrará el caso de este exponente (Sir Norman Foster), se indagará desde sus reflexiones y de lo que expone, en medida de la metodología que emplea y su forma de trabajo, que lo lleva a una serie de propuestas en su tan connotado *High - Tech*, y la relevancia que estas tienen en diferentes partes del mundo; y se recurrirá a otros críticos que conozcan mas sobre su obra, así como otros colegas y colaboradores con los que ha trabajado tal como la revista “Arquitectura Viva” que hace mención de su obra y vida en una biografía que nos ayudará a entender mejor su trabajo.

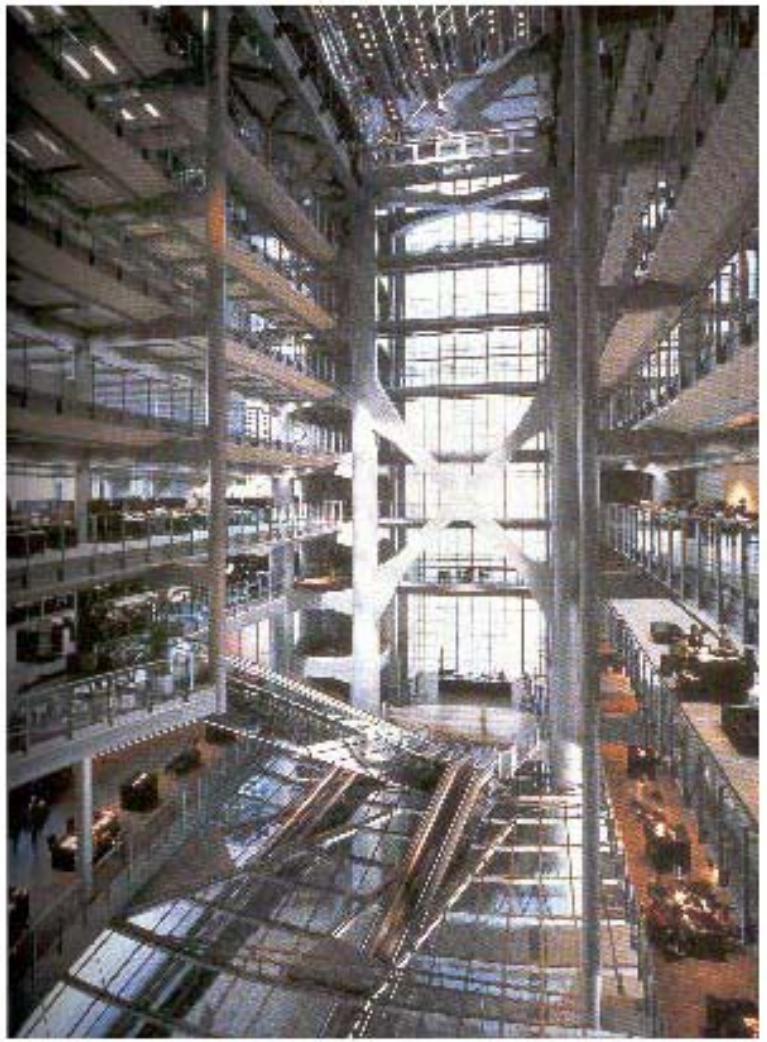
Biografía:

Nacido en 1935, Norman Foster estudio Arquitectura y planificación urbana en la Universidad de Manchester, tras su graduación en 1961, recibió una beca Henry para la Universidad de Yale, donde Obtuvo el titulo de Master, trabajó en proyectos de renovación Urbana y Planificación entre las costas de los Estados Unidos, antes de abrir su propio estudio en 1963. Norman Foster ha recibido una serie de distinciones y Honores de numerosas universidades e instituciones de todo el mundo. Nombrado Señor (Lord) en 2001, antes caballero (Sir) en 1990, es miembro de un amplio numero de Academias. También ha desarrollado una extensa labor docente. Ha sido Vicepresidente de la Asociación Arquitectónica e inspector visitante de la RIBA.

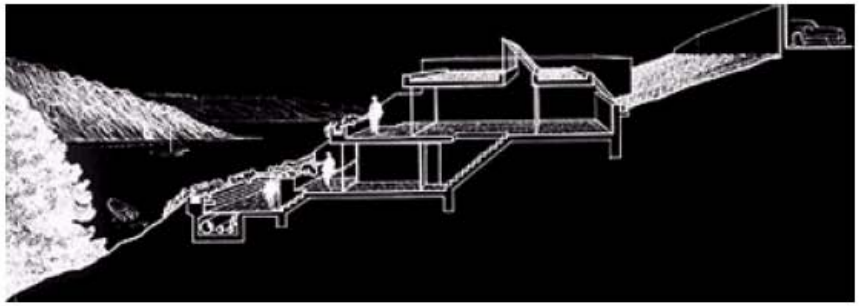
POSTURA TEÓRICA:

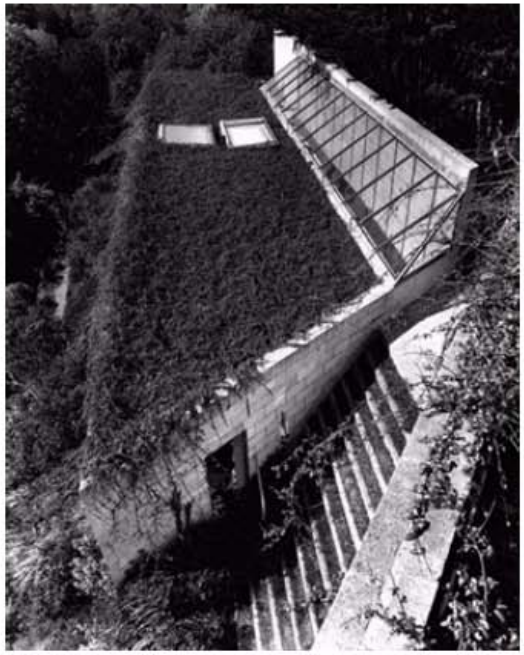
En 1935, la academia arquitectónica pasaba por un punto de conflicto en la cual el cierre de dos principales escuelas (Bauhaus, Vkthemas) quedándose parcialmente varadas quedando en un intento frustrado a raíz de una segunda gestación bélica mundial; Lo que repercutiría después de forma trascendental y determinante en el ámbito global. En el mismo año nace uno de los principales exponentes de la arquitectura contemporánea más versátil y de vanguardia, Hoy día, Norman Foster como uno de los creadores de una corriente denominada como *High – Tech,* Ha mantenido su postura, su ideología de una arquitectura perfecta, donde la principal protagonista de su arquitectura es la estructura y las instalaciones.- El acero y el cristal como principales elementos que definen la obra de Norman Foster, su principal ejemplo y semilla que fructificará en un promisorio futuro, es su primer obra: Un refugio de Vidrio en Cornualles como detonante conceptual que le daría continuidad a lo largo de su vida profesional.

Uno de sus mentores, de quien heredó, pero ante todo le ayudó a conceptuar la arquitectura de una forma sagaz y atrevida fue John Beardshaw por 1955 y 1956. Con quien primeramente trabajó, otros quienes influyeron también en su propuesta, fue Paul Rudolph y Serge Chermayeff quienes estaban como tutores en la Universidad de Yale, algo que le permitió viajar por todo Estados Unidos y que más tarde con los conocimientos adquiridos regresa a Reino Unido en 1967 para fundar el *Team 4,* conformado por: Su Rogers, Richard Rogers y Wendy Chesman, grupo de trabajo al que conoció en la Escuela de Arte de Epsom, en 1953, dicho grupo se mantuvo hasta 1967, año en que consideraron separarse por sus diferentes tendencias, para hacer arquitectura por su cuenta cada uno de ellos, Foster continuo su desarrollo a lado de Wendy Chesman; con quien mas tarde contraería nupcias y lo apoyaría para seguir trabajando en Hampstead desarrollando sus propios proyectos como *Foster Associates.*



El refugio para los Brumwell, descrito como la semilla de vidrio, consistía básicamente en un albergue mínimo con pila y hornillo que ofrecía una panorámica espléndida sobre la Ría, procurando no alterar la belleza del emplazamiento natural, la pesada cáscara de hormigón se entierra casi por completo, sirviendo de base para una cubierta ligera de vidrio con carpintería de madera, para la cual se desliza para permitir el acceso a la planta trapezoidal de 10 metros cuadrados. Abriéndose al paisaje en forma de abanico y protegiéndose de las inclemencias del tiempo con un parabrisas facetado, este mirador es la cabaña primitiva de Foster: un comienzo mítico y un resumen programático. La semilla de vidrio, enterrada a medias entre los pinos, porta la información genética que se desarrollara en proyectos futuros. En su Dom-ino, Le Corbusier era mas analítico que inventivo; aquí, Foster ofrece a la vez una manifestación abreviado y un refugio pragmático, wrightiano en su linaje formal y miesiano en su descendencia conceptual. Pesado y ligero, elemental y complejo, abstracto y figurativo, el refugio es la madriguera y cabina, antropología e ingeniería, predecible e inesperado: un cobijo necesario en un pasaje edenico y un bote encallado en un bosque lácteo.





La casa de los padres de Su Rogers proyectada y construida de 1964 a 1966, el resultado final muestra una madurez en su combinación de citas que le valió inmediata popularidad siendo galardonada con el premio de la RIBA. Una versión inicial cubría con un plano inclinado de vidrio tres forjados escalonados, subrayando la abrupta topografía con una solución que aparecería reiteradamente en la obra posterior de Foster; pero la versión final abandona la cascada de vidrio para construir una planta en abanico que se abre a la vista de la ría, apoyándose en un corredor – galería de arte iluminado cenitalmente. La casa, oculta bajo la hierba, pasa bajo un torrente de escaleras que descienden hacia las escaleras que descienden hacia el agua y las múltiples referencias a Aalto se refuerzan con las lámparas que iluminan el interior a través de los lucernarios; mientras que la obra tardía de Wright y Le Corbusier resuenan en la angularidad teatral de la estancia de doble altura o en la aspereza de los suelos de pizarra y los muros de bloques de hormigón. Y esta multitud de referencias se funden en un edificio amable que se apoya enla pendiente arbolada con refinada naturalidad.|

Fabrica de Reliance Controls, Swindow Wiltshire 1965 - 1966

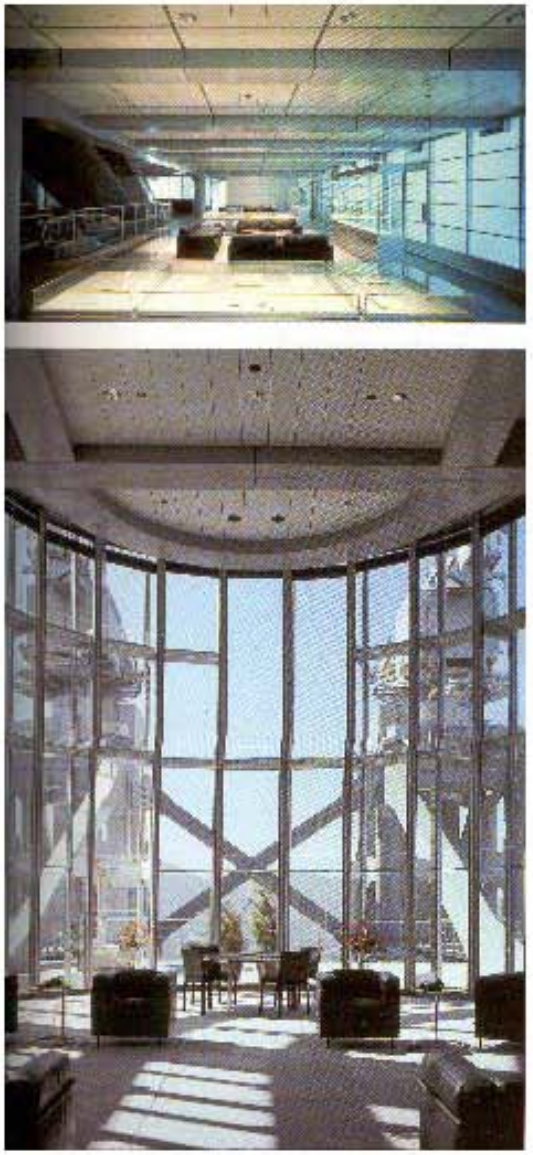
Los comienzos: Nuevos Escenarios Laborales. (1967 – 1971)

Con el éxito obtenido por Reliance Controls, no ayudó mucho para conseguir nuevos trabajos, lo que la joven pareja. (Norman y Wendy Foster), pensaba en mudarse a Estados Unidos, trabajando en un concurso para Newport y Proyectando sistemas de construcción industrial que desarrollaban con el concepto del contenedor neutro materializado en Swindon, lo que esto llevo a ser consultores en análisis y sistema para el consorcio urbanístico de Milton Keynes, donde intentaron poner a prueba sus ideas sobre la coordinación de la estructura y las instalaciones. En la Gran Bretaña efervescente de los Beatles y Mary Quant, el calor blanco de la revolución tecnológica prometida por el gobierno laborista de Harold Wilson se enfrentaba a protestas obreras y a demandas sociales crecientes, que indujeron a la compañía escandinava a poner en marcha un sistema nuevo de relaciones laborales, ideas que estaban en sintonía con las convicciones personales de los arquitectos sobre el igualitarismo democrático. El carácter homogéneo y silencioso del *umbrella building* parecía especialmente apropiado para expresar este nuevo estilo democrático empresarial, y su flexibilidad extrema, muy adecuada para representar una sociedad en rápida transformación, así que Foster empleo diferentes versiones de esta formula en los proyectos para los edificios de alta tecnología que siguieron a la obra de Olsen. Todo en esta etapa refleja un espíritu utópico que alcanzó su clímax mas pop y futurista en la oficina hinchable temporalmente para Computer Technology, y en las burbujas subterráneas o geodesicas diseñadas en 1971 con Buckminster Fuller, un maestro que acabaría convirtiéndose en amigo de la pareja.

Pieles Precisas: Extrucción y Expresión (1971 – 1977)

Durante cuatro arduos años, Foster Associates habían transformado radicalmente los espacios de trabajo, y este itinerario exigente culminaría en 1971 con una obra destinada a convertirse en un hito de la arquitectura contemporánea: la sede en Ipswich de la compañía de seguros Willis Faber y Dumas, un edificio de extraordinario rigor y fuerza que ocuparía al estudio a lo largo de los cuatro años siguientes, cuando se llego a realizar el proyecto de IBM, Norman Foster y su equipo se tuvieron que trasladar a Fitzroy Street que remodelaron, ampliando muchos de sus conceptos desarrollados en los *umbrella buildings,* desde la flexibilidad de la planta hasta la integración de las instalaciones, y en este caso usando también la elaborada fachada reflectante de vidrio que había probado en Fred Olsen y en IBM.

En esta oficina permanecería durante la década de los 70 , un periodo a lo largo del cual los intereses del despacho se desplazarían del refinamiento de las pieles a la emoción de los esqueletos, y del silencioso neutro del final de los 60 al expresionismo espectacular del comienzo de los 80. Durante los primeros años en Fitzroy Street, Foster continuo desarrollando el contenedor abstracto, en cuyo diseño ganaron importancia las preocupaciones ambientales alimentadas por la crisis energética de 1973; y en diferentes proyectos se probó un nuevo tipo de nave extruida que finalmente cristalizaría en otra de las obras maestras del estudio: el Centro Sainsbury. Construido para albergar la colección de arte donada por Sir Robert y lady Sainsbury a la universidad de East Anglia. El colosal contenedor ampliaba a una escala heroica la sección extruida que se había ya empleado en el almacén de Modern Art Glass, situando bajo el mismo techo una escuela de arte, salas de exposición, estudios, laboratorios y un restaurante.



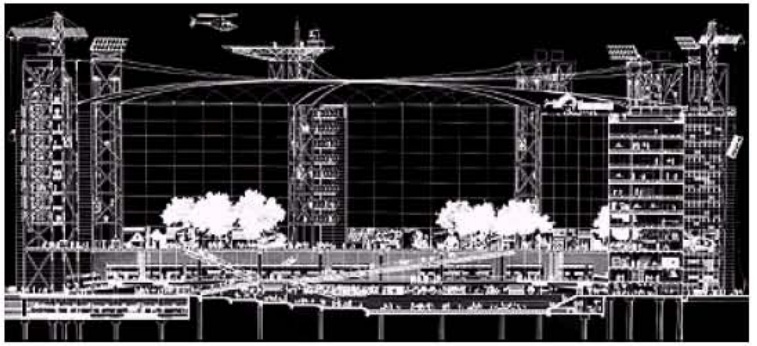
Un espejo Obscuro: Willis Faber, Paisajes del Trabajo.

Construido en 1971. a 1975 para una compañía de seguros que había decidido trasladarse afuera de Londres, el edificio de Willis Faber ajusta su piel futurista, obscura y sinuosa al núcleo medieval de Ipswich, una pequeña ciudad del este de Inglaterra, reflejando durante el día la imagen fracturada de las fachadas históricas que la rodean, y resplandeciendo mágicamente por la noche como una nave espacial. El exquisito cerramiento minimalista – que inevitablemente alude a la propuesta de Mies en 1922 para un rascacielos de vidrio – es a la vez un alarde tecnológico, al sujetar el vidrio directamente al borde del forjador superior, y un hallazgo estético, al adecuarse al contexto urbano sin renunciar a su carácter abstracto.

Oficinas de Willis Faber & Dumas

Pero el rasgo más extraordinario de esta obra es un gran vació diagonal, iluminado cenitalmente – con escaleras mecánicas que comúnmente los diferentes niveles, desde la planta baja con la entrada y la piscina cubierta ajardinada con el restaurante – que crea un espacio publico soleado, dinámico y alegre en el corazón de lo que solían ser oficinas sórdidas y obscuras: el nuevo paisaje del trabajo, ecológico e igualitario, que se había ensayado en el centro social de Olsen y en las oficinas de IBM, encontró en este edificio comunitario su mejor expresión.

Centro de Hammersmith 1977 - 1979



Ensayos Educativos: De Thamesmead a Liverpool.

Mientras la ameba amable de Willis Faber se conformaba por extrucción vertical de la planta, Foster utilizó la extrucción horizontal en edificios más pequeños. A través de una estructura respectiva, este proceso racionalizaba la construcción, proporcionaba espacios flexibles y facilitaba la ampliación; y sugería también un monumentalismo lírico que habría de florecer mas tarde en el Centro de Sainsbury.

Centro de Artes Visuales, Sainsbury Norwich 1974 - 1978

El almacén de Modern Art Glass y la escuela de Palmerston usaban estructuras de pórticos y revestimientos de chapa corrugada; pero mientras las cinco crujías de la escuela para niños disminuidos psíquicos en Liverpool – que desarrolla los conceptos de un prototipo previo construido por el estudio para la Spatics Society en Hackney, Londres en 1971 – 1973 – se adosan para crear una planta hipóstila y casi cuadrada, la crujía única del almacén en Thamesmead alcanza el aplomo de un templo clásico en el extremo meridional acristalado donde se alojan las oficinas y la zona de exposición: la nave industrial se convierte en un santuario monumental y transparente que muestra los productos de la empresa a través de grandes paños de vidrio sellado verticalmente con neopreno y horizontalmente con silicona, formando una malla de abstracto rigor y clasicismo inmaterial.

Alardes de esqueleto: la técnica monumental (1977-1981).

A finales de los años 70, las utopías igualitarias de los 60 habían empezado a marchitarse; las esperanzas, alimentadas por la prosperidad, de una nueva sociedad liberada de las constricciones de la necesidad se desvanecieron al enfrentarse a las ásperas realidades del estancamiento económico provocado por las crisis energéticas de 1973 – 1979. El ocio del confort se vio reemplazado por el ocio del desempleo, y la ingeniería social se sustituyó por recetas tecnológicas. La oficina de Foster dio un giro a sus prioridades, dejando atrás los contenedores neutros e igualitarios y adoptando un espectacular expresionismo estructural, que aunque de corta duración produjo el edificio probablemente mas elogiado de toda su carrera, la sede del Banco de Hong Kong en la entonces todavía colonia de Gran Bretaña, la

celebración del poder de la técnica a través de alardes de ingeniería expresionista recibiría el nombre de *high – tech* y con esta etiqueta se vincularía con la gran tradición ingenieril británica del siglo XIX, sacando brillo a las ajadas medallas del imperio de la Commonwealth. Pero las otras figuras principales de esta corriente eran el antiguo socio de Foster, el anglo – italiano Richard Rogers, y el genovés Renzo Piano, que en 1977, habían inaugurado el Centro Georges Pompidou de Paris con extraordinario éxito la critica y publico, de manera que es difícil de encasillar la *high – tech* como una marca exclusivamente británica; y los tres arquitectos compartían una conciencia social y una mezcla de influencias pop, ecológicas y alternativas que nos les permitirían deslizarse hacia la tecnocracia conformista. Foster admiraba sin duda la imagen juguetona del Pompidou, como muestra explícitamente el intercambiador de transporte de Hammersmith y otros proyectos de esa época; Pero nunca llegó al extremo de monumentalizar las instalaciones exhibiendo colosales conductos pintados de colores, y con un talante más austero concentró la expresión arquitectónica en la estructura, ya fuese el rascacielos de Hong Kong o la nave de Renault. Su lenguaje se había desplazado del silencio a la locuacidad, y su interés, de las pieles a los esqueletos; pero la emoción de las estructuras se erosionaría con el tiempo y al final prevalecería el tono lacónico. Cuando el desarrollo detallado del complejo proyecto de Hong Kong obligó al estudio a crecer, e hizo necesario el traslado a otra oficina mayor en Great Pórtland Street, el mobiliario articulado realizado *ex – profeso* para la nueva sede fue la ultima estructura expresiva diseñada por Foster en mucho tiempo, y los años 80 serian escenario del retorno de la contención silenciosa de antaño.

Centro de Distribución de la Compañía Renault, Swindon Wiltshire 1980 –1982

La joya de la corona: Hong Kong, un nuevo rascacielos

En el año de 1979, el Hong Kong and Shangai Bank realizó un doble gesto de confianza: en el futuro de la colonia tras su devolución a China, construyendo en la ciudad 100,000 metros cuadrados de lujosas oficinas; y en Norman Foster, encargando el rascacielos de su sede a un arquitecto que jamás había construido edificios de mas de tres plantas. El desenlace de esta doble apuesta es una de las obras clave del siglo XX. Proyectando febrilmente a lo largo de 1980, desde la estructura puente de la propuesta ganadora del concurso, pasando por el casi textil esquema en espiga

finalmente rechazado en mayo de ese año, para terminar en la solución definitiva con estructura en voladizo, el edificio se terminó en 1986 con gran éxito de critica y público, y sigue siendo el proyecto más popular de Foster. Desplazando el núcleo técnico de la periferia, el arquitecto conseguía plantas libres y un espectacular vació central que sirve como vestíbulo en el grupo inferior de las oficinas, rompiendo así radicalmente con la tradición del núcleo central en los rascacielos. Montado con componentes fabricados por encargo, el volumen estratificado permite retranqueos para adaptarse al denso entorno, mientras el esqueleto expuesto transmite con elocuencia la imagen de una fantasía futurista que sedujo a todos.

Construcción Ligera: Geografía e Historia

En una división convencional de las décadas, si los años 60 fueron sociológicos, los 80 trajeron consigo una nueva conciencia en la historia y lo urbano. Este cambio de orientación se expresa de forma transparente en la obra de Foster, que transito sin solución de continuidad de la preocupación por la democracia laboral en los proyectos de la primera década a los experimentos tecnológicos con pieles y esqueletos en los años 70, y de ahí las nuevas inquietudes de los 80, momento en el cual el arquitecto se

enfrento por primera vez a la laberíntica complejidad de los tejidos urbanos y a la estratificación minuciosa de los edificios históricos. Foster se había ocupado de centros consolidados en Ipswich y Hong Kong, y había incluso ensayado un proyecto paradigmáticamente urbano en Hammersmith; pero ningún encargo previo había tenido la importancia monumental y ciudadana de la nueva sede de la BBC en la Pórtland Place de Londres, frente a la iglesia de All Souls de Nash. Aunque por desgracia no llego a realizarse, este proyecto ocupó una parte importante de los primeros años del estudio en sus nuevas oficinas de Great Pórtland Street, y significo un punto de inflexión de la carrera de Foster, que allano el camino para dos obras ejemplares proyectadas también en la primera mitad de los años 80: el Carré d´Art de Nimes, un centro de arte frente a la Maison Carrée, un templo romano del siglo I a.C.; y las Sackler Galeries de Londres, una intervención muy difícil en el conjunto de edificios históricos que formaban la Royal Academy, ambas obras se terminaron a principios de los 90, y evidenciaron el inesperado talento y la gran sensibilidad de Foster al tratar con frágiles entornos monumentales, y en el caso de Nímes también hizo explicita su capacidad para interpretar el tejido urbano, una destreza que ya había manifestado en el proyecto de la BBC y que le proporciono otros encargos de diseño urbano en los años siguientes.

Carre d´Art Nímes, Francia 1984 - 1993

También a principios de los años 90 se inauguró finalmente el tercer aeropuerto de Londres en Stansted, un proyecto interminable que tardó diez años en culminarse, retrasado por consultas y licencias, pero que mostró al mejor Foster; las leves marquesinas en el suave paisaje de Essex se diseñaron poco después de Hong Kong y de Renault, pero el vigor ostentoso y la vitalidad de esos edificios se reemplazo aquí por una elegancia luminosa y serena, y por un refinamiento silencioso y discreto que se convertirian a la larga en los rasgos distintivos de la manera de Foster: una contención exquisita que tambien caracterizo los proyectos magistrales del arquitecto para los centros historicos.

El cuerpo eléctrico: eficacia energética para la empresa.

Mientras los edificios de oficinas de los años 80, eran encargos comerciales para promotores británicos y japoneses, en los 90 Foster pudo construir espacios de trabajo orientados al ahorro energético para clientes públicos alemanes y franceses. En estos encargos de pausado desarrollo pudo recuperar, tras el *boom* especulativo de los 80, el hilo perdido de su proyecto de 1974 para oficinas ecológicas en un bosque noruego. El cliente privado y las cápsulas futuristas se reemplazaron en Duisburg la renovación de la cuenca del Ruhr se promueve a través de una pequeña ciudad verde con un Centro de promoción empresarial en forma de barco, un Forum Telemático cilíndrico y un perfil curvo de un Centro de Microelectrónica; el conjunto emplea complejos sistemas de control energético, pero su virtud yace también en las tensas curvas transparentes que constituyen una promesa luminosa de renacimiento social y urbano. En la sede de Electricité de France en Burdeos, el consumo de energía, se reduce con masa térmica, ventilación natural y unas celosías de cedro que le confieren una monumentalidad tranquila y ecológica.

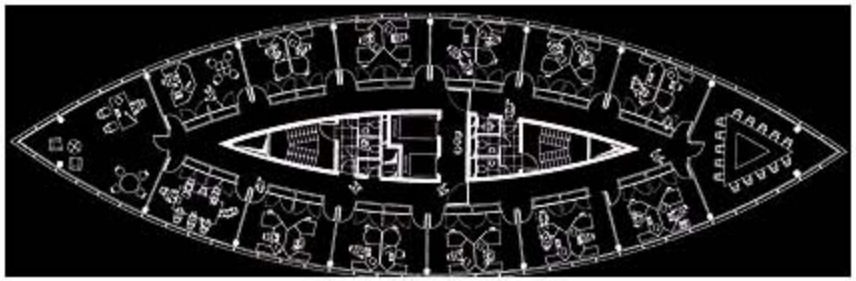
Oficinas para la Compañía de Electricidad de Francia, Bordeaux, Francia 1992 – 1996

Gran Escala: Proyectos para un planeta azul.

Hong Kong habia en efecto transformado a Foster en una empresa Multinacional, y cuando en 1996 el equipo del lejano oriente regreso a Londres después de terminar el banco, de inmediato se empezo a prepara una nueva oficina (que se construiría al lado del Tamesis e incluiria la propia vivienda de Norman Foster en la ultima planta) para el ya muy numeroso personal ocupa en los encargos de Europa y Asia. Hasta entonces, el numero de proyectos comenzado

cada año no había sido grande: una media de dos durante los 60, y de tres durante los 70 y la primera mitad de los 80; menos de sesenta en los primeros 20 años de la carrera independiente de Foster (1967 – 1986) pero en 1987 un primer *big-bang* coloco la cifra de proyectos por encima de los diez anuales, y cinco años después una segunda explosión subió el numero a mas de 20 anuales; la gestión de la cantidad empezó a ser tan importante como el logro de la calidad. Así que cuando la nueva sede estuvo lista en 1990. Al traslado siguió una reorganización de la oficina: en 1991, cuatro jóvenes asociados, (Spencer de Grey, David Nelson, Graham Phillips y Ken Shuttleworth), todos ellos veteranos de Hong Kong y con mas de quince años de experiencia en la firma, se convirtieron en socios, y la numerosa plantilla se estructuró con un sistema de directores. Además de las de Hog Kong, Tokio y Nimes, se abrieron nuevas delegaciones en Frankfurt y Berlin, Glasgow y Singapur; Foster and Partners eran ya efectivamente globales: esta dimensión planetaria trajo consigo dos rasgos complementarios: por un lado, la capacidad de abordar proyectos de escala colosal (La torres mas alta de Europa, construida en Frankfurt para el Commerzbank, o la mayor obra del mundo, el nuevo Aeropuerto de Hong Kong sobre una isla artificial); por otro una convicción creciente en la importancia de la ecología en un planeta frágil, y por tanto la preocupación por la eficacia energética y el diseño climático o la preferencia por la iluminación y la ventilación naturales en oficinas, bibliotecas y escuelas. Esta combinación insólita de tamaño y levedad fue para Foster de gran utilidad en el terreno de los concursos, donde conseguiría los encargos más importantes de este periodo: la mezcla de competencia técnica y responsabilidad social, conformaba una imagen de corrección previsible y elegancia tranquila que seducía y daba confianza a jurados y clientes; Foster era siempre una apuesta segura en lo material y en lo funcional, y también una inversión sin riesgo en lo estético y simbólico. Pero el crecimiento exponencial de la empresa comenzaría pronto a sacudir esta imagen impasible.

Centro Promotor y de Negocios, Microelectronics Park; Duisburg Alemania 1988 - 1993



Sede de Commerzbank, Frankfurt Alemania 1991 - 1997

Ciudades Instantáneas: Hammersmith y otros proyectos.

Después de Willis Faber y el Centro Sainsbury, el reconocimiento de Foster trajo consigo un gran número de encargos públicos y privados, la mayoría de los cuales no cristalizaron. La trivial expresión grafica de estas oportunidades perdidas muestra hasta que punto es difícil evaluar los proyectos no construidos de Foster, un arquitecto cuyo talento solo se expresa plenamente en los realizados. El intercambiador de Hammersmith en Londres, una manzana de oficinas con una plaza central cubierta por una membrana traslucida colgada de las torres de esquina, es a la vez castillo urbano y ciudad instantánea, mezcla del recinto protegido y centro comercial: con reminiscencias de las fantasías del Archigram materializadas en el Pompiduo, pero mas empresarial y pragmático que pop o venturiano. La Open House, un centro recreativo en el sur de Gales, era un proyecto público, pero de nuevo más próximo a los modelos de los promotores norteamericanos que las imágenes del Yellow Submarine; y el Granada Entertaiment Centre en Milton Keynes unía sin éxito un muro publicitario con una cubierta colgada textil. La torre de ampliación de Withney Museum neoyorkino, con ingenuos contrafuertes diagonales y una piel pulida, es un colofón vertical a este capitulo de proyectos fallidos.

Un estudio Global: La influencia responsable.

Hoy se podría describir a Foster and Partners como uno de los mas prestigiosos de los grandes estudios, de cualquier forma su papel central hace gravitar una pesada responsabilidad sobre sus hombros. Durante varios años consecutivos, la firma ha ocupado el puesto mas alto de las listas británicas tanto en honorarios como en aprecio en el resto de los arquitectos, y este doble éxito material y cultural ha empujado a Foster a la cumbre de la influencia profesional y social. Al mismo tiempo, el crecimiento exponencial de la oficina esta afectando a la calidad en su producción, y la popularidad de Foster crece al tiempo que su imagen se erosiona entre los mas jóvenes. Hasta cierto punto, esto se debe a las modas cambiantes y al frívolo apetito de novedades de los medios; pero al menos en parte, el propio Foster tiene en ello la responsabilidad: sobrecargado con una oficina colosal, parece progresivamente devorado por una maquinaria abocada a reclamar de él mas representación que reflexión. Sin embargo en este punto de su trayectoria la responsabilidad de Foster hacia sus clientes, empleados y socios debe compartirse con su responsabilidad hacia la arquitectura y la sociedad en general, hacia los estudiantes, los colegas y el publico. Los medios están ahora saturados con imágenes de Foster, pero faltan sus ideas. Bajo el diluvio de edificios y proyectos eficazmente producidos por el excelente equipo del estudio, se echan de menos los razonamientos visuales y verbales que formaban la espina dorsal de la primera parte de su carrera: después de todo, la claridad geométrica, la inventiva técnica y la conciencia social de su obra la hacen un tesoro pedagógico; y su testarudo compromiso con la excelencia y sus convicciones humanistas lo convierten en el mejor modelo biográfico posible. Pero Foster se ha hecho demasiado popular y poderoso como a menudo sucede, la critica exigente ha sido sustituida por el halago o el menosprecio. Este recorrido por su obra ha intentado equilibrar la balanza, suministrando claves interpretativas y una orquestación de los proyectos que espera arrojar alguna luz sobre su desarrollo. Parece apropiado clausurarlo con los “no-edificios” de la ultima década: objetos tan grandes que se hacen ciudades, como la torre Milenio; o tan pequeños que son los móviles, como el mobiliario urbano o los vehículos; Construcciones que cortan el suelo para que emerjan flujos subterráneos; y construcciones que fluyen con el suelo. Por que es en esta “no-arquitectura” del urbanismo, el diseño, la ingeniería o el paisaje donde sin duda reside el futuro de la arquitectura en el siglo que acaba de comenzar. [45]

[45] Fernandez – Galiano, Luis; AV Monografías N° 78 Norman Foster, Colección de Arquitectura Viva, Julio – Agosto, ed. 1999

COMENTARIO:
“La mutación del espacio con la tecnología”.

Tras una desmedida transformación en el modo en que Norman Foster ha destacado en un sin fin de propuestas del espacio arquitectónico, lo que le ha reconocido su consagración y trascendencia dentro de la historia arquitectónica, en un icono de supremacía en cuanto a tecnología por así mencionar uno de sus mayores atributos y logros que definitivamente le ha permitido distinguirse, más esto no quiere decir que sea el único, pero sí, uno de los más importantes en el mundo. Sin embargo se ha mantenido constante en los últimos años después de llevar a cuestas una de las propuestas en el modo de hacer arquitectura, otorgándole un nombre a su estilo: *high – tech*; ha sabido diversificar en sus edificios; y que esto ha mantenido en los últimos años. Una serie de encargos tan importantes que promisoriamente estas obras han otorgado identidad a los emplazamientos urbanos a manera de convertirse en los próximos iconos arquitectónicos del futuro, cuando menos esa es la lectura que aparentemente así se traduce mediante un precoz pronostico, que hace alusión y que va de acuerdo con los problemas actuales en medida de esa mutación entre tecnología y estética de la arquitectura contemporánea, donde inciden esas múltiples interpretaciones en las sociedades contemporáneas; pero sobre todo que se refleja inmediatamente esa combinación del principio de la arquitectura de una propuesta implacable como limpia y pura haciendo de los espacios más diversos entre un objeto de función, forma y color; transformándolo en un lugar de privilegio y con un sentido más allá de la contemporaneidad o de un tiempo histórico.

Una serie de encargos tan importantes que promisoriamente estas obras han otorgado identidad a los emplazamientos urbanos a manera de convertirse en los próximos iconos arquitectónicos del futuro, cuando menos esa es la lectura que aparentemente así se traduce mediante un precoz pronostico, que hace alusión y que va de acuerdo con los problemas actuales en medida de esa mutación entre tecnología y estética de la arquitectura contemporánea, donde inciden esas múltiples interpretaciones en las sociedades contemporáneas; pero sobre todo que se refleja inmediatamente esa combinación del principio de la arquitectura de una propuesta implacable como limpia y pura haciendo de los espacios más diversos entre un objeto de función, forma y color; transformándolo en un lugar de privilegio y con un sentido más allá de la contemporaneidad o de un tiempo histórico.

Oficinas Swiss Re, en Londres 1997 - 2003

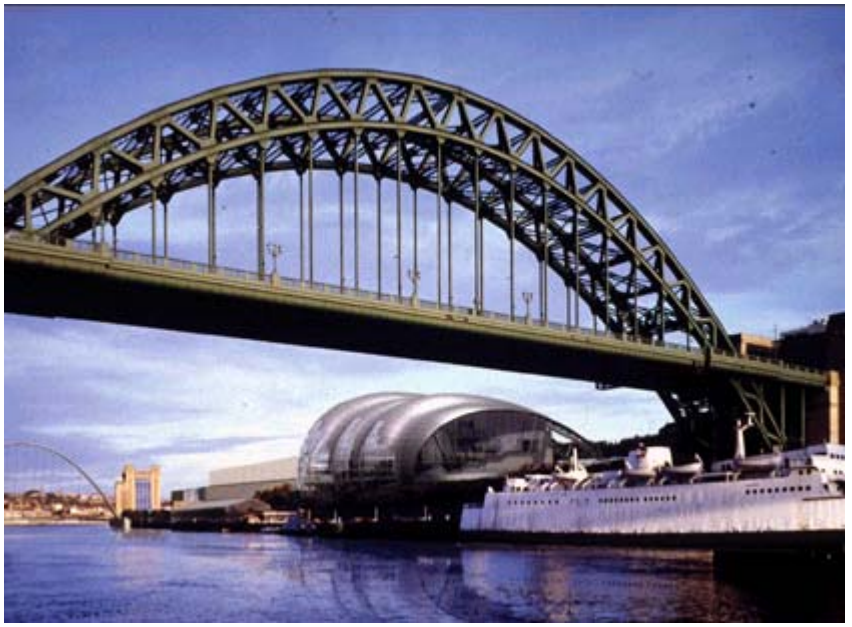
Oficinas Swiss Re, en Londres 1997 - 2003

OBRAS ARQUITECTÓNICAS:

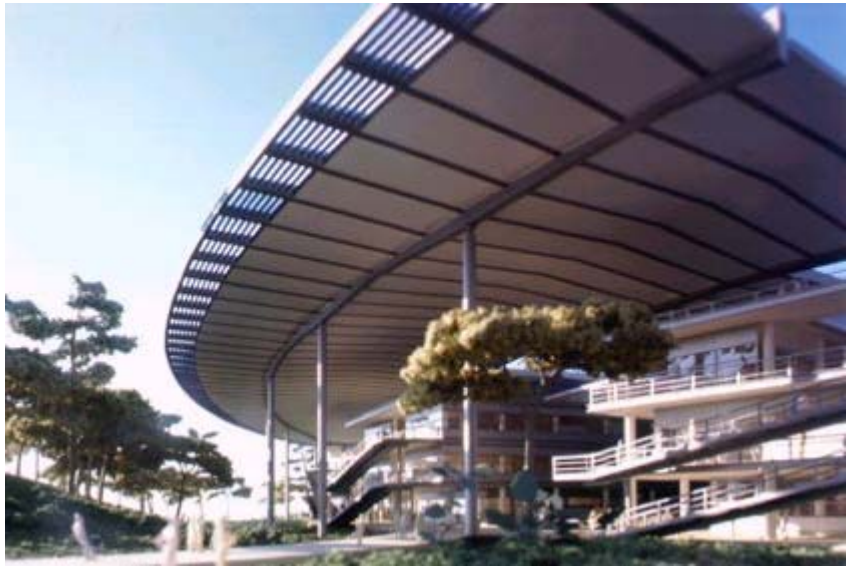
Centro de Exhibiciones y Conferencias Escoces, Glasgow 1995 - 1997

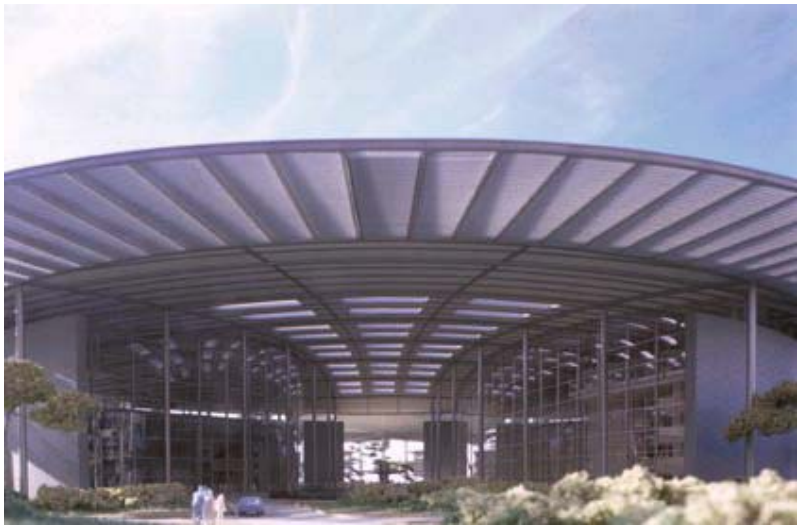
Centro de Congresos en Valencia, España 1993 – 1998

Centro de Musica, Gateshead, Inglaterra 1997 – 2002

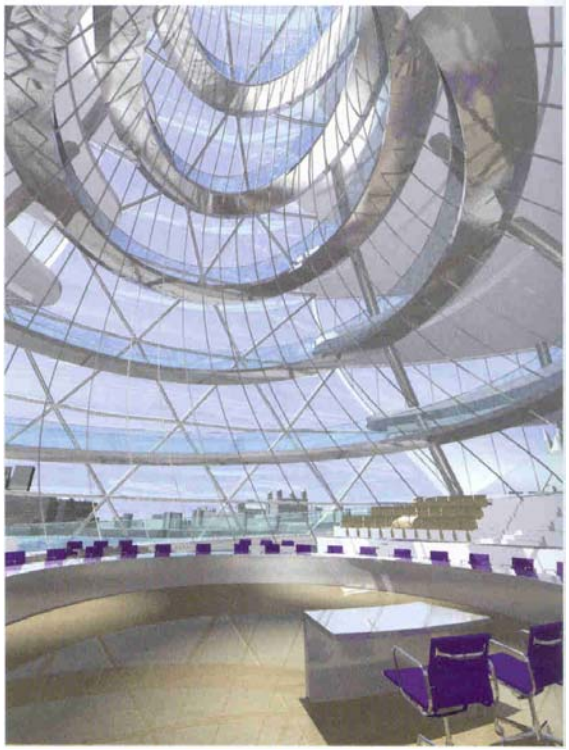


Arriba: Centro de Musica, Gateshead, Inglaterra 1997 – 2002
Abajo: Petronas Universidad de Tecnología, Kuala Lumpur; Malasia 1998 – 2002





Arriba:Petronas Universidad de Tecnología, Kuala Lumpur; Malasia 1998 – 2002
Abajo:Albion Wharf Development, Battersea Londres 1999 - 2003



Greater London Authority, Oficinas Corporativas, Londres 1998 – 2002

4.1.3. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: REM KOOLHAAS.

El tercer exponente el Arq. Rem Koolhaas a quien conocemos un poco mas, ya que ha escrito sobre artículos con respecto a las propuestas teoricas y practicas del Deconstructivismo, y las propuestas datan de los estudios que realizó sobre la Escuela Rusa (*Vkhuthemas, Constructivismo*), Estudios que realizo en Londres, y que ha llevado a distintas partes del mundo con su enfoque, que inicialmente propuesto y muy criticado. Ha sido durante los últimos años, que con otros autores han participado en la misma corriente y que ha impulsado hasta nuestros días, una de sus discípulas mas destacadas es Zaha Hadid entre otros arquitectos que han aprendido los métodos de Koolhaas, por lo que se ha considerado exponer su pensamiento, analizar sus ideas y obras en esta tesis.

Koolhaas a lo largo de su carrera a logrado conquistar el premio Pritzker, Haremos referencia a diversas revistas tales como: *Croquis*, *Arquitectura Viva*, entre otros documentos como un a varios libros de análisis que el cual se considera una de las compilaciones más completas de su obra llamada: *S,M,X,XL; The Harvard Shopping of Design*; Al cual se hará referencia de su obra y conceptos utilizados para hacer arquitectura, así como una serie de entrevistas que mantuvo con diversos críticos y colegas de profesión.

Biografía:

Nació en Rótterdam, en 1944, Después de vivir en Indonesia durante los años de 1952 a 1956, se estableció en Ámsterdam, donde trabajó como guionista de cine y ejerció periodismo en el *Haagse Post* . Poco después se traslado a Londres para estudiar Arquitectura en el Architectural Association. De este tiempo datan dos proyectos teóricos, *The Berlin wall as architecture* (1970) y *Exodus, or voluntary prisioners of architecture* (1972) En el mismo año obtuvo una beca que le permitió viajar en los Estados Unidos, donde fascinado por la ciudad de New York, comenzó a analizar el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, publicando *Delirius New York, a retroactive manifesto for Manhatan*.[48]

A partir de ese momento, Rem Koolhaas decidió, pasar de la teoría a la practica y regresó a Europa. En 1975 fundo: Office Metropolitan Architecture (OMA), cuyos objetivos eran la definición de nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como practicas, entre la arquitectura y la situación contemporánea, En 1978, tras recibir el encargo de diversos proyectos en Holanda, entre ellos la ampliación del Parlamento de la Haya, se decidió abrir otro despacho en Rotterdam, desde aquel momento centraría en este todas las actividades del OMA, al mismo tiempo creo la Fundación Gosztadt, una sección independiente del OMA, cuyo objetivo es la coordinación de la actividades culturales del despacho, tales como exposiciones y publicaciones.

[48] Zaera, Alejandro; *"El Croquis, Monografía y Obra de Rem Koolhaas*, p.p.11- 431,N° 79; ed. El Croquis, Barcelona 1996-2000

POSTURA TEÓRICA:

ANÁLISIS DE LA ENTREVISTA EN LA PUBLICACIÓN DE LA REVISTA "EL CROQUIS"

"ENCONTRANDO LIBERTADES"

Rem Koolhaas, considera que después de tanto tiempo el arquitecto no tenia esa presencia en un contexto soslayando una vida publica, cuando solo la presencia del autor era lo mas importante, lo que nos lleva a una profunda reflexión en cuanto a la revaloración de libertades, a partir de la década de los ochenta, se comienza a concebir conciencia, respecto a las caducas alusiones protagónicas, por una conciencia de contexto – usuario – arquitecto, donde la participación de un arquitecto no estaba bien definida por la sociedad, y esto propició un replanteamiento de las libertades donde se conjunto un diseño y un uso, a nivel contextual, y se redescubrió la representación de una labor que había perdido sentido en las décadas de los sesenta y setenta, consecuentemente generó profundos cambios en las articulaciones de ciudad con diseño reconsiderando los pasados errores y el legado que tuvo el modernismo.

Sostiene que el proceso, permitió remitirnos no formalmente, sino ideológica y conceptualmente aludiendo en su primera obra de investigación, a los campos de interés explorados en "*Delirius, Nueva York*", donde pensaba al principio que esto no lo llevaría a nada sin embargo fue el móvil para descubrir su importancia y lo que significaría su "segunda gestación de la misma concepción"... se preguntaría cual concepción.. (La revaloración de los vínculos entre el contexto, el uso y un diseño).

Japón, 1992 [Concurso] **Anillo Urbano de Yokohama**

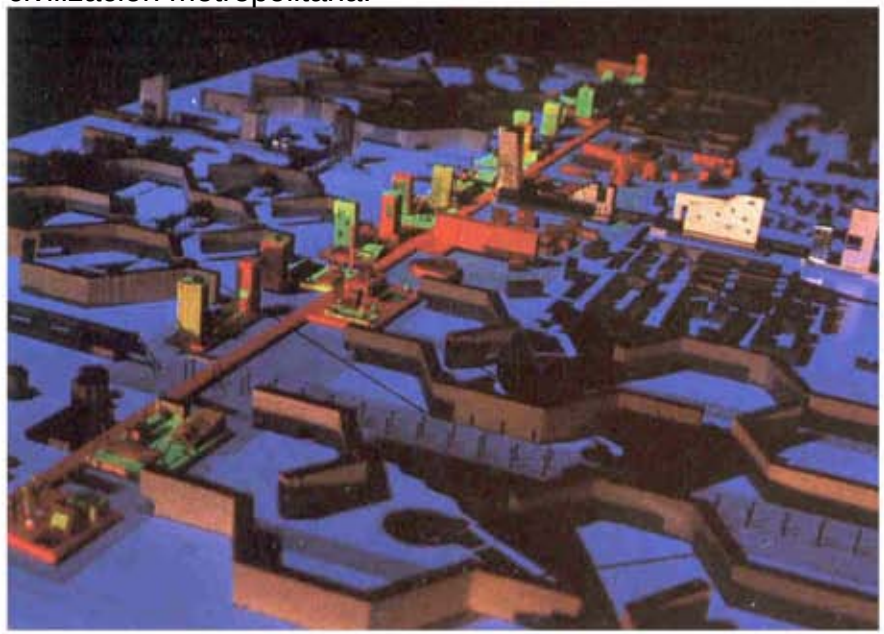
Nuestro proyecto es una hipótesis fundamentada en las singulares condiciones que se dan en esta área: la existencia de dos mercados con una cantidad enorme de plazas de aparcamientos; la confluencia aquí de coches en su paso hacia la nueva autopista, de vías férreas y de barcos; y la proximidad de Minato Mirai 21, una tremenda inyección de densidad en una ya de por sí congestionada condición urbana. Todos estos elementos juntos definen una situación con un potencial ilimitado de estímulos y garantes para la generación de actividades.
Hemos procurado evitar el diseño de edificios, con sus inevitables limitaciones y separaciones. Continuo y amorfo, el proyecto invade el solar como una lava programática. Tres estratos de actividades se proponen para suscitar el mayor número posible de acontecimientos con la mínima carga de definición apriorística. Habiendo observado que las horas punta de mercado tienen lugar a primera hora de la mañana, proponemos un espectro complementario de eventos que ocuparía el ciclo de las 24 horas con un montaje de sucesivos y simultáneos momentos álgidos -lo que supone la optimización de este sitio y su infraestructura, que generen un *pico* de 24 horas, un mosaico de vida heterogénea propia del siglo veintiuno.

Algunas zonas se utilizarían como carreteras, otras como aparcamientos; intervenciones mínimas suscitarían la aparición de teatros, cines, clubes nocturnos, restaurantes, iglesias, campos de deporte, y otros usos; los nuevos elementos de acceso, comunicación, artificialidad y tecnología se congelarían en una momentánea disposición.
Cubriendo la sección sudeste del solar, este tapiz programático dejaría un área de los antiguos muelles intacta, allí donde las condiciones parecen ideales para su

uso como zona residencial: vistas al mar, apertura, densidad. En dirección a la ciudad se propone una cuña a modo de centro, que junto con el área residencial proporcionaría un cierto grado de anclaje tridimensional a la actuación: este agrupamiento de *agujas* contenedoras conectadas a la estación del tren superrápido generaría una compensación financiera por la *ligera* urbanización de la isla.

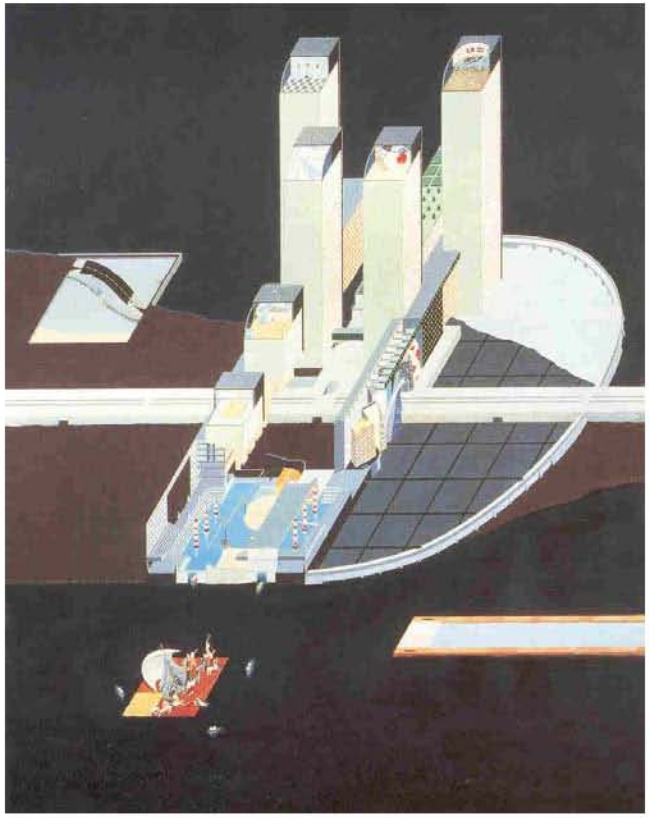
Metrópolis: Topografía de la Acumulación Flexible

Aún a pesar del explícito rechazo del propio Koolhaas del adjetivo *metropolitano* dentro del nombre de OMA, parece difícil encontrar un calificativo mejor para explicar la actividad de la oficina, en cuanto ésta incide muy directamente en las condiciones de producción que han convertido el metropolitanismo en categoría cualitativa, más que en territorialización restrictiva. Dentro de la geografía de las formas avanzadas del capitalismo, *me- trópolis* equivale a *mundo.* Si la ciudad se constituye históricamente como concentración geográfica de plusvalías, la metrópolis es la infraestructura física de los modos de integración económica basados en la circulación de plusvalías más que en su localización, el paradigma metropolitano supera la oposición ciudad / territorio y se estructura más bien en la oposición desarrollado / subdesarrollado. El interés que el trabajo reciente de OMA merece, consiste precisamente en la explotación de las implicaciones culturales y epistemológicas de los modos de producción de la civilización metropolitana.

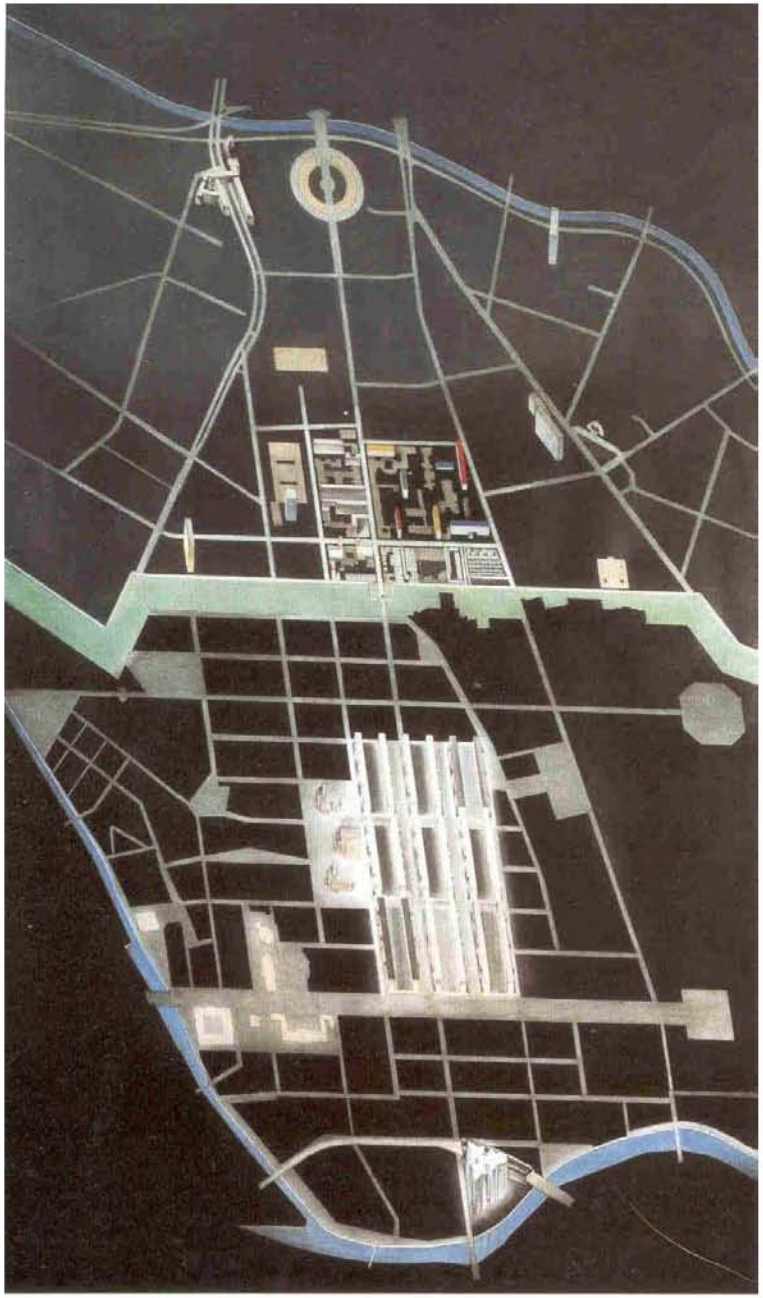


Ni el tiempo ni el espacio, las categorías básicas de la experiencia, pueden considerarse como abstractas o *naturales,* sino estrechamente relacionadas con los

procesos de organización material implicados en los modos de producción. El trabajo reciente de OMA ensaya una redefinición de las concepciones del tiempo y el espacio a través de la práctica material, iniciando un replanteamiento de la arquitectura como disciplina de la organización material dentro del modo de integración económica poscapitalista. Tal definición se aplica a la implicaciones epistemológicas de los dispositivos de *desplazamiento temporal o espacial* que aquel modo de integración economica ha desarrollado para contrarestar los procesos de sobreacumulación que le son inherentes.

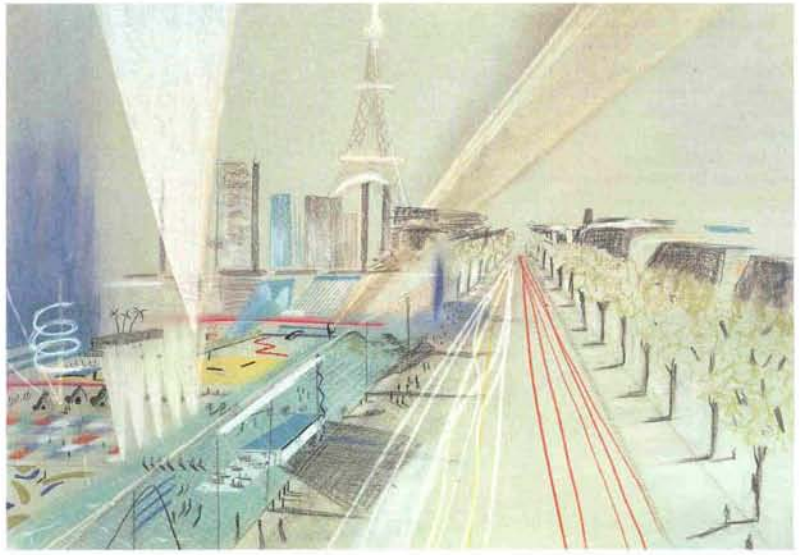


En la superación de los modelos *fordistas*, estructurados sobre las correspondencias oferta / demanda y la precisa localización geografica y social de recursos, productos y plusvalías, el denominado *regimen de acumulación flexible*. cuestiona modelos construidos sobre delimitaciones territoriales bien establecidas, prevalentes en las economias keynesianas, modificando sus paradigmas espacio – temporales a traves de distorsiones en el tiempo y el espacio: cuanto más flexibles e inarticuladas son las estructuras locales, espaciales, temporales, materiales o sociales, más estable es el sistema en el ámbito global. Los estrechos lazos que unen el planeamiento económico con el planeamiento-espacial y geográfico dentro del modo de producción poscapitalista son una señal del predominio de la organización espacial sobre la secuencia temporal: el espacio se ha convertido en uno de los productos fundamentales de la civilización contemporánea 6. El efecto que dichos sistemas de producción tienen sobre la experiencia de la realidad puede sintetizarse en la condición de *compresión espacio-temporal* que resulta del uso de mencionadas *técnicas de desplazamiento.* Es precisamente en la integración en las prácticas materiales de los procesos de mutación, flujo y desorden, como partes integrales del régimen de *acumulación flexible,* donde el discurso de OMA es más preciso, tanto por su entendimiento de los modos de producción, como por su capacidad para desarrollar los instrumentos necesarios para desarrollar una práctica material coherente. El objetivo de este texto es el de plantear un *análisis topográfico* de la obra reciente de OMA, desde una perspectiva que pretende mantenerse ajena a los discursos lingüísticos o genealógicos, para concentrarse en las topografías u organizaciones materiales, y desde ellas llegar aun entendimiento de la epistemología en que se generan.



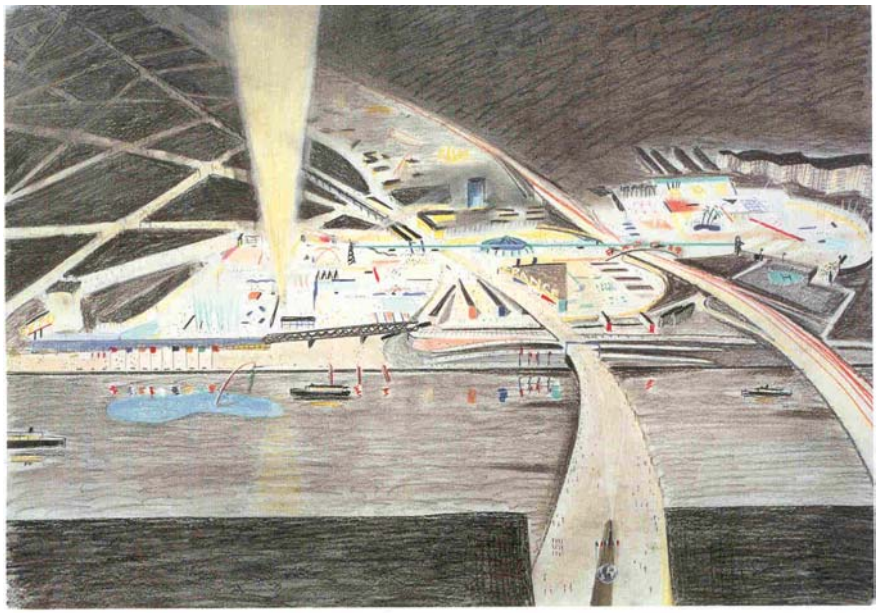
Anti – Formalismo: el Rizoma

Solo tras conocer la obra reciente del OMA podemos entender la esquizofrénica dedicación de Koolhaas a Leonidov y Coney Island simultáneamente, como parte consciente o inconsciente de una muy precisa agenda: sus primeras experimentaciones con los lenguajes de la modernidad no son sino una estrategia autodestructiva que apunta a la eliminación total de cualquier aproximación lingüistica. Una exterminación programada de la arquitectura representativa por puro agotamiento en sus dos posibles frentes: el del significante y el del significado. Podemos imaginar la ironica sonrisa de Koolhaas frente al suicidio del lenguaje arquitectónico con el que su ex – *parthners*, Zaha Hadid y Elia Zenghelis, le estaban obsequiando. Podemos imaginar la misma ironia frente a sus propios excesos narrativos y simbolicos en *Delirius New York*.



Convirtiendo el proyecto en puro «calco» o puro texto, la primera producción del OMA alcanza el extremo de una ruptura definitiva entre arquitectura y lenguaje, el fin de la arquitectura ideológica por reducción al más puro formalismo o a la narrativa más conceptual. Entre las ruinas calculadas de cualquier codificación de lo construido, el trabajo de OMA parece apuntar a un nuevo comienzo en el que la base no es la experimentación lingüística o textual, sino la proposición de una serie de geografias o topografías cuyo sentido es fundamentalmente operativo, mas que significante. Dentro del paradigma clásico, soportado básicamente sobre una epistemología hylomórfica, las formas son instrumentos de codificación o captura, soportes para la reproducción mecanismos para el establecimiento de competencias y genealogías. Semejantes técnicas de control y soberanía sobre una realidad domada y estática son difícilmente aplicables a una naturaleza artificial que se estructura sobre el proceso de una mutación continuo inherente al modo de producción contemporáneo. En la obra última del OMA, las ideas, o escencias son reemplazadas por relaciones o prestaciones, liberándose por fin los virtuosismos lingüisticos que se encuentran en la deconstrucción, la fase terminal del paradigma representativo. Una indiferencia hacia la forma como codificación *lingüística* que nos permite caracterizar la producción de la oficina como *rizomatica*, es decir, construida fundamentalmente sobre su operatividad.

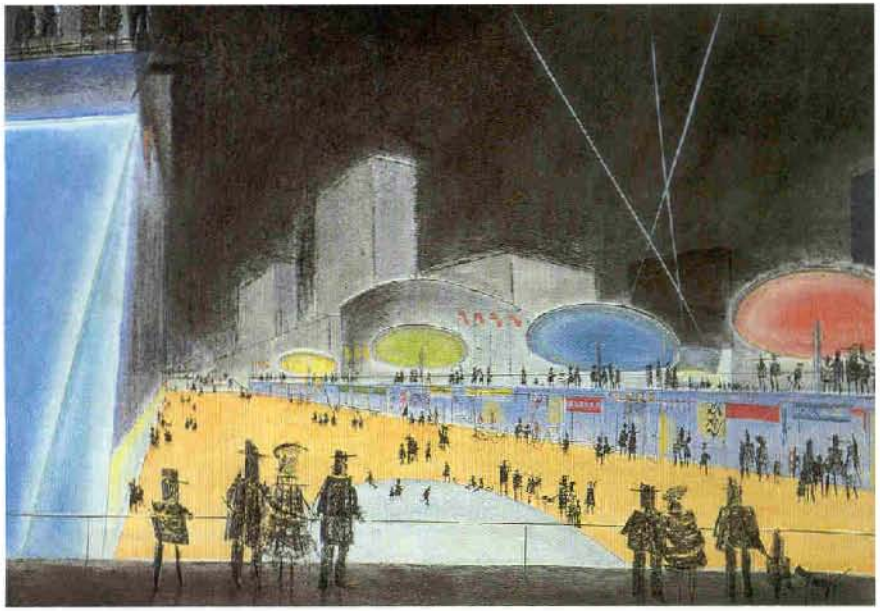
Sin duda el ejemplo mas perfecto es el del proyecto para *Melun – Sénart:* la estrategia del proyecto consiste en la generación de un sistema apto para ser desarrollado mas que la determinación de unos resultados formales. Los objetivos de la propuesta se cifran en la accesibilidad de servicios urbanos y en la preservación de determinadas cualidades estéticas del lugar. Una primera distinción entre proyecto urbano y proyecto de desarrollo, sirva para definir las áreas de control y de indeterminación. El rechazo explícito de cualquier ideología urbana como determinante del plan implica la aceptación de la imposibilidad de ejercer una determinación absoluta sobre la materialización de la ciudad.[48]



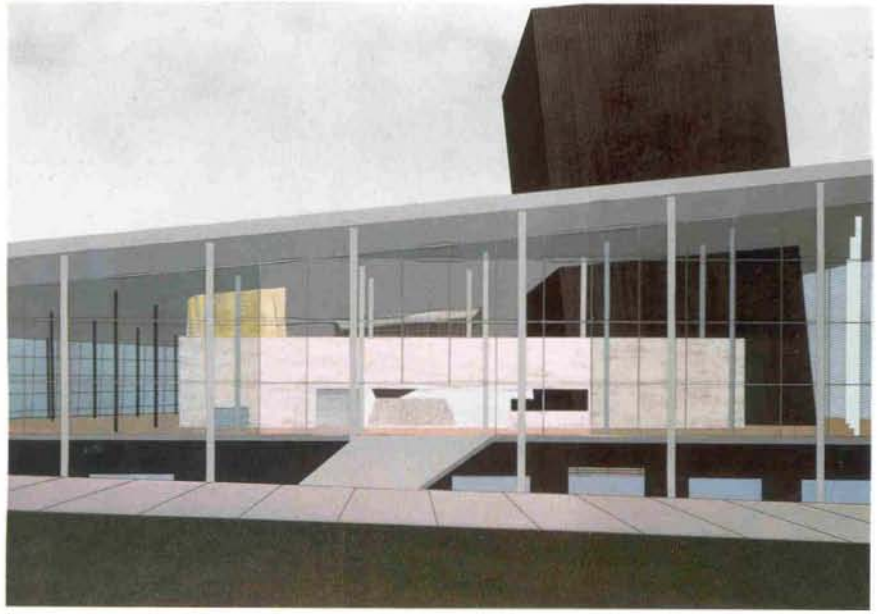
[48] Zaera, Alejandro; *"El Croquis, Monografía y Obra de Rem Koolhaas*, p.p.11- 431,N° 79; ed. El Croquis, Barcelona 1996-2000

“La conquista del espacio” Por: Anatxu Zabalbescoa.

Rem Koolhas es el arquitecto más influyente y subversivo del mundo. Tras un pasado cosmopolita y errabundo como periodista y cineasta, este holandés de 56 años ha recogido el premio Pritzker, el mayor galardón al que un arquitecto puede aspirar. Si la imprenta revolucionó la literatura y la industria alteró el aspecto de las ciudades, se podría decir que la planta libre supuso la revolución arquitectónica del siglo XX. Con ella las paredes dejaron de ser muros, ya no servían para soportar el techo y dejaron, en parte, de ser necesarias. Los arquitectos modernos de principios de siglo inventaron ese concepto y con él los espacios flexibles, las habitaciones transformables y las casas diáfanas.

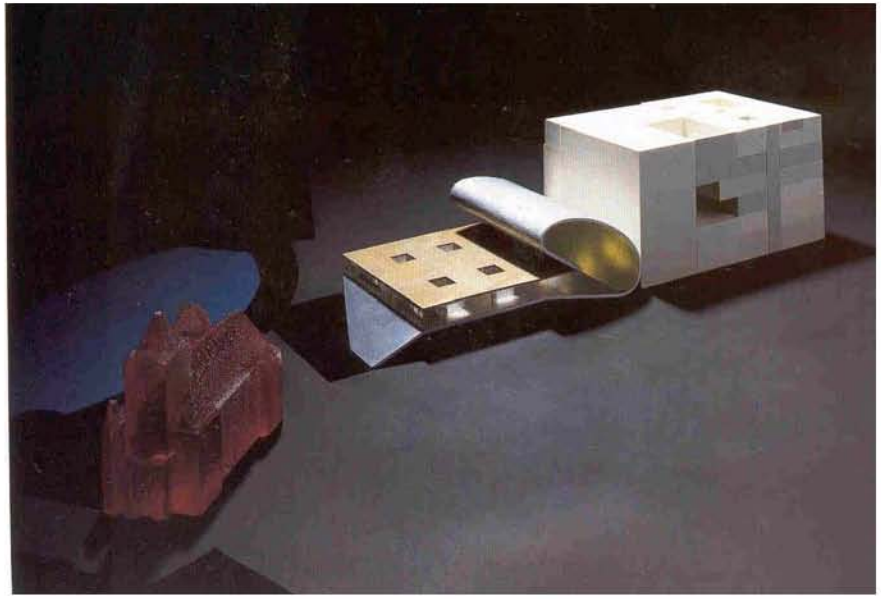


Hacia muchos años que el universo arquitectónico no vivía una convulsión revolucionaria cuando apareció este holandés errante repleto de ideas primero, lleno de proyectos después y con una revolución entre las manos para acabar. En 1998, Rem Koolhaas dio un nuevo giro a la historia de la arquitectura al inventar la sección libre. Si la planta libre significa la libertad absoluta para moverse en la planta horizontal de un edificio (los pisos), la sección libre supone la magia de vivir en alturas variables, cambiantes y móviles. ¿Cómo consiguió el premio Pritzker semejante proeza? Con un encargo desesperado.



Comenta Koolhaas: “Una pareja de Burdeos que decidió cambiar de domicilio. Querían una casa muy sencilla y buscaban un arquitecto, entretanto, el marido tuvo un accidente, estuvo apunto de morir, pero sobrevivió; quedo

tetraplejico, quebrado y casi mudo. Desde una silla de ruedas siguió buscando un arquitecto, pero ya no quería una casa sencilla, quería una casa compleja, por que se dio cuenta de que iba a ser la nueva casa la que definiera su mundo". La sección libre fue respuesta de Colas para mejorar la vida de un hombre tetraplejico. En la casa de Burdeos, una gran plataforma se mueve libremente entre las tres plantas de la vivienda: es la habitación de un invalido que vive a diario la ilusión de dejar de serlo. Junto a esa estancia – ascensor, una estantería transparente, que atraviesa la construcción de arriba abajo, contiene sus libros, sus videos y sus botellas de vino. Cuando el hombre no esta en una de las plantas, su ausencia queda marcada por un enorme agujero, solo él desde su ascensor hidráulico, tiene el poder de transformar la casa: lo que era el techo se convierte en un pozo de luz, lo que tenia una altura pasa a tener tres, lo que era suelo se convierte en patio.



De la casa de los pliegues:

La de Burdeos es la cuarta casa que construye Rem Koolhaas desde su estudio OMA (Oficina de Arquitectura Metropolitana),en Rótterdam, con la Villa dall´Ava, a las afueras de Paris, consiguió que un editor pudiera bañarse contemplando la torre Eiffel gracias a que la casa, de una caja metálica apoyada en delgado pilares se convirtió en una piscina alargada. Otra de sus viviendas propuso un juego de rampas camuflado por el bosque holandés pero fueron sus apartamentos de Fukuoka (Japón) los que le abrieron la puerta a los dos mundos: el de los pliegues y las curvas en los techos en el que los techos se convierten en rampas- y el universo un mundo en el que, imprevisible e imparable, Koolhaas comenzaría a construir sus ideas. Los planos inclinados en Kunsthal de Rótterdam y los pliegues y los dobleces del Educatorium de Ultrech hablan ese idioma chocante y deformado que exploto en el Congrexpo de Euralille, un monumental huevo con salas para conciertos, ferias y congresos ubicado en la nueva ciudad enmarañada entre autovías que quería convertirse en un centro de negocios equidistante entre Londres, Paris y Bruselas. El propio Koolhaas había diseñado la futurista Euralille como la ciudad del futuro, junto al canal de la Mancha y en torno a la estación del tren de alta velocidad.

Comenta Koolhaas: "Entre los ocho y doce años viví en Indonesia, y esa experiencia se refleja en la manera como afronto los encargos, en el Sureste asiático, las ciudades crecen con una mezcla de caos e ingenio. La parte ingeniosa es el resultado de tener que evolucionar con pocos medios el caos suele ser terreno perdido por el ingenio, pero ganado por la supervivencia". La supervivencia de las ideas y las personas preocupa a este arquitecto mucho más que la vida de las ciudades tradicionales. Con

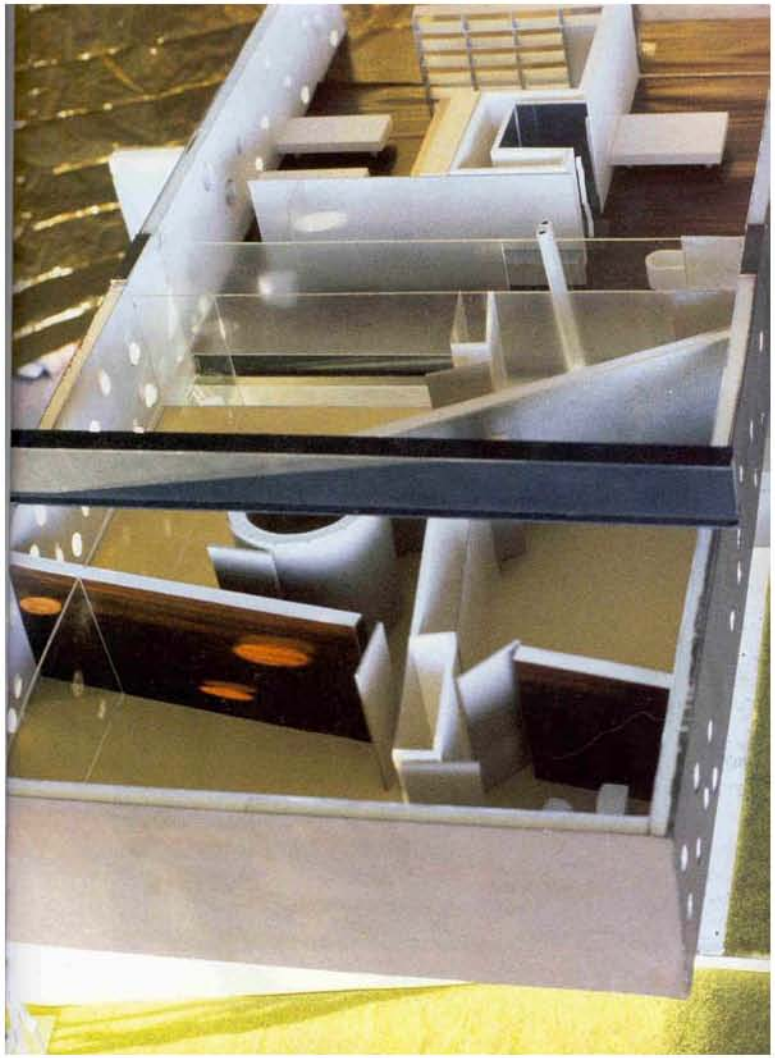
frecuencia se ha mostrado partidario de abandonar las historicas urbes europeas y, en los últimos años, ha defendido una colonización urbana del Sureste asiático basada en la mezcla de tamaños, estilos y calidades de edificios. “Lo que me interesa de la arquitectura es la posibilidad que ofrece de trabajar en distintos lugares, programas y escalas. De ponerse en practica, esa posibilidad permitiría que la arquitectura se desarrollase enormemente, pero la realidad es otra. Un profesional que hace un hospital es un experto en hospitales; el que realiza una prisión, experto en prisiones, y en esta línea los arquitectos continúan recibiendo sus encargos, cuando posiblemente, han agotado sus ideas sobre prisiones y hospitales. Si uno no cambia, no evoluciona y termina por dejar de pensar”.

Artista, Pensador e Ideólogo, Koolhaas considera que “pronto dejaran de existir las profesiones vitalicias, por que el mundo cambia demasiado deprisa. Hay profesiones todavía lineales, como la de oculista. Pero un arquitecto es como un periodista, que debería de ser capaz de escribir sobre cualquier tema, en cualquier lugar del mundo. Se trata de profesiones que se desarrollan en escenarios globales y para trabajar de manera internacional se debe ser muy abierto y valorar las otras culturas por encima del estilo propio”. En realidad, no se podría decir que este arquitecto imprevisible tenga un estilo. Él comenta que obtiene la inspiración, “ de la contemplación de la sociedad y el tiempo en que vivimos”, y que la imaginación social se debe ser la principal fuente de inspiración de los arquitectos. “Creo que la sociedad tiene muchas urgencias y que los arquitectos tenemos la obligación de responder. En los ochenta se dio, sobre todo entre los arquitectos jóvenes, una gran obsesión por el detalle arquitectónico. Yo interpreto esa preocupación por el detalle como incapacidad para afrontar problemas reales.”

De las escalas al desembarco americano:

El ideario arquitectónico de Koolhaas esta recogido en *S,M,L,XL,* un libro de tallas (pequeña, mediana, grande y muy grande), en el que describe la necesidad de trabajar con varias medidas y culturas para poder seguir investigando y produciendo soluciones. “Todas las escalas valen, porque, para poder realizar las ciudades que estamos diseñando en Corea, necesitamos recordar como funcionan las viviendas. Para diseñar la nueva ciudad Euralile necesitamos la experiencia que obtuvimos proyectando un centro de congresos, un museo y otros edificios intermedios” asegura. Con todo, la gran escala, “el mejor cuanto más grande”, es el denominador común de los trabajos que le han valido fama internacional. “Me fascina la gran escala por que en los edificios de gran tamaño se produce una fusión irremediable entre la arquitectura y la ingeniería que permite experimentar formalmente y decidir la forma de un edificio a partir de nuevos criterios, en ocasiones urbanísticas, otras escultóricos y muchas veces caprichosos”. No es extraño que uno de sus ensayos más influyente sea un canto a esas realidades de titulo rotundo: *Nueva York Delirante.*

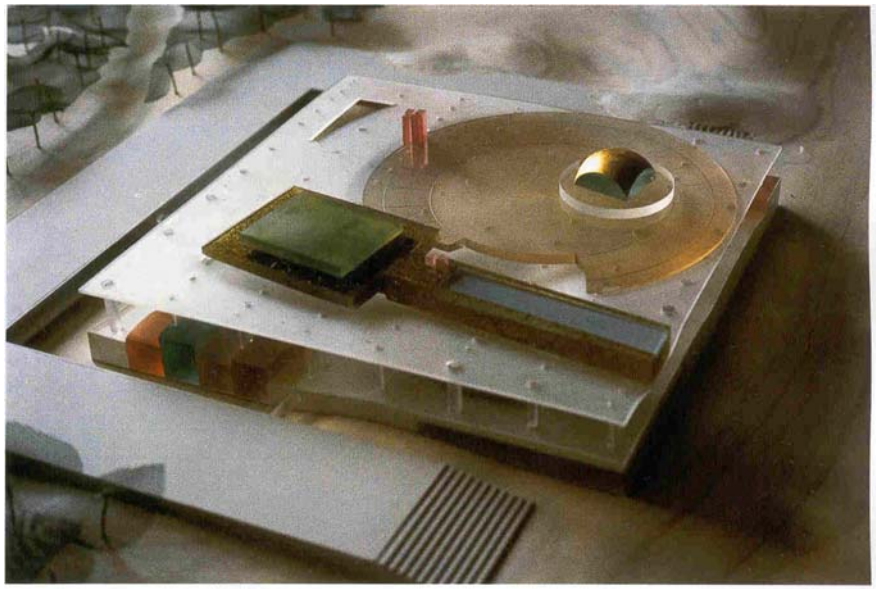
La extravagancia y lo escultórico están presentes con que este arquitecto prepara su segundo desembarco en Norteamérica. Si el primero fue teórico, el segundo va a contar con un anfitrión famoso por sus dibujos animados. Los Estudios de la Universal, Los Angeles, llevara el sello del arquitecto más polémico del planeta. El mismo que firmara la nueva Biblioteca de Seattle, la ciudad de Bill Gates. El neoyorquino Ian Schrager, el promotor de los hoteles que firmara el diseñador francés Phillipe Starck, ya le ha encargado ha Koolhaas un edificio para Manhattan que el holandés esta diseñando con otro candidato para el premio Pritzker, Jaques Herzog, que le ganó la partida en el concurso para reordenar el Puerto de Tenerife, Koolhaas perdió en Santiago la ocasión para construir la Ciudad de las Culturas de Galicia. Sin embargo, no lejos de allí, la casa de la Música de Oporto verá aterrizar un platillo volátil frente a Duero con la marca del Holandés.



Herencia Virtual para herederos reales:

Al describir el trabajo de muchos arquitectos, Koolhaas habla del toque “Anti- Midas”, que destruye cuanto toca: “Los suburbios crecen desordenadamente, como trastiendas, como si allí nada importase, ni arquitectura, ni urbanismo, ni los ciudadanos. La mayoría de las ciudades europeas confía, aun en su centro histórico para las actividades culturales y comerciales de calidad. Esto se refleja en el descuido de las nuevas zonas destinadas a vivienda o almacenes que pasan a ser áreas muy artificiales”. Curiosamente, los extrarradios, la naturaleza artificial, los bosques reubicados y los planteles apilados han sido el terreno abandonado para los jóvenes herederos del maestro holandés.

El español Alejandro Zaera es uno de esos arquitectos que salieron de la cocina de Koolhaas al mundo. Este madrileño de 35 años construye la terminal de pasajeros del puerto de Yokohama, en Japón, un lugar ene que los peatones pasearan por una azotea ondulante. Los techos convertidos en suelos son parte de la herencia de Koolhaas. De entre sus herederos, el joven Winy Maas se perfila como delfín. Las viviendas de planta ondulada y plegada que Maas proyecta ya pueden visitarse. Sus propuestas para rascacielos de bosques o campos apilados representaran a Holanda en la Exposición Universal de Hannover. La virtuosa máxima de Koolhaas – “Las ideas se construyen “ – tan ingenua y arrogante como demoledora y admirable, se han convertido, también en manos de sus herederos, en una realidad palpable capaz de transformar al mundo.[49]



La Plaza Urbana desde la recepción / *Urban Square from reception*

[49] Anatxu Zabalbescoa, *La conquista del Espacio,* p.p. 68-73 EP[S] Suplemento del El Pais Semanal, articulo dedicado a Rem Koolhaas, en Madrid, 11 de Junio del 2000

DIALOGOS

“Frentes de Ruptura”

Venturi y Scott Brown, en dialogo con Obrist y Koolhaas

“Reaprendiendo de Las Vegas”

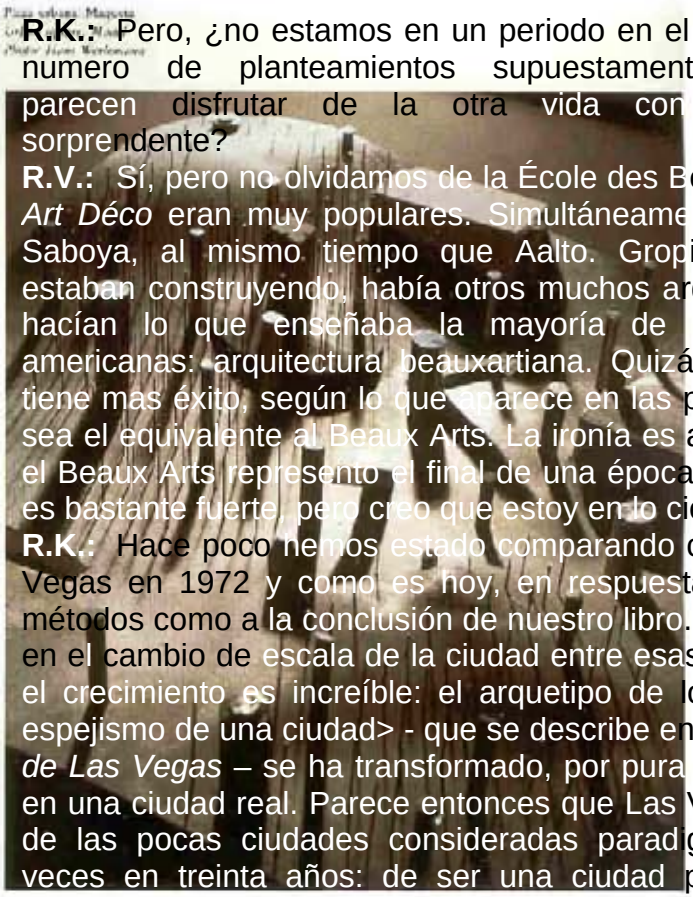
En *Guide to Shopping*, de Koolhaas incluye este dialogo con los autores de *Aprendiendo de Las Vegas*, quienes señalan su actual condición de paradigma en la ciudad temática.

Rem Koolhaas: Descubrí *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, mientras estudiaba en Cornell. El libro para mí fue a la vez fuente de inspiración y de amenaza: constituía un manifiesto por el cambio de la esencia al signo, justo cuando yo empezaba a descifrar el impacto de la esencia en la cultura, lo que acabaría siendo *Delirius New York.* Paradójicamente encontré a unos arquitectos que a pesar de su amor por la arquitectura, se sentían fascinados por su opuesto, mientras a mi me empezaba a fascinar la arquitectura que venia de su opuesto.
Hans Ulrich Obrist: En otro articulo yo planteaba el hecho de que, después de *Complejidad y Contradicción en la arquitectura,* resulta muy difícil encontrar otro manifiesto sobre la arquitectura. Lo que Rem observa es que, desde aquel manifiesto, la mayoría de ellos tratan sobre la ciudad.
R.K.: La cuestión no es que los manifiestos se refieran a la ciudad, sino que no hay manifiestos. Solo hay libros sobre la ciudad que *suponen* manifiestos*.* ¿Cómo interpretas esto?, ¿Cómo han actuado, siendo autores del “ultimo” manifiesto, durante este intervalo de treinta años?

Robert Venturi: Tiene que ver con lo que hemos estado diciendo desde entonces, pero lo expresa de otro modo. El elemento esencial de la arquitectura contemporánea ya no es el espacio, sino la iconografía. Pero hoy la gente ni siquiera sabe lo que significa la palabra iconografía. Básicamente, lo que digo es que ha llegado el momento de aprender de la arquitectura anterior a la abstracción del siglo XX. Estamos revisitando cada vez mas la tradición icnográfica: los jeroglíficos egipcios son como vallas de publicidad; las primitivas basílicas bizantinas o cristianas, como la de Ravena, tienen los interiores repletos de imaginería. Lo denominamos arte culto, pero en realidad es arte publicitario para enseñar teología cristiana a los analfabetos; los grandes murales barrocos son publicidad contrarreformista de la iglesia católica de Roma. Etcétera. Por su puesto que otro gran ejemplo de hoy es la arquitectura comercial vernácula norteamericana, tan importante a principios del siglo XXI como lo fue la arquitectura industrial vernácula americana a principios del siglo XX. Le Corbusier se inspiró en los silos del Medio Oeste; Mies van der Rohe construyo edificios que, por su lenguaje y su organización espacial, eran básicamente naves industriales. En aquel momento la inspiración estaba en lo vernáculo industrial americano; hoy la inspiración debería de ser lo vernáculo comercial. Y, por tanto, los signos son muy importantes: son el equivalente a las imágenes de las iglesias bizantinas y de la Contrarreforma, por lo demás, la arquitectura para mí esta muerta. ¡Abajo el espacio-como-divinidad con iconografía industrial de la era posindustrial! Recordemos que estamos en la era de la información. En la era electrónica, y por eso los signos son importantes, ¡no la rocalla industrial!
R.K.: Aquí hay un tema interesante: en nombre de lo que esta ocurriendo y de lo que es importante, estas proclamando la muerte de la arquitectura: un cambio de la

forma a la iconografía que según tú, es totalmente reconocible. ¿Pero, como explicas entonces el enorme atractivo popular que tiene la producción de las formas, los arquitectos que están dando a conocer ciudades enteras mediante una realización de una escultura?

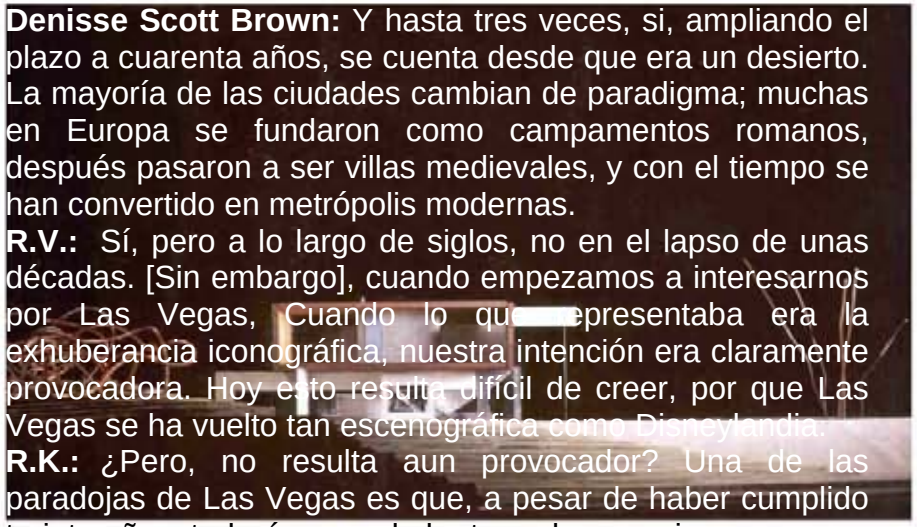
R.V.: No estamos proclamando la muerte de la arquitectura sino su vuelta a nacer: lo que estamos proclamando es la muerte de la escultura como arquitectura. El Expresionismo abstracto fue un invento maravilloso, pero no creemos que hoy sea muy significativo como arquitectura.



R.K.: Pero, ¿no estamos en un periodo en el que un buen numero de planteamientos supuestamente "muertos" parecen disfrutar de la otra vida con una salud sorprendente?

R.V.: Sí, pero no olvidamos de la École des Beaux Arts y el *Art Déco* eran muy populares. Simultáneamente a la Villa Saboya, al mismo tiempo que Aalto. Gropius y demás estaban construyendo, había otros muchos arquitectos que hacían lo que enseñaba la mayoría de las escuelas americanas: arquitectura beauxartiana. Quizá, lo que hoy tiene mas éxito, según lo que aparece en las publicaciones, sea el equivalente al Beaux Arts. La ironía es asombrosa. Y el Beaux Arts represento el final de una época. Lo que digo es bastante fuerte, pero creo que estoy en lo cierto.

R.K.: Hace poco hemos estado comparando como era Las Vegas en 1972 y como es hoy, en respuesta tanto a los métodos como a la conclusión de nuestro libro. Si uno se fija en el cambio de escala de la ciudad entre esas dos épocas, el crecimiento es increíble: el arquetipo de lo irreal – <el espejismo de una ciudad> - que se describe en *Aprendiendo de Las Vegas* – se ha transformado, por pura acumulación, en una ciudad real. Parece entonces que Las Vegas es una de las pocas ciudades consideradas paradigmáticas dos veces en treinta años: de ser una ciudad prácticamente virtual en 1972, a adquirir una condición de entidad casi irreversible en 2000.



Denisse Scott Brown: Y hasta tres veces, si, ampliando el plazo a cuarenta años, se cuenta desde que era un desierto. La mayoría de las ciudades cambian de paradigma; muchas en Europa se fundaron como campamentos romanos, después pasaron a ser villas medievales, y con el tiempo se han convertido en metrópolis modernas.

R.V.: Sí, pero a lo largo de siglos, no en el lapso de unas décadas. [Sin embargo], cuando empezamos a interesarnos por Las Vegas, Cuando lo que representaba era la exhuberancia iconográfica, nuestra intención era claramente provocadora. Hoy esto resulta difícil de creer, por que Las Vegas se ha vuelto tan escenográfica como Disneylandia.

R.K.: ¿Pero, no resulta aun provocador? Una de las paradojas de Las Vegas es que, a pesar de haber cumplido treinta años, todavía no se le ha tomado en serio.

H.U.O.: ¿Es *todavía* un tabú hacerlo?

D.S.B.: Ha afectado a todo nuestro trabajo.

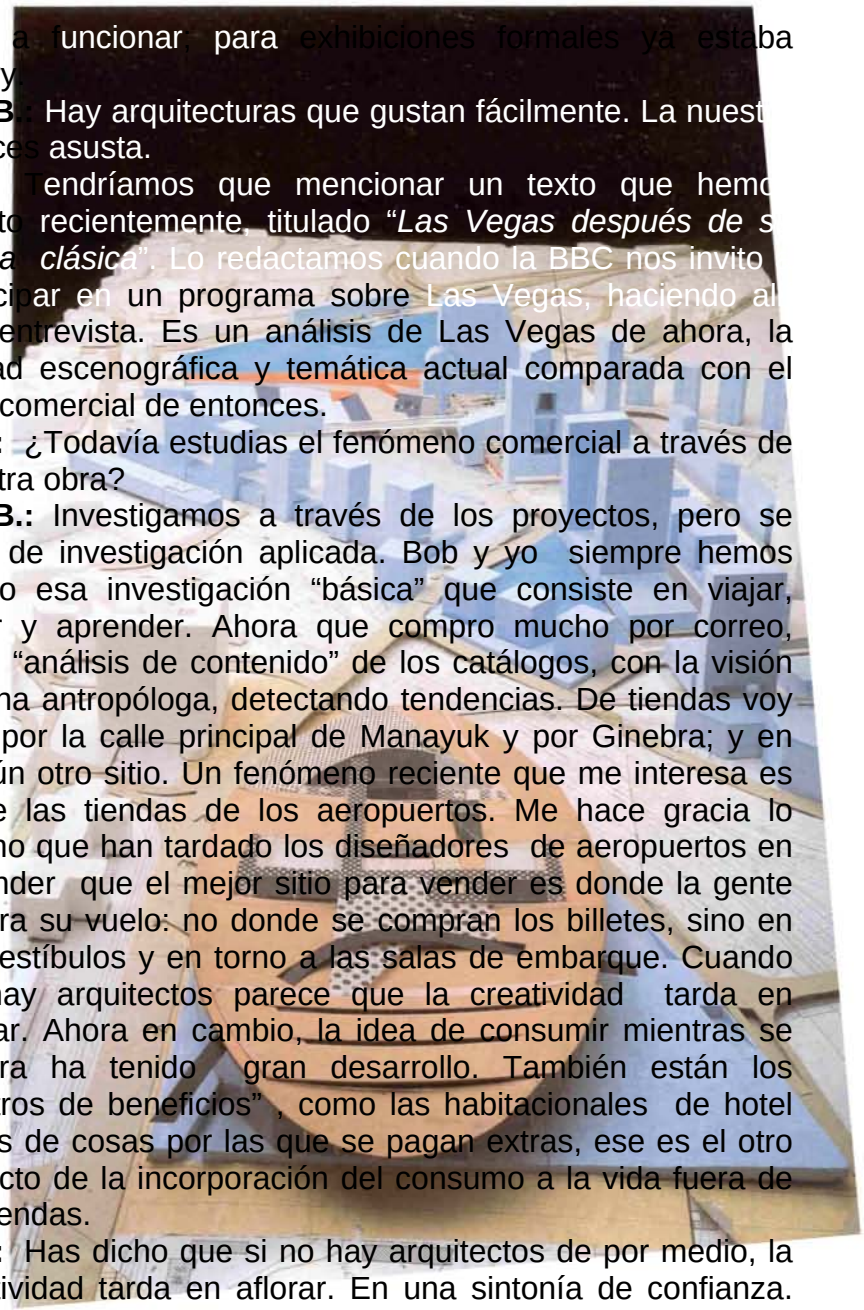
R.K.: Pero, ¿hasta que punto ha podido implicarnos en temas comerciales como los que se describían en Las Vegas? ¿Nos interesa construir ese tipo de proyectos, trabajar para grandes promotoras?

R.V.: Lamentablemente, apenas hemos conseguido encargos comerciales, aunque nos habría interesado porque respetamos este tipo de trabajo desde hace mucho tiempo. Por haber enseñado en Harvard, Yale y Princeton, y por haber trabajado para instituciones y organismos oficiales de Gran Bretaña, Japón y Francia se nos considera demasiado solemnes. Una irónica razón sociológica que explica nuestra exclusión.

R.K.: ¿Crees que el haber redactado el manifiesto de las Vegas los descalifica para participar en su configuración?

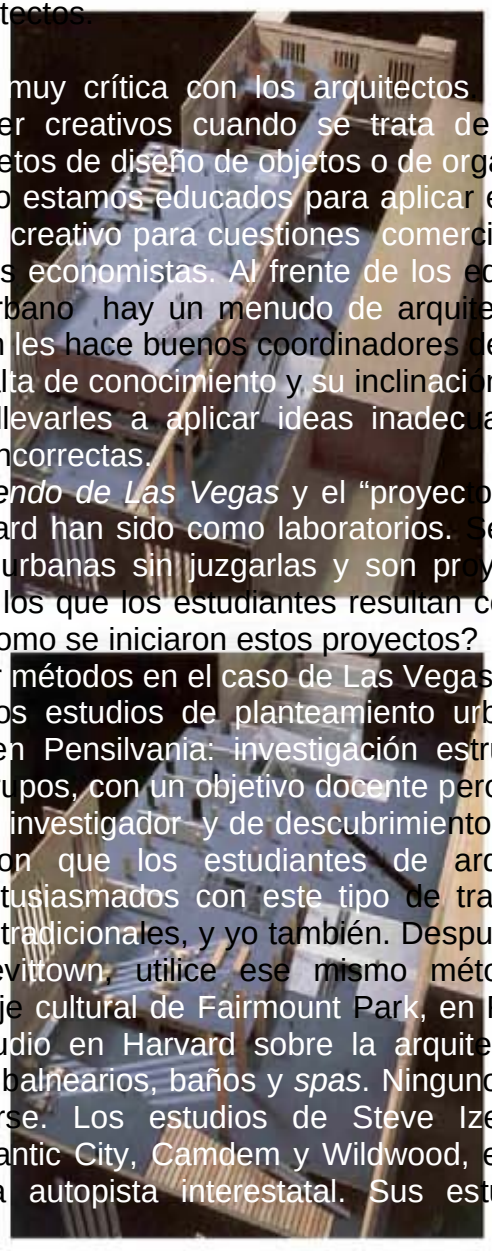
D.S.B.: Me parece necesario entender algunos aspectos interesantes de la Psicología de los promotores. Básicamente creo que muchos de ellos construyen a la mayor gloria de Dios. Intentan conseguir algo que va mas allá de lo económico, y esto hace que no siempre actúen racionalmente. Es difícil trabajar para un cliente si desconoces en donde radica su lógica, y es doblemente complicado si debido a la intensidad de su pasión y de su compromiso quiere ser el mismo quien proyecte.
R.K.: ¿Crees que realmente se trata de eso?
D.S.B.: Creo que para algunos promotores, ése es el problema. Otros piensan que por ser profesores universitarios y haber escrito libros, nos vamos a pasar del presupuesto. Y un tercer grupo se teme que seamos más listos que ellos.

R.K.: Recuerdo una sesión muy irónica, en Paris y hace mas de diez años, cuando íbamos a presentar nuestros hoteles para Eurodisney. Fue un momento patético: nos hicieron volver de las vacaciones y nos reunieron a todos en una sala; estábamos Gehry, Portzamparc, Nouvel, vosotros y yo ahí mismo. Allí nos dimos cuenta de que algunos solares tenían dos proyectos: quien había llegado primero había puesto la maqueta de su propuesta dentro de la maqueta general, y quien llegaba después no tenía donde ponerla, de forma que acabaron colocadas torpemente una sobre otra. Ambos quedamos inmediatamente descalificados, a pesar de ser probablemente los que mejor entendíamos que iba Disney y en que consistía un parque temático. Lo primero que se dijo después de la presentación fue esa frase inmortal de Bob Stern: “creo que los europeos están haciendo peligrar la idea de Disney”. Y no se trataba de una simple cuestión de autoridad, sino de nuestra arquitectura: en ese momento solo vieron que nuestros proyectos eran modernos y tan poco espectaculares que no iban a funcionar para exhibiciones formales ya estaba Gehry.



D.S.B.: Hay arquitecturas que gustan fácilmente. La nuest a veces asusta.
R.V.: Tendríamos que mencionar un texto que hemo escrito recientemente, titulado “*Las Vegas después de s época clásica*”. Lo redactamos cuando la BBC nos invito participar en un programa sobre Las Vegas, haciendo al una entrevista. Es un análisis de Las Vegas de ahora, la ciudad escenográfica y temática actual comparada con el *strip* comercial de entonces.
R.K.: ¿Todavía estudias el fenómeno comercial a través de vuestra obra?
D.S.B.: Investigamos a través de los proyectos, pero se trata de investigación aplicada. Bob y yo siempre hemos hecho esa investigación “básica” que consiste en viajar, mirar y aprender. Ahora que compro mucho por correo, hago “análisis de contenido” de los catálogos, con la visión de una antropóloga, detectando tendencias. De tiendas voy solo por la calle principal de Manayuk y por Ginebra; y en ningún otro sitio. Un fenómeno reciente que me interesa es el de las tiendas de los aeropuertos. Me hace gracia lo mucho que han tardado los diseñadores de aeropuertos en entender que el mejor sitio para vender es donde la gente espera su vuelo: no donde se compran los billetes, sino en los vestíbulos y en torno a las salas de embarque. Cuando no hay arquitectos parece que la creatividad tarda en aflorar. Ahora en cambio, la idea de consumir mientras se espera ha tenido gran desarrollo. También están los “centros de beneficios” , como las habitacionales de hotel llenas de cosas por las que se pagan extras, ese es el otro aspecto de la incorporación del consumo a la vida fuera de las tiendas.
R.K.: Has dicho que si no hay arquitectos de por medio, la creatividad tarda en aflorar. En una sintonía de confianza.

Yo casi diría lo contrario: que tarda mas cuando hay arquitectos de por medio; e incluso que no llega a darse si se implican arquitectos.



D.S.B.: Yo soy muy crítica con los arquitectos. Nos han formado para ser creativos cuando se trata de resolver problemas concretos de diseño de objetos o de organización espacial. Pero no estamos educados para aplicar esa clase de pensamiento creativo para cuestiones comerciales; esa es la tarea de los economistas. Al frente de los equipos de planteamiento urbano hay un menudo de arquitectos, por que su formación les hace buenos coordinadores de cosas e ideas. Pero su falta de conocimiento y su inclinación hacia lo tangible puede llevarles a aplicar ideas inadecuadas o a coordinar ideas incorrectas.

H.U.O.: *Aprendiendo de Las Vegas* y el "proyecto sobre la ciudad" de Harvard han sido como laboratorios. Se fijan en las condiciones urbanas sin juzgarlas y son proyectos de investigación en los que los estudiantes resultan coautores. ¿Puede contar como se iniciaron estos proyectos?

D.S.B.: Para fijar métodos en el caso de Las Vegas hice una adaptación de los estudios de planteamiento urbano que había cursado en Pensilvania: investigación estructurada, organizada en grupos, con un objetivo docente pero a la vez con un propósito investigador y de descubrimiento artístico. Me encontré con que los estudiantes de arquitectura estaban mas entusiasmados con este tipo de trabajo que con los estudios tradicionales, y yo también. Después de las Vegas y de Levittown, utilice ese mismo método para estudiar el paisaje cultural de Fairmount Park, en Filadelfia, y para otro estudio en Harvard sobre la arquitectura del bienestar, sobre balnearios, baños y *spas*. Ninguno de ellos llego a publicarse. Los estudios de Steve Izenour se centraron en Atlantic City, Camdem y Wildwood, en Nueva Jersey, y en la autopista interestatal. Sus estudios en Pensilvania utilizan el mismo tipo de análisis que nuestros primeros estudios, pero están muy informatizados.

R.K.: Mediante vuestro estudio de las Vegas y en *Complejidad y Contradicción* habéis creado un espacio conceptual para una arquitectura posible: después de estos libros, ese espacio – el espacio es el que se podía practicar la arquitectura – no volvió a ser el mismo, ¿Como creéis que se ha explotado ese espacio?

D.S.B.: Lo que hicimos permitió que mucha gente pensara e hiciera las cosas de otra manera. La gente nos ha repetido una y otra vez que de pronto podían ser ellos mismos...

R.K.: O ser vosotros mismos.

D.S.B.: Bueno, los demás listos pensaron que les permitía ser ellos mismos. Desde luego, también a nosotros se nos abrieron puertas, pero de manera diferente a otros arquitectos, Por ejemplo, nuestra admiración por el arte Pop. Cuando vimos el *strip* de Las Vegas por primera vez sentimos un tremendo escalofrió; resultaba emotivo y fascinante.

H.U.O.: ¿que os intereso primero, el Pop Art o Las Vegas?

R.V.: El Pop, gracias a Dense me fije en las Vegas, pero mi trabajo anterior ya mostraba aprecio por lo normal y corriente, por lo vernáculo y los signos.

D.S.B.: A principios de los sesenta, cuando Bob y yo enseñábamos juntos, me dedique a fotografiar calles comerciales de Filadelfia. En 1965 y 1966 hice cientos de fotos de entornos de carretera en los Ángeles y Las Vegas. Mi interés por la cultura popular y la arquitectura corriente se produjo bastante antes de que surgiera el Pop Art.

H.U.O.: ¿Estabais al tanto de lo que hacia gente como Richard Hamilton?

D.S.B.: Sí, lo conocí cuando estudiaba en la Architectural Association y formaba parte de un pequeño grupo de estudiantes que ponían en duda la arquitectura de los años cincuenta y se acercaban a las ideas de lo que mas tarde se

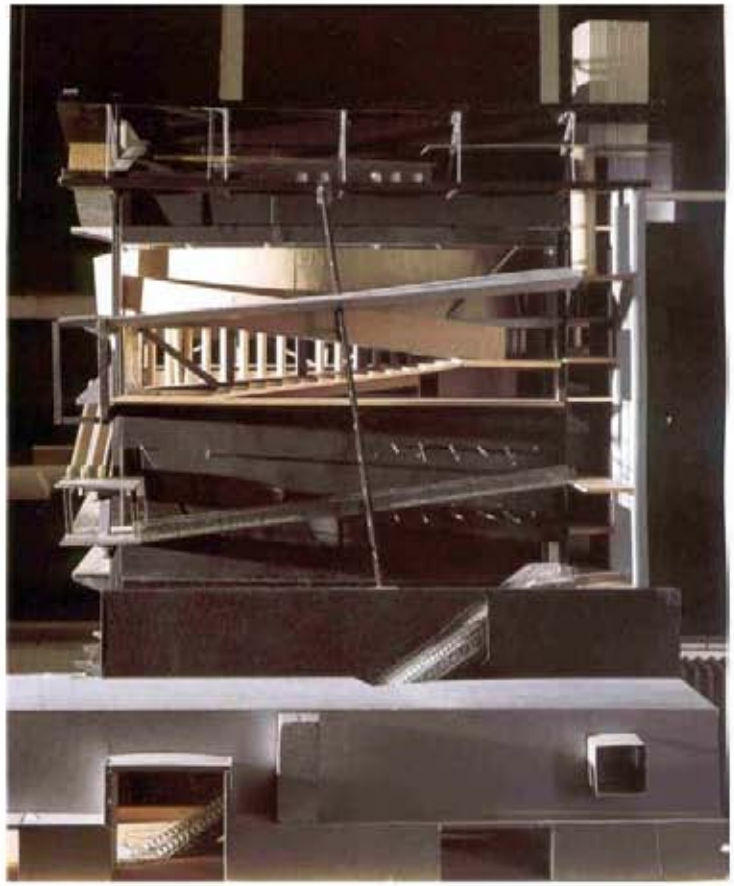
definiera como el Nuevo Brutalismo. A Bob le parecía que en Estados Unidos los artistas Pop iban por delante de los arquitectos; dadas mis referencias inglesas y europeas – el Brutalismo, el Independent Group, y posteriormente el Team X y la crisis de los CIAM – yo pensaba que los arquitectos iban por delante.

R.K.: En vuestra defensa del vernáculo comercial americano, ¿Cómo hacéis para diferenciaros del simple triunfalismo americano? ¿Qué tenemos que ver con los pobres europeos con eso? ¿O existe alguna otra fuente de inspiración equivalente, como por ejemplo la arquitectura estalinista; el metro de Moscú es uno de los paradigmas absolutos de espacio público?

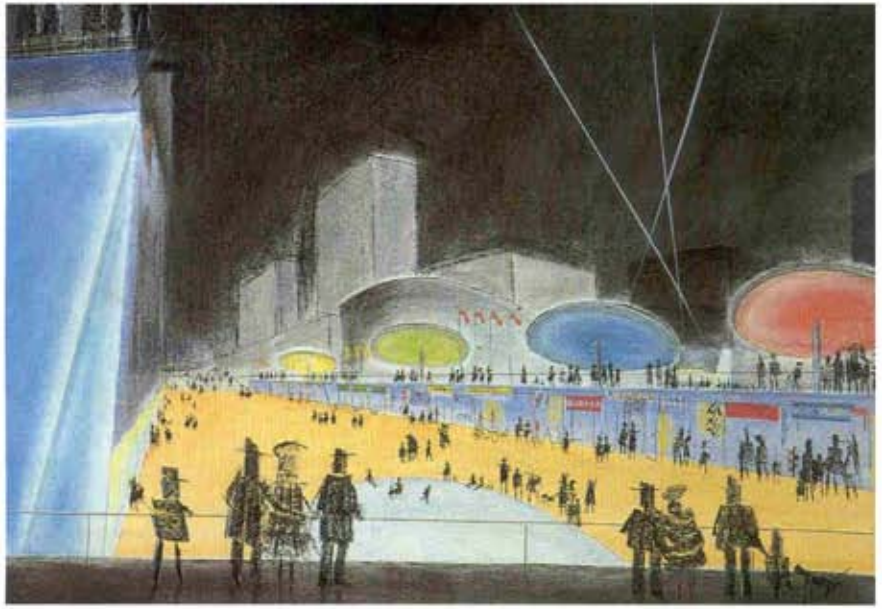
D.S.B.: A nosotros también nos fascina la Stalin Allée y su parecido con ciertos tramos de Miami Beach. Pero lo comercial no es exclusivamente americano. La densidad alrededor de los lugares de mercado es típica tanto de las villas medievales como de las ciudades norteamericanas. El espacio lucrativo se acumula junto a las iglesias y los ayuntamientos europeos. Y en cuanto al triunfalismo americano, ¿no tiene cada nación una forma de triunfalismo? Los europeos creen que Levittown forma parte de las grandes empresas americanas, pero Levitt era mas un comerciante de la construcción que un gigante global.

R.K.: Pero lo principal es que en vuestros libros se proclama que la iconografía debe provenir de una fuente en concreto: la americana. En ausencia de esa fuente, ¿cuál debería ser la inspiración?

R.V.: Lo que rechazamos es el método, no el contenido, puede que no sea el arquitecto quien tenga que designar los detalles del contenido de la arquitectura. En la era de la información, el contenido informativo y decorativo que domina la forma y el espacio y compone la expresión arquitectónica no tiene que proceder del arquitecto. También es significativo el hecho de que la iconografía electrónica es de nuestro tiempo es cambiante y flexible: los arquitectos deciden la composición, las formas y el tamaño de los signos que constituyen la arquitectura, pero el contenido, el contenido es cambiante, debería ser elegido por otros. De modo de que cuando se hacen analogías, inevitablemente se dan faltas de coherencia: muchos arquitectos europeos modernos vinieron a Estados Unidos – Gropius, Le Corbusier, Breuer, Mies – utilizaron el vocabulario industrial capitalista, aunque bastante de ellos tenían una tendencia social, por no decir socialista.



R.K.: No son esas incoherencias las que intento señalar, lo que pregunto es que tendría que hacer un arquitecto o arquitecta europea si quisiera seguir nuestra teoría.
D.S.B.: En primer lugar, aprender de su entorno. En cuanto a otras fuentes, nosotros las hemos encontrado en Japón, en el antiguo Egipto y en la historia de Europa, ¿Recuerdas de *Roma a Las Vegas*? En principio se puede aprender de todo esto.
R.V.: Nuestros textos se han malinterpretado, especialmente *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura.* Ahí la historia se emplea como elemento para el análisis comparativo; no dice <Proyecte como Borromini> sino <<Aprenda de Borromini>> mediante el método del análisis comparativo. El libro no defiende el *revival* histórico, pero eso es lo que el postmoderno acabo significando. No quiero aparecer pretencioso, pero igual que se dice que Freud no era un freudiano, o que Marx era un marxista, nosotros no somos posmodernos. Nos sentimos modernos. Y nuestra influencia, irónicamente, ha implicado malentendidos y malas aplicaciones. Pero con frecuencia las buenas ideas son complejas y sutiles, y por eso se malinterpretan fácilmente. La del contexto fue una de ellas. Las ideas posmodernistas sobre el contexto que hicieron que en muchas publicaciones se insistiera en que los edificios nuevos debían de parecerse a los antiguos que tenían a su alrededor. Desde luego, el contexto es universal, mientras que el estilo es antiuniversal, mientras que el estilo es Internacional es universal: quiere ser igual en China que en Suiza. La arquitectura iconográfica puede ser universal y contextual, en términos en tanto de tecnología como del contenido de sus signos.
D.S.B.: Resulta interesante comprobar que la publicidad de Mc Donald´s es diferente en Europa. Utilizan los mismos arcos amarillos, pero puestos en un foro romano, Los anuncios son divertidos, y mas sofisticados que los americanos.
R.K.: Si quisiera caricaturizar esa postura podría decir que los signos son más importantes que la sustancia.
R.V.: Mas bien que los signos son mas relevantes o significativos que los edificios.



R.K.: ¿Podríamos decir entonces que los signos son mas importantes que la *masa*? Desde *Aprendiendo de Las Vegas*, la ciudad se ha vuelto mas sólida, mas masiva, esta ahora mas construida de lo que ha estado nunca. ¿Crees que la lección de los signos sobre los edificios aun es aplicable?
R.V.: Sí, el signo es mas importante que la masa. O para decirlo de otro modo: edificio, signo y arte son un todo. Y por eso creemos que Las Vegas actual es, irónicamente, menos relevante que Las Vegas de antes, ha pasado del *strip*

comercial de Disneylandia. En “Las Vegas después de su época clásica” describimos las siguientes evoluciones: del *strip* al Boulevard; del desparrame urbano a la densidad; de la superficie del aparcamiento al patio delantero con tratamiento paisajístico; del asfalto sin mas al jardín romántico; del cobertizo dorado al “pato” de lo eléctrico a lo electrónico; del neon al píxel; de lo electrográfico a lo escenográfico; de lo Vaughan Cannon a Walt Disney; de la cultura Pop a la elitización; del gusto popular al buen gusto; de la percepción desde el coche a la percepción del peatón; del *strip* al *mall*; del *mall* al *city – edge*; de lo vulgar a lo *dramático*. Simplificando: del arquetipo del *strip y el sprawl* Las Vegas a pasado a ser una escenografía de Disney. Escenográfico no quiere decir necesariamente malo, la Place des Vosges parisiense lo es y la arquitectura, en cierto sentido, implica la creación de escenas. El peligro es que se convierta en un exótico teatro.

R.K.: Existe una Ironía interesante en el hecho de que defendáis la aplicación de la energía comercial americana cuando, precisamente ahora, Estados Unidos es el peor país en el que aplicarlo, por la neurosis que hay acerca del contexto, de la corrección política, y de la nostalgia...

R.V.: Sí, ¡los americanos se avergüenzan de ser tan comerciales!

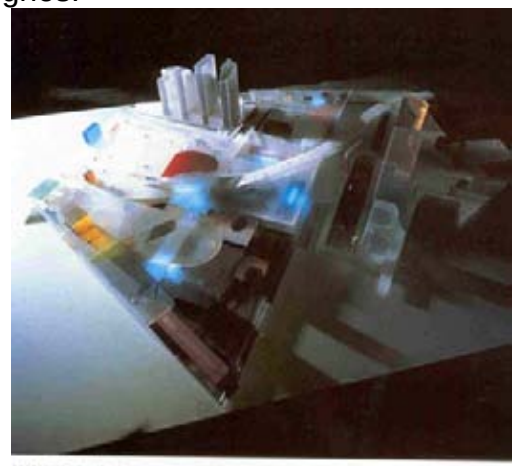
R.K.: Hasta ahora hemos hablado de vuestra carrera profesional en términos de continuidad, ¿Hay también elementos de discontinuidad, de cambio radical?

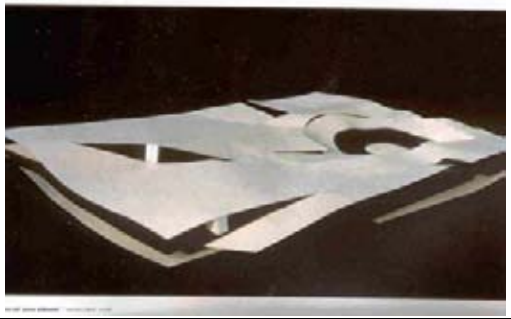
R.V.: Nuestra carrera ha sido evolutiva.

D.S.B.: hemos tenido la suerte de haber tenido unas pocas buenas ideas; puede que solo una. Posteriormente hemos ido agregándole otros temas, diversificándola y reforzándola con la experiencia profesional.

R.K.: ¿y no hay ninguna idea pasada de la se hayan arrepentido?

R.V.: No, no creo. Hay dos cambios de filosofía fundamentales. Uno se refiere a *Complejidad y Contradicciones:* cuando lo leyó mi antiguo y maravilloso profesor de Princeton, Donald Drew Egbert, me dijo que debería haberse titulado *Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica*, por que trataba fundamentalmente de la forma. Y después, Las Vegas trataba fundamentalmente del simbolismo, de modo que hay un movimiento de la forma al simbolismo: ahora estamos más dedicados al simbolismo. ¡Vivan los signos![50]





[50] Diálogos entre Venturi, Scott Brown y Obrist y Koolhaas, *Arquitectura Viva N° 83* p.p. 40 – 45, ED AAVV, Madrid, 2002

ENTREVISTA

“Marca, signos y símbolos”

Una conversación entre Charles Jenks y Rem Koolhaas

Rem Koolhaas continua desafiando las ideas generalmente aceptadas sobre que es la arquitectura y sobre como las ciudades funcionan o no, como parece ser el caso. En esto recuerda a Le Corbusier. Su investigación, pese a estar explícitamente separada de sus proyectos, los retroalimenta directamente. En esto se parece a Venturi y Denisse Scott Brown. Sus gordos volúmenes, *S,M,L,XL* (1995), o *The Harvard design School Guide to Shopping (2001),* son análisis radicales sobre el tema, escritos con humor Negro y un ingenio deliberadamente inexpresivo, comparable al de Andy Warhol. Tanto sus alumnos de Harvard como sus colegas holandeses han clonado con éxito su estilo y su metodología de pensamiento. En esto resulta como Palladio, un ventrílocuo. Con sus escritos y su obra no ha dejado de liderar ni de cambiar la arquitectura, unas veces como un profeta y otras como el flautista de Hamelín.

Charles Jenks: Para empezar, por lo que veo, ahora estas muy interesado por la cultura global. Es algo yo vengo llamando desde hace años *globcult* por que esta dirigida por las multinacionales – 380 multinacionales controlan el 80% del mercado global – y por que la cultura que produce, mas que global es un *glob* (pegote), sin embargo, creo que tu tienes una visión muy positiva de la misma, ¿no?
Rem Koolhaas: No es que la considere positiva *per se,* hay matices. Se pueden distinguir ciertos aspectos que le permiten a uno alinearse con ella. No es que me adhiera a la cultura global acríticamente. Al contrario, probablemente a ambos nos repelen las mismas cosas. Lo que si creo, hablando por ejemplo de Prada, es que es una empresa de alcance global, aunque no es precisamente *glob* en el sentido que le das.
C.J.: Entiendo que cuando te refieres al hecho de comprar como la <<condición humana terminal>> estas siendo critico, estas viéndolo con matices. No digo que no quieras ver ese lado, pero básicamente, cuando te asignas la marca OMA y después la marca AMO, y utilizas esa otra marca “Yen+Euro+Dólar =YES”, estas diciendo *yes* a la *globacult* de una manera que otros no se atreven. Eso es todo lo que digo, pero tu aseguras ver sus inconvenientes...
R.K.: Creo que, como arquitecto, hacer otra cosa seria poco sincero. Los arquitectos dependíamos de los encargos, y esta claro que en el régimen dominante del *yes* existe un determinado numero de posibles encargos. Algunos de ellos son mediocres, otros son perversos y otros positivos. Nosotros nos hemos propuesto mantener esa distinción y no trabajar en encargos perversos, hacer el menor números posible de encargos mediocres y trabajar en lo mas posible en encargos positivos.

¥+€+$= ¥€$

C.J.: Sin embargo, de hecho, hablas del <<espacio basura>> con cierto desdén, cierto fastidio y especie de resignación, sino cinismo, si desprecio. Pero ¿no es <<espacio basura >> una de tus marcas registradas?
R.K.: Como todo lo que hacemos, hay que verlo en su contexto. Realmente me alucina el hecho de que ciertos

aspectos formales de la actual condición espacial nunca se habían considerado seriamente como tales. Siempre se había explicado como síntomas, pero nunca se habían estudiado por el interés que en si mismos pudieran tener. Así que lo que hice fue, simplemente, mirar con atención esa condición espacial, que para mi es completamente única y sin antecedentes, y cuyo desencadenante es la condición interminable de los edificios, que viene dada por el aire condicionado, las escaleras mecánicas y por el actual régimen del *yes*. Sencillamente, me fije en sus implicaciones. Sin desprecio, haciendo mas bien un inventario científico de sus cualidades.

C.J.: Pero sabes tan bien como yo que después de que Robert Venturi escribiera *Learning from Las Vegas*, y que de tanto de el como de Denisse Scott Brown dijeran que no estaban emitiendo un juicio al respecto, en poco tiempo ese urbanismo de la descripción, de la ciencia y de la ausencia de valor se convirtió en precepto. Me parece que desde los Venturi eres el primero que se ha fijado seriamente en lo que yo le llamaría <<*el espacio de la inflación*>> y se ha dado cuenta de sus inconvenientes. Pero ¿no crees que como ocurrió con los Venturi, la descripción se convierte como por arte de magia en precepto? Puede que no lo quieras, pero has pasado de escribir sobre el consumo, de modo que estas transformando lo que era el análisis e investigación en aplicación de un precepto.

R.K.: ¿Por qué lo consideráis un precepto?

C.J.: Por que igual que los Venturi le dieron importancia a los signos en vez de los símbolos, según yo entendí, y los mas adelantados...

R.K.: Los Venturi estudiaron muy seriamente el fenómeno, y de ese fenómeno extrajeron después una nueva sintaxis que empezaron aplicar incluso en sus propios proyectos. No creo que yo este haciendo lo mismo, aunque admiro muchísimo lo que hicieron; no estoy intentando diferenciarme en el sentido de estar haciéndolo mejor. Pero es que todo el libro sobre el consumo no hay absolutamente nada prescriptivo. Se trata de una serie de cartografías interpretativas y analíticas, y desde luego gracias a ellas ahora entiendo mucho mejor el fenómeno del consumo. Aunque ahora estemos realizando tiendas, no hay influencia dogmática de la investigación; nuestro trabajo continua siendo una secuencia de proposiciones muy especificas y difícilmente generalizables.

C.J.: Eso me recuerda lo que decía Ebenezer Howard: <<esto es solo un diagrama, no es un precepto.>> Esta bien. Entiendo lo que quieres decir, cuando te refieres a MOMA Inc. Estas criticando el modo en el que el museo ha difuminado la diferencia entre cultura y consumo. Hay una lógica sin discontinuidades en la manera en el que el museo ha convertido la cultura en una forma de venta al por menor, ¿no es cierto?

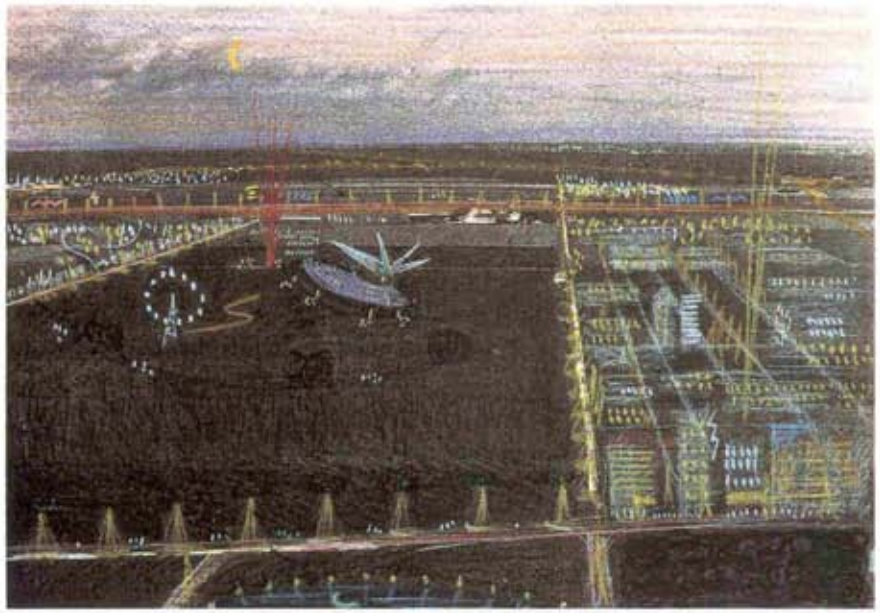
R.K.: No, creo que es otra cosa. Lo que he intentado desencadenar con el MOMA Inc. Es la idea de que los museos pretenden aun ser templos de la cultura, cuando todo es sabido que su programa es bien diferente, y que el enorme volumen de visitantes que ha de procesar en un solo día ha hecho inclinarse la balanza o cambiar el concepto. Los museos no pueden seguir siendo lugares de contemplación ni de autenticidad completa en el sentido de favorecer la conversación entre una persona y una obra de arte. El mero volumen de público y, cada vez mas, el papel de la cultura en la economía global hace esa ilusión insostenible. La intención de nuestro proyecto ha sido mas bien declarar el final de esa ilusión en concreto. No es un reproche a que se difuminen los temas, es un comentario al hecho de que si no se reconoce esta nueva condición acabaremos todos confundidos sobre lo que es cada cosa.

C.J.: ¿No dirás también que el problema de la Tate Modern, con la tienda de libros de arte mas grande del mundo, es de nuevo esa especie de continuidad sin fisuras entre la tienda y la otra función del arte, la función mas autónoma de la apreciación de las obras? Tanto el MOMA como la Tate, bajo la lógica del consumo, difuminan esa distinción, en otras palabras, ¿no podrías ser mas critico de lo que lo estas haciendo?

R.K.: Básicamente, lo que hemos intentado hacer en el MOMA es decir: “Dado que la situación es ésta, a ver como se puede articular en el proyecto”. Se puede imaginar un museo consumido a dos velocidades, o a tres velocidades, o un museo que cuenta con un circuito comercial y con uno no comercial, a uno que tiene un turno de visitas rápido y otro mas con profundidad. Lo que intentamos decir es que, si esa es la situación se abre una zona completamente nueva de peligro y una zona completamente nueva de potencial. Si la Tate es ejemplo de algo, es que si no se reconoce explícitamente la nueva situación, la relación entre ambas partes flojea.

C.J.: Entonces estamos de acuerdo. La arquitectura debería aclarar que el matrimonio se ha consumado, pero que siguen siendo dos cosas distintas. La cultura no es lo mismo que el consumo.

R.K.: No, no son la misma cosa.



C.J.: Y tanto la Tate como el MOMA desdibujan esa diferencia. Bueno, fijémonos un momento en el tema de las marcas. Obviamente, ha sido una constante desde la Edad Media. Cuando las familias y las ciudades tenían una marca. En nuestra época, quizás la marca más importante en nuestra década del siglo fue Coca-Cola. En el campo de la arquitectura, desde los años cincuenta Paul Rand ha creado la imagen de todo IBM, dando comienzo a la era reciente, que es de la que trata tu libro, *The Harvard Design School*

Guide to Shopping, centrándose particularmente en el logo de Nike. ¿Qué es lo que tienes que decir acerca del desarrollo de la marca hasta convertirse en una especie de símbolo heráldico o de identidad nacional?

R.K.: Pienso que hay dos clases de identidad. La tendencia actual en la creación de marcas es hacia la identidad terminal. En ella, la identidad se va estrechando hacia una condición inmutable e invariable. Se trata de una forma muy conservadora y reaccionaria de hacer marca, que de algún modo tiene como misión fundamental la de excluir el factor sorpresa, atrayendo a ellos que solo quieren mas de lo mismo, en la mayor cantidad posible. Creo que puede hacerse un trabajo mucho mas interesante con una marca, y es hacerla mas variable y menos redundante en cuanto a su significado. Si no me equivoco – y puedo estar equivocado –. Lo que esta imponiendo es una ideología americana sobre las marcas, que supone la sentencia de muerte de cualquier desarrollo futuro y, por tanto, el no va mas de la estabilidad reaccionaria, frente a una idea europea de la marca como algo vivo, que puede asumir distintas identidades y transformarse con el tiempo. Cuando Prada nos dio instrucciones, sus palabras claves fueron “impredecible” y “variable”. Si uno se fija en Disney, existe una constante vuelta a una condición “original” que no suponga demasiadas complicaciones.

C.J.: Pero tendrás que admitir la importancia de la arquitectura escueta como antecedente del auge de las marcas. Parece obvio que, desde finales de los ochenta, con el movimiento minimalista de Arman, Yves Saint-Laurent, Jigsaw e Issey Miyake, y de arquitectos como John Pawson o Claudio Silvestrin, la cultura del comercio ha convertido el Movimiento Moderno y el minimalismo en el vehículo perfecto para el lucimiento de las marcas, En otras palabras, la lógica sin discontinuidades...

R.K.: Estoy totalmente de acuerdo.

C.J.: O sea, que el minimalismo clínicamente muerto del ultimo movimiento Moderno ha renunciado a la vieja excusa de la espiritualidad y ha caído en...

R.K.: Algo interesante es lo que solo ahora, en esta situación se ha vuelto crucial el tema de la calidad del detalle arquitectónico. El detalle como la transición mas suave posible es la capitulación final del minimalismo al culto del consumo, por eso siempre hemos estado y seguimos estando especialmente interesados en el nivel de detalle y en la elección de los materiales.

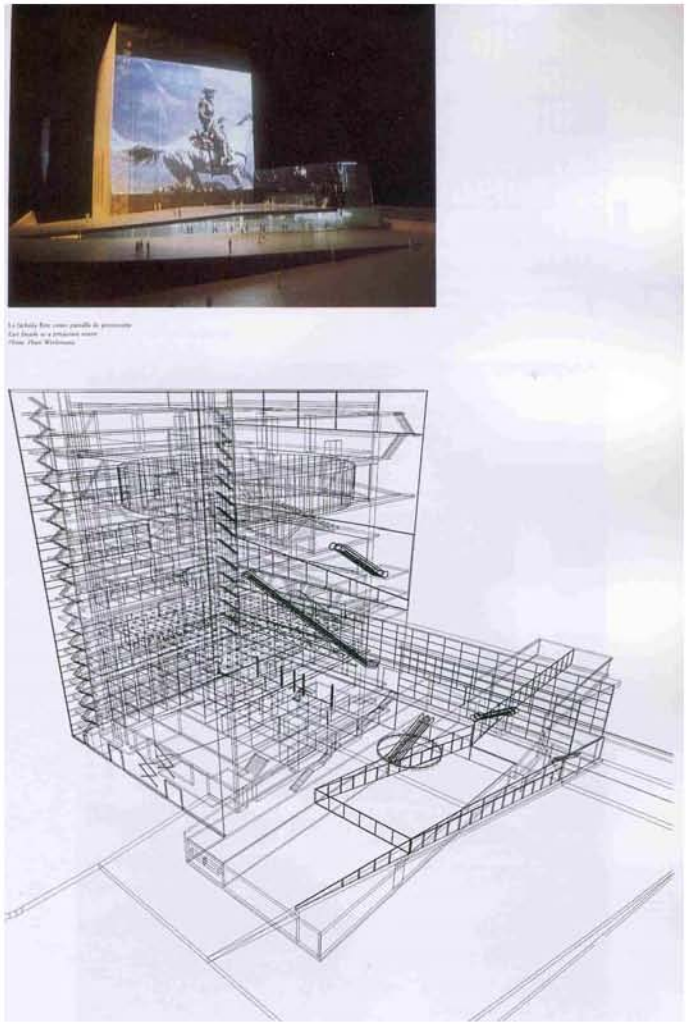
C.J.: Distribución global, ya. Así, estas buscando nuevas estrategias y se te han ocurrido algunas, por ejemplo esa inversión irónica del MOMA, por la que en vez de convertir la cultura en consumo, conviertes el consumo en cultura, según entiendo que has hecho para Prada en Nueva York. En la tienda se han instalado expositores sobre raíles, de manera que puedan agruparse, desagruparse y volverse a agrupar.

R.K.: Efectivamente, el sistema expositivo puede utilizarse comercialmente o contratarse para actos culturales.

C.J.: Cuando se agrupan los raíles queda espacio para un auditorio, ¿no es cierto?

R.K.: Sí, en ese momento todo el local se convierte en un espacio cultural.

C.J.: ¿Y eso es para contrarrestar la toma del SoHo por tiendas y boutiques? Es para combatir esa tendencia, ¿no?
R.K.: Se trata de enriquecer de nuevo la zona, ya que actualmente se encuentra completamente inválida por el consumo. Ya no ofrece ninguna experiencia de ámbito publico ni estrictamente ajena a lo comercial.
C.J.: Estoy convencido de que tienes razón. Después de ver el local londinense de Donna Karan en la calle Bond, y demás tiendas de ese tipo, se detecta una tendencia a que tanto la exposición de arte como la elección de identidad. La elección de una identidad física personal y la elección de exponer un tipo de arte convergen en ese punto. De algún modo, tú estas llevando esta tendencia a sus últimas consecuencias. Observas las olas, ves como rompe y de ahí tomas el impulso para avanzar sobre tu tabla de *surf*. También utilizas la sexualidad en las tiendas, has inventado formas de cambiarse en público y en privado de manera que uno puede verse desde detrás, y supongo que también puede ser observado por otras personas. Utilizas transparencias insinuantes y demás artefactos que ya existen en la tiendas y los llevas al limite. ¿Eso es cierto?
R.K.: Sí, pero no creo que tenga que ver con la sexualidad. Más bien ampliamos las maneras de juzgar si algo te queda bien. Tiene más que ver con la imagen que uno tiene de sí mismo. Quizá por el hecho de que actualmente la ropa asume una mayor responsabilidad en la identidad en su conjunto, es más importante la impresión que cause. Se trata de extender el repertorio del juicio. Todo es privado, excepto que si quieres mostrárselo a alguien, puedes hacerlo indirectamente. En ningún caso te ven otras personas. Lo que si puedes es mandar una imagen por correo electrónico a alguien que este en la otra punta del planeta.
C.J.: Así facilitas a los demás y a uno mismo el acto de vestirse. Otra táctica utilizada para proyectar la tienda de Prada en San Francisco es lo que has denominado "espuma *–poche"*, que posteriormente excavas. A mi entender, eso tiene una relación con una especie de novísimo "espacio basura", construido a base de cartón – yeso y de otros elementos existentes en el mercado. ¿Puedes explicar cual es tu intención?



R.K.: Tiene que ver con el hecho de que un aspecto importante del espacio basura es la inconsistencia creciente de todos los materiales. Como sabes, actualmente hay edificios construidos casi enteramente a base de cartón – yeso. Este es, de nuevo, un hecho que ha revolucionado la arquitectura y que nadie excepto los Venturi, lo ha articulado. Pero ningún arquitecto, que yo sepa, ha hecho un tema de ello. Muchos espacios en la arquitectura actual no son ni sólidos, ni vacíos, ni algo intermedio. De manera que lo de San Francisco es un intento de investigar si, dado que todo es cada vez mas sustancial y que en muchas ocasiones uno tiende a poner algo de relleno, podíamos constituir el relleno como condición arquitectónica. Es decir, proyectar o inventar una especie de espuma de relleno.

C.J.: La espuma – *poche* es sólido, vació y aire, las tres cosas a la vez. Creo que aciertas al relacionarlo con los Venturi, pero uno de los problemas de los Venturi y de su mirada a un entorno donde dominan los signos es, precisamente, su menor compromiso con la construcción y con, digamos los valores tradicionales de la misma. Por un lado, algo por lo que Frampton les criticaría, y por otro, algo por lo que yo mismo les criticaría: por no entender la diferencia entre un signo y un símbolo. En otras palabras, tienden a utilizar signos insertos sobre un fondo o bien ornamentos insertos sobre un fondo o bien ornamentos insertos sobre elementos planos. De esta manera los convierten en insustanciales reclamos de atracción; como dijo Le Corbusier, en la pluma de avestruz del sobrero, en vez de algo mas directamente relacionado con el cabello. ¿Podrías comentar algo sobre el fracaso de los Venturi respecto a la producción de una arquitectura de signos realmente sólida?

R.K.: No pienso hacer comentarios al respecto, en primer lugar por que estas poniendo esas palabras en mi boca, y en segundo lugar por que como todos los arquitectos, los Venturi tienen muchas obras de varias clases. Lo que no creo es que fuera un fracaso en absoluto. Me parece que su obra esta hoy excesivamente subestimada. Algunos de sus proyectos tardíos pueden leerse claramente como las obras autocríticas en las que precisamente abordan estos temas.

C.J.: Estoy de acuerdo en la importancia de los Venturi, lo que quiero es provocar...

R.K.: Te aseguro que no pienso decir nada en contra de los Venturi, son las últimas personas a las que quisiera...

C.J.: No estoy pidiendo que lo hagas, sino que comentes algo sobre la arquitectura “signólica”, la arquitectura de signos insertos.

R.K.: Como bien sabes, la cuestión de semántica nunca nos ha preocupado demasiado, y en cierto sentido hemos preferido ignorarla o bien utilizarla cuando ha encajado con nuestras intenciones.

C.J.: Tienes toda la razón, tanto en lo que dices sobre ti mismo como sobre tu relación con los Venturi. No pretendo atribuirte cosas que no has dicho, pero creo que si uno aprende de los Venturi también debe aprender de lo que ellos malinterpretaron como símbolo.

R.K.: Para mi no se trata necesariamente de una mala interpretación por su parte, de una mala interpretación en general del valor de los símbolos y de la semántica en la arquitectura. Formaba parte de un proyecto mayor, en el que tu también tuviste un papel importante, y creo que ahora se puede comprobar como algunas aplicaciones de ese proyecto como teoría, se pasaron de literales.

C.J.: En eso estamos de acuerdo, **para mi la arquitectura es el fondo de un arte simbólico, que debe reunir función, sociedad, arte, luz, espacio y demás.** Los símbolos crean relaciones entre las cosas, los signos son pegatinas gratuitas.

R.K.: Sin embargo, nosotros siempre hemos sido muy optimistas al respecto, al considerar que los símbolos surgen por si mismos, no por diseño sino por defecto.

C.J.: Si estoy de acuerdo en que en algunos casos, los símbolos pueden surgir espontáneamente, sobre todo si las partes llegan a fusionarse. El aeropuerto de Schiphol, por ejemplo, es una especie de orgía de signos *globcult*, que me dejo impresionado: todas las marcas registradas e imágenes de marca posibles reunidas en una explosión. ¿En que estado se encuentra el proyecto para Schiphol, esta aun vivo?

R.K.: En realidad hay que distinguir lo que es la presentación de lo que es el proyecto. La proliferación de logotipos era una imagen para convencer al gobierno holandés de que hay muchísimas oportunidades de colaboración entre organismos públicos y empresas privadas. No se trataba de la imagen que iba a tener el proyecto. El parlamento holandés acaba de aprobar la asignación de 25 millones de dólares para estudiar el proyecto.

C.J.: Bueno ¡espero que esa cifra de para pagar todos los derechos de marca que estas utilizando!. Según tu mismo has comentado, las autoridades están contentísimas de, en determinadas circunstancias, poder cambiar de marcas. ¿Eso es cierto?

R.K.: Es una típica situación política. Un estudio posterior no significa, desde luego, ni la decisión de construirlo ni la de no hacerlo, probablemente sea un compromiso. Dependiendo de cómo se haga y de lo evidente que sea la imposibilidad del aeropuerto en términos de concientización pública, puede ocurrir una cosa o la otra.

C.J.: ¿Vale eso también para la marca registrada de Harvard en la guía *Harvard Design School Guide to Shopping*? ¿Te dejan utilizar esa marca o se resisten a ello?

R.K.: El titulo oficial es *Harvard Design School Guide to Shopping*

C.J.: Ya entiendo. Un hábil rodeo al problema del *copyright* y de la marca.

R.K.: Sí.

C.J.: Tendría que haber mencionado la cita que aparece en tu libro sobre el consumo, procedente de Joseph Weischar – “diseño para espacios comerciales efectivos”- . Quien señala la causa de por que en el campo en el que investigas se producen signos en vez de símbolos. Según él, el diseño comercial se basa en el estudio del comportamiento de las personas en las áreas comerciales y en la medición de las acciones que repiten, por que “sus mentes se mueven según pautas repetitivas”. Pues bien, moverse según pautas repetitivas produce signos y no símbolos, y permite la esperanza de poder convertir el tejido de signos y el paisaje de signos en algo más.

R.K.: Creo que la secuencia consumo / ocio / infraestructura / forma de la calle, esta hoy tan extendida que las distinciones que señalas se han venido abajo creando un nuevo caldo urbano que aporta sus propias reglas, categorías y métodos. No creo que haya llegado el momento de poder hablar de sintaxis, ni lo he creído nunca.[51]

[51] Diálogos entre Charles Jenks y Rem Koolhaas, *Arquitectura Viva N° 83* p.p. 46 – 54, ed AAVV, Madrid, 2002

COMENTARIO:
“Hacia una arquitectura extrema”.

Para Koolhaas, “la arquitectura es una profesión peligrosa”; Cuando sentencia de tal forma, no se hace esperar la polémica entre críticos y teóricos de diversas corrientes; pero aun asi, mantiene un espiritu optimista que reside en: “Que no solo la arquitectura debe de escapar del comodo narcisismo y de la vanidad que la ponen al abrigo de las peligrosas realidades del devenir historico; sino también la especulación arquitectónica, debe volver a centrarse en “descubrir el [nuevo] potencial de las condiciones existentes” a base de “alinear y encontrar una nueva articulación para estas [inevitables] fuerzas” y transformaciones de la modernización”. A lo largo de su trayectoria ha mantenido esa arrogante forma de intuir y pronunciar aforismos de un pensamiento donde no implique “lo que viene dado”; sino que “vaya más allá de las condiciones que favorezcan el “flujo” real de las condiciones históricas con su materialidad privilegiada donde lo trabaja, engendra y fragua su forma de explicar dichos fenómenos”; o mejor dicho esa incesante búsqueda de adelantarse en terminos de una articulación de conceptos que le permitan nuevas investigaciones de indole urbano – arquitectónico mediante una serie de aforismos donde el flujo, fuerzas del espacio, deformaciones para engendrar y fraguar su forma de explicar dichos fenómenos socio - culturales, políticos y economicos, se encuentren en boga de discusión o mejor dicho; él sea, quien conduzca el futuro a traves de proféticos pronunciamientos como parte del legado del modernismo y así mantener la última palabra que defina el “flujo del espacio” en medida de cómo se ha ido generando por medio de una serie de manipulaciones espaciales a traves de sus precisiones que de una manera u otra evita ser “blanco” de una corriente filosofica o de una intencionada justificación donde se haya hecho mención del contexto real del que tanto reniega ser parte; por un lado se matiene como el incomprendido estadista, quien esquiva a toda costa el estereotipo de los dogmas anteriores; y por otro lado mantenerse al margen de una investigación que el OMA, continue desarrollando; sin distinción alguna, ya que toda investigación socio – cultural, política y economica es digna de análisis ya que siempre querrá responder a estos discursos de manera excesivamente rebuscada y técnica con el fin de excluir toda posibilidad de explicar los fenómenos antes mencionados; Por otros intelectuales, dando cabida a un plano de discusión donde envanezca sus sentencias. Tal es el caso de una severa crítica, con respecto al Modernismo y sus secuelas; mejor entendido como el “Espacio Basura”, donde establece que es el resultado de todas nuestras arquitecturas actuales, aseverando con tal intensidad que lo redime como parte de las consecuencias actuales donde la desarticulada sociedad, se regodea en un mar de marcas y signos, arremetiendo de manera tajante como la perdición de una inminente transmutación en medio de signos claramente establecidos por el consumismo y de ahí reside la importancia del futuro de la arquitectura como una peligrosa profesión, lo que le lleva a plantear sus proyectos a base de una minuciosa táctica formada en una envolvente abstracta de fluidos históricos (cosmopolitas) concretos, uno podría ser la integración de las comunidades europeas, como fenómeno de marcas, y que más allá de un estatus albeado de repulsiones sistemáticas por el consumismo, interactúan como una metáfora de un cuerpo articulado por los intereses comunes, haciendo parecer que de pronto se convierten en un código de barras, donde el producto con el sello de la globalización garantiza la calidad de vida, y como refleja este aforismo entre otras a lo largo del desarrollo de sus obras un ejemplo arquitectónico representativo Prada.

4.1.4. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: BERNARD TSCHUMI.

En el caso de nuestro siguiente Exponente propuesto (Bernard Tschumi) Un autor del cual tenemos mas referencia teórica ya que desde la participación activa que ha tenido a lo largo de diversos concursos de gran relevancia como: El Parque de la Villete, así como su participación en el MoMA, así como sus artículos en diversas publicaciones alrededor del mundo ya que su obra se ha distinguido de forma notable, como también ha sido considerado Deconstructivista, y en efecto hecho diversos análisis de dicha propuesta a nivel teórico conceptual y esto se le ha reconocido como uno de los arquitectos mas respetados dentro del medio arquitectónico.

Biografía:

Nació en Lausanne Suiza, en 1944, estudio en Paris y en Zurich (ETH) de 1963 – 1969. - Ha enseñado en PortsMoundh en el Association American, en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos Nueva York y en Cooper Union.- en 1988 fue nombrado director de arquitectura en la Escuela de Columbia Nueva York.

Fundó en 1983, la firma Bernard Tschumi y Asociados con oficinas en Nueva York y Paris.- ha sido distinguido con la orden de *Scheballier des arts et des lettres y la de Schevalier of the legio of Conohur.*
Entre sus proyectos y edificios encontramos: el parque de la Villete, Paris, primer premio en concurso internacional (1983); el nuevo Teatro y Opera en Tokio Japón, segundo premio, (1986) el municipio de Estrasburgo Francia; el plan conceptual “Flushing Midows, Corona Park en Nueva York (1987); el hotel Eurodisney, Marme la- Valle, Francia (1988); el Aeropuerto de Kansai, Osaka Japón, segundo Lugar; ZKM Centro para las artes y tecnologías mediáticas en Karlsruhe Alemania; (1989); la estación de Kioto Japón; la galería “Glass Video” Groningen Holanda; la instalación “Art et Publicité” Centro Pompideu Paris, Francia 1991.

POSTURA TEÓRICA:

“Disyunción: Ensayos escritos entre 1984 y 1991”[54]

Bernard Tschumi

Locura y combinatoria

El siguiente ensayo consiste en dos textos distintos. El primero trata sobre los conceptos de locura y transferencia; el segundo, sobre las ideas de la combinación y la contaminación. Ambos textos se relacionan entre si de la misma manera en que la ciencia lo esta con la técnica, como interpretaciones relacionadas a hechos pese a que se trate de una incomoda necesidad.

1. - La Locura

“La locura seria entonces, una palabra en perpetua discordancia consigo misma y la interrogación por todo, de manera tal que la locura cuestionaría su propia posibilidad y, por lo tanto, la posibilidad del lenguaje que contiene; es decir, se cuestionaría a si misma, dado que la interrogativa también debe corresponder al juego del lenguaje.”

Maurice Blanchot

[54] Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction,* Cambride M.I.T. 1994 p.p. 173 – 189 extraido de J. M. Davila y Rebeca Trejo X. *La Deconstrucción hace Arquitectura* p.p. 13 – 25, ed. Litographics, Mexico D.F. Mayo 2002

La locura sirve como un punto de referencia a lo largo del Parque de la Villette, dado que ilustra una situación característica de fines de siglo XX, característica de disyunción y disociación entre uso, forma y valores sociales. Esta situación, no es necesariamente una situación negativa, sino por el contrario, es sintomática de una nueva condición distante del humanismo del siglo XVIII y de los diversos modernismos de este siglo. La locura, aquí, esta ligada a su significado psicoanalítico – como insania – y puede relacionarse con su sentido constructivo como *folly* – solo que con extrema precaución.[55] La finalidad es liberar la construcción *folie* (locura, tontería, etc.) de su connotación histórica, para ponerla en un plano mas claro y abstracto, como un objeto autónomo que, en el futuro sea capaz de recibir nuevos significados. El siguiente texto pretende colocar a la arquitectura en general, y la de la Villette en particular, dentro de un contexto metodológico especifico, delineado a su vez dentro del campo teórico llamado psicoanálisis. Esta contaminación de una disciplina por una incluso debe ser leída como un síntoma de la condición dislocada de hoy. No es necesario recordar con amplitud, como Michel Foucault, en *Madness and Civilization,* analiza de manera en que la locura cuestiona la naturaleza de la sociología, la filosofía y el psicoanálisis. Si sugiero que la locura eleva a una cuestión arquitectónica, solo es con el fin de demostrar dos puntos por un lado la normalidad (arquitectura “buena”, topologías, dogmas del movimiento moderno, racionalismo y otros “ismos” de la historia reciente) es solo una posibilidad de entre aquellas que ofrece la combinación o “genética” de elementos arquitectónicos. Por otro lado como es común, de la misma manera que todas las colectividades requieren lunáticos, pervertidos y criminales que marquen su propia negatividad, asi la arquitectura necesita extremos y restricciones para inscribir la realidad de su constante oscilación entre lo pragmático del reino de la construcción y el absoluto de los conceptos. No existe aquí la intención de descender hacia la fascinación intelectual de la locura articula algo que frecuentemente es negado con el fin de preservar una fragilidad cultural o un orden social.

[55] Las *folies* significa “locura” en frances aunque también perece referirse a pequeñas construcciones escondidas dentro de un denso bosque; su significado, aun aplicado al objeto en construcción, difiere considerablemente de la palabra inglesa *folly*: “El nombre generalmente dado a estas residencias, durante el siglo XVIII. Fue el de “las casas pequeñas” y no por que realmente hayan sido pequeñas *(las folies, trad.)*, sino por un juego de palabras derivadas del humor popular. La idea de la *folie* fue obviamente asociado con la locura y en esos tiempos, un lunatico era confinado en el Höpital des Petits Maisons, de ahí el nombre, quiza no en primera instancia, sino luego del juego de palabras parisino”. Cfr. Michell Gallet, *Paris, Domestic Architecture of the 18th Century,* Londres, Barrie and Jenkins. 1972

Una contribución de Jacques Lacan, en aspectos metodológicos, ha sido sugerir una teoría psicoanalítica que, mientras se amplia y confirma por la practica clínica, no puede ser reducida a la practica. La misma preocupación existe actualmente en la arquitectura, según la cual la teoría de la arquitectura es determinada por lo que existe – el espacio, el cuerpo, el movimiento la historia – pero que bajo ninguna circunstancia, puede ser reducida bajo esos factores únicamente. Primero *The Manhattan Transcripts* y después las *folies*, se orientaron a desarrollar una teoría que tendría en cuenta la aleatoriedad y lo inesperado, lo pragmático y lo pasional, y se apoyaría en el argumento de lo que anteriormente excluido de la realidad arquitectónica, daba la impresión de pertenecer a la realidad de lo irracional. *Disociación, transferencia, punto de soporte.* No es necesario establecer de nuevo la característica disyuntiva de nuestro tiempo, en oposición a las falsas certidumbres propagadas por la ideologización arquitectónica. La no-coincidencia entre ser y significar, entre hombre y objeto, ha sido explorada desde Nietzsche hasta Foucault, y desde Joyce hasta Lacan. ¿Cómo entonces, poder reclamar hoy, la habilidad de reconocer a las personas y a los objetos, como parte de un mundo homogéneo y coherente?

Mucha de la práctica en arquitectura – composición, ordenamiento de los objetos como un reflejo del orden del mundo, la perfección de los objetos, la visión de un futuro hecho de progreso y continuidad – es conceptualmente inaplicable hoy en día. En cuanto a la arquitectura, solo existe a través del mundo en que ella se ubica. **Si este mundo implica disociación y realidades de destrucción, entonces la arquitectura inevitablemente reflejara esos fenómenos.** Los excesos estilísticos – dórico supermercado, bares Bauhaus, y condominios góticos – han vaciado el lenguaje de la arquitectura y de su significado. El exceso del significado carece de significado. Pero ¿de que manera el significado puede ser producido cuando los signos solo refieren a otros signos, cuando dichos signos no tienen significado, sino que son solamente sustitutos? “Un signo no es un signo de algo, sino de un efecto en el cual se asume la funcionalidad del significado”, dice Lacan: “El humo es algo sin sentido, solo es la señal del fumador”.[56]

[56] Jacques Lacan. “Encore”, en *Séminarie*, Libro XX. Al menos que se cite otra cosa, todas las traducciones del francés de estas citas fueron realizadas por (BC y JIAR).

Si existen símbolos disponibles, estos son regularmente desplazados; existen otras constantes tales como la forma misma. En arquitectura, como en toda cosa, el significado de la forma reside únicamente en el hecho de que la forma puede ser identificada y no más: "La forma no dice mas de lo que expresa. Esta es real, en tanto contiene al ser. La forma es el conocimiento del ser".[57] El tomar fragmentos de la vida esta ligado con la identificación de las formas en el espacio. Cuando se confronta con la dispersión, la despersonalización, el desposeer de la arquitectura contemporánea, es posible entonces la analogía con el psicoanálisis, y aun acertado numerosos trabajos en esquizofrenia han demostrado como el paciente esquizofrénico, se esconde de otro modo de ser con el fin de protección, su identidad y parte de su historial personal. "En esquizofrenia, algo sucede que perturba totalmente la relación del sujeto con la realidad y se asocia mas con la forma".[58] En efecto, el esquizofrénico coloca las palabras y las cosas en el mismo plano, sin distinción de sus orígenes respectivos.

Haciendo analogía, la ciudad contemporánea y sus diferentes partes (como La Villette), están hechas con el fin de corresponder a los elementos disociados de la esquizofrenia. La pregunta que surge aquí es si se reconoce la relación de las muy dislocadas partes de la ciudad. Mi hipótesis es que dicha relación necesariamente sugiere la idea de transferencia. En arquitectura, la transferencia refleja la situación psicoanalítica, la herramienta a través de la cual se atenta con la reconstrucción teórica de la totalidad del sujeto. "La Transferencia se toma aquí como medio de transporte: la disociación explota como transferencia en fragmentos de transferencia[59] es un suplente externo a la disociación. En una situación psicoanalítica, los fragmentos de transferencia son transportados únicamente hacia la arquitectura misma. El acercamiento a La Villette sugiere puntos de coincidencia, puntos de soporte donde los fragmentos de la realidad dislocada, puedan ser aprehendidos.

En tal tesitura, el proceso formativo de la disociación, requiere de un soporte bien estructurado como un punto de reconstrucción. El punto de la *folie* viene a ser el centro de este espacio disociado, que actúa como un común denominador, constituyéndose a si mismo como un sistema de relaciones entre objetos, eventos y personas. Lo que permite el desarrollo de un cambio, un punto de intensidad.[60]

[57] Ibid.

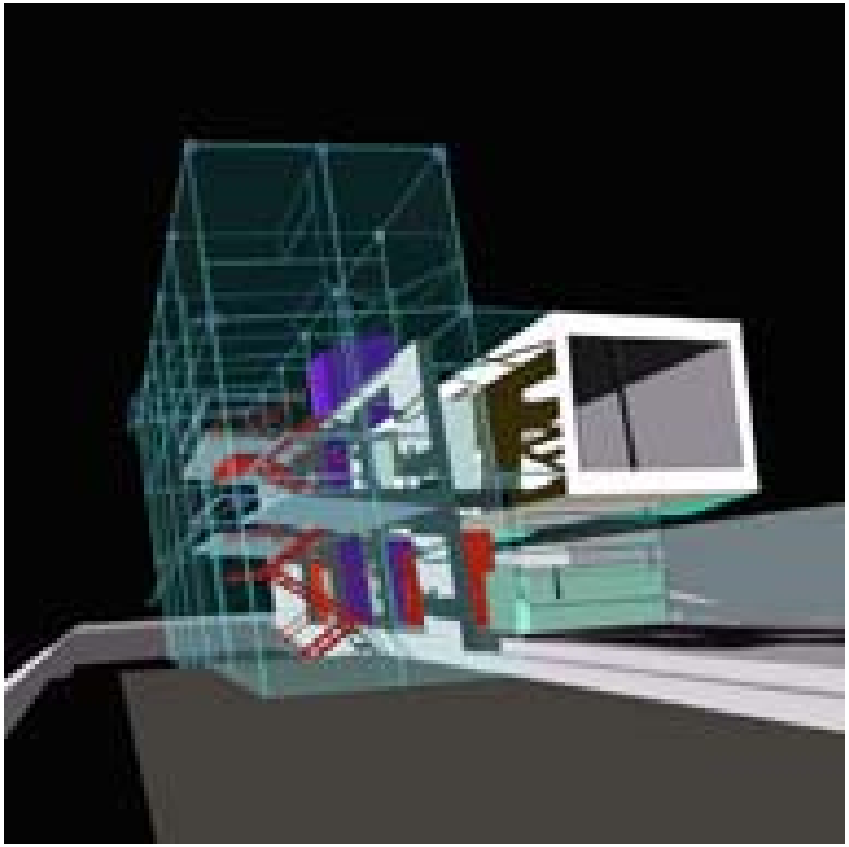
[58] Jacques Lacan, "Les Ecrits Techniques de Freud", *Seminaire*,Libro l.

[59] G. Pankov. "L´image du corps et objeto transionnel". *Revue Francais de Psychanalyse* .No. 2, 1976.

[60] Se debe recordar aquí que después de Lacan, el psicoanálisis no tiene sus propias metas, al atender pacientes, limita a que las personas mediante el análisis apunten a una mejoría, es solo una clase de efecto de bienvenida. Lo mismo se aplica a la arquitectura, sino, por supuesto, solo un efecto colateral.

[60] R. Bidault, "Approche du schizopherene en milieu institutionnel", *La Folie* 1, 10/18 *1977*.

La retícula de *folies* permite la combinación de los lugares de transferencia en el trasfondo del sitio de La Villette. Obviamente, determinar con anticipación las formas arquitectónicas que son más apropiadas a tales situaciones de transferencia, pasa a un segundo término. Todo lo anterior se toma en cuenta al considerar que la *folie*, es tanto el lugar como el objeto de transferencia. En términos de extravagancia o de locura, esa fragmentaria transferencia no es otra cosa que la producción de una efímera reagrupación de estructuras que han explotado o disociadas.



Aquí termina la analogía psicoanalítica. En realidad, en el mundo del paciente un nuevo factor intervendría, el factor simbólico, el cual, para el psicoanalista, es uno de los factores constitutivos de la realidad. Sin embargo, el punto de soporte – la folie – conserva una función sintetizada. Dichos puntos desempeñan el papel del analista, quien permite el paso desde la ruptura (una noción espacial), hasta el conflicto (una noción temporal). El punto de soporte – la folie – permite un acercamiento multidimensional reforzando los fragmentos de transferencia e introduciendo una reestructuración sobre nuevas bases (una vez deconstruida, la realidad nunca puede ser reconstruida como antes). Estos puntos de referencia se reorganizan mediante la forma de una retícula de puntos. Tal estructura sugiere, de modo inherente, los barrotes del asilo o de la prisión, introduciendo un diagrama de orden en el desorden de la realidad. De esta manera, las *folies* sirven como una presencia “de seguridad” dentro de un nuevo sistema de referencia. La retícula de puntos es una herramienta

estratégica del proyecto de la Villette, que articula y activa el espacio. Al tiempo que refuta todas las jerarquías y las "composiciones", dicha retícula juega un rol político, despreciando la ideologizada prioridad del plan maestro del pasado. El parque urbano en la Villette ofrece la posibilidad de la reestructuración de un modo desasociado, a través de un espacio intermediario – las folies – donde los injertos de transferencia pueden ser aun soportados. La retícula de puntos de *folies*, constituye el lugar de una nueva inversión. Las *folies* son las nuevas marcas: los injertos de transferencia, de modo que permitan el acceso al nuevo espacio: se comienza, pues con una ambivalencia hacia una forma en el espacio, el cual debe ser "reencarnado". Las *folies* crean un "punto nodal donde el símbolo y la realidad permiten la construcción de lo imaginario por medio de la reintroducción de una dialéctica entre espacio, y tiempo". [61]

El parque de la Villette ofrece una verdadera transición espacial, una manera de acceso a nuevas formas sociales y culturales en las cuales es posible la expresión, aun en los casos en que el discurso haya desparecido. La Villette, entonces, puede ser vista como una innovadora exposición de una técnica en el plano de las sobreposiciones y de los puntos de soporte. Ofrece lugares donde se pueda atrapar objetos y usos. La Villette se "construye dentro de un mecanismo que actúa como unidad de reensamble para todos los modos de colocación" [62]. Este es un plano de puntos de soporte multireferencial para personas que se inclinan hacia una coherencia parcial, y que retan a las estructuras institucionales de la cultura oficialista, parques urbanos, museos, centros de recreo, etcétera.

[61] Martin Heidegger. Question IV, *Les Seminaires.*

2.-Combinatoria

"Aunque cada creación es de combinación necesaria, la sociedad, por medio de la virtud del antiguo mito romántico de la inspiración, no puede mantenerse sometida bajo esta consideración."

Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola.

La fragmentación de nuestra condición de "locura" contemporánea, inevitablemente induce nuevos e imprevistas reagrupaciones de sus fragmentos. Sin mayor enlace con la coherencia total, independientemente del pasado, esos fragmentos autónomos pueden ser recombinados a través de series de permutaciones cuyas reglas no tienen nada que ver con las del clasicismo o del modernismo.

En lo siguiente, se intenta demostrar, primero, que cualquier arquitectura "nueva" implica la idea de combinación; que toda forma es el resultado de una combinación. Esto indica que la noción de combinación, puede ser articulada dentro de diferentes categorías. Se debe enfatizar que la arquitectura no es vista aquí como resultado de la composición, ni como síntesis de preocupaciones formalistas y obstáculos funcionales, sino como parte de un complejo proceso de relaciones de transformación. Entre *puro formalismo*, que reduce a la arquitectura como una serie de formas (lo que en el limite, bien podría ser "sin forma" y sin significado), y el realismo clásico, el cual atenta al dar a todas las formas un valor expresivo, los aspectos de análisis estructural (de lo que nos encargamos aquí), tienden a distinguir a la naturaleza de aquellas relaciones transformacionales. El propósito de esta discusión no es el de proponer ninguna clase de nuevo rol moral o filosófico, como es frecuentemente asociado con la arquitectura del esfuerzo o del empeño. Por el contrario, se trata de entender a la arquitectura, primero como una formulación, o una inversión de relaciones. También se trata de analizar de lo que será llamada en este contexto, la "combinatoria", esto es el conjunto de permutaciones y combinaciones posibles, dentro de diferentes combinaciones posibles, dentro de diferentes categorías de análisis (espacio, movimiento, evento, técnica, símbolo, etc.), como una posición al más tradicional rol entre la función o uso y la forma o estilo.

En esta perspectiva, la arquitectura es considerada como si ya no se preocuparan más por la composición o por la expresión de función. Por el contrario, es vista como objeto de la permutación de la combinación de un largo conjunto de variables ante las cuales esta realmente relacionada, bien en una forma manifiesta, o secreta, en dominios tan diferentes como el acto de correr, en uniones de expansión doble, y dominio de planta libre. Tal juego de permutaciones no es gratuito. Permite nuevas e imaginarias actividades por ocurrir. Sin embargo esto implica que cualquier intento por encontrar un nuevo modelo o forma de arquitectura, requiere de un análisis de alto rango de posibilidades, como en las matrices permutativas usadas por investigadores y científicos, o de modo semejante a como se hacen los estructuralistas.

En realidad, quizás el legado mas importante del estructuralismo, tiene mucho que ver con la heurística, demostrando que el significado siempre es una función, tanto de posición y de superficie, como producida por el movimiento de una ranura vacía en las series de una estructura. El principio guiador de la investigación en La Villette es precisamente ese de la ranura vacía. Este juego de permutaciones fue inicialmente explorado en *The Manhattan Transcripts*,[63] fue el manifiesto de la intercambiabilidad de objetos, gente y eventos, influenciados por textos posestructuralistas así como por las diferentes técnicas del montaje fílmico, los *Transcripts* solo introducen, en una forma teórica, lo que será aplicado en la Villette.

[63] Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts,* New York/London, St. Martin´s Press/ Academy Editions, 1961.

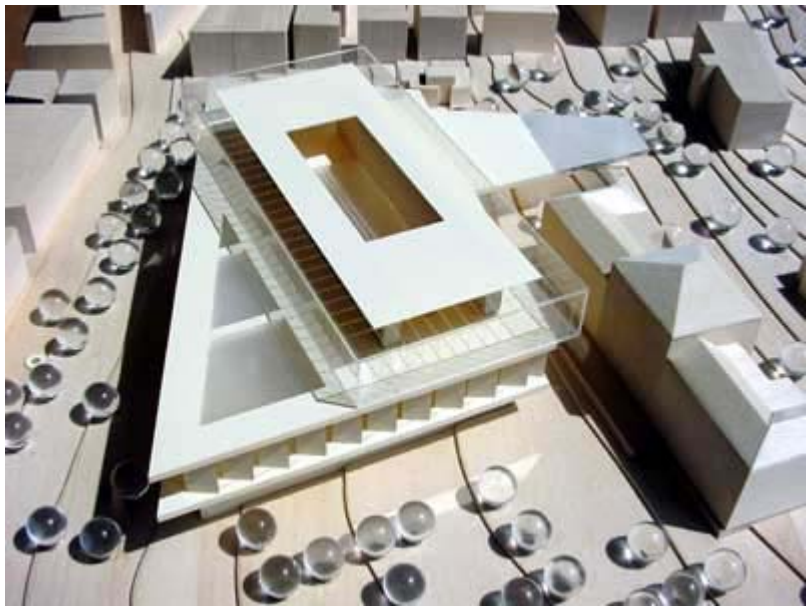
Obviamente las técnicas de combinación no son sin procedente. La práctica sadista, como analiza Barthes en *Sade, Fourier, Loyola,* nos da un claro ejemplo: en Sade, todas las funciones son intercambiables; existen solo clases de acciones como oposición a la individualización de los grupos. El sujeto de una acción puede ser llevado a su objeto: puede tratarse incluso de un libertino, una victima, un ayudante, una esposa. El código erótico se aprovecha de la lógica de la lengua y de sus variadas permutaciones.

En un estudio sobresaliente titulado *Palimpsestes,*[64] el critico literario Gerard Gennette ha refinado estos conceptos de transformación. La combinación; escribe, existe únicamente dentro de un sistema complejo de relaciones transformacionales. Estas relaciones pueden actuar en textos completos tanto como en fragmentos. En el caso que nos concierne, el de la Villette, se puede distinguir un tipo general de transformación llamada *operaciones mecánicas*, que pueden adoptar distintas formas: a) de permutaciones de "léxico", como en la descomposición del cubo de 10 por 10 por 10 metros, de la folie original dentro de una serie de fragmentos discretos o elementos, es decir, locales cuadrados o rectangulares, rampas, escaleras cilíndricas, y así sucesivamente todo lo cual ha sido ordenado para formar un catalogo o léxico. Una serie de transformaciones y permutaciones similar a como operan los escritores Raymond Queneau y Georges Perec, deriva de la noción de la operación mecánica. Esta técnica de mezclado, generalmente conocida como "contaminación" puede tomar innumerables formas. Dicha técnica es caracterizada por los aspectos puramente mecánicos de la transformación, distinguiéndola así del pastiche o la parodia: cuidadosamente aparta un texto de su contexto inicial para orientarlo hacia un empleo con un significado muy bien conocido anticipadamente. La Villette se encuentra gobernada por la ausencia de alguna intención semántica, lo que resulta de la aplicación de un dispositivo o formula. Mientras que dicha intención puede parecer superficialmente una variación del surrealista "cadáver excelente", hemos visto ya anteriormente que la relación entre la forma y el significado nunca se encuentra entre el significador y lo significado. Las relaciones arquitectónicas nunca son semánticas, ni sintácticas, o formales, en el sentido en que lo explica la lógica formal. En su lugar, esta clase de técnicas de montaje y mezclado es mas apropiado encontrarlas en los trabajos cinematográficos de Dziga Vertov o Sergei Eisenstein, en la literatura de Queneau, así como las variaciones finitas alrededor de un tema inicial, como se puede encontrar en *Las Fugas*, de J.S. Bach.

[64] Gerard Genette, *Palimpsestes,* Paris, Editions du Seuil. 1982.

Sin embargo, si este proceso fuera a envolver únicamente transformaciones y permutaciones derivadas únicamente de los elementos sólidos de la arquitectura, tales como muros, escaleras, ventanas y molduras, no diferiría significativamente de la mayoría de las investigaciones sobre modos de composición o transformación como tal. Por el contrario y posición a las doctrinas funcionalistas, formalista, clásica y modernista, mi ambición, ya expresada en *The Manhattan Transcripts,* es la de reconstruir las normas arquitectónicas en el sentido de reconstruir la arquitectura a lo largo de ejes diferentes, para indicar en el espacio, el movimiento y el evento, son parte inevitable de una mínima definición de arquitectura, y que la disyuntiva contemporánea entre el uso, la forma y los valores sociales, sugiere una relación de intercambio entre el objeto, el movimiento y la acción. De esta manera, el programa llega a ser una parte integra de la arquitectura, permutación semejante a los elementos sólidos. Ninguna permutación es "inocente".

Tal como la forma de un texto no puede ser cambiada sin aletear su significado, de esta misma forma ninguna permutación de programa, espacio o movimiento, logra alcanzar un cambio en el significado. La transformación altera los eventos menos que su significado.



A partir de ahora, y de acuerdo a las circunstancias, un edificio funcional puede llegar a ser conflictivo o viceversa. La única distribución que cuenta, entonces es una motivación. De manera similar, todas las nuevas relaciones emiten cargas "eróticas". A la par de una obvia motivación teórica, la invención de nuevas relaciones, puede corresponder a una insistente necesidad de forzar a decir más de lo que es capaz de decir. En el proyecto de *La Vilette* sobresalen dos estrategias alternativas, para establecer las bases de tal investigación combinativa. La preocupación principal del proyecto fue la de aplicar los problemas teóricos a un nivel mas practico, desplazarse de

las “matemáticas puras” del *The Manhattan Transcripts* a las matemáticas aplicadas. La primera estrategia posible fue la de emplear “textos” específicos o procedentes, arquitectónicos (Central Park en Nueva Cork, Tivoli en Roma, etcétera) como puntos de inicio y adaptarlos (en el sentido que se adapta un libro como película), al sitio y al programa. Esta estrategia implico considerar una organización espacial preexistente como “modelo”, el cual podría ser *adaptado* o transformado, en la forma en que Joyce “transformo” la odisea de Homero. Este método ya había sido aplicado en la parte I del *The Manhattan Transcripts* (El Parque). [65] En donde Central Park actúa como el original o el “hipotexto” para el más actual “hipertexto” de los *Transcripts.* La otra estrategia implicada, involucra edificios ignorados precedentes, como una forma de comenzar con una configuración matemática neutra, o configuraciones topológicas ideales (retículas, sistemas lineales o radiales, etc), que podrían ser puntos de partida para futuras transformaciones. Este segundo acercamiento fue el seleccionado. Se adoptaron tres sistemas autónomos abstractos – sistemas de puntos, líneas y superficies –. Estos tres sistemas, independientes cada uno, con su propia lógica interna, empezarían a *contaminarse* entre sí al sobreponerse.

Una distinción fundamental separa estas dos estrategias. En el primer caso, el diseño es el resultado de las transformaciones, mientras que en el segundo, se vuelven al origen. En lugar del resultado de un proceso pensado, el diseño, en el primer caso, provee el punto de inicio de largas series de transformaciones, que lentamente se dirigen a la realidad construida. En este sentido, se trata de una estructura que mutuamente implica tanto al *hipotext* como al *hipertext.*

Los procesos de las combinaciones, permutaciones y transformaciones – o hablando en forma mas general, las derivaciones – pueden, por supuesto, ser clasificadas dentro de un gran numero de tipos operativos. Aplicar o “exponer” todo dentro de un proyecto, haría desistir del propósito genuino arquitectónico: Permitir que ocurran nuevas situaciones y actividades hasta ahora no imaginadas. Sin embargo, parece necesario delinear brevemente algunos de los tipos característicos de la derivación, aplicables como herramientas de trabajo o como instrumentos de análisis critico. Los dos tipos principales de la derivación son la imitación y la transformación. Citando a Genette: “una copia es el estado paradójico de (máximo) efecto imitativo obtenido por un (mínimo) de esfuerzo transformativo” [66]. La parodia, el pastiche y el digesto, despliegan, por supuesto, diferentes grados de imitación y pueden ser encontrados por variadas imitaciones neoclásicas de la reciente historia de

[65] B. Tschumi, *op.cit.*
[66] Genette, *op.cit.*

la arquitectura. Aunque la imitación y la transformación son antiestéticas, el extremo positivo de uno corresponde al extremo negativo del otro; ambas existen en proporciones variadas en cualquier intento de exagerar o saturar los estilos existentes.

Galeria Glass Video

La ciudad de Groningen extendió una invitación para diseñar un ambiente especial para ver video clips de música pop, esta fue una oportunidad para cuestionar ideas preconcebidas acerca la televisión y la privacía.- propusimos una galería de vidrio: De 3.60 por 2.60 mts. Inclinada en vidrio transparente que contenía una serie de espacios interrelacionados definidos únicamente por un laberinto de planos de vidrio estructural y por los puntos de los conectadores de metal.- aislados en este laberinto hay seis bancos con monitores de video para enseñar los videoclips.- La Galería y el espacio urbano presentan una dualidad ya que contienen tanto los objetos de video como los objetos que están en exposición; de tal manera que recuerdan las paredes de monitores que uno puede encontrarse en las tiendas de televisores en cualquier calle o bien, los eventos que son exhibidos en las sex – shops de los “barrios de luces rojas”.- En esta nueva plaza de Videos uno observa y al mismo tiempo es observado.

ZKM Karlsruhe.

La arquitectura y el urbanismo están sufriendo profundos cambios que están enlazados con los problemas de la sociedad, su arte y tecnología, el ZKM es un nuevo centro para el arte y las tecnologías mediáticas y refleja esta situación a través de cuatro componentes del proyecto.-

1. El borde Urbano de Intercambio: proponemos un pasaje publico de intenso intercambio y comunicación alternativo al centro barroco de Karlsruhe.- este borde proveerá un nuevo sistema urbano en el confín histórico de la ciudad, transformando un viejo limite en una nueva área de intercambio.
2. Un corazón lineal: en el Centro del edifico proponemos un espacio publico lineal, con un máximo de visibilidad y excitación.- Este corazón y sus balcones dan acceso a todas las partes del ZKM. Su planta baja sirve para performances, exhibiciones y espacios de seminarios conferencias, etc. Pantallas

gigantes de video, suspendidas de las escaleras y puentes, un elevador de cristal, entre tensores y dos espacios flotando en medio del aire activaran, este amplio y colorido vestíbulo abierto a todo el publico.-

3. los dos compartimentos ambos lados del corazón lineal contienen espacios especializados.- el que se encuentra hacia el norte contiene los espacios mas grandes: el Teatro para los “Media”, el museo de arte Contemporáneo, y un gran estudio elipsoidal.- en el lado sur están contenidos los espacios menores: Laboratorios, Oficinas, Estudios para Artistas y la Galería para los “Media”.- en todos los casos los espacios públicos están en los pisos bajos y los mas especializados en los pisos altos.-
4. El Contenedor: la estructura funcional esta contenida en el lado sur por una piel doble de vidrio que puede reaccionar a la luz externa y a las variaciones de sonido, cambiando constantemente animada por una computadora, con dispositivos foto electrónicos; esta piel emerge de una cubierta protectora y sólida de acero inoxidable y perforado, ubicada en la parte norte con una elipsoide recubierta de cobre, donde se ubica el estudio de Usos Múltiples.

Estación de Kyoto

El concurso para la estación ferroviaria de Kyoto, fue característico de los nuevos megaproyectos híbridos de los años noventa: Un único complejo urbano que debía contener un centro de convenciones, un hotel de 600 habitaciones, una tienda departamental de 10 pisos, un área de estacionamiento para 2000 automóviles, un centro y una plaza cultural; todos ubicados en la parte superior de la estación ferroviaria. Las funciones especiales incluían un teatro de imágenes restaurantes mirador, un club deportivo, salones de bodas, un pasaje de diversiones, un pequeño pueblo con restaurantes para gourmet e inclusive un salón de espera para el emperador.- Con mas de 250 000 mts2, un programa 1000 veces mas grande que el área del terreno, y con un coste estimado de un billón de dólares, esta gran obra, con su complejidad de funciones no tiene precedente.-

Decidimos empezar descomponiendo el programa en sus elementos constitutivos y alineándolos en la cuadricula de manzanas de Kyoto.- La forma resultante intencionalmente reforzaba la altura de los edificios existentes con los nuevos edificios a pesar de su masividad y de esta manera no actuaba como una barrera sino como una transición entre las viejas y nuevas partes de la ciudad.- Al mismo tiempo extrajimos del programa aquellas funciones que nosotros sentimos que debían de ser puntualizadas, los aspectos utilitarios que cuando fueran combinados con los otros, pudieran aspirar a convertirse en símbolos.- Mas allá de la extrema intensidad programática la estructura del perfil urbano con sus largos espacios en voladizo y sus delgadas torres de cristal (las siete puertas) intentaba dar a Kyoto un nuevo signo heterogéneo que fuera superpuesto al paisaje existente sin negarlo. [67]

[67] Omnibus Volumen, *Free Spirits of Architecture* ; ed. Paidos, New York, *1993.*

Carcasa Catedralicia: Sala de Conciertos y Centro de Exposiciones, Rouen.

Las mutaciones no dejaron de estar presentes en la obra más reciente de Bernard Tschumi, tal es el ejemplo mas palpable, como lo es una de sus ultimas obras realizadas por este arquitecto, nombrándole el Zenith en Rouen, menciona Bernard Tscumi que: “Consiste en un emplazamiento a las puertas de la ciudad, de una presencia abrumadora del trafico y ausencia de arquitecturas de interés. En este contexto y a pesar de acoger eventos populares el edificio no podía ser una caja muda. A lo largo de la carretera y cerrando un gran aparcamiento se crea una plaza pavimentada con bandas de hormigón y pequeñas luminarias que son como las explanadas a los pies de las catedrales, para aportar al proyecto su ingrediente urbano: se pretendía crear un fragmento de ciudad antes de un objeto. Sin embargo tal parece que por el ludismo y esos *malls*, siguen siendo parte fundamental de un pensamiento dicotómico y a su vez de provocación urbana contextual, lo que hace pensar que lejos de un icono arquitectónico su propuesta espacial y arquitectónica sigue aun en la búsqueda de establecer un lenguaje que permita dialogar con las otras arquitecturas en el mundo, sin embargo no siempre se logra esa magnificencia por muy monumental que sea la propuesta arquitectónica y este es un caso. [68]

[68] Bernard Tschumi, *Arquitectura Viva, No 81* ; p.p. 90 – 91, Noviembre – Diciembre 2001.

COMENTARIO:

“La arquitectura convertida en una disociación, reflejo de una sociedad contemporánea”

Dentro del ambito de las sociedades contemporáneas reflejan una serie de fenómenos sociales que definen la disociación de diversas formas, Tschumi hace hincapié en dichos fenómenos y establece que no es una mera casualidad sino parte integral de lo que podria llamarse *Folly (Locuras, tonterías etc.)* como una adaptación de nuevos significados, necesarios o innecesarios, la cuestión no reside en su importancia en su necesidad; Sino que existen y cada vez son más prolíficos. Tschumi considera sus estudios de dichos fenómenos con una analogía de índole analítico a traves de la locura psicológica y la combinatoria como parte complementaria de una concepción filosofica Deconstructivista, lo que hace interesante su propuesta en sus obras; Es decir a raíz de una contaminación y dislocación de la realidad releva y enaltece la disciplina arquitectónica a traves de ideas y concepciones con una vision que permita ver la realidad de una forma diferente, tanto en la estetica como en los métodos en los cuales anteriormente estaban sujetos a normas ismos y dogmas de un Modernismo absolutista. Por lo tanto forma parte de una “génetica” que permanece expuesta a nuevos cauces que permitan una combinación de elementos arquitectónicos como una estrategia de desarrollo independiente dentro de los espacios urbanos como arquitectónicos, en la relación que tenga con la realidad y su contexto permanente. Esto propone que de acuerdo a lo que Jacques Lacan establecia una teoria psicoanalitica donde la locura connotaba otros significados, relevado de una simple demencia y esquizofrenia, permitiendo el desarrollo de la teoria y la practica clinica de modo que no pueda reducirse solo a la practica; de tal modo Tschumi trata de establecer en sus ensayos algo semejante con la arquitectura, donde la teoria no solo parta de lo que existe (el espacio, el cuerpo, el movimiento, la historia etc.) En *The Manhattan Transcripts* y después en las *Folies* se orienta a desarrollar una teoria donde la aleatoridad y lo inesperado, lo pragamatico y lo pasional son parte fundamental dando lugar a un pensamiento “fuera de esta realidad” donde esto se vería representado en ejemplos tan pragmáticos como el Parque de la Villete. Los excesos estilísticos son un reflejo de dichas disociaciones por lo que concluye en una serie de disyuntivas entre la carencia del significado de los signos que manifiestan otros signos. Es decir “un signo no es un signo de algo, sino un efecto en el cual se asume la función del significado”.

4.1.5. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: HERZOG & DE MEURON.

En el caso del siguiente exponente es un grupo llamado “Herzog & De Meuron”, quien lo integra Jacques Herzog y Pierre De Meuron, conformando dicho grupo, cuya procedencia es Suiza y acreedores del premio Pritzker en el 2000 por sus magnificas obras proyéctales – constructivas con ese enfoque tan característico que los hace difícil de ubicar dentro de un genero o corriente alterna a nuestro tiempo, y que por lo pronto le llamaremos una expresión “abstracta” y a su vez lúdica, son ejemplo de consideración ya que la eclecticidad, la forma y el espacio se combinan de una manera sin igual, y que de alguna manera va mas allá de plantearle un sobrenombre o un trasfondo con estilo sin no antes citar muchos de los artículos que han escrito, o publicado a lo largo de su estudio profesional.

Biografía:

Jacques Herzog: Nace en 1950 en Basilea, Suiza en 1975, obtiene el titulo de Arquitecto por la ETH de Zurich, en 1977 trabaja como ayudante del Profesor Dolf Schnebli en la ETH de Zurich, 1978 se asocia con Pierre De Meuron, 1983 tutor visitante de la Universidad de Cornell, Ithaca Nueva York, E.U.;1989 – 1994 profesor visitante de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets, E.U. 1999 - profesor en la ETH – Estudios de Basilea.

Pierre De Meuron: Nace en 1950 en Basilea, Suiza en 1975, obtiene el titulo de Arquitecto por la ETH de Zurich, en 1977 trabaja como ayudante del Profesor Dolf Schnebli en la ETH de Zurich, 1978 se asocia con Jacques Herzog, 1989 - 1994 tutor visitante de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets,E.U. 1999 - profesor en la ETH – Estudios de Basilea.

Harry Guger: Nace en 1956 en Grezenbach, Suiza, en 1989 Obtiene el titulo de Arquitecto por la ETH de Zurich, en 1990 trabaja como ayudante de Herzog & De Meuron, en la escuela de verano de Karlsruhe, Alemania, en 1991 se asocia con Herzog & De Meuron, en 1994 Profesor visitante en la Escuela Superior de Arquitectura y Construcción en Alemania.

Christine Binswanger: Nace en 1964 en Kreuslingen, Suiza, en 1990 obtiene el titulo de arquitecto por la ETH de Zurich, en 1991 colabora en la Oficina de Herzog & De Meuron, y en 1994 se asocia con ellos.[69]

POSTURA TEÓRICA:

A pesar de que las búsquedas arquitectónicas se debaten entre la excelencia, la calidad, por tratar de encontrar la eficiencia entre un espacio y un sentido para un usuario, la arquitectura no deja de ser un reto sobre todo en la apertura de una era que apenas comienza; por lo tanto las búsquedas no paran, como los profetas que buscan su verdad a lo largo y ancho del mundo, hoy día, así se plantea nuestra realidad en función de trascender a través de una obra.

El caso del grupo de arquitectos suizos es tan singular, que han sido acreedores al máximo galardón que se pueda otorgar en una carrera profesional; con referencia a Jacques Herzog y Pierre De Meuron; partiendo de su natal Basilea, Suiza, desde hace mas de dos décadas han llevado a cabo

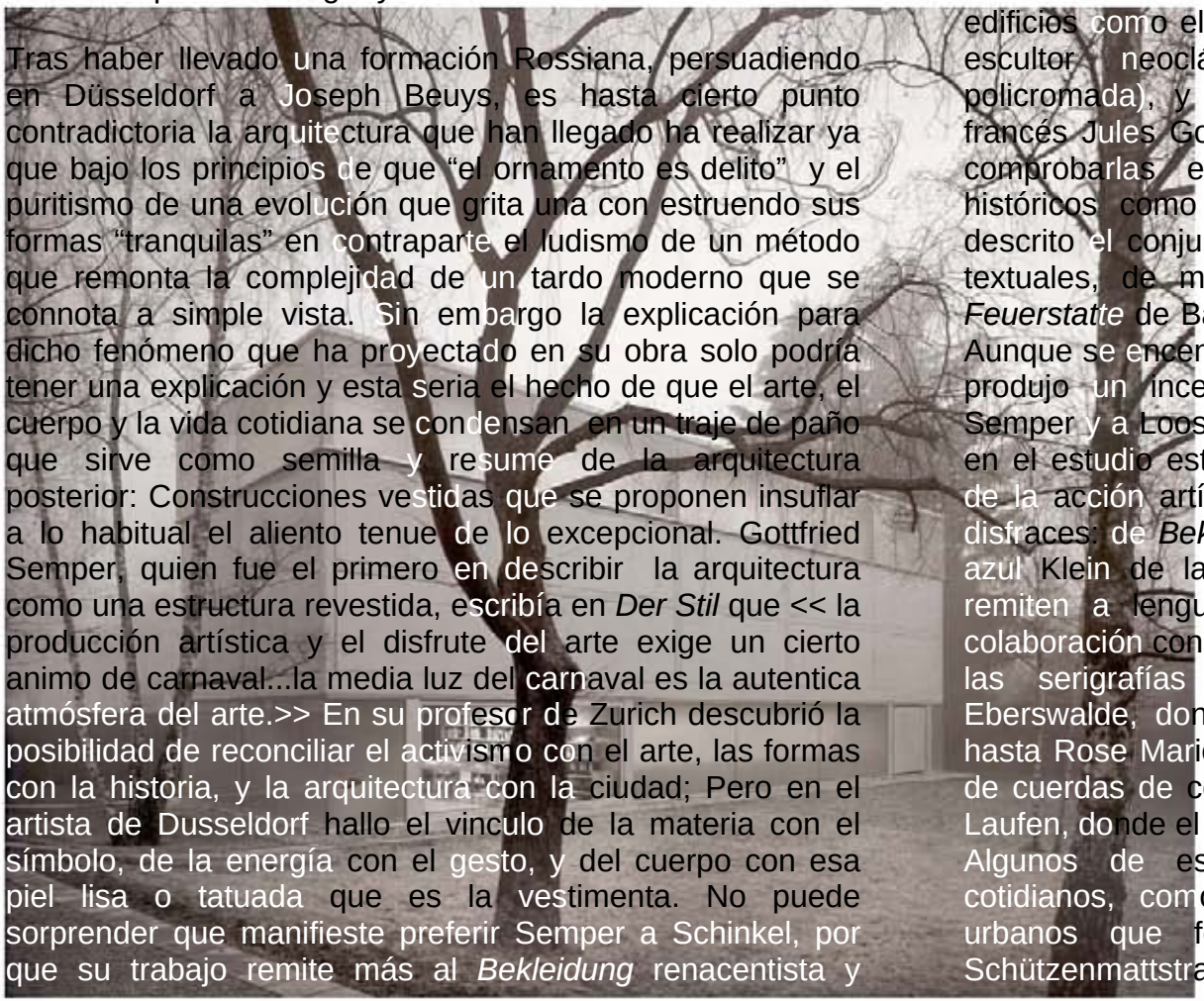
[69] Luis Fernandez - Galiano, *El Croquis, Herzog & De Meuron* ; ed. El Croquis p.p. 4 - 9, 1996 – 2002.

una búsqueda de cierto alcance que ha rebasado las expectativas de sí mismos y por ello se ha considerado como un grupo de arquitectos mas importantes de final de siglo y que sin duda, influirían en el siglo XXI, según Luis Fernández – Galiano menciona que: “Tras su verosimilitud funcional y constructiva hay un armazón intelectual que les permite entender cabalmente el mundo contemporáneo, dialogando con sensatez con sus clientes privados y públicos, y reconciliando los intereses de los actores urbanos y económicos sin dogmatismo narcisista; tras la elegancia impecable de sus revestimientos hay algo mas que un ojo entrenado y una mano segura; hay una devastadora pulsión expresiva que pugna por aflorar con violencia contenida, y en esa tensión insoportable reside el formidable impacto emocional de sus construcciones materiales. En las primeras versiones del sumario, y estimulado por la devoción enológica de los arquitectos, establecía un par de añadas excepcionales, que servían de censura entre diferentes épocas: 1989, el año que se proyecto la cabina de señales y la colección de Gotees, y en 1998, en el que los proyectos adquirieron una inesperada libertad geométrica y formal; la primera fecha, que es también la de significativas exposiciones y publicaciones, separaba la pausada década de los ochenta, durante la cual no se realizaron mas de un cuatro o cinco proyectos por año, de los mas prolíficos noventa, en los que el ritmo se acelera a un proyecto mensual; la segunda fecha introducía el panorama incógnito del siglo entrante.

La valoración crítica no puede omitir la propia reflexión de los arquitectos, que aquí se incorpora en los textos que acompañan a las obras, e incide así mismo en los artículos de presentación. La deuda de su trabajo con Rossi o Beuys, lo mismo que la interpretación de sus pieles en términos semperianos son lugares comunes que parecen inevitablemente repetir; pero su obra se relaciona también con un ilustre ciudadano de Basilea, el filosofo Friedrich Nietzsche, y esta hermenéutica dionisiaca quizá resulte menos habitual. H&deM no es una marca, sino una simbiosis fraternal.”

La imagen que han forjado a lo largo de estos años que se connota en un laconismo de las formas con una elocuencia de la materia. En textos que siguen interpretan esa trayectoria bajo diversas perspectivas: Luis Fernández-Galiano se remonta a los años de la formación bajo la influencia de Beuys y Rossi; y propone utilizar la distinción acuñada por Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco para

explicar la tensión que late en su arquitectura; Rafael Moneo subraya su voluntad de identificar la esencia de la construcción, y como en esa búsqueda surge lo mas singular de su aportación a la practica contemporánea; Rem Koolhaas enumera una a una las atractivas paradojas de una personalidad europea cuajada entre el norte y el sur; y Terence Riley constata la capacidad de sus edificios para hacer compatibles el rigor y la seducción.



Tras haber llevado una formación Rossiana, persuadiendo en Düsseldorf a Joseph Beuys, es hasta cierto punto contradictoria la arquitectura que han llegado ha realizar ya que bajo los principios de que "el ornamento es delito" y el puritismo de una evolución que grita una con estruendo sus formas "tranquilas" en contraparte el ludismo de un método que remonta la complejidad de un tardo moderno que se connota a simple vista. Sin embargo la explicación para dicho fenómeno que ha proyectado en su obra solo podría tener una explicación y esta seria el hecho de que el arte, el cuerpo y la vida cotidiana se condensan en un traje de paño que sirve como semilla y resume de la arquitectura posterior: Construcciones vestidas que se proponen insuflar a lo habitual el aliento tenue de lo excepcional. Gottfried Semper, quien fue el primero en describir la arquitectura como una estructura revestida, escribía en *Der Stil* que << la producción artística y el disfrute del arte exige un cierto animo de carnaval...la media luz del carnaval es la autentica atmósfera del arte.>> En su profesor de Zurich descubrió la posibilidad de reconciliar el activismo con el arte, las formas con la historia, y la arquitectura con la ciudad; Pero en el artista de Dusseldorf hallo el vinculo de la materia con el símbolo, de la energía con el gesto, y del cuerpo con esa piel lisa o tatuada que es la vestimenta. No puede sorprender que manifieste preferir Semper a Schinkel, por que su trabajo remite más al *Bekleidung* renacentista y barroco del arquitecto de Dresde que a la claridad estructural griega o gótica del Berlines. Semper apoyo también a Hittorff en su campaña a favor de la policromía arquitectónica, que hizo tanto por deshelar la imagen nívea de la antigüedad clásica, y en las obras de Herzog y De Meuron el laconismo elemental se viste asimismo con un ropaje figurativo o cromático. Discipulos de Semper como el danés Bindesboll llevaron sus teorías a la practica en edificios como el Museo Thorvaldsen (que aloja la obra del escultor neoclásico en una insólita construcción policromada), y amigos y compañeros de viaje como el francés Jules Goury y el británico Owen Jones procuraron comprobarlas en el estudio minucioso de conjuntos históricos como la Alambra. Pero el propio Herzog ha descrito el conjunto granadino en términos testarudamente textuales, de manera que se puede suponerse que el *Feuerstatte* de Basilea prendió en estopa seca y preparada. Aunque se encendiera en un carnaval, el fuego de Beuys no produjo un incendio de disfraces. Siguiendo en eso a Semper y a Loos , las obras que comenzarían a producirse en el estudio establecido por los arquitectos el mismo año de la acción artística de dotarían de vestidos, pero no de disfraces: de *Bekleidung,* pero no de *Verkleidung.* Desde el azul Klein de la primera casa, muchos de esos ropajes remiten a lenguajes del arte o son producto de la colaboración con artistas, de Rémy Zaugg o Thomas Ruff en las serigrafías y litografías de Ricola Mulhouse o Eberswalde, donde la superficie se graba con imágenes, hasta Rose Marie Troquel o Adrian Schiess en las cortinas de cuerdas de colores en el segundo edificio de Ricola en Laufen, donde el vestido textil se funde con la piel de vidrio.

Algunos de estos ropajes simbólicos utilizan iconos cotidianos, como las rejas metálicas de los desagües urbanos que forman la fachada del edificio de la Schützenmattstrasse, desplazados de su lugar habitual y a

menudo reiterados en series, lo que inevitablemente vincula esta arquitectura con las citas populistas de Venturi y las secuencias serigrafiadas de Warhol. Pero mas allá de los guiños americanos, la gravedad esencial de este paisaje de referencias remite a progenitores europeos: Beuys en la materia y Rossi en la forma. En la chapa y el cartón embreado del estudio Frei esta la combinación de oro y asfalto que fascinaba a los arquitectos como Scharoun, y que prefigura tanto en la elegancia *póvera* del fibrocemento de Ricola como el inesperado *bijoux* en cobre de la cabina de señales; pero esta sobre todo la violencia emocional de la materia en la obra del artista alemán. En la pareja de arquitectos ante el cuerpo, del vino al sexo, pasando por el ejercicio físico o el deporte, hay una afirmación alegre y violenta de los materiales que se traduce sin intermediarios a la voluptuosidad sensual y áspera de su obra. Cuando Jacques Herzog lame una casa en unos de sus videos experimentales, ese gesto vulgar y burlesco es también una declaración de intimidad táctil, carnavalesca y dionisiaca a la vez, tan inmediata y expresiva como sus gruesos trazos de grafito, que no están dibujados desde la muñeca, sino desde la cintura.

El laconismo apolíneo de los prismas escuetos no se arropa con un forro de ornamento: se reviste con una piel palpitante que a duras penas contiene la pulsión de las pasiones y los apetitos, y ese Dionisio encadenado transmite la violencia del forro. Sean hormigones manchados por líquenes u óxidos, esquirlas de caliza o rocas de basalto, estas conformaciones pétreas se fingen milenarias; la cortina de lluvia sucia en los muros del estudio de Rémy Zaugg, la envoltura de lajas a hueso en la casa de Liguria o el tejido de gaviones de piedra que forma el perímetro de las Bodegas de Dominus son versiones de un *Bekleidung* textil cuya condición geológica los sitúa fuera de tiempo. Pero es que también el hierro es mas hierro, la madera es mas madera y el cobre es mas cobre que antes en una arquitectura que amplía su paleta de materiales con la yedra, el musgo o las algas de una naturaleza cambiante e inmóvil, cuyas mutaciones orgánicas hablan a la vez de la caducidad de los objetos y la tenacidad de la vida, y bajo cuya imperturbabilidad mineral y vegetal fluye una corriente de lava incandescente, plomo derretido y asfalto humeante que no permite acercarse sin sentir su radiación: tras la ataraxia de los revestimientos se adivina el *Feuerstatte* de su obra primera. [70]

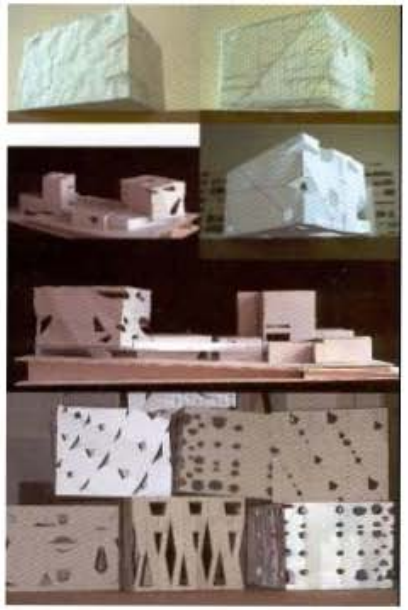
[70] Luis Fernandez - Galiano, *AV Monografias, No 77* ; ed. AAVV ; p.p. 2 - 14, Mayo – Junio 1999.

“Discurso de Aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura 2001”[1]

Jacques Herzog y Pierre de Meuron

En sus primeros edificios, hechos de hormigón toscamente elaborados, descubrimos cierta afinidad, algo que oscilaba entre Pasolini y el *arte povera*. Y nos encantaba ese escueto precepto suyo, “la arquitectura es arquitectura”, por que parece provocativamente ingenuo, pero en realidad indica algo que todavía hoy resulta vital para nosotros: la arquitectura solo puede sobrevivir como arquitectura en su diversidad física y sensual, y no como vehículo para alguna clase de ideología. Paradójicamente, es la materialidad de la arquitectura lo que transmite pensamientos e ideas o, dicho con otras palabras, la inmaterialidad. Se trata de una vieja historia, pero ahora es mucho mas relevante que nunca: la arquitectura vive y sobrevive debido a su belleza; por que seduce, anima e incluso inspira a la gente; por que es materia y por que puede, aunque solo a veces, trascender esa materia.

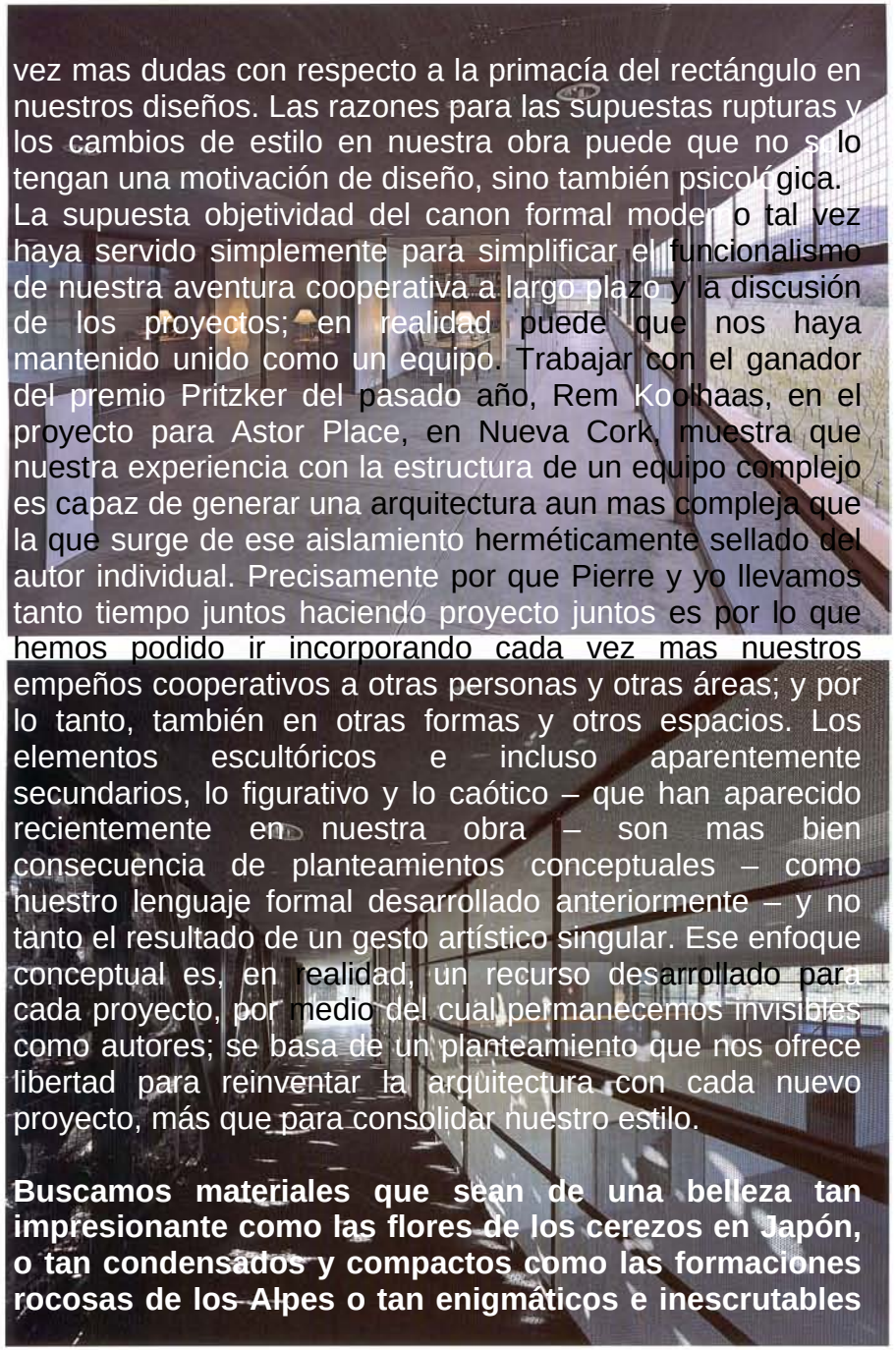
Pero este lado anarquista y poético de Rossi – que tanto nos gustaba como estudiantes – fue asimilado paulatinamente dentro del *zeitgeist* postmoderno. Y lo que quedo fue esa ideología académicamente rígida de la permanencia y la topología, y un súbito dominio de los elementos decorativos e históricos del estilo, una especie de puesta de largo de lo decorativo, que se había batido en embarazosa retirada desde la aparición del Movimiento Moderno. En las bellas artes – que suelen ser mas criticas y radicales, y que suelen adelantarse a la arquitectura en la adopción de de los cambios del paradigma de carácter artístico y social – , los representantes de la transvanguardia y del llamado Arte salvaje irrumpieron con tal cantidad de imágenes nuevas que a pesar de esta inundación, o tal vez debido a ella, no quedo sitio para la nuestra. Y tampoco vemos ninguna flexibilidad de esta clase en el Deconstructivismo; aunque nos sentíamos fascinados por sus principales exponentes filosóficos, nos aburrían mortalmente sus defensores arquitectónicos y sus explicaciones.



En nuestros primeros años experimentamos con toda clase de formas de materiales, intentando así subvertir su empleo convencional, como para extraer de ellos algo invisible que infundiese vida a nuestra arquitectura. Sí, eso es lo que queríamos: infundir vida a la arquitectura, si bien no podíamos describir específicamente que queríamos decir con esto, pese hacer innumerables intentos de expresarlo con palabras. No había filosofía alguna que pudiese abrazar incondicionalmente, aunque las cuestiones fenomenológicas siempre han tenido para nosotros un papel destacado: por ejemplo los temas de la percepción sensual o del significado frente al significante.

El artista Remy Zaugg – con quien hemos colaborado a menudo durante estos años – plantea sin cesar preguntas que también afectan a nuestros intereses; obvias, tal vez, e ingenuas, pero sobre todo profundas; que, donde, como quien. Nuestros proyectos se fueron haciendo cada vez mas minimalistas. De repente el espacio para la acción se había vuelto enorme. A principios de los años ochenta, nadie usaba el rectángulo para las plantas y las secciones, es decir una caja como base del proyecto. Nosotros queríamos una arquitectura que no se distinguiera por figuración alguna, sino por un analogía indecisa y no imitativa. Buscábamos una alusión a la memoria, a la asociación de ideas; no queríamos una completa reducción, ni una pura abstracción. No estábamos intentando simplificar el mundo o dejarlo reducido a los llamados componentes esenciales. No estaba en juego ninguna religión, ninguna ideología.

No queríamos una secta de minimalistas. Por el contrario, nos horrorizaban los estragos causados por el denominado Minimalismo en la arquitectura, que estaba ligado a la moral y a la perfección, y que llevaba el sello de un latente fervor protestante. A su vez, nosotros empezábamos a tener cada



vez mas dudas con respecto a la primacía del rectángulo en nuestros diseños. Las razones para las supuestas rupturas y los cambios de estilo en nuestra obra puede que no solo tengan una motivación de diseño, sino también psicológica. La supuesta objetividad del canon formal moderno tal vez haya servido simplemente para simplificar el funcionalismo de nuestra aventura cooperativa a largo plazo y la discusión de los proyectos; en realidad puede que nos haya mantenido unido como un equipo. Trabajar con el ganador del premio Pritzker del pasado año, Rem Koolhaas, en el proyecto para Astor Place, en Nueva Cork, muestra que nuestra experiencia con la estructura de un equipo complejo es capaz de generar una arquitectura aun mas compleja que la que surge de ese aislamiento herméticamente sellado del autor individual. Precisamente por que Pierre y yo llevamos tanto tiempo juntos haciendo proyecto juntos es por lo que hemos podido ir incorporando cada vez mas nuestros empeños cooperativos a otras personas y otras áreas; y por lo tanto, también en otras formas y otros espacios. Los elementos escultóricos e incluso aparentemente secundarios, lo figurativo y lo caótico – que han aparecido recientemente en nuestra obra – son mas bien consecuencia de planteamientos conceptuales – como nuestro lenguaje formal desarrollado anteriormente – y no tanto el resultado de un gesto artístico singular. Ese enfoque conceptual es, en realidad, un recurso desarrollado para cada proyecto, por medio del cual permanecemos invisibles como autores; se basa de un planteamiento que nos ofrece libertad para reinventar la arquitectura con cada nuevo proyecto, más que para consolidar nuestro estilo.

Buscamos materiales que sean de una belleza tan impresionante como las flores de los cerezos en Japón, o tan condensados y compactos como las formaciones rocosas de los Alpes o tan enigmáticos e inescrutables

como las superficies de los Océanos. Buscamos materiales que sean tan inteligentes, tan virtuosos y tan complejos como los fenómenos naturales; materiales que no solo deleiten la retina de los asombrados críticos de arte, sino que se vean verdaderamente eficaces y atractivos para todos nuestros sentidos: no solo la vista, sino también el olfato, el oído, el gusto, y el tacto. Este deseo de ampliar la investigación arquitectónica a las principales preocupaciones industriales, ¿expresa una visión del mundo románticamente transfigurada, una especie de secuela de las Ideas de Joseph Beuys, a quien tuvimos el privilegio de ayudar durante un breve periodo?; ¿o hace referencia al posible papel del arquitecto en el siglo XXI?-

No nos interesa hacer declaraciones proféticas sobre el futuro de la arquitectura. A este respecto hemos de hacer una observación: la aparición de un estrellato mundial en los últimos años es un hecho indicativo de la colosal lucha por la supervivencia en el mundo de la arquitectura. Una reducida élite de autores – arquitectos se enfrenta a una abrumadora mayoría del noventa por ciento que hace una arquitectura de simulación. Esa arquitectura de la simulación, que se extiende de manera galopante, ya no seria un proyecto lanzado al mundo por un autor, sino por el contrario simula, reproduce, manipula y consume las imágenes existentes. En lugar de arrastrarnos pasivamente por la vorágine de esta arquitectura de simulación – que para sobrevivir no solo absorbe todas las imágenes, sino también toda clase de innovación –, podemos desplegar activamente la simulación como un posible planteamiento de nuestra propia arquitectura, haciendo para ello una especie de inversión subversiva, como en la biotecnología. Y esta muy bien podría ser la perspectiva más emocionante de la arquitectura actual y, en realidad, de la sociedad humana: esta increíble flexibilidad que deja sitio para los logros más extraordinarios, y también para los más espantosos. Gracias. [71]

[71] Jacques Herzog y Pierre de Meuron, *El Croquis, Herzog & De Meuron*; 1998 – 2002; ed. El Croquis; p.p. 8 - 14, 7 de Mayo del 2001.

“Enigmas de Superficie y Profundidad”

William J. R. Curtis

Sin duda, hay muchas maneras de enfrentarse a la arquitectura de Herzog & de Meuron: a través de edificios terminados, a través de los procesos de invención, y a través de los temas recurrentes de un lenguaje arquitectónico en evolución. Se trata de un conjunto de obras que han establecido una identidad propia en la cultura arquitectónica contemporánea, y algunos de los edificios clave – piense en el Almacén de la fabrica de Ricola en Laften (1987), la Galería de Arte Goetz en Munich (1992), el Puesto de Señalización Auf dem Wolf en Basilea (1994) o las Bodegas Dominus en Napa Valley California (1996) – ya se han consolidado como iconos de la arquitectura de finales de siglo XX.

Seductores como objetos, estos edificios realzan el entorno en el que se encuentran, y se instalan en la memoria como imágenes gratas pero inquietantes, cargadas de latentes asociaciones de ideas, sus materiales, superficies, detalles y proporciones despiertan el interés de las emociones, incluso en quienes nunca las han visto realmente, estas obras irradian la atmósfera de valiosos cofres o casas del tesoro, y ejercen una contenida tensión visual gracias a una sensación visual gracias a una sensación visual global de abstracción.

Herzog & de Meuron insisten en la singularidad de la experiencia arquitectónica y en el aura del objeto arquitectónico en su emplazamiento concreto. Sin embargo mucha gente tiene conocimiento de su obra a través de fotografías cuidadosamente encuadradas y controladas. De hecho su arquitectura es fotogénica y los arquitectos muestran un profundo interés en el poder de la cámara para crear una realidad propia. Los edificios de Herzog & de Meuron poseen a menudo una imagen clara y unitaria de la que se saca el máximo provecho con unas contundentes fotos frontales. ¿Quién puede olvidar esas vistas del almacén de Ricola que muestran en toda su extensión unos tablones horizontales con anchuras diversas, cada vez menores, que crean una sensación de profundidad? ¿O esas otras de las Bodegas de Dominus en las que un muro largo y de fuerte textura parece surgir de las hileras del viñedo? ¿O las de la Galería Goetz en invierno al anochecer, cuando ya casi no hay hojas y las luces del interior resplandecen a través de las bandas horizontales de vidrio esmerilado? Y luego están esas vistas del puesto de señalización ferroviaria de Basilea, con su brillo marrón anaranjado bajo el reflejo de la luz diurna, las estrías horizontales que absorben o reflejan esa luz con diferentes intensidades, las líneas de la sombra que vibran dentro de la forma general, y las rayas y las manchas que evocan una pintura abstracta. Esta habilidad para manejar las apariencias superficiales, para elaborar elegantes detalles y para articular los materiales en el exterior de los edificios, ha sido naturalmente objeto de debate. Los autores que intentan clasificar a Herzog & de Meuron acuñan expresiones como “Minimalismo ornamentado”, mientras que los adalides de su obra hacen malabarismos para contarnos que “lo profundo es la piel”. Los expertos en teoría e historia han salido a escena en un esfuerzo por persuadirnos de que nos encontramos realmente ante una versión actual de esa idea enunciada por Gottfried Semper de que el origen del muro estuvo en las esteras textiles o entretejidas que se extendían entre dos postes. Los detractores se lamentan de la falta de honestidad estructural, o acusan a Herzog & de Meuron de no haber hecho mas que reinventar el “cobertizo decorado” de Venturi, pero ahora como una limpia caja suiza, elegantemente envuelta en un ropaje estilístico mas refinado y mas “moderno”; o bien se quejan de la falta de sentido espacial, particularmente de los interiores, que parecen corrientes o insulsos en comparación con las exquisitas capas de transparencia del exterior.

El laconismo apolíneo de los prismas escultoricos no se arropa en un forro de ornamento: se reviste con una piel palpitante que a duras penas contiene la pulsión de las pasiones y los apetitos, y ese Dionisio encadenado transmite la violencia del laconismo brutal y desesperadamente conservador y a su vez reservado y escueto; pero como en los de su profesor Rossi, bajo la geometría apolínea de sus formas elementales bulle una caldera volcánica y dionisiaca; elegiaca en Rossi, genesiaca en Herzog, trágica y lírica en los dos. “La piedra es mas piedra que antes” en las obras de Herzog; y no por su mutismo sino por la naturalidad esencial con la que se ofrece. [72]

[72] William J.R. Curtis, *El Croquis, Herzog & De Meuron* ; 1998 – 2002; ed. El Croquis; p.p. 8 - 14, 7 de Mayo del 2001.

COMENTARIO:

“El espacio que se convierte en el contenedor de pieles”

Mantiene Jacques Herzog que: “El faceteado de la geometría tiene que ver con la intersección y la estratificación de los espacios, tanto interiores como exteriores”, y es que para las diferentes interpretaciones de dicha obra es tan complejo como una pintura surrealista, donde los sueños, ilusiones y pensamientos más íntimos se podrían evocar con un trazo, en un detalle o bien todo el espacio, ya que ha sido magistral la manera en como mimetiza la estratificación geológica con el emplazamiento arquitectónico, y que meramente no ha sido producto de una casualidad, sino de una insaciable búsqueda de una propuesta que se ve reflejada en las apariencias, la sugerencia de los materiales naturales con los constructivos, que permitan un dialogo tan congenito, que es ahí, en ese punto donde salen a relucir ese carnaval de pieles, vestiduras, envolventes y demás elementos que hacen del recorrido y del uso una forma un coexistir dentro de una ámbito artístico, donde a partir de la extrucción, la pixelización, de conceptos sistemáticos geométricos abstraídos de la naturaleza se desarrolla una gramática arquitectónica.

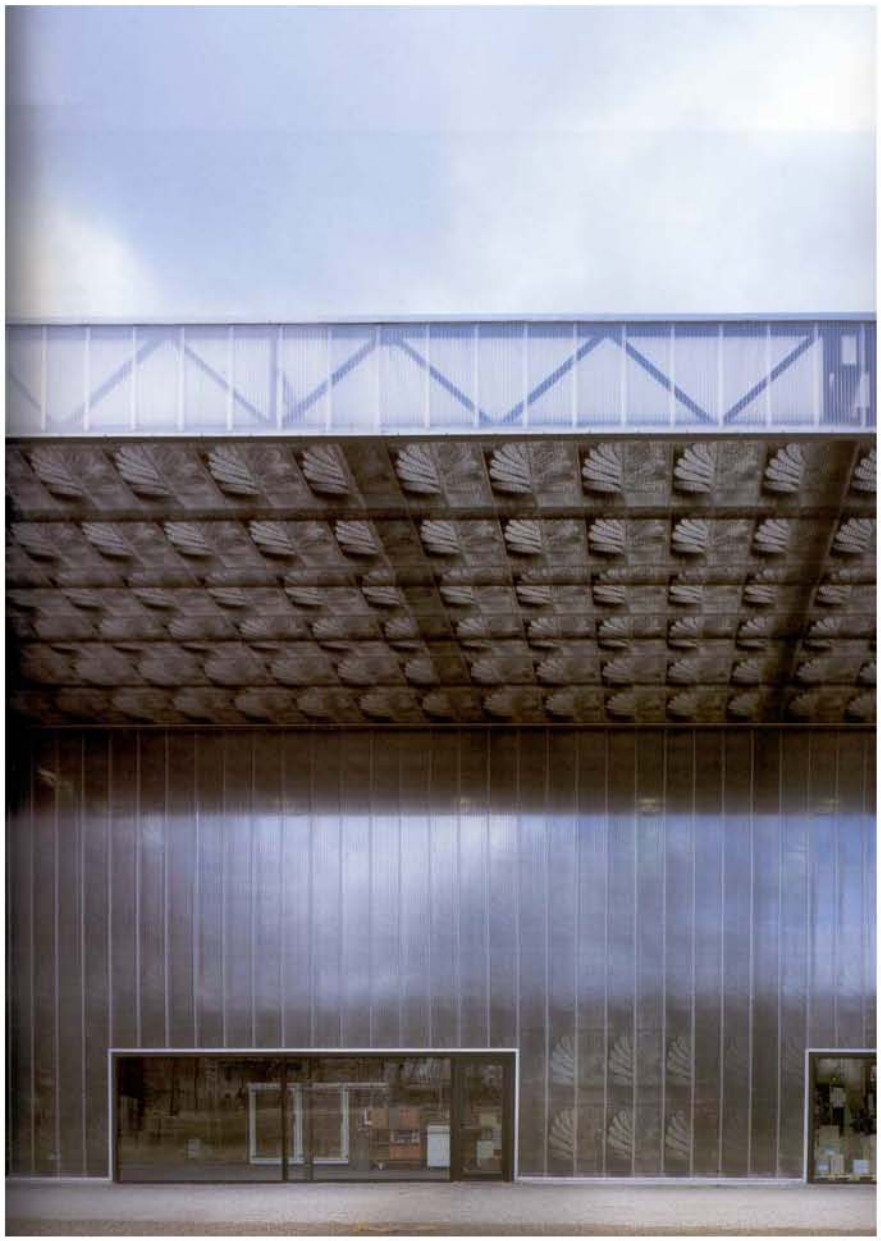
No obstante su evolución continua dando nuevos temas, donde los elementos escultóricos e inclusive aparentemente secundarios, lo figurativo y lo caótico comienza a explorarse en sus últimas obras, pero con cierta mesura y sin perder de vista los principios con los cuales se emprende el desarrollo de un espacio como propuesta, pero que siguen siendo consecuencia de planteamientos conceptuales como el mismo lenguaje con el cual comenzaron y connotando el resultado de un gesto artístico singular, ya que si hay algo muy claro, cuando menos para Herzog, es el hecho de que la “arquitectura es arquitectura” y él concibe el hecho de que la arquitectura es una experiencia personal, no una experiencia de reproducciones ya que de otro modo no prevalecería, por que si no se convertiría en un mero simulacro.

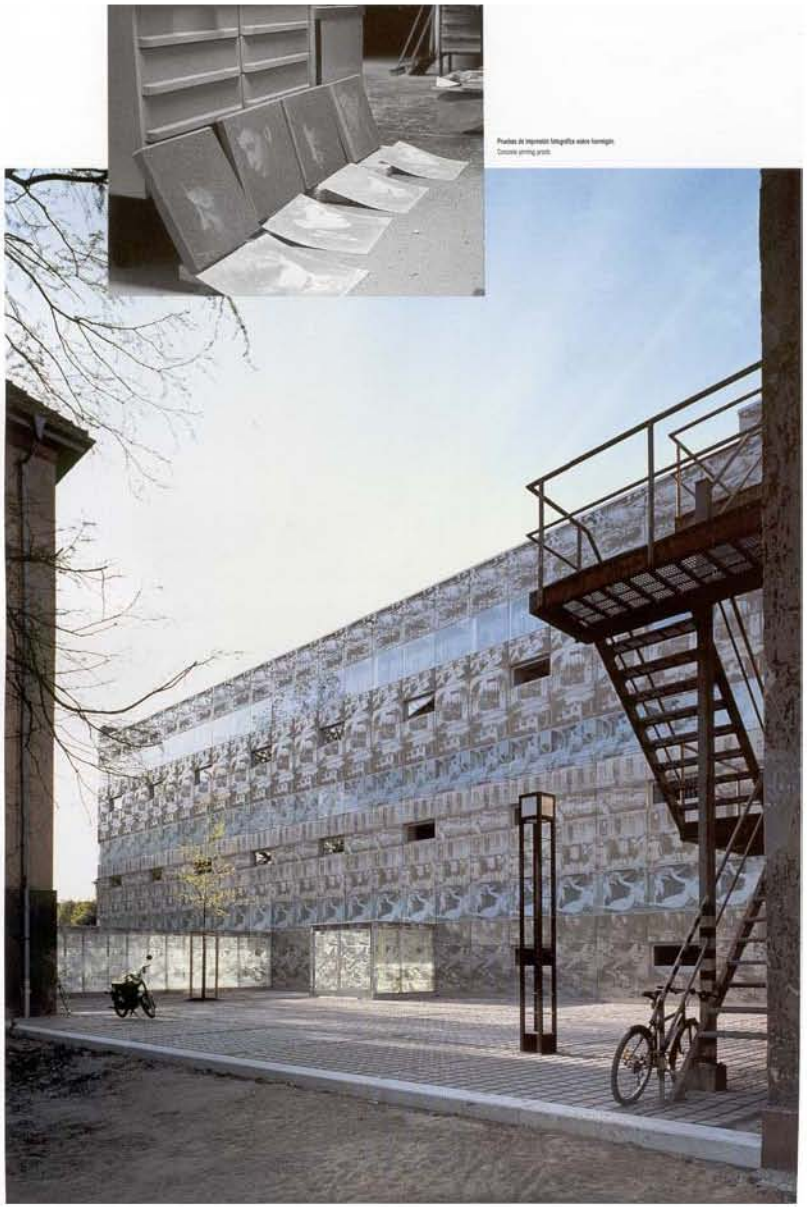
OBRAS ARQUITECTÓNICAS:

Galeria de Arte Goetz, en Munich 1992

La Cabina de Señales de Ferrocarriles, Basilea; Suiza 1994

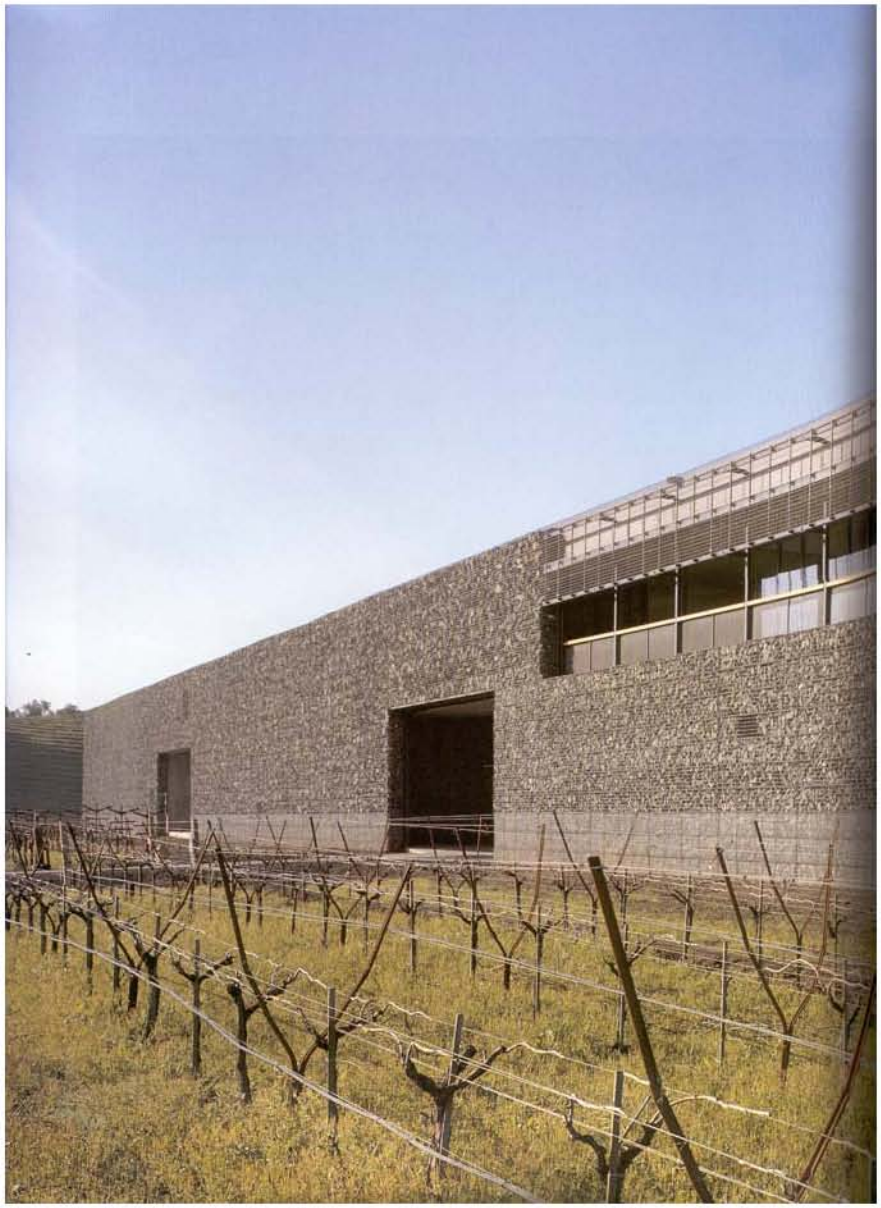
Almacen de la Fabrica de Ricola, Laufen 1987

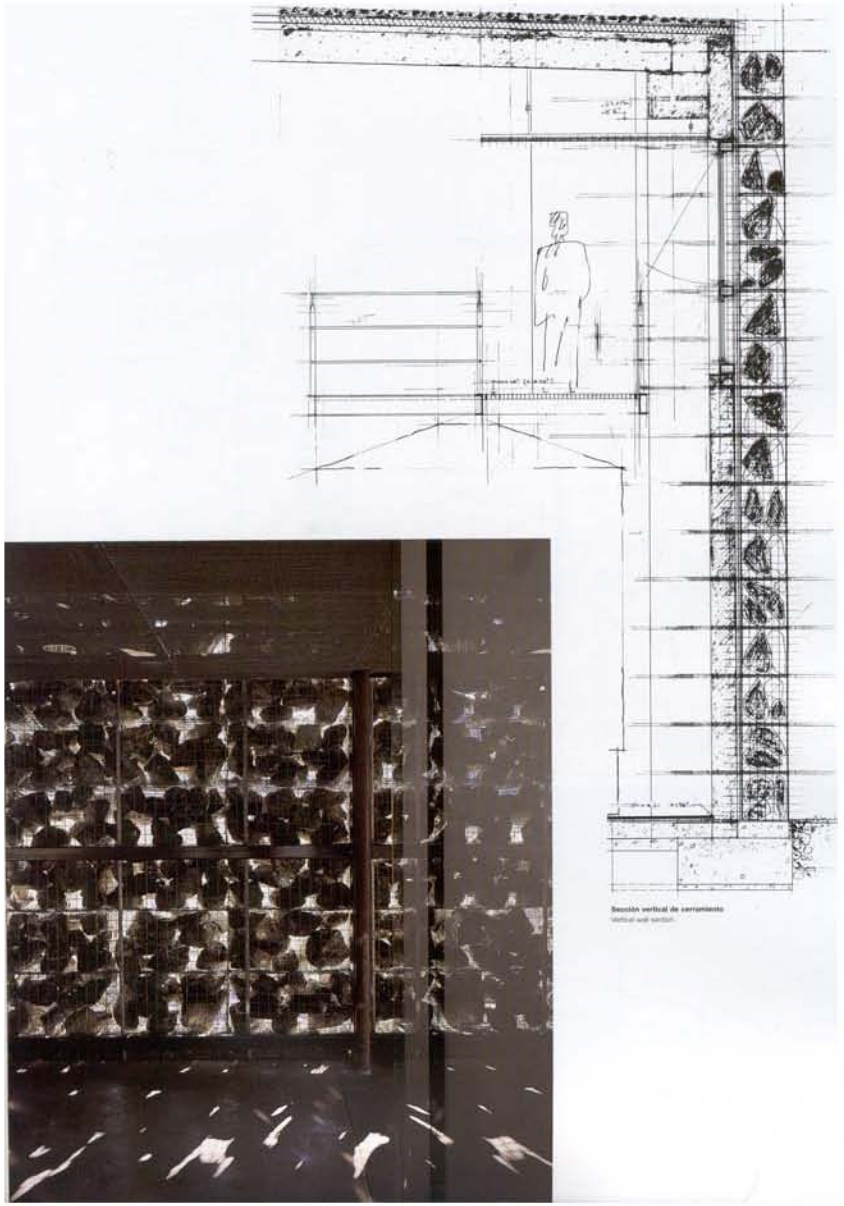




Biblioteca de la Universidad de California, 1993

Bodegas Dominus en Napa Valley, CA; 1996

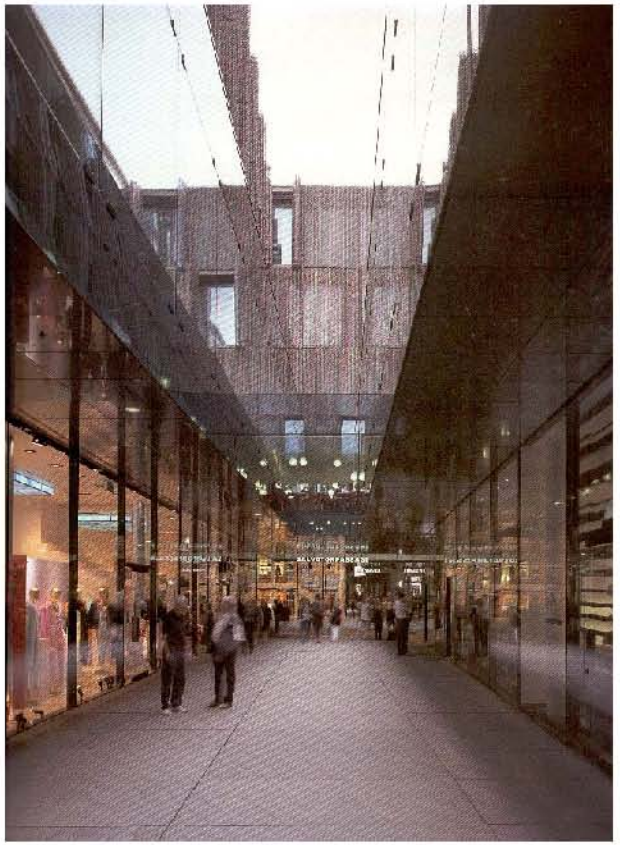


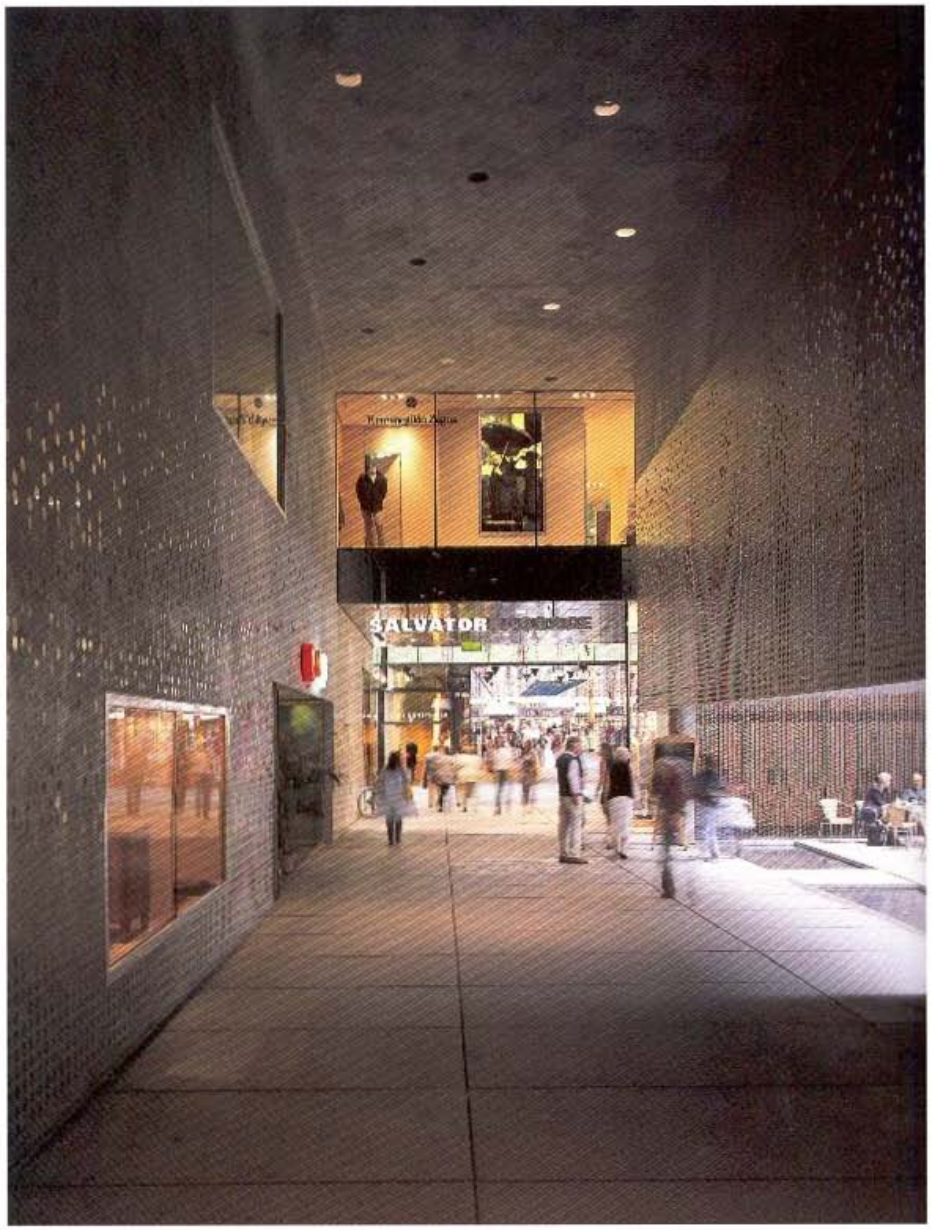


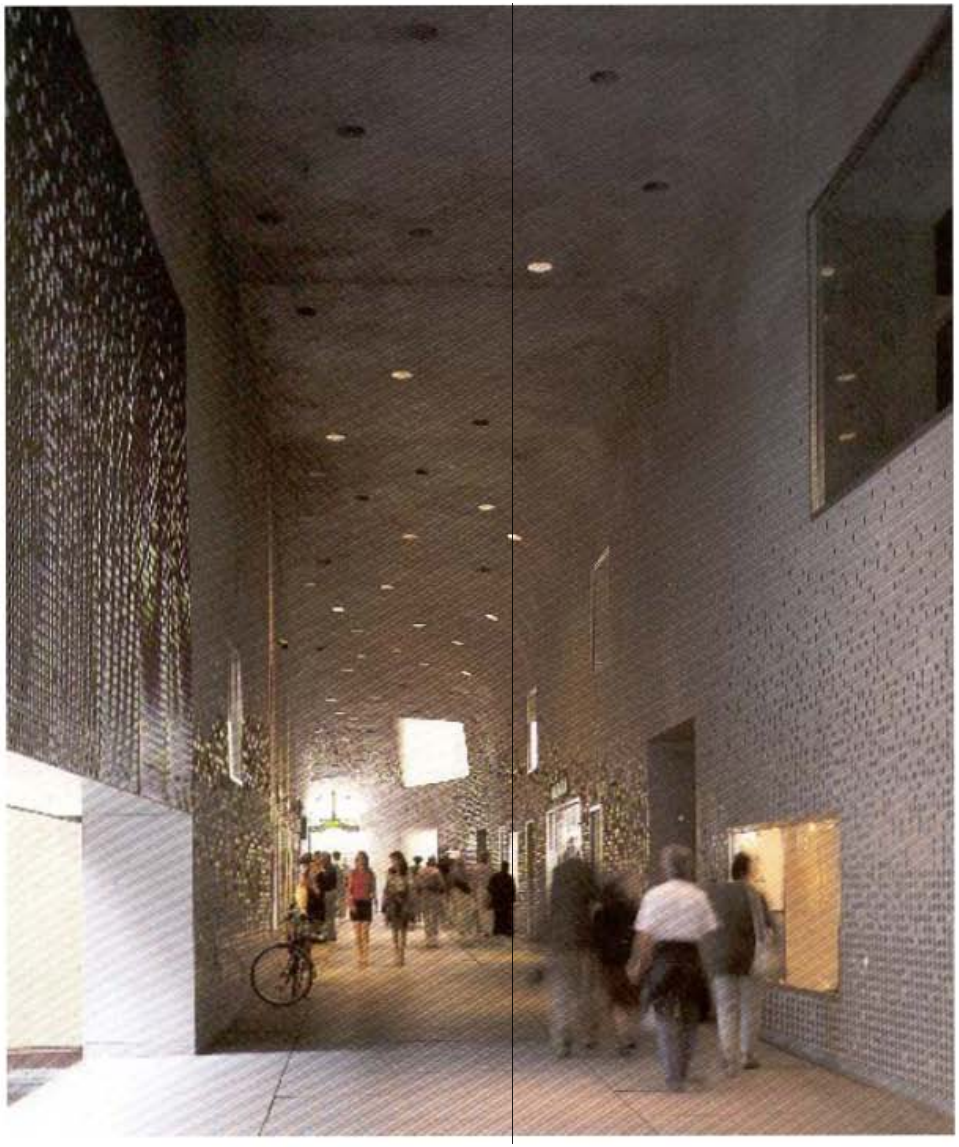
Bodegas Dominus en Napa Valley, CA; 1996

Edificio comercial y de viviendas en la Herrnstrasse, Munich; 1997

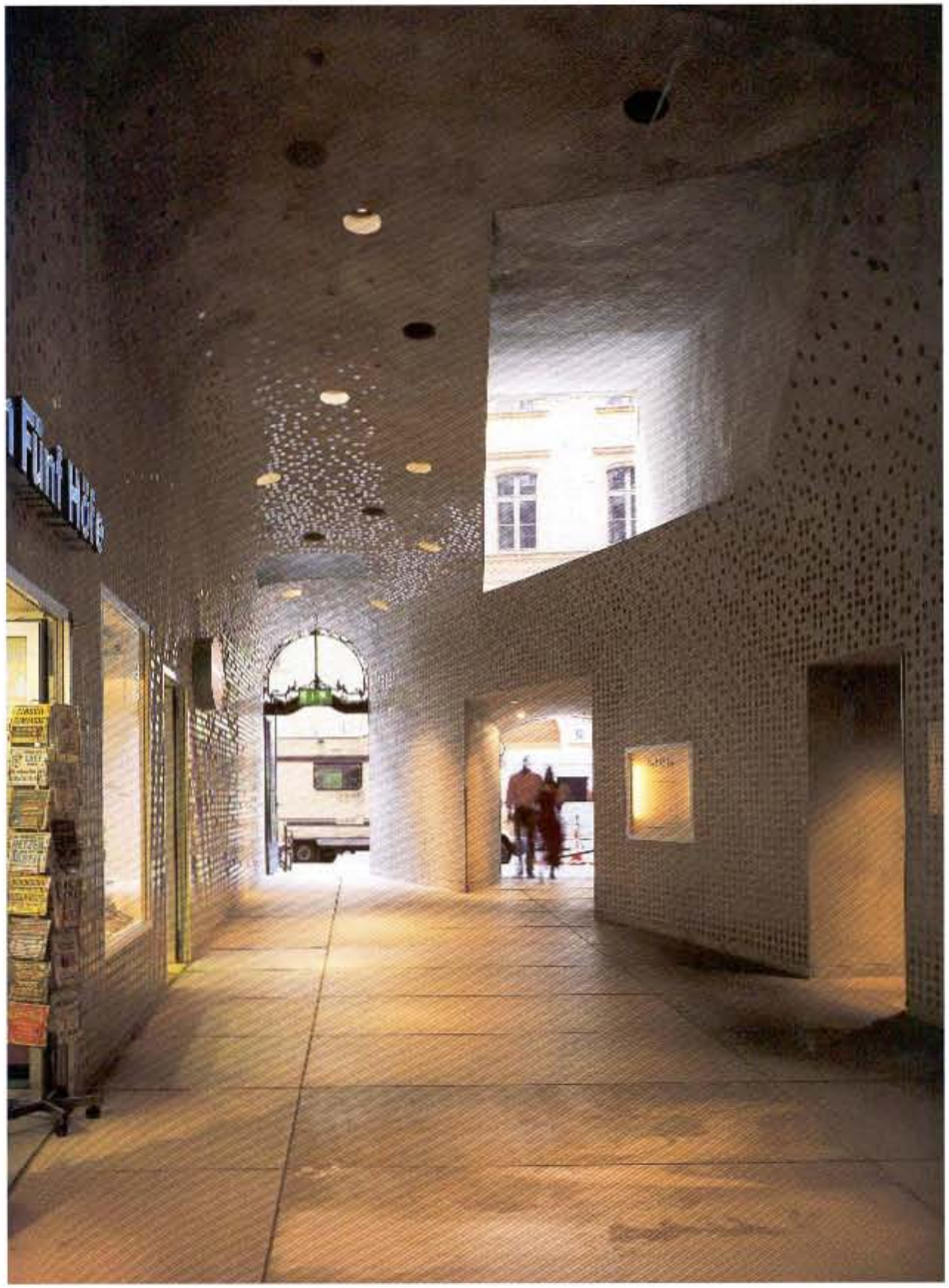
Fünf Höfe, Cinco Pasajes comerciales para Munich, 2000

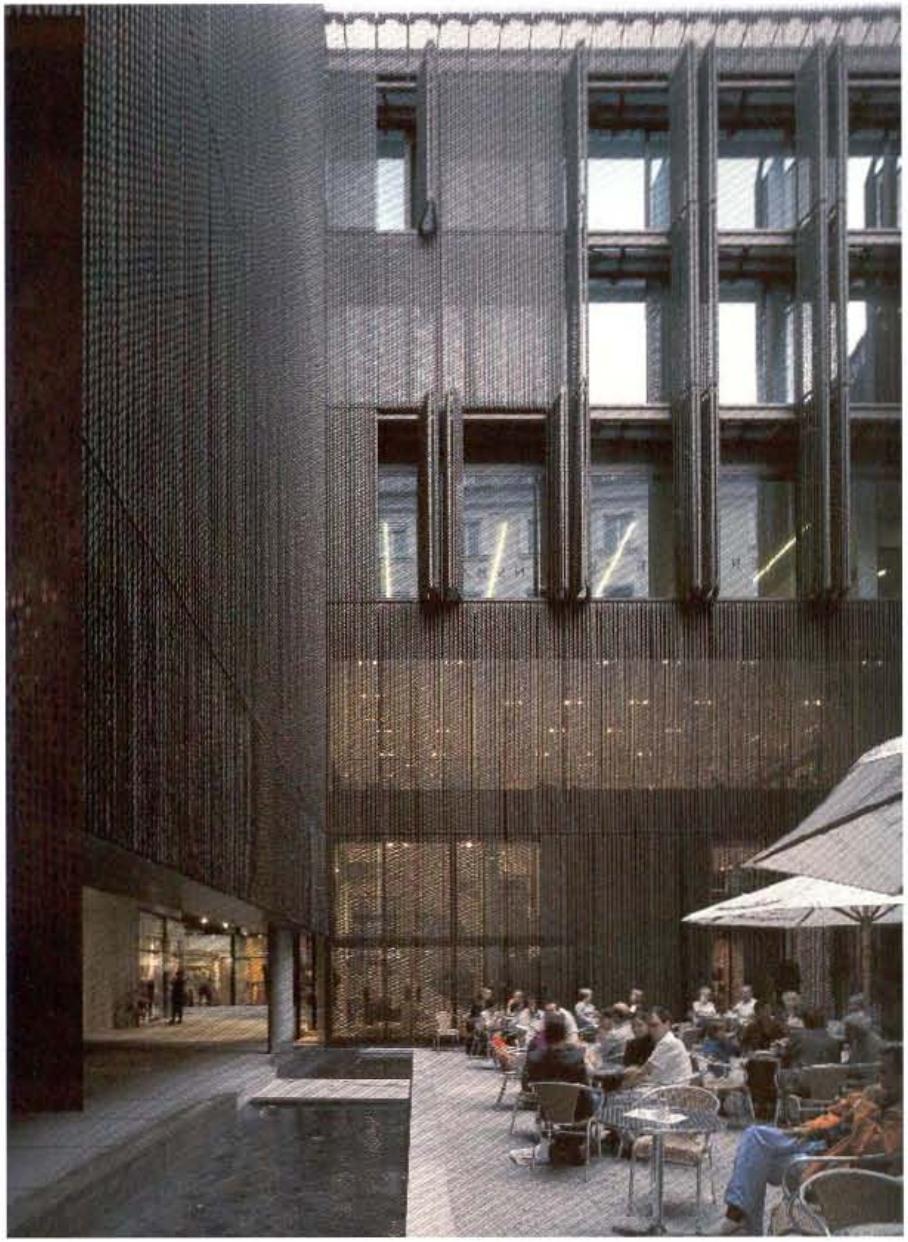


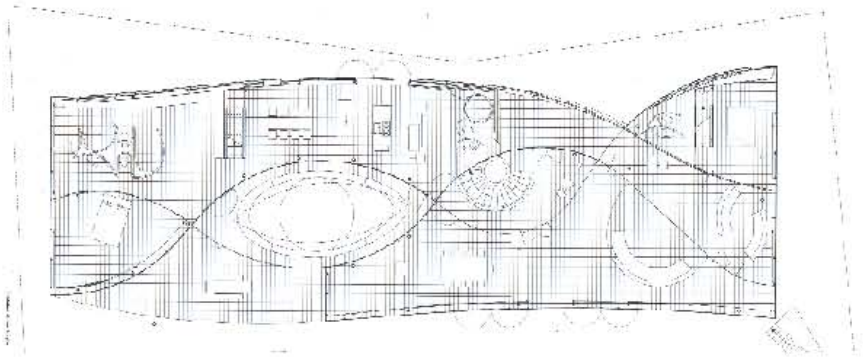


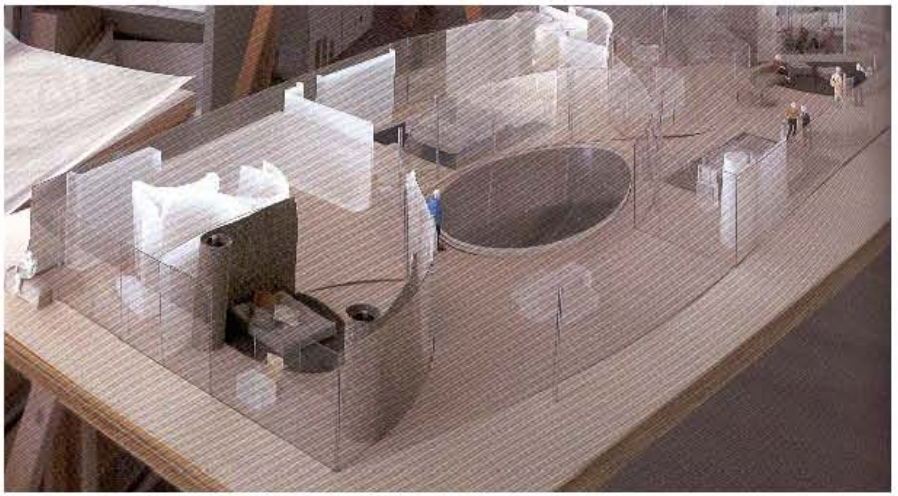


Fünf Höfe, Cinco Pasajes comerciales para Munich, 2000

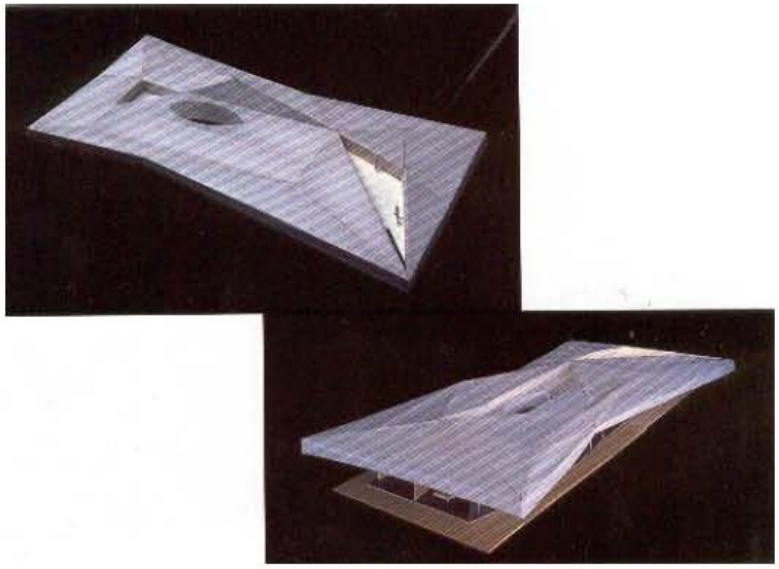

Fünf Höfe

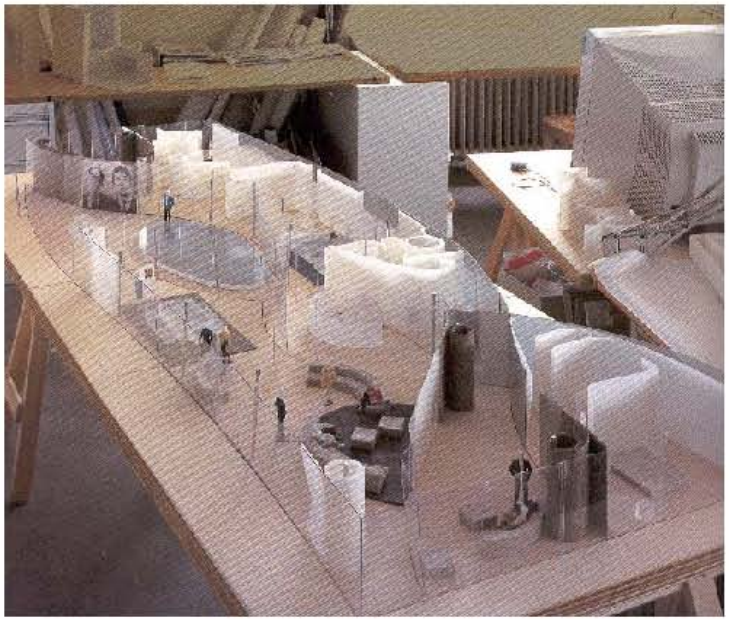


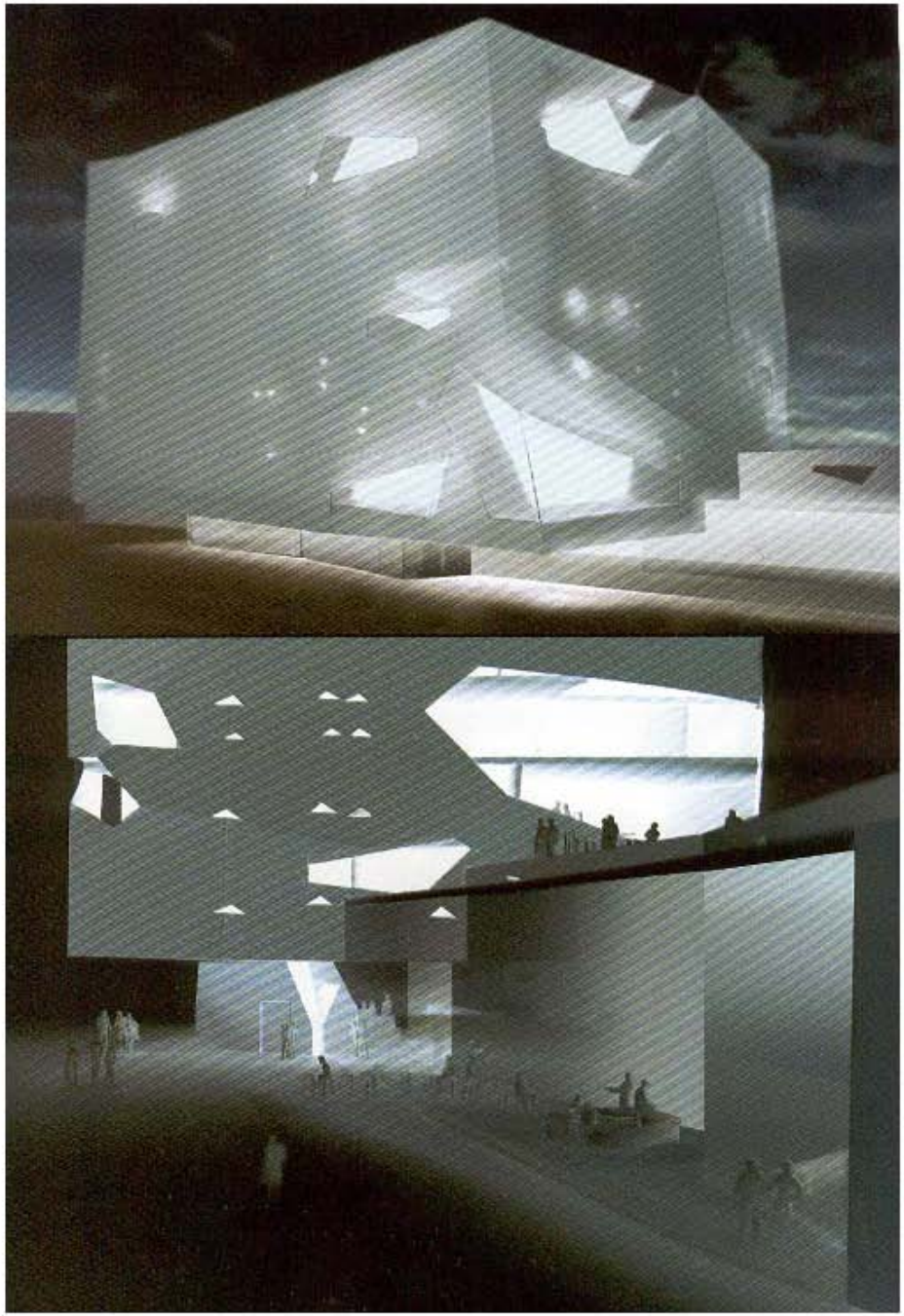


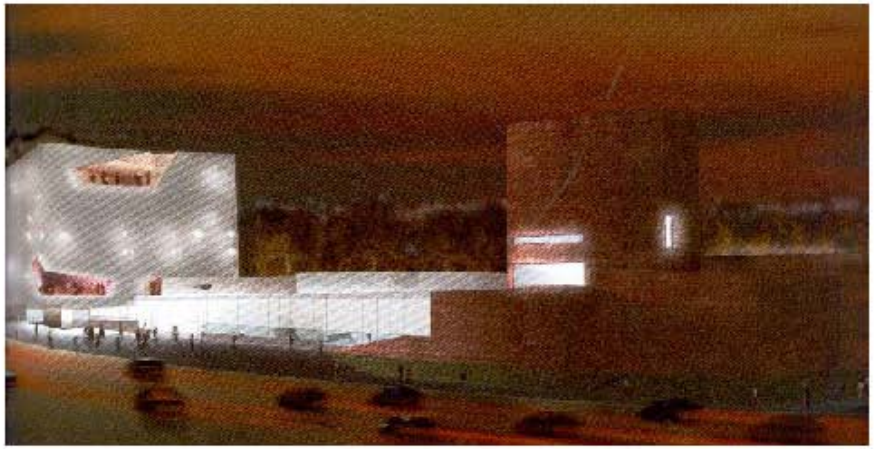


Residencia y colección audiovisual Kramlich, California, 2001

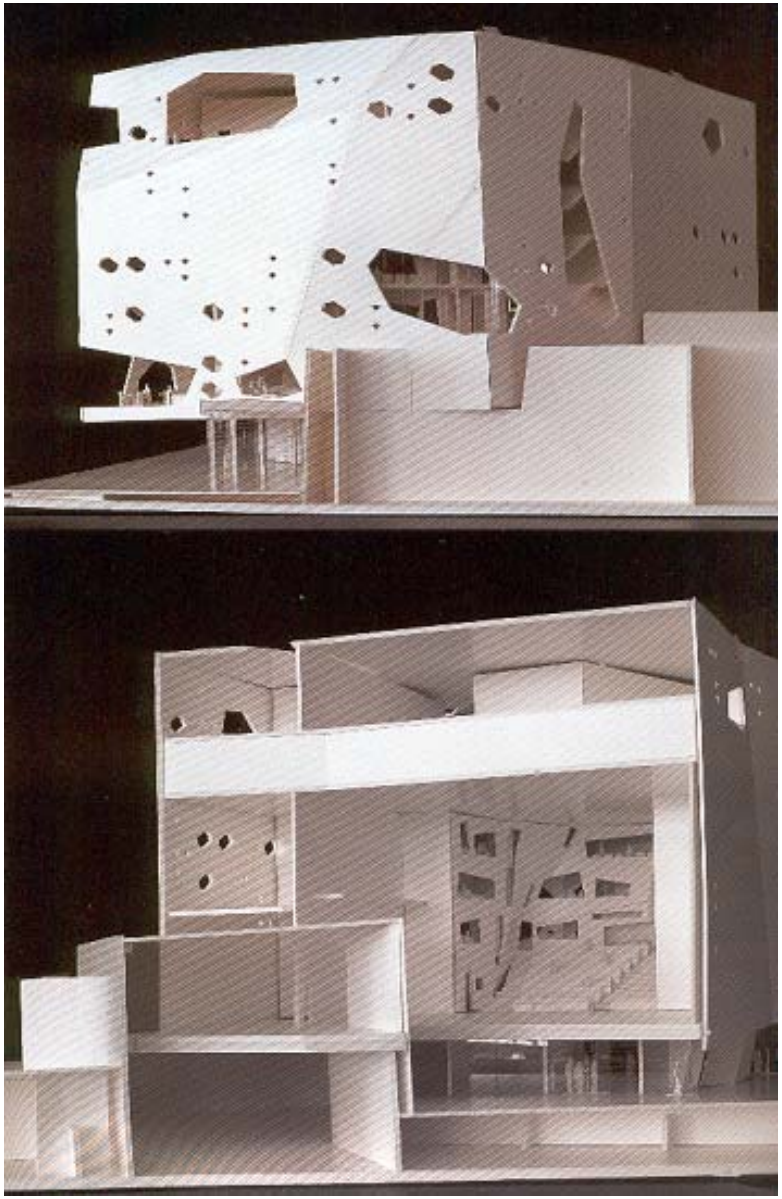




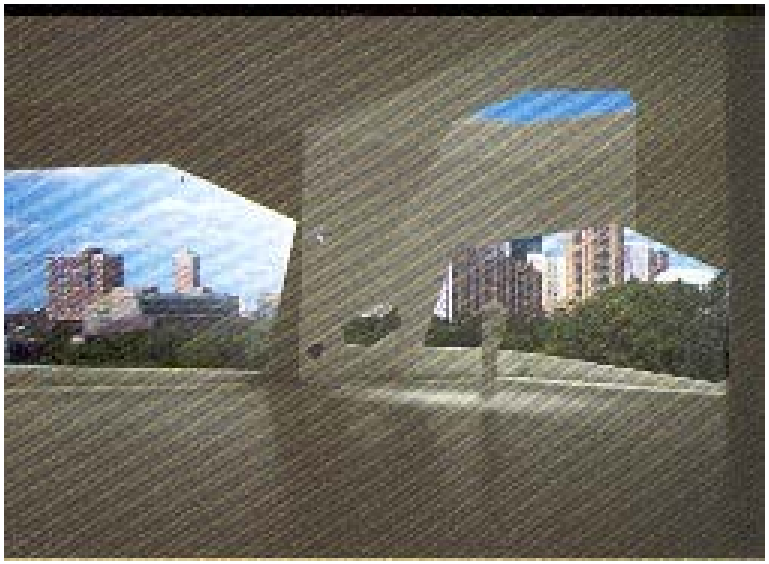




Centro de Arte Walker, Minneapolis; E.U. 2002



Centro de Arte Walker, Minneapolis; E.U. 2002



4.1.6. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: DANIEL LIBESKIND.

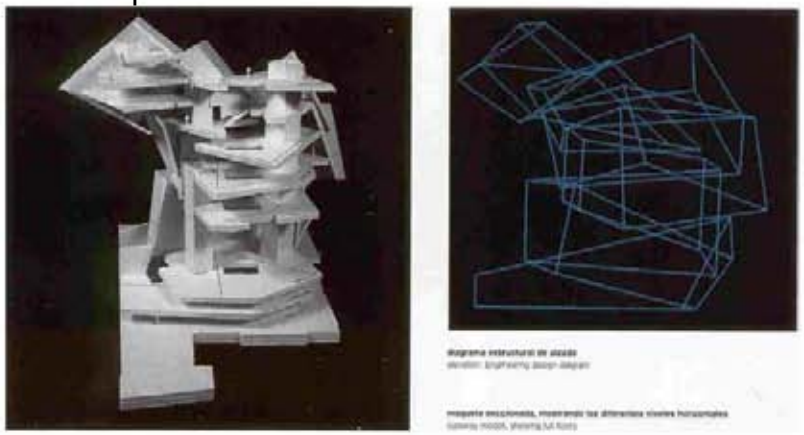
En el caso de Daniel Libeskind cuyo personaje se perfila como uno de los mas controvertidos y mas connotados dentro de la creación de espacios, en los últimos años, desde que tuvo a su cargo la creación de la extensión del Museo de Berlín, ha surgido como ningún otro arquitecto, ha escrito una serie de artículos y libros donde plantea su forma y conceptualización de ver el objeto arquitectónico, cabe mencionar que él, antes de ser arquitecto, estudio música en Israel, luego decidió introducirse a este campo del hacer espacial, y lo llevó a cabo en la Unión Cooper de Nueva York, donde el estudio sobre John Hejduk. Una de sus obras no construidas ha sido (1987) *"The Edge City"*, así como escritas: (1981) "Between zero and Infinity", Rizzoli, Nueva York , Actualmente ha llevado acabo una serie de trabajos que a continuación se analizaran junto con su obra hasta lo mas reciente en los últimos años.

Biografía:

Nació en Polonia de Posguerra en 1946, en la actualidad es ciudadano estadounidense. Estudio música en Israel y en Nueva York. Abandono la practica musical para hacerse arquitecto. Titulándose en la Cooper Unión, de Nueva York y realizando su Posgraduado en Historia y Filosofía en la Universidad de Essex, Inglaterra. Ha enseñado e impartido conferencias en diversas Universidades de Norteamérica, Europa, Japón, Australia y Sudamérica. En 1986 fundo *Architecture Intermundium*, una institución privada no lucrativa, en Milán, que dirigió hasta 1989. Sus trabajos han sido objeto de exposiciones en Europa, Israel, Japón y Estados Unidos, entre ellas la de *Arquitectura Deconstructivista*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1988, en la actualidad reside en Berlín.

POSTURA TEÓRICA:

Los términos y escritos que ha elaborado Daniel Libeskind a lo largo de su trayecto profesional han influido determinantemente en otros arquitectos, ya que los métodos que él ha de utilizar para un proyecto arquitectónico dejan escuela para las próximas generaciones, lo cual se ha mantenido dentro de la elite arquitectónica para generar espacios subversivos y a su vez tan polémicos que han sido estigmas de la academia en los últimos años; no obstante ha generado un sin fin de lastres retros; que emancipa una corriente filosófica muy particular, en función de una búsqueda que apenas comienza dar brotes desde sus primeras obras al día de hoy, se citara la revista *CROQUIS*, en la cual Donald Bates, hace una entrevista para dicha publicación; estableciendo su filosofía y pensamiento con respecto a la arquitectura y se hará un análisis del dicotómico pensamiento a través de la entrevista.



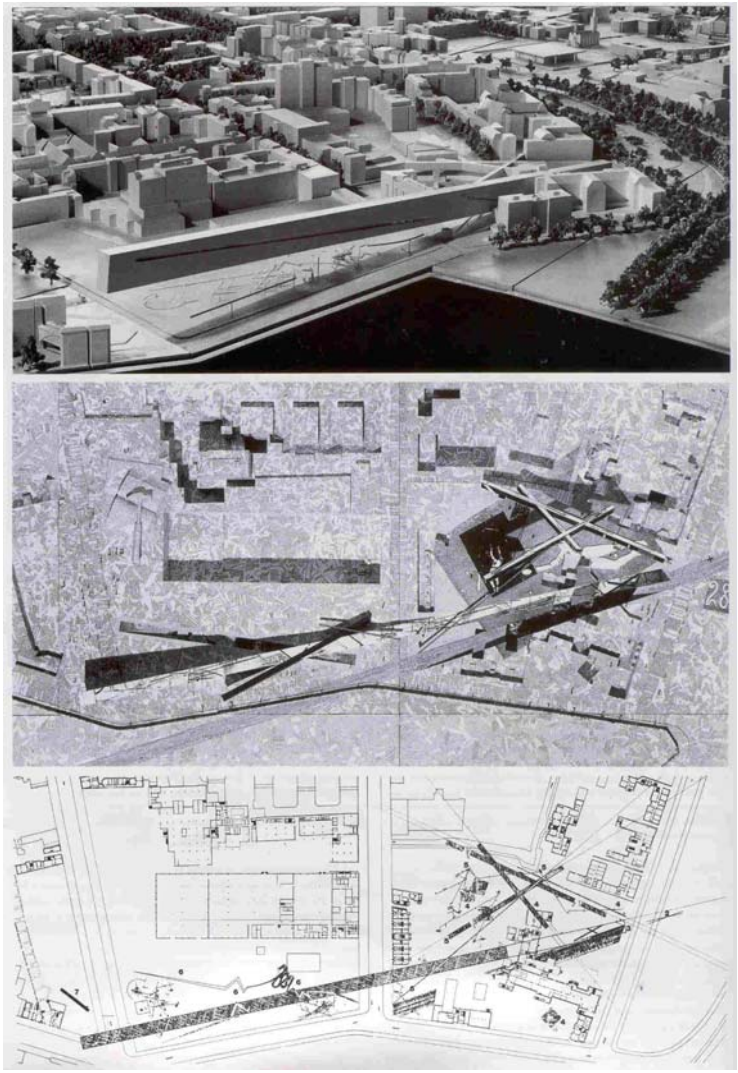
Cuando se comienza con dicha entrevista el punto de discusión es: la línea *captando la atención de* **Daniel Libeskind***, y él responde a ello:*

"La"línea" tiene connotaciones geométricas y arquitectónicas que llevan a pensar, entre otras cosas, que cada línea que aparece en un plano se convierte en un muro. Por el contrario, esta el hecho de que en arquitectura un muro es siempre la ausencia de una línea. Sin embargo, tras esta cuestión subyace otra "línea" potencial, que es la línea como figura de indagación. Yo veo la línea tal y como existe en arquitectura, tanto en su ausencia, como en su presencia. En su defecto permanente esta en cierto modo vinculada al tiempo, por que la discusión sobre la historia, ya sea desde el punto de vista cíclico o desde el concepto de la redención, siempre se basa en el movimiento del tiempo, que es una línea que implosiona o se desdobla. No hay ninguna posibilidad de alcanzar los orígenes exactos de una línea, pero uno puede aferrarse a ella, del mismo modo que la gente se aferra a una esperanza. Creo que en este sentido, la línea es una estructura humana."

Comenta ***Donald Bates****, que si la línea ya tiene una denotación arquitectónica desde el momento en que actúa como descripción de superficies, de un borde, de un muro, de un vestigio, o como una línea histórica. Esto sugiere que los atributos de las líneas ya existen en el mundo, que solo es posible revelar esas cualidades. ¿Cree usted posible dotar a la "línea" de una función totalmente nueva o de una nueva existencia que no tenga que ver con la forma en que fue previamente concebida? ¿Existe ahora una condición en arquitectura que ha provocado que la "línea" acabe por convertirse en algo que no había sido anteriormente?*

D.L.: Usted se esta refiriendo a la verdadera función de la línea. La línea es un fenómeno eterno e incorpora un halo de misterio. Incluso desde el punto de vista geométrico, la idea de la línea como distancia mas corta entre dos puntos, es en sí misma, un concepto sumamente metafísico, incluso místico. La cuestión global de la línea plantea la infinitud y la imposibilidad de aprehender cuales son las fuentes de la línea. Y en ese sentido, siempre existe la posibilidad – sobre un todo en arquitectura – de formar una nueva línea profunda. Incluso si esa línea ni siquiera aparece como una parte de la historia de la historia de la línea – sino como solo un punto en la pantalla, o como una curvatura, o como una referencia oblicua – a la larga terminaría por convertirse en una línea. El propio vestigio de la no–existencia o de la existencia imposible de tal concepto es, desde el punto de vista arquitectónico un autentico compromiso. Se puede hablar de cómo las diferentes épocas de la arquitectura se han ido sucediendo mediante las **rupturas** de una línea. Y sin embargo, todavía somos capaces de percibirlas a través de esas brechas, como si se encontraran en línea con la historia, en línea con todo lo que inevitablemente ha ido sucediendo: el destino o la suerte. Es una cuestión interesante, por que se trata de un término universal. Sin

embargo, la línea es también la línea de desconexiones. ¿Es este concepto metafísico el que ha alimentado los sueños arquitectónicos, o viceversa?



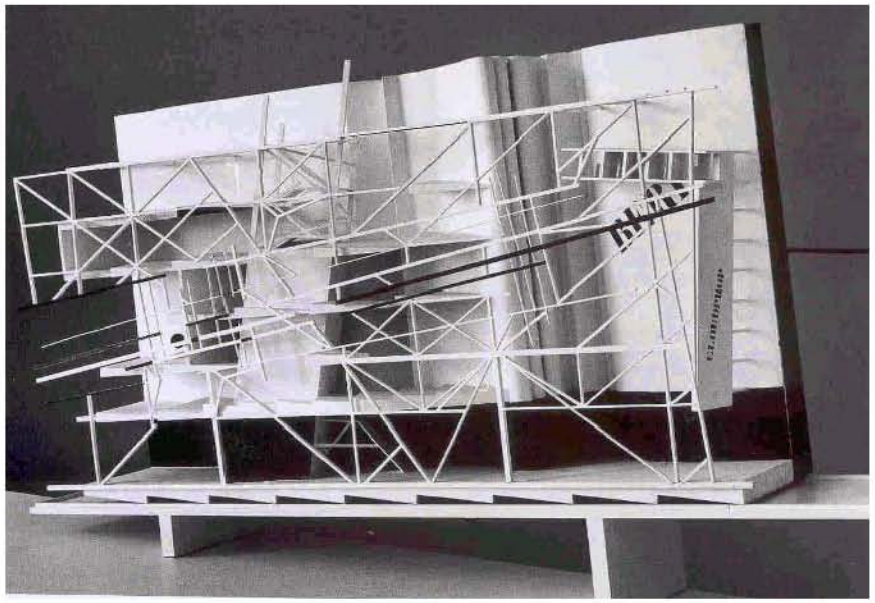
Esto queda planteado de forma bastante sucinta en el Museo de Berlin – desde el punto de vista diagramático o quizás desde el iconográfico – y en su titulo "Entre Líneas". Usted crea dos líneas: una de ellas continua y al mismo tiempo torturada, retorcida y angular; y la otra recta y ortogonal, pero inconexa, sino de una interpretación compleja e intrincada del programa arquitectónico de un museo y de una historia en particular.

D.L.: Las líneas a las que usted se refiere son también las líneas de la mirada, las líneas de la intencionalidad, las líneas del deseo. En ese sentido, la línea del movimiento del Museo de Berlín posee propiedades arquitectónicas, pero también cualidades cinéticas y organizativas, y lo que es más importante, connotaciones trans- arquitectónicas de movimiento a través de textos, dibujos y espacios. Los espacios son parte de la mirada y también parte de ese "estar allí antes de haber llegado".
El titulo "Entre Líneas" es muy literal, no es una metáfora, por que se trata de un movimiento que no se realiza sobre la línea. Ni la línea recta desconectada, ni la línea tortuosa que se entrelaza continuamente con ellas son las rutas de circulación. La memoria del concurso fue inscrita, literalmente, entre las líneas de una partitura que carecía de pentagrama. Creo que es la tensión entre aquellas cualidades de la línea estrictamente literal y de las que resulten mas descorazonadas lo que sirve de apoyo a la ficción y a la retórica que surgen de la experiencia. Incluso el lenguaje y el discurso sobre las cosas dependen de la memoria de la memoria de un cierto rastro o curso de pensamiento.

Cuando usted proyectaba el Museo de Berlín, tal y como fue planteado para el concurso, resultaba contradictorio, irresoluble para su oficina atrapada entre los diversos departamentos y los diversos compromisos alcanzados con el propio Museo. La Colección Judía, el Museo de Berlín existente, la idea del museo como historia del campo que se levantaba como una línea histórica recta y comprensible a través del tiempo. El proyecto no podía resolverse a través del programa, ni podría describirse por escrito. Solo la arquitectura, con ese complejo entrelazado de líneas, podía realmente "resolverlo" y hacer comprensibles estos momentos disyuntivos y estos momentos colapsados y combinados. ¿cuáles son las propiedades de las líneas que permiten ese tipo de lectura compleja, si las líneas siempre han sido consideradas en arquitectura como la forma mas reducida y mas diagramática?

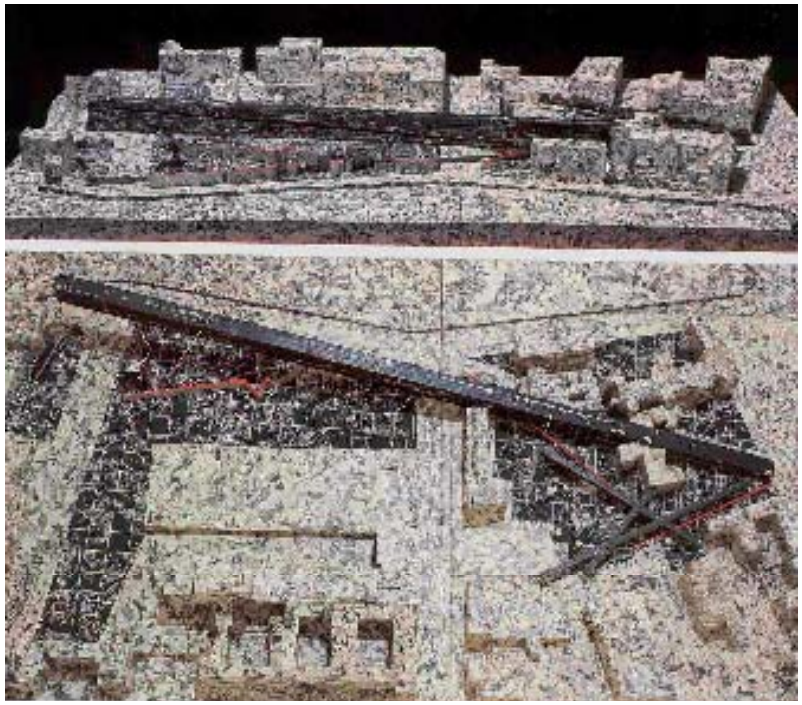
D.L.: Observe la forma en que utiliza la palabra "línea". Vienen a la mente imágenes de legibilidad, o la idea de inscripción, de grabado o d surco. Ideas sensatas y disparatadas se multiplican en la imaginación y en la realidad hasta un punto en el que incluso si se trata de algo muy grueso – "Entre Líneas" no es una metáfora grafica, sino la experiencia de hacer frente al umbral de lo memorable, del destino ultimo. Aquí la memoria seria algo continuamente atravesado por lo que uno ya no puede experimentar. Sin embargo, todos estamos implicados en "las líneas del olvido", como ocurre con las líneas del nacimiento y la muerte. La sola idea de texto o la sola idea de destino tienen que ver con el entretejido de las líneas.
En el momento en que uno se aleja de la geometría, y de las estrategias tectonicas. El laberinto prevalece. La urdimbre del espacio y el entretejido de programas dentro del museo permanecen totalmente ocultos desde el exterior.

Resulta sorprendente descubrir como el zig-zag del Museo de Berlín como el Museo Judío nunca se desvelara ante el publico – quizás solo ante los pilotos aéreos, o ante los ángeles - . el visitante percibirá la línea recta del vacío – pasara por la experiencia de atravesar el vacío a través de los puentes vacíos – ,pero nunca será capaz de experimentar el zig-zag en su totalidad.

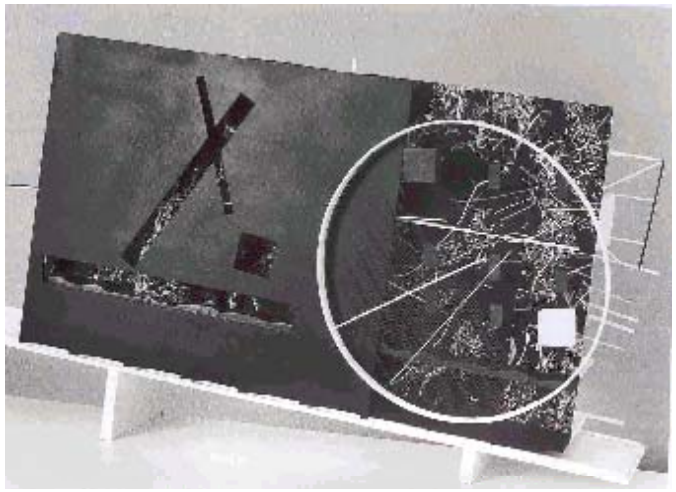


Como quizás usted lo sabe, la línea recta del vacío representa lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado – la profundidad de la vida y la cultura judía en el marco de la historia de Berlín. Los puentes vacíos cruzan sobre esa perdida y actúan como una estructura organizativa y administrativa. A un lado por ejemplo, podrían encontrarse los cuadros de Max Lieberman, el famoso pintor y Director de la academia; al otro lado las cartas que la mujer de Lieberman dirigió al jefe de la GESTAPO suplicándole que le permitieran salir de Auschwitz; por que

ella era la mujer del famoso Max Lieberman. A un lado la Einbahn Strasse de Walter Benjamín, y al otro lado el puente del vacío, la carta de suicidio de Benjamín desde España. Aun lado, las telas fabricadas por la industria textil judía, ya al otro lado de los puentes, las fotos de las lapidas judías de granito negro sin ningún nombre escrito sobre ellas, construidas para durar por toda la eternidad y a las que hoy en día nadie presta atención. Después están las tres líneas del subsuelo: el camino que conduce al vacio del holocausto, el callejón sin salida; el camino que conduce al Jardín E.T.A. Hoffman del exilio y la emigración; en el que conduce a la escalera central del Museo y al resto de las galerías situadas arriba. Tambien están, por supuesto, las cien líneas de las ventanas que representan la intersección de las direcciones de los Judios y los Berlineses, pero esa es una historia demasiado larga...

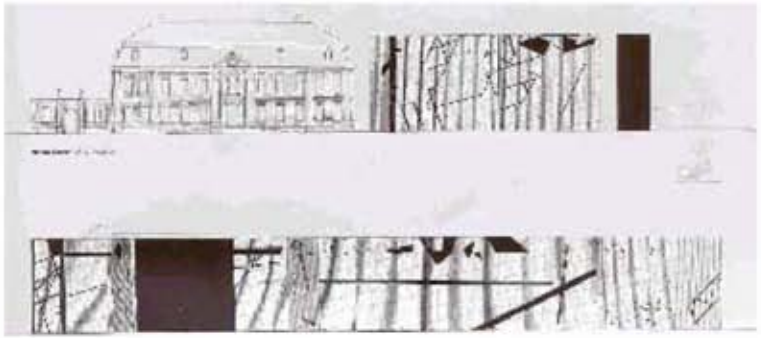


Hay un aspecto que me gustaría comentar – un nivel predominantemente grafico – y es el de los medios utilizados para el trazado de las líneas, inclusive cuando estas son invisibles o cuando se trata de describirlas en un contexto histórico más amplio. Me interesa el efecto directo que tienen sobre la producción grafica. El modo en que las líneas delinean una pagina – el modo en que se incorporan a las texturas, a los entramados, o las redes – y el papel que todo esto juega en el trabajo de uno. Me estoy refiriendo a su serie Chamber works – donde las líneas son trasladadas a un ambito totalmente deiferente, que ya no es de representación, sino de efecto. Se puede observar esta idea en los proyectos para Sachsenhausen y en otros, como el de Osnabruck.

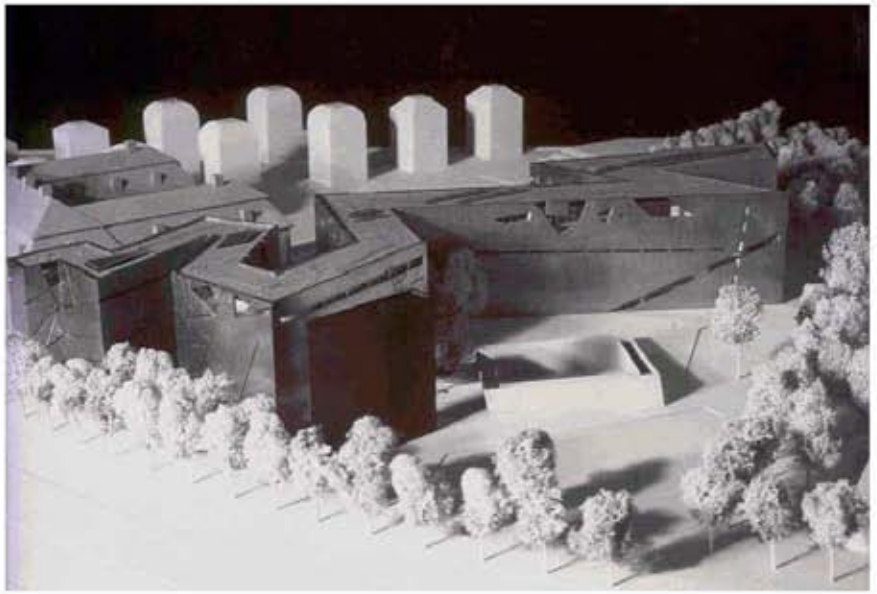


D.L.: Me gustaría mencionar aquí un curioso suceso que se produjo en el solar del Museo Felix Nussbaum al descubrir un antiguo puente, en Osnabruch. Originalmente, nuestra propuesta para el concurso del Museo aparecía ante muchos extraños como algo dibujado de forma abstracta en la planta urbana en torno a la antigua muralla. El nuevo

museo se encuentra conectado con el museo de historia mediante una inesperada serie de líneas de terreno y de líneas limítrofes que son, en si mismas, vectores de campos de memoria en conflicto, a menudo relacionados con aquellos que ya no es posible recordar. Los dos puentes de Osnabruch, el Nussbaumbrucher y el viejo Puente seco, se encuentran conectados a traves de la clarividente relación que se establece entre la vieja Osnabruck y su historia recientemente descubierta en lo que se refiere a Félix Nussbaum...quizás es así como me gustaría verlo, que uno no es libre solo para inventar las líneas, o para tratarlas como fenómenos puramente independientes. Pero incluso si se las considera tan solo desde el punto de vista grafico, siempre serian una indicación de que hay algo que precede a su realización, algo que ha sido proyectado hacia su propio futuro, un futuro que podría permanecer invisible para aquellos que son insensibles hacia lo que se traen entre manos. La ausencia del contenido podría ser solo aparente; quizás, en realidad, las líneas invisibles no son solo líneas sobre las que inevitablemente se desplazara el futuro. Cualquier arquitecto, cualquier urbanista que trabaje con el futuro tiene la responsabilidad de conocer la trayectoria general y la responsabilidad ética de esas líneas decisivas, por que puede tratarse de líneas de devastación, de líneas que acaban en muerte, en clausura total, o de líneas de fe, de esperanza o de espíritu.

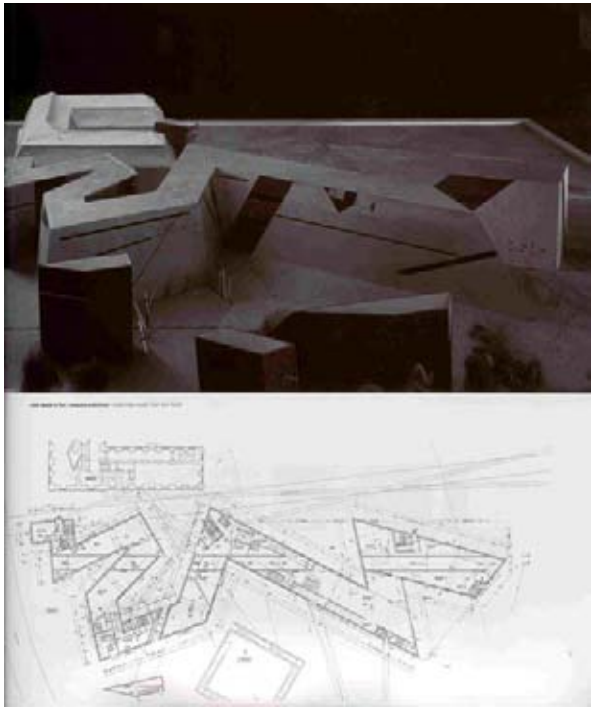


¿Acaso no es una de las primeras consecuencias de la línea, pero también una inquietud arquitectónica fundamental, esta demarcación de la diferencia a este lado lo bueno, y a ese lo malo, a este lado lo que tiene que ver con nosotros, y a ese lo que no? ¿Y acaso no es esto en lo que consiste construir la diferencia en su sentido mas profundo? Parece que ese es el papel de la línea en arquitectura...



D.L.: Una pregunta interesante. Uno de los jeroglíficos egipcios más antiguos para representar la ciudad era la intersección de dos líneas, en ángulo recto, que marcan la intersección de unas determinadas posibilidades. Cuanto más grande es el punto, más enfática es la intersección entre presencia y vacío. Es algo muy arcaico. En la cultura sánscrita el *rasta*, o la red, es una fuerza que proviene de un campo creado mediante nueve líneas paralelas entre las

que se genera una especie de núcleo de fuerza vacía. Por tanto, la fuerza y la linealidad, la fuerza y la no-linealidad, estarían estrechamente relacionadas con la demarcación del lugar, la determinación de la ubicación del punto y de su conclusión, y la desaparición de este en la intersección imposible con aquello de lo que constituye el comienzo.
La arquitectura siempre esta intentando aferrarse a algo y convertirlo en un lugar, diciendo: *Esto es memorable, esto es lugar.* Esto es un tópico interminable, y es una de las cuestiones fundamentales en el tema de la frontera. Kafka...el también, pensaba que la línea de máximo peligro era la que se encuentra situada a dos o tres centímetros del nivel del suelo, por que esa era la línea del suelo, por que esa era la línea que parece no preocupar al pie, y es por tanto la línea del tropiezo y la línea de la caída.



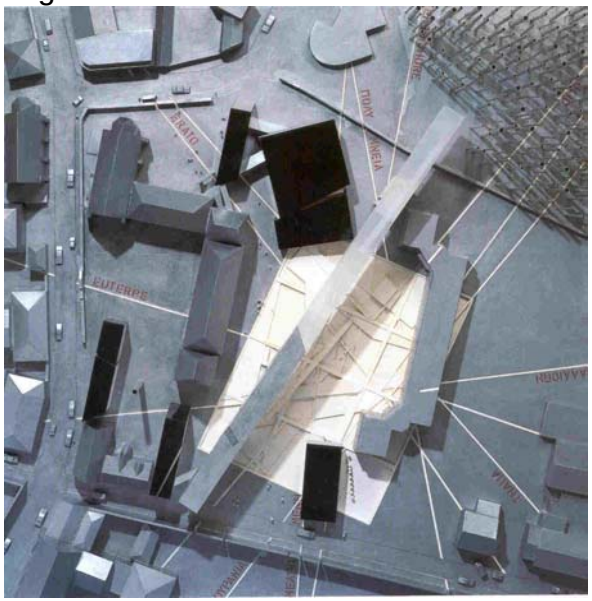
En los proyectos para Postdamer Platz y para el Alexanderplatz, ambos en Berlín, esta cuestión de la línea como muro y la línea como eje ha sido fundamental. ¿cuál es la función o el papel de la línea y cuales son sus consecuencias en el contexto de la condición urbana, y no en el de un edificio en particular? ¿Existe algo fundamentalmente diferente a un nivel urbano, al nivel de la ciudad?

D.L.: Creo que en el momento en que se tiene a dos personas – en el momento en que se tiene a alguien mas recorriendo y emulando el camino de otro – sea cual sea la dirección en la que ambos caminen, se produce la misma experiencia en que las ciudades proporcionan en su estructura. ¿Qué puede ser más místico o más estimulante que estar en Berlín y observar que, después de toda la destrucción y toda la eliminación de la historia, todavía pueden encontrarse los mismos lugares en los que esa trayectoria se desarrollo? Puede ser producto de fantasmas o de gente que ya no se encuentre allí, pero se puede sentir la estabilidad del camino. Siempre me sorprende comprobar como en lugares en los que no queda realmente nada todavía se puede encontrar el sitio por el que la gente pasaba. Podían andar hacia la muerte o podían andar hacia otro lugar. Puedes encontrar esa trayectoria, y no se trata de una huella en el sentido de algo invisible, sino de un artefacto arquitectónico o de una experiencia urbana. Las ciudades son interesantes por que siempre se enfrentan a una labor que refuerza el objetivo común de realizar esa tarea mas allá de sus necesidades funcionales hacia una meta ultima, un propósito que permanece desconocido. La mayor parte de los planes urbanos tienen un carácter absurdo y contemplan espacios absurdos. Se alejan de los propios objetivos para los que fueron diseñados e instituidos.

¿Que significado puede tener un mapa en si mismo? Se trata de una constelación totalmente arbitraria, a menos que se lea en relación con esas experiencias que podrían haber tenido lugar o que todavía pueden ocurrir. Habría que evocarlas una y otra vez en el contexto urbano si no solo nos interesa el control burocrático de las líneas, sino también la comprensión de aquello que no tiene significado y de aquello que nunca podrá ser objetivado de nuevo en un plano. En proyectos como Landsberger alle, Alexanderplatz, y Postdamer Platz, me enfrente con la duplicidad del mapa que es presentable y discutible en un ámbito socio-político, en contraste con aquellos territorios que no tienen dueño, que no tienen destino. Sin embargo esos territorios forman parte de la historia de la ciudad, y probablemente también de su imagen apocalíptica final. Utilice, por ejemplo, el libro de Alfred Doblin "Alexanderplatz" como punto de arranque del planteamiento y de la organización del proyecto para el concurso de Alexaderplatz. Me impresiono especialmente la descripción que Doblin hace del lugar, cuando se le pide que describa Alexanderplatz, Doblin dice que es como la huella de su mano izquierda. Medite mucho sobre esto. Cogí la huella de la mano izquierda de Doblin y utilice la línea de la palma para subrayar la centralidad y la permeabilidad de la plaza. Las ciudades no son eternas en el sentido físico. Solamente podrían serlo si pudiéramos situarlas en el contexto de lo que creemos que han sido y de lo que aun son capaces de ser. La línea dibujada crea una inversión de relaciones entre lo que puede ser aprendido y lo que no. Lo que se puede retener en la memoria es lo que ya no se podrá contener en el espacio, y viceversa. En cierto modo, trabajar con estas experiencias, que pueden parecer tan contradictorias y aleatorias pero que, sin embargo, necesitan ser agrupadas en un documento urbano que sea políticamente verificable, es el verdadero reto del urbanismo.

¿Cree que el objetivo de la arquitectura es hacer visibles algunas de estas condiciones, y que el acto arquitectónico es un acto de visibilidad, al tiempo que de desaparición?

D.L.: La visibilidad de la arquitectura subraya y estructura su aspecto invisible, de forma que lo visible y lo invisible se convierten en coparticipes en la producción de ese embrión llamado arquitectura. En los últimos doscientos años la mayoría de los arquitectos y de los urbanistas se han concentrado en la paternidad del aspecto visible de la arquitectura, preocupándose de subrayar solo lo que es evidente. Pero creo que, al hacer esto, han descuidado algo importante. Han obviado una comprensión mas sitil de la disciplina. No se han involucrado en aquello que no se muestra. Por supuesto, esa es la aproximación racional al diseño. Yo creo que uno debe valorar lo invisible, no como una forma restringida, no como una poética barata, sino como una lógica constructiva.



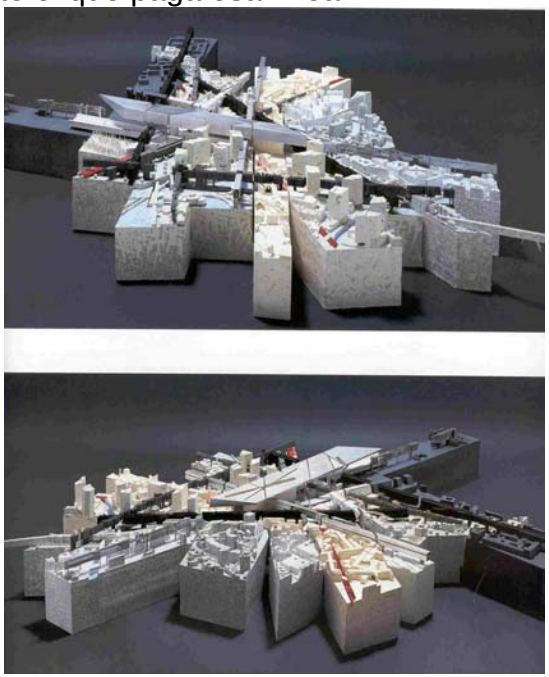
También al hablar de la trayectoria de la ciudad menciona usted una cuestión de la historia. Con el proyecto del Victoria and Albert Museum, una de las criticas mas suscitadas es su intervención en lo que se percibe como un tipo de historia, establecida a priori, y que tiene que ver con los edificios, el área y esa misma parte de Londres. ¿Cuál seria su respuesta a preguntas sobre historia como la fijación de una arte material concreto, la materialización como un edificio, como un lugar?

D.L.: Comencemos por decir que la historia es muy importante; pero, ¿la historia de quien?, si uno mira la historia, pues, por ejemplo, la victoria de los griegos en Troya fue realmente el preludio de un tremendo desastre, y sin embargo el texto de la Iliada de Homero nos hace recordarle y celebrarla a pesar del autentico descalabro que supuso. James Joyce lo dijo en una forma muy clara cuando estableció la relacion Judío/Griega, Griega/Judía en Dublín. ¿De quien es esa historia? La historia es una experiencia viva, algo que todo el mundo comparte y donde la gente se involucra con distintos grados de lucidez. Estoy tremendamente interesado en la historia del emplazamiento del Victoria and Albert Museum. ¿Qué podría ser mas interesante que la historia de un lugar? Algo que no esta ya acabado o disponible, o inclusive susceptible de ser comparado por tres libras que vale un libro sobre Arquitectura Victoriana. Deberíamos de introducir la memoria en el presente. ¿Por que algo que pertenece al presente no puede ser parte de la historia? ¿acaso disfrutamos de un punto de vista externo especial que no es tan perturbador como la historia que previamente hemos heredado? Es cierto que cuando pisamos un suelo con historia sentimos el vértigo y la inestabilidad del tiempo; por que uno no puede abarcar todo lo experimentado. Es un problema de experiencia, de responsabilidad, de ética. La arquitectura y la literatura – tanto si es de ficción, como si es de narrativa o como de ensayo – comparten el acto de moldear y de dar forma a esa historia. Por lo tanto, un edificio no solo es una forma neutral, sino un regalo o una compensación a la historia. En el mundo moderno algunos han pensado que la historia era suya, que estaba ahí para tomarla y para disponer de ella, o para falsearla, o simplemente para sustituirla. Después de todos esos intentos totalitarios de reinventar la historia, nos hemos dado cuenta de que la historia no esta sujeta a la manipulación de

un mago que se llama Hegel. Es un horizonte del misterio del tiempo; y uno tiene que definir su papel sin tener una clara idea de lo que es esto, y aun así actuar en nombre de lo bueno, lo hermoso y lo verdadero. [No hablemos ahora de tiempos modernos. Tiempos modernos también hubo hace diez mil años. La misma literatura. La misma literatura deconstructivista, existía durante el último imperio egipcio, aunque es seguro que no le llamaron deconstrucción, sino elegía].

Cambiando un poco de dirección. Hace dieciséis años usted era solo conocido por sus dibujos y exposiciones. Ahora ya casi esta terminado el famoso edificio del museo Judío de Berlín, el Museo Nussbaum esta en construcción, le acaban de otorgar el proyecto para el V&A. ¿Cuál es el cambio que se produce entre dibujar y construir edificios? ¿Cuál es la diferencia, si es que hay, y donde esta el arquitecto ahora? Parte de su vida y parte de su trabajo ha consistido en la critica de este mismo problema.

D.L.: Hay una diferencia esencial, pero también un *continuum* esencial. Existe una realidad en el pensamiento, los dibujos, los *Micromegas y los Chamber works* pero, ¿cuál es el grado de la realidad de aquello que no se puede construir o que nunca será construido?
¡Estar involucrado en la arquitectura es ya parte de un acontecimiento!- Hay gente que piensa que la arquitectura es solo una cuestión de tamaño. Todo lo que se es que tengo suerte de estar implicado en todas estas cosas que rodean a la arquitectura: lo que a mi me interesa es buscar esas experiencias. Uno tiene que inventar, seguir inventando los modos mas apropiados de hacer frente a los nuevos sucesos que nos llegan. ¿Quién me iba a decir a mi que acabaría discutiendo sobre la legibilidad de una línea para un planificador de trafico? Una cosa es dibujar y otra es decir exactamente donde está esa línea, y quien es exactamente el que paga esa línea.



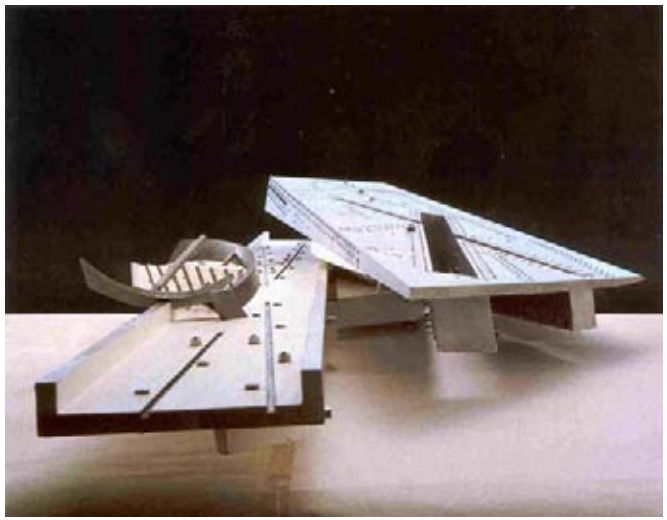
Quizás en el lado no público de su trabajo – la práctica profesional, la propia oficina, su funcionamiento – no ha habido un cambio tan radical. De hecho, si se pudiera exponer todo esto, puede que resultara un poco más interesante que el propio proyecto. Y sin embargo no es eso lo que se enseña. Lo que queda expuesto es otra cosa, el edificio, el proyecto...

D.L.: El proyecto del *City Edge* para Berlín se hizo en Milan. *El Bremen Musicon* se hizo en Los Ángeles, el *Victoria and Albert Museum* se hace en Berlín…debe tener mucho con la consciencia de la vulnerabilidad y la fragilidad de la conexión que existe entre otros lugares, las convicciones y la materialidad de la construcción. Lo que se convierte en el tema es la diversidad de intervenciones y de lugares. En este espacio de apertura, que para algunos podría parecer como la ausencia del lugar, es en realidad donde reside la esencia de la condición de la arquitectura, su *genius loci.* Esta es la técnica que yo recomendaría…Ser consciente de que hay un reto, pero también saber que no hay manera de alcanzar estas cosas es muy importante para mi.

Recuerdo una de sus conferencias en la Universidad Tecnica de Delft, con imágenes de la construcción del Museo de Berlín. Con los muros de hormigón levantándose y todos los redondos de acero del armado siendo atados y dispuestos. Sus ojos brillaban de emoción, de sorpresa, de fascinación. Tanto por el proceso de construcción como por la memoria de ese momento que comenzó con una línea sobre un pedazo de papel…

D.L.: Tiene razón. Recuerdo la conferencia y el insistir en que el número de líneas de la armado excedían en mucho de lo que pensaba que contendrían las líneas (del dibujo).

Por que al final resulta que cada línea en una pared contiene 150 redondos de armado horizontal y otros tantos en vertical. Yo trataba con un juego de líneas invisibles, pero lo cierto es que aquí realmente si había otro juego de líneas sorprendentemente visibles. Fue un reto a esa invisibilidad de las líneas dibujadas en el concurso. Este descubrimiento fue fascinante – descubrir las distintas experiencias que incorpora la arquitectura. El campo de acción realmente se extiende por un lado pero por el otro se contrae. Lo que resulta emocionante es descubrir que las cosas que yo consideraba irrelevantes han resultado realmente interesantes. Como las líneas del armado…Por ejemplo, en el Victoria and Albert Museum, junto con Cecil Balmond, consultor y amigo mío, descubrí como estos muros que cortan y tensan podían representar, de forma totalmente nueva, la relación existente entre el muro y su revestimiento. Que el revestimiento no es algo que esta sobre la pared, sino que el propio muro lo es, desde el punto de vista estructural, un elemento ligado a él. Esta fue una nueva lectura de ese texto vivo que es la construcción.



Si lo entiendo de forma correcta, la descripción de cómo funcionan estas piezas estructurales, estos fractales, es una critica de la posibilidad de un muro. El muro no es algo que sea monolítico o completo. Es en realidad un montaje de elementos que al tiempo que forman el muro que permanecen como elementos. Cuestionando la definición del muro…

D.L.: Su pregunta plantea el tema de la estructura y la tecnología, y el cómo se fundamentan las decisiones arquitectónicas. Hay que ver el espectro, el espectro completo que no solo se representa los muros, sino que los hace. Tienes un muro con su aislamiento, con sus materiales de construcción, con su infraestructura; incluso la posibilidad de una representación a tamaño natural. Y sin embargo, la capacidad de hacer un buen muro dependerá, en último termino, de la capacidad de percibir esa precisa e inevitable especialidad de la materialización en la que el muro en su sentido técnico es transformado en una entidad espiritual o cultural.

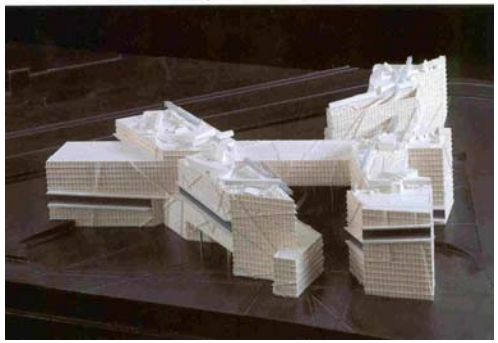
Con el V&A hay una narrativa que se puede construir alrededor del hilo, el hilo de Ariadna. Es un edificio importante en términos formales, pero debido a las restricciones del solar no tiene las mismas oportunidades del Museo de Berlín, de Osnabrüch, o de Sachsenhausen de extenderse de manera ortogonal, lineal. Es una línea que se ha tenido que adaptar a un solar reducido. Por tanto el movimiento, como una Espiral, en si mismo otra descripción de una línea; es una línea que ha sufrido una transformación geométrica diferente…

Y de pronto surge como un volumen. Y aunque no haya curvas explicitas, tiene cierta curvatura; una especie de espacio abovedado, un movimiento de tres cuartos de círculo, sin rampa, sin nada oblicuo. Es algo nuevo. Se da

uno cuenta de que no debemos dejarnos atrapar dentro de las ideologías de la interpretación, incluso cuando son del propio trabajo, o quizás de la errónea interpretación que uno hace de su propio trabajo. Es una interesante red en la que uno se implica, y que puede ser considerada tanto desde el punto de vista positivo como negativo. Pero probablemente en la historia esto siempre ha tenido connotaciones negativas, había que tener cuidado para no quedar atrapado en un sistema que borrarse las propias huellas, el propio camino. A menudo vuelvo sobre los viejos proyectos, y pienso sobre ellos en retrospectiva, preguntándome: ¿Qué es lo que yo haría ahora? ¿Qué aspecto tendrían si tuviera la oportunidad de hacerlos ahora? Nuestra mente debería ser capaz de abrirse al terreno agreste de los temas reales.
Las autenticas características proféticas de los dibujos que yo aprecio de verdad son las que no pueden ser controladas ni siquiera por la gente que los dibujo. Siempre y cuando puedas controlar los dibujos mediante las formas, mediante las técnicas, lo que estas haciendo es una simulación. Y no es muy interesante, incluso aunque sea muy sofisticado. No es equiparable, por que la realidad esta en una esfera que no tiene posibilidades de simulación**. Esta seria para mi la mas apropiada definición de lo que es real. "Lo que no puede ser controlado es real". Y el mundo que conocemos es incontrolable. Ese es el mundo en el que se desarrolla la arquitectura. No se convierte en real en el pseudo mundo de los experimentos controlados o de las simulaciones.**

Antes hablábamos del efecto que tiene el estar envuelto en la producción de edificios. ¿Qué es lo que piensa que esta en juego políticamente a través de la arquitectura? ¿Qué respuesta da a los críticos que le han acusado a usted, y a otros arquitectos en estos últimos quince años, de haber evadido el compromiso político, por no ser abanderados de la" vivienda social"?

D.L.: La arquitectura es política. Eso no quiere decir que los arquitectos deban ser políticos. Esta muy claro que ellos hacen una sociedad democrática no es algo que impongan por antojo, moda o testarudez. Lo que los arquitectos hacen no es simplemente la idea del *artiste*, o de la arquitectura como una "escultura con fontanería". Y es que no podemos separar la forma de la arquitectura, su espacialidad y su técnica de producción, de todas las implicaciones políticas a las que se refiere, mas allá del tiempo en concreto en que se construye. **Mi obra no es un ejercicio de estilo ni de una cierta firma, quiere ser una afirmación de que los no-nacidos deberían de ser capaces de volver sobre sus propios pasos. La aspiración de llegar más allá de lo dibujado es un tremendo compromiso. Debemos ofrecer una respuesta capaz de crear una arquitectura ética y diferente para el siglo veintiuno, basada en una experiencia política, cultural y espiritual del siglo veinte que haya atravesado una transformación fundamental.**[52]



[52] Entrevista realizada por Donald Bates para la revista, *El Croquis con el numero dedicado a Daniel Libeskind* p.p. 7 – 29, ed. El Croquis , Madrid, 1998

“Carta abierta a los profesores y estudiantes de arquitectura”

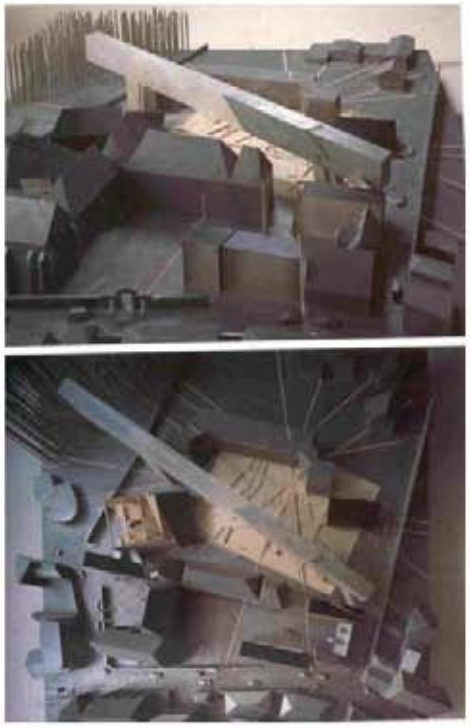
Daniel Libeskind:

¿Por qué perder tiempo tediosamente aplicando hoja de oro al pináculo de una torre (impresionante) cuyos cimientos están podridos? Antes de que esa delicada tarea sea completada, el edificio se vendrá abajo destruyendo tanto el trabajo como al trabajador. Desastres invisibles preceden a aquellos que pueden verse. Ninguna investigación o discusiones sobre “relevancia”, ni información compilada, puede disfrazar un hecho obvio: la arquitectura, como se enseña y practica hoy en día, no es mas que una ficción gramatical. Basta con ver el abismo que separa lo que se enseña (¡Y como!) y lo que se construye (¡y por que!) para entender que en algún lugar una mentira esta siendo perpetrada. Solo un método sofistico podría enmascarar una situación donde tantos gastan tanto para hacer tan poco, con tan dañinos resultados.

Aquí resonara un eco de protestas. ¿No hemos introducido nuevos métodos de enseñanza y teorías actualizadas? ¿No hemos recuperado precedentes perdidos? ¿ No estamos produciendo una nueva gran generación de educadores y de educandos? Una historia exitosa, en pocas palabras. Precisamente. Es este “éxito” el que ha transformado un campo que “los ángeles alguna vez temieron pisar” en un supermercado de comodidades o, peor, en un prostíbulo de opiniones acerca de ellas. Los estudiantes son corrompidos tempranamente al hacerles creer que solo lo que tiene éxito es un paradigma. Son preparados dentro de sus estructuras simuladas donde el éxito futuro puede ser asegurado. Esto constituye una precondición para la habilidad de la escuela para sustraer sistemáticamente a cada estudiante de su problema. Para cuando se conviertan en “Profesionales”, el proceso ha concluido con su lavado de cerebro, de manera de que ya no son capaces ni de recordar que hay un problema: el problema de la existencia de la arquitectura en una sociedad corrupta y el de cómo resistir esa corrupción.

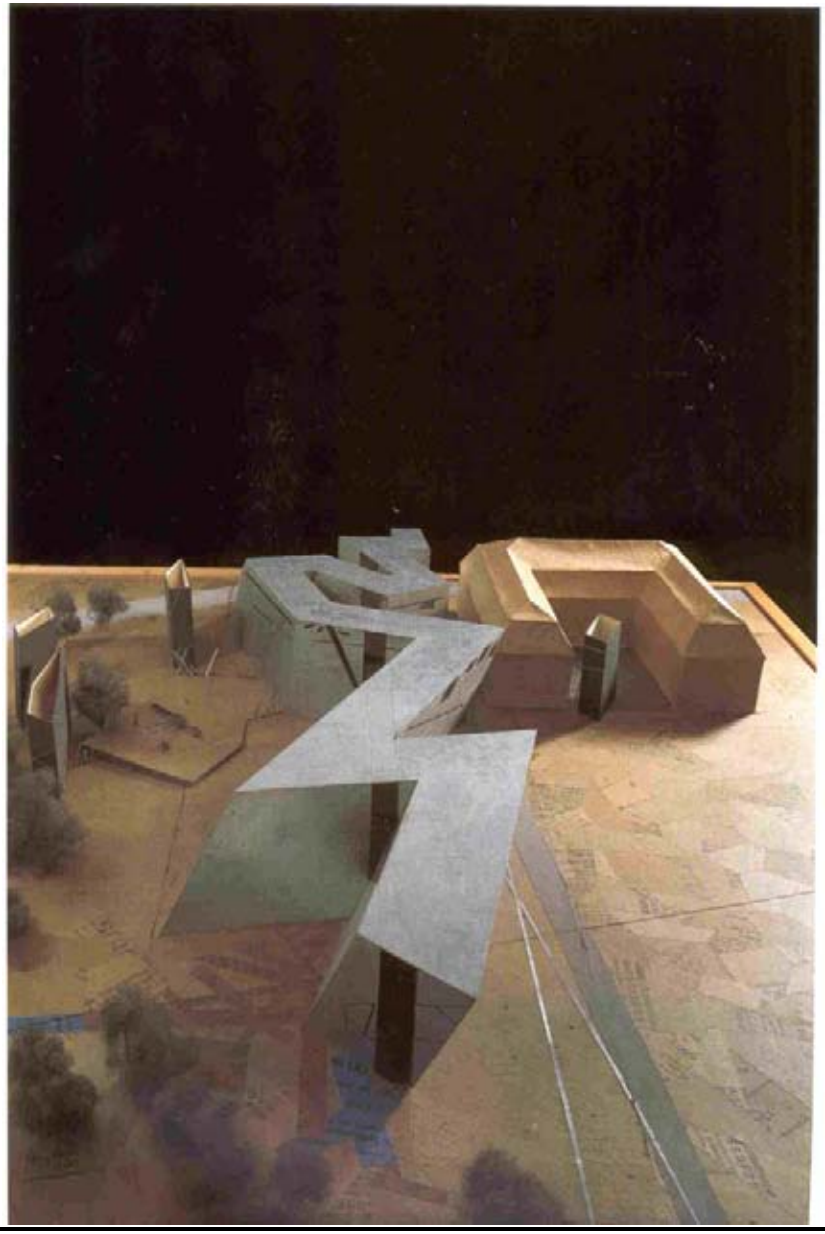
Pero el problema de la arquitectura no solo se alejara manipulando la historia, recogiendo de otros campos, contemplando técnicas de acción. La arquitectura no puede resolver problemas; ella misma es inherentemente problemática y cuestionable. Habiendo abandonado el amor a la divina episteme a favor de la opinión, el arquitecto se ha

convertido en abastecedor de opiniones, ha perdido participación en *sophia*, esa dimensión maravillosa de la arquitectura que Alberti llamó *angélica*. La arquitectura pasa a ser de todos (directores, gerentes, empresarios, restauradores, diseñadores de interiores, planificadores del espacio, una buena profesión) y de nadie. La escuela se convierte en una cobertura pluralistica bajo cuya atención hacia la inexistente base de la arquitectura se acomoda a la opinión de cada persona y al como consolidarle y, así, se hace difuso su contenido potencialmente explosivo. "Resolución de problemas" es simplemente otro termino para transformar el terreno que-no-se-encuentra-en-ninguna-parte de la arquitectura, en una pieza de "bienes raíces" para ser vendida ("Empiece con el sitio…").



Ni los maestros ni los estudiantes están hoy animados a emprender una aventura: peligrosa, riesgosa (¿Quizá sin esperanza?), que se entienda como una búsqueda del cual, del donde, y del por que de la condición de la arquitectura: una empresa para un milagro o al menos el abismo que lo ilumina, y si alguien es aun molestado por un problema al que ninguna respuesta curricular pueda ser dada, entonces él o ella deberían de abstenerse de conjurar, por que aquello a lo que el pensamiento tecnificado no puede dar respuesta, es irrelevante (Un pseudo problema). Unos cursos de historia, algunas humanidades y, ¡hocus, pocus!, la arquitectura es significativa de nuevo. Creo que la atmósfera de intranquilidad que se siente hoy en la arquitectura no puede ser eliminada, aunque el clima en el que se enseña y practicada pueda ser regulado por sofisticados sistemas de control. La esencia experimental de la arquitectura se ha hundido bajo el horizonte de la visibilidad de manera que aunque aparezca, es irreconocible. El proceso de desculturización llamado educación y practica, ha eclipsado a la arquitectura tanto y tan ampliamente, por las ficciones del "sentido común" y el "mundo real", que uno vacila, duda incluso, de hablar de la indiferencia hacia ello. Siendo simplemente silenciosa la institución educativa, ha eliminado el cuestionamiento; la "practica" ha desarrollado un punto ciego para aquello que amenace su triunfo. Pero la descentralización y el ir hacia tierras no existentes, es convertido artificialmente en realidad. Ciertamente es esta falta de fundamento lo que mueve al participante de la arquitectura hacia el vacío. Este vacío se ha convertido en el móvil; el buscador, en el movido. La reflexión acerca de este proceso de participación constituye la verdadera literalidad de un arquitecto. La educación como el arte de voltear a la realidad (el arte verdaderamente revolucionario) se ha convertido en técnica de ajustar estudiantes completamente

a los tiempos en que se sienten más el deseo de no saber nada más. La escuela se ha convertido en un mecanismo mas que previene a los estudiantes de arquitectura de adquirir el conocimiento que los llevaría a articular la pregunta fundamental de la arquitectura: ser o no. Aprisionados en un estado de desesperanza silenciosa o de alineación agresiva, los estudiantes abandonan el misterio de la arquitectura. Pero este tipo de actitud y de razón, no es sensato. Hay otras maneras de pensar y hacer arquitectura; razón no instrumental, arquitectura no manipulada. La arquitectura (ese divino lujo de fe, de la mas alta cristalización de libertad material de la humanidad, su imagen y su espíritu), no debe nunca sucumbir para ser el producto degradado de la necesidad proveída por los técnicos de utopías educativas y monetarias. Esto es por lo que comencé *Architecture Intermundium.*[53]



[53] Dávila, J.M., R.T.X *Que es belleza en la arquitectura: «Carta abierta a estudiantes y profesores »*; ed. Talleres Litographics, México, Mayo del 2002, pp. 32 – 36.

COMENTARIO:

“Libeskind: Los espacios hechos *«Memorials»*”

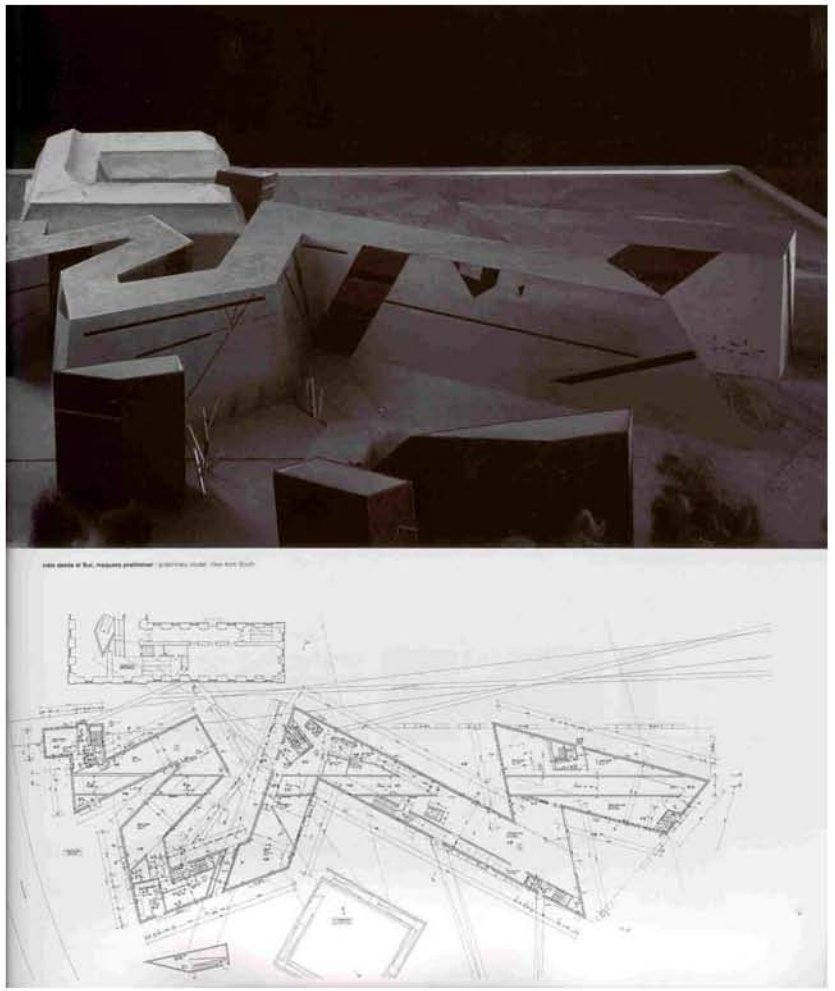
Signo, Musica, Arquitectura... y un rebuscado lenguaje de significados es lo que probablemente distinga la obra de Libeskind; es decir lo que para él, hoy significa la realidad apartir de una modernidad superada, mediante una evolución de la cultura de occidente en su proceso más generico de creación; interpretada de la llamada realidad. La consecuencia esta dicha, conforme la realidad ya no mantiene los ecos de lo “real” con la percepción de un universo uniforme y con el revival milenario; [los aforismos que regian en el pasado], por lo tanto esta realidad adquiere un carácter virtual del universo que se deshumaniza y adquiere otros patrones que sugieren un *rompimiento* y otra diversidad de jerarquias recompuestas, a lo que Libeskind alude que “sentir la realidad de hoy dia es como un tejido de signos que atraviesan ordenes del ser tradicionalmente no comunicantes sino meramente gráficos donde existe una proliferación, descomposición y recomposición del mundo”. Por lo que el signo como principal protagonista de su obra, ha sido determinante en medida de la invención de los *micromegas*, una serie de laberínticas composiciones de nombres resonantes (el jardín edenico, flores articas, etc) donde formas axiales, delagados prismas, planos con perforaciones lineales, segmentos rectos y curvos entran en colisión, creando intricadas tramas de interpretaciones en diagonal, que parecen la fusión o conjunción de series de perspectivas axonométricas, de volúmenes prismáticos vagamente arquitectónicos. El resultado es una serie de PALIMPSESTOS, donde se utiliza una convención representativa del espacio arquitectónico moderno (la axonometría) para practicar una modalidad de ESCRITURA, en donde el espacio muere como “forma de la sensibilidad” para renacer como CAÑAMAZO, soporte de indefinidas tramas o lecturas posibles. En ese espacio, que ya no es el de Kant o el de Mies van der Rohe, sino en todo caso el indescifrable entramado leibiziano de relaciones de las monadas que interactuan sin llegar a tocarse, se encuentra, en estado magmático, en trance de gestación permanente, el repertorio formal que se despliega en la obra propiamente arquitectónica de Libeskind.

Surgen aquí rasgos tan repetidos como el carácter anguloso y fractal de sus formas, donde toda presencia visual concreta parece sometida a una metamorfosis inminente, y su naturaleza heterotópica, la dispersión de sus lugares en explosiones de lineas que recorren otros lugares, nombres, huellas, tiempos, distorsionando y rasgando las continuidades y contigüedades preexistentes. Se anticipa también la frecuente alteración introducida en una jerarquia de masas y volúmenes en contra de la orientación vectorial de la gravedad, con sus torres y planos inclinados. Como en esos dibujos, sus proyectos deberían de recorrerse sin centro ni direcciones prefijadas, convertido el usuario en signo que lee otros signos, uno y otros huellas de algo que pasó o ha de venir, y se queda siempre más allá.

Tomando como ejemplo el proyecto del City Edge – Borde Urbano – para el distrito berlinés de Tiergarten. Se trata de una enorme barra levantada e inclinada, con un extremo a diez plantas de altura sobre el suelo, como una alegoria sobre el muro, en contradicción de su propia escencia divisoria: un muro que vuela y crea debajo de un espacio accesible; que une en vez de dividir, que entra en conflicto con su propia sombra y con otros muros entregirados. Un elemento que introduce la subversión en su propia constitución interna: la forma prismática, llena de cortes y heridas, es la resultante, de engañosa regularidad, del conflicto caótico de piezas internas sin finalidad que constituyen su estructura; reflejo especular del caos urbano circundante. El muro es, en su escencia, espejo. Otros ejemplos serian como el projecto para la Alexanderplatz, uno de los nudos más desarticulados y conflictivos de la ciudad, reproduce la estrategia anterior, pero de manera más matizada, generando en el suelo una trama similar a la de los dibujos mencionados al principio, que rellena los espacios intersticiales entre los edificios aislados, implantados o existentes, y que los inocula o los invade; que crece y se extienden sobre ellos, provocando en los neutros prismas cristalinos de una arquitectura de oficio una suerte de mutación, dando lugar a la aparicion de volúmenes irregularesy atormentados maclados con ellos. La proliferación iniciada aquí podria extenderse sin limite. La maqueta sugiere quizas esta posibilidad perversa encerrando en un circulo tan arbitrario como mágico la zona de intervención, y sobreelevándola sobre soportes, a modo de profiláctica burbuja. El Museo Judio, la Ampliación del Museo de Berlín, es probablemente su obra mas ambiciosa y la que mejor sintetiza su mundo propio. Antes que arquitectura, es un acontecimiento, en el que convergen y forman una constelación, los símbolos, la memoria y el olvido, la musica, la palabra y el silencio. La analogía, la

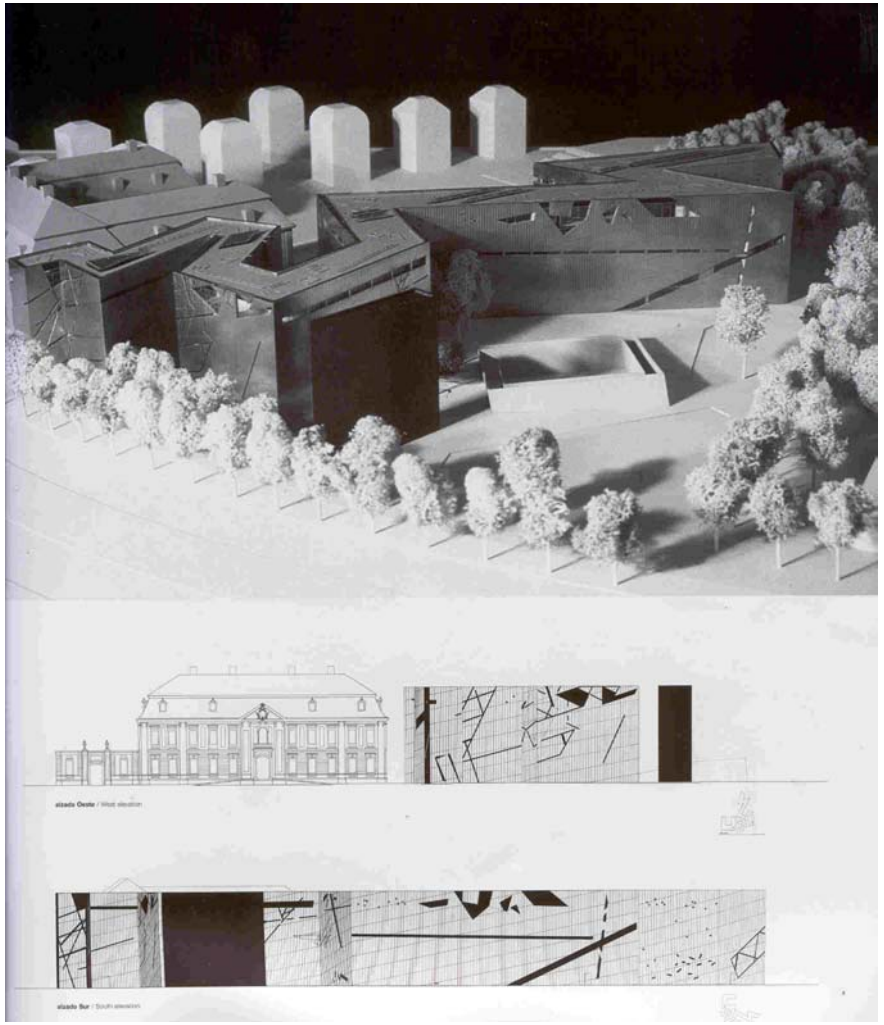
metáfora, funcionan como aglutinantes para congregar historias y referencias, sometidas a una destilación alquimica en la que la volatilización de los significados, heterogéneos y divergentes, deja, más allá de la razón, un poso mercurial y alado de sentido. Como rasgo común con otras obras suyas, el edificio arranca de la tierra, y en ella, en lo telúrico, trama su conexión espacial con lo preexistente: las arquitecturas colindantes, la ciudad devastada. Y después se alza, y es una fisura o grieta que rompe la trama, la cuadricula de la convención y del olvido; una herida de la tierra que sustenta, sustancia de las cosas visibles, asi como esta herida la fe, sustancia de las cosas invisibles; y es un *graffiti* titánico y gestual; y es también el rayo fulminante de la divinidad.

Solo cabe recorrer esos espacios, experimentar en el tiempo los giros y escorzos angulares atormentados que se suceden, y encontrarse con el eje impracticable de los espacios vacios, que se manifiestan la Orden Formal vacia de lo que se encierra más allá del límite de toda manifestación posible, allende el cerco del aparecer. El propósito del museo es evocar y concretar antes una ausencia, como acusadora forma de presencia de una cultura y una comunidad incineradas, en cuya cremación arde también la Modernidad. La disposición zigzagueante del edificio aparece prefigurada en abstracciones perspectivistas de Paul Klee, que parecen pliegos doblados de papel pautado. La arquitectura opera en el orden de las simultaneidades y la Musica en el de las sucesiones, y en su desarrollo y apreciación, cada una se remite a la otra. Lo que tiene de belleza o de verdad la arquitectura se ha referido tradicionalmente a lo musical: ritmo, proporción, equilibrio o consonancia. Una arquitectura como esta obra de Libeskind, pensada también desde la musica, se aproxima a su finalidad a traves de un frente doble, e introduce el tiempo como una de las direcciones en que se despliega o manifiesta. Si la arquitectura, mediante la construcción del espacio, va hacer posible el mundo, la musica va a ser matriz de la palabra. El signo musical es expresión pura que no dice nada; aun no ha llegado al significado, y ya lo ha rebasado, en un formalismo universal y abierto.

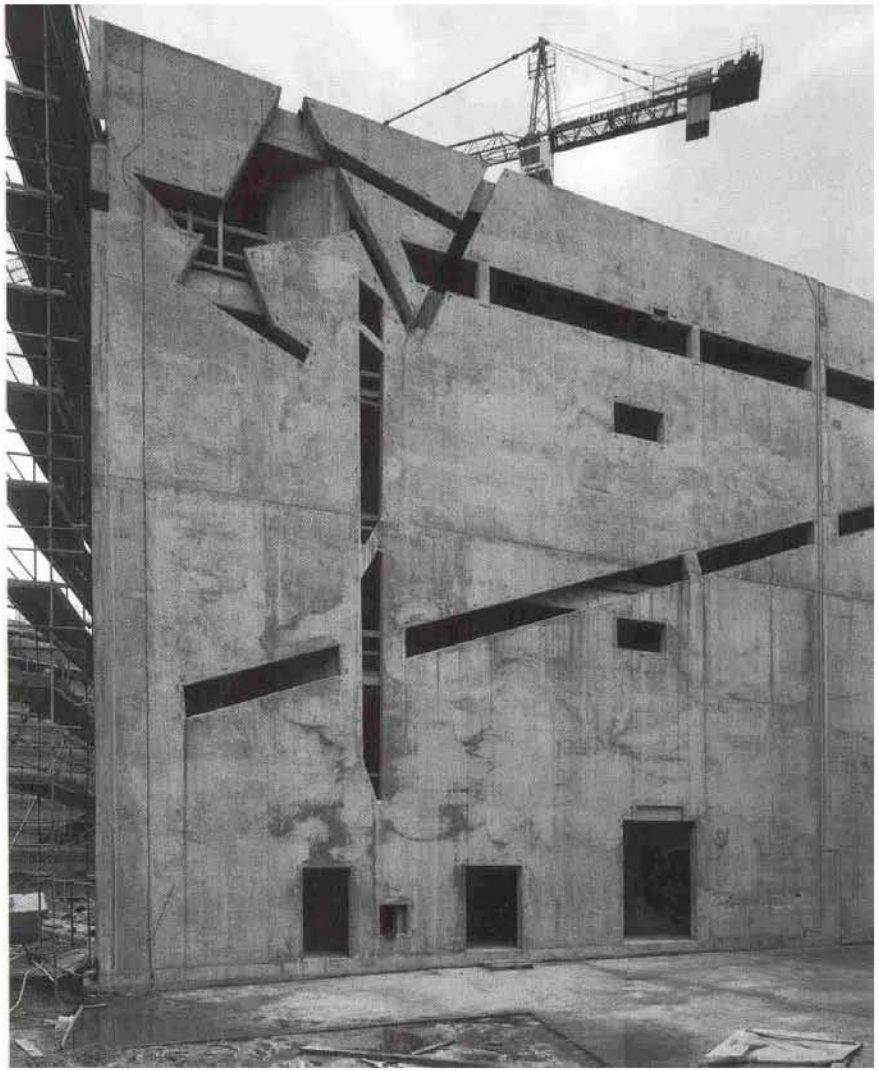


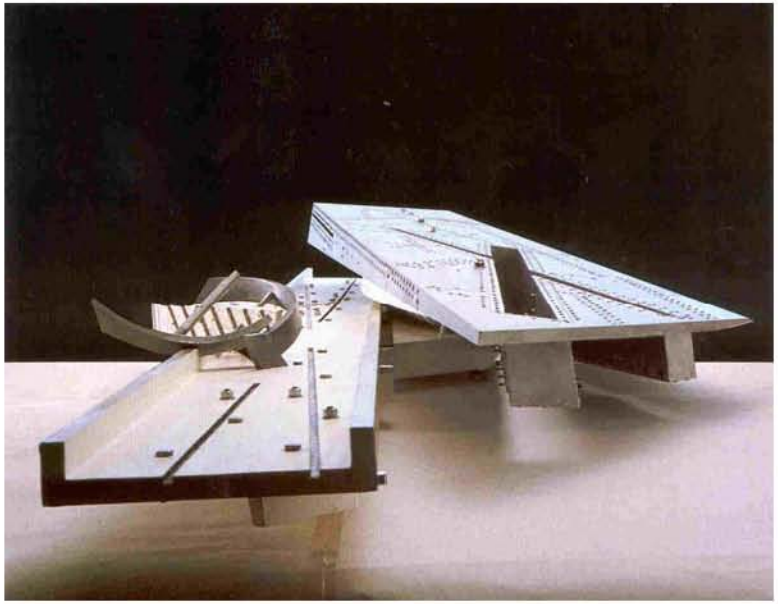
El museo judio esta dedicado a la identidad judia, que es la tradición de una mistica de la palabra, y a la memoria judia de Berlín, compuesta por una serie infinita de nombres que son olvido y ceniza, asentado en los voluminosos Gedenkbuch; una contabilidad de la muerte. También a las palabras de poetas como Paul Celán o filosofos como Walter Benjamín. En otro ejemplo como lo es la Sede de la Filarmónica de Bremen es también una vasta metáfora de la musica como poder aglutinante: un volumen prismático abierto y equilibrado en su horizontalidad, a modo de bajo continuo, que acoje en si los diversos desequilibrios de los prismas oblicuos, planos inclinados y retículas que se acoplan, creando una elaborada ecuación temporal de estabilidad y dinamismo, de masas y transparencias, rotunda en su implantación y abierta a los flujos de la naturaleza y la ciudad. La proyección de las ideas en la pared de la caverna platónica tiene un perfil familiar; es nuestro contorno. Nuestras son las huellas descubiertas en la playa de lo desconocido; a estas paradojas responden hoy en primer termino las artes cosmologicas; Musica y Arquitectura, las más cercanas al limite desde el que se configura el mundo. Sin embargo algo extraño acontece; hay indicios recogidos por las más finas sensibilidades de nuestro tiempo que configuran hoy ese doble, que recogen ese reflejo; asi Libeskind con su arquitectura.[54]

OBRAS ARQUITECTÓNICAS:

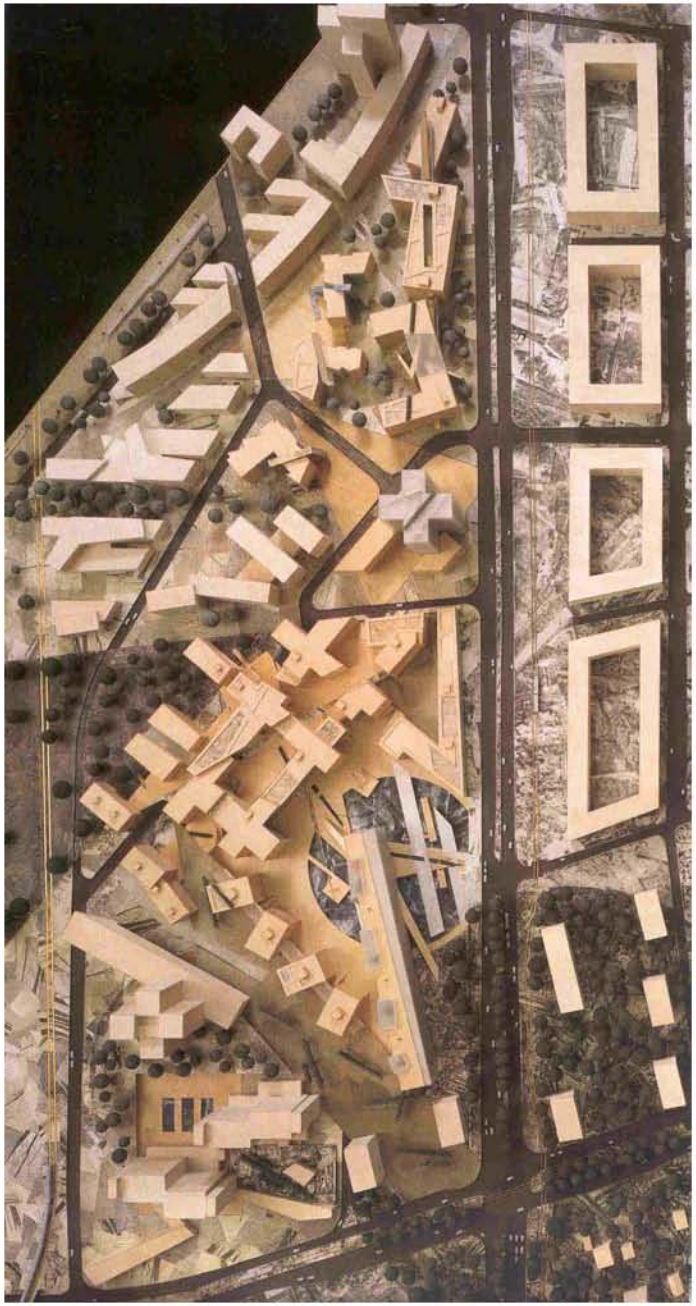


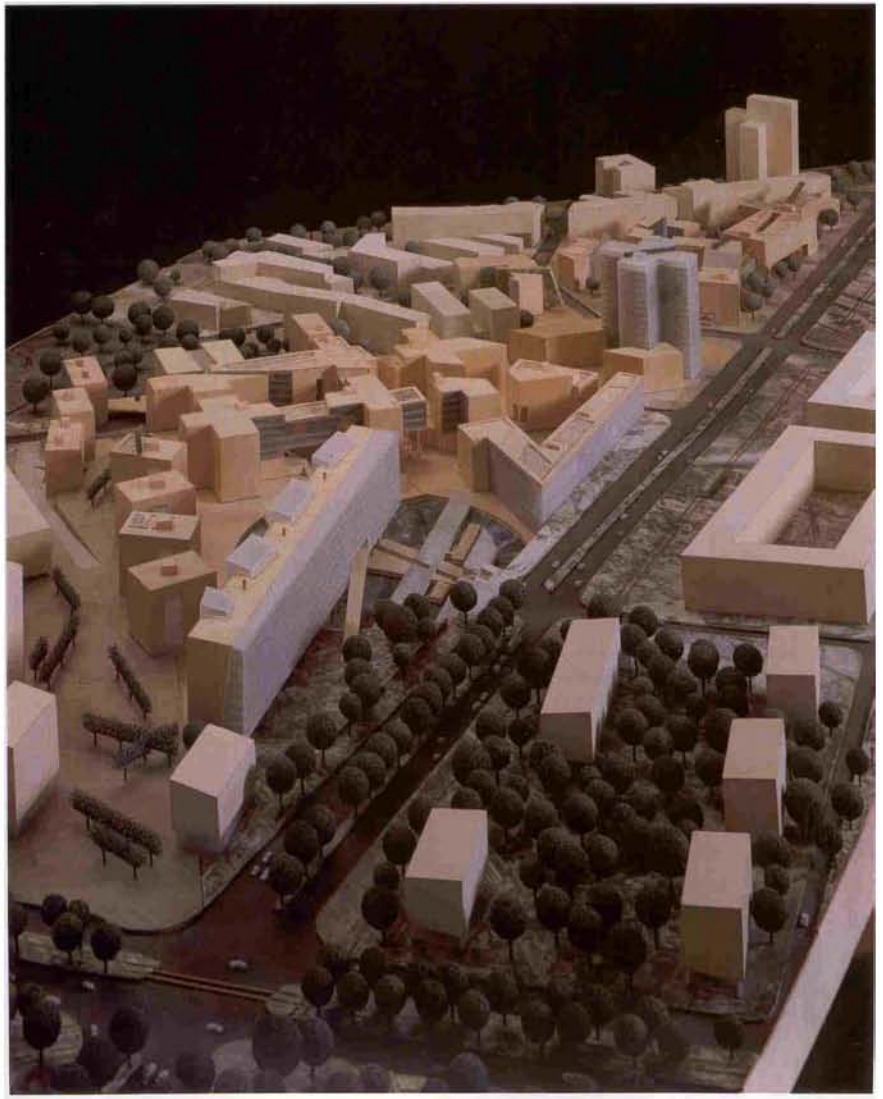
[54] Daniel Libeskind, *Radix – Matriz* Nueva York, Prestel. 1997.p.p. 155, (Traducción y revisión técnica: JMD y R.T., arqs.)



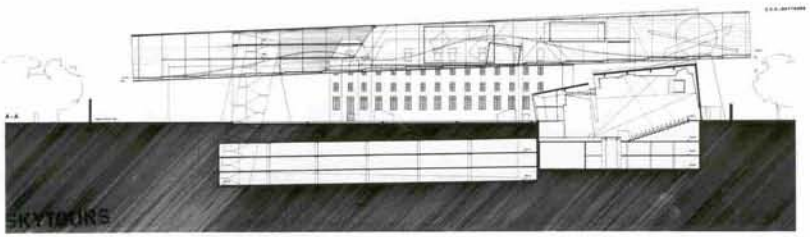


KAUFHOF

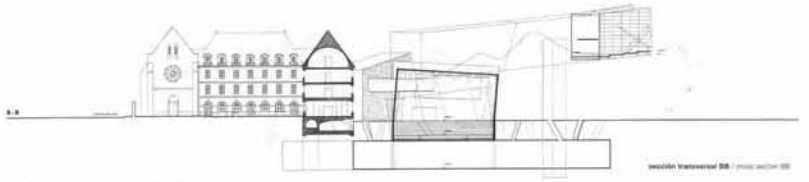




vista de la Landsberger Allee desde la Rhinstrasse / vista de la Landsberger Allee desde la Rhinstrasse

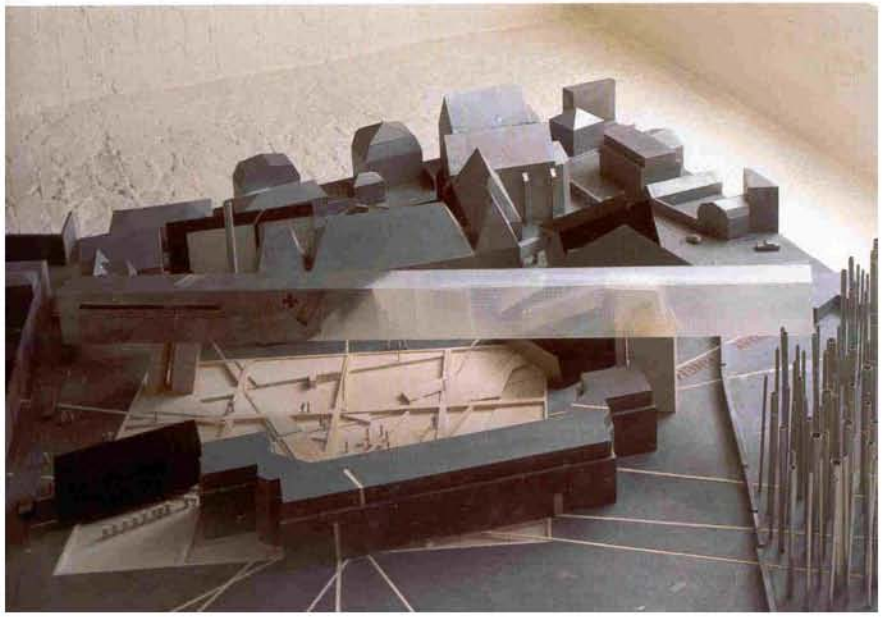


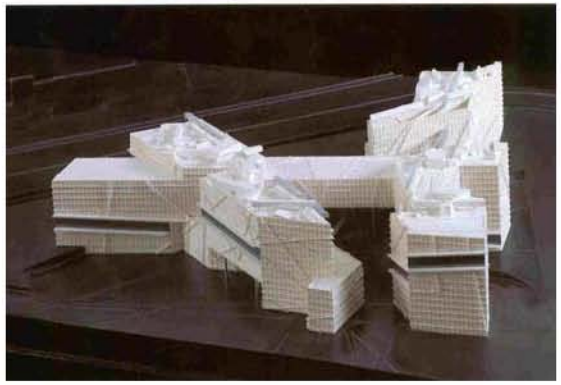
sección longitudinal A-A / longitudinal section A-A

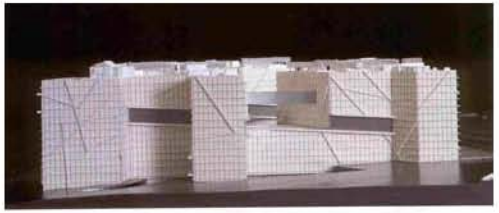


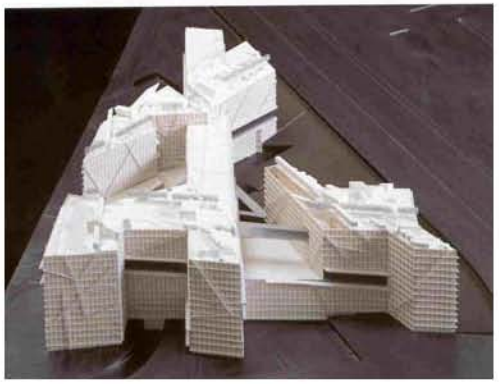
sección transversal BB / transv. section BB

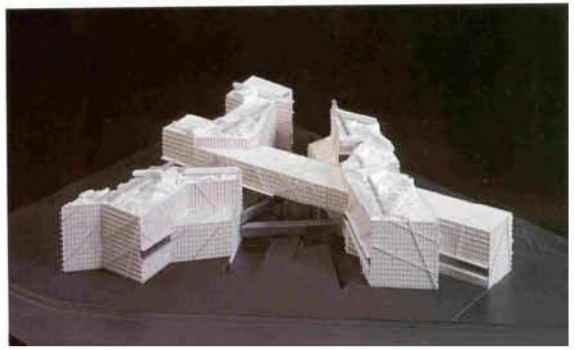
en la página de la izquierda: **planta baja y plantas 1ª a 3ª**
on the left page: ground floor plan and 1st to 3rd floor plans

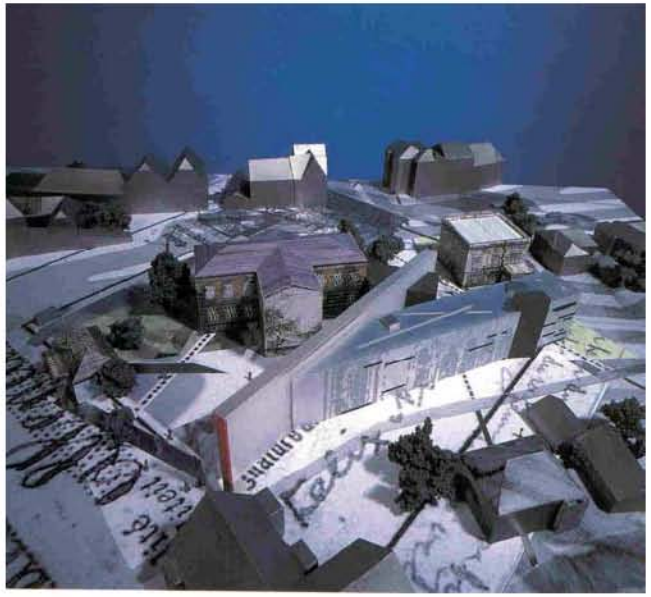


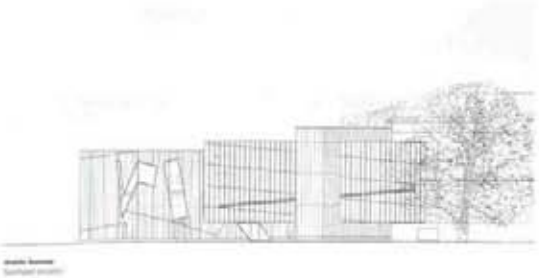


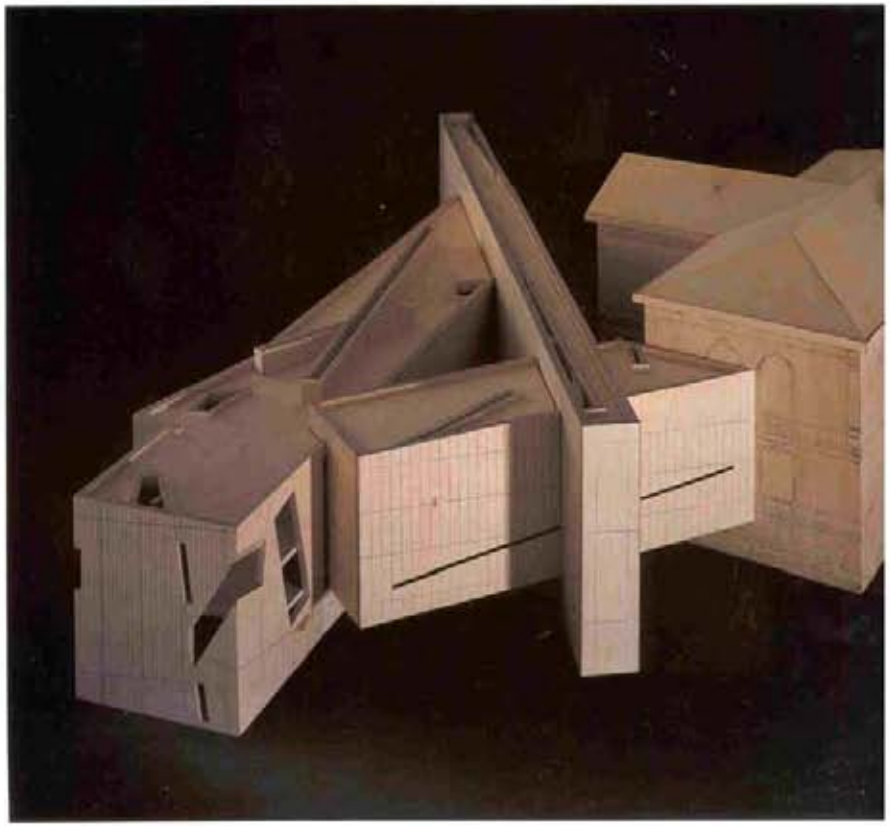


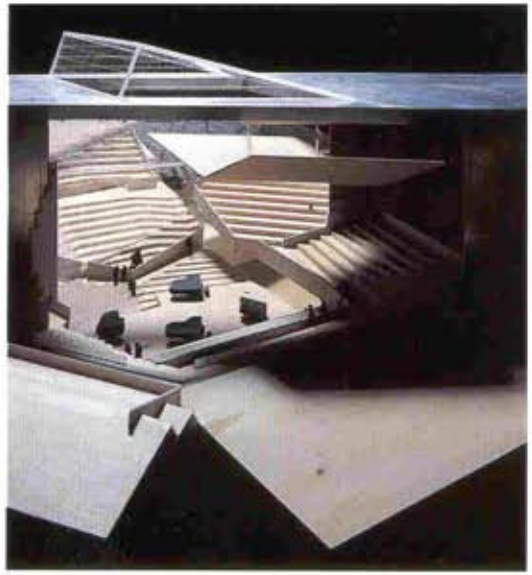


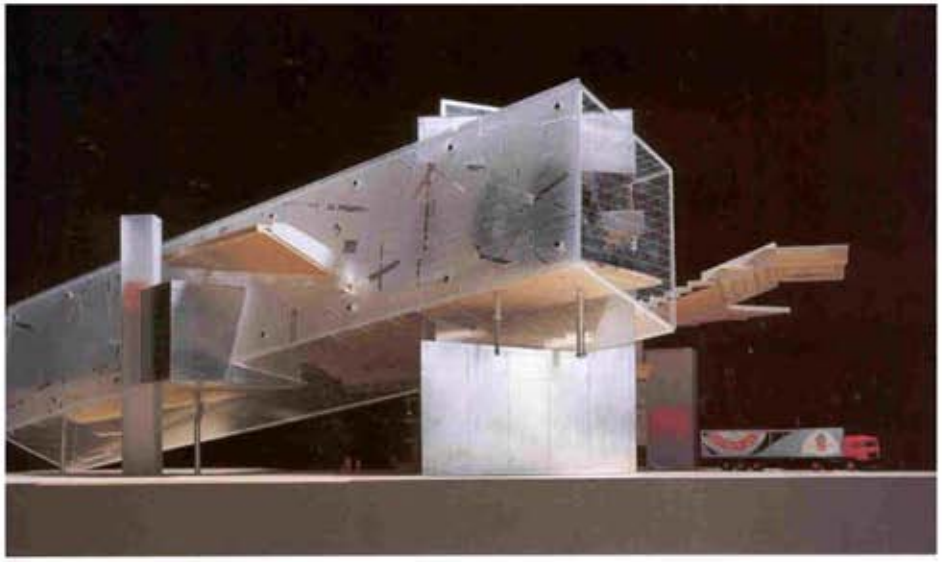


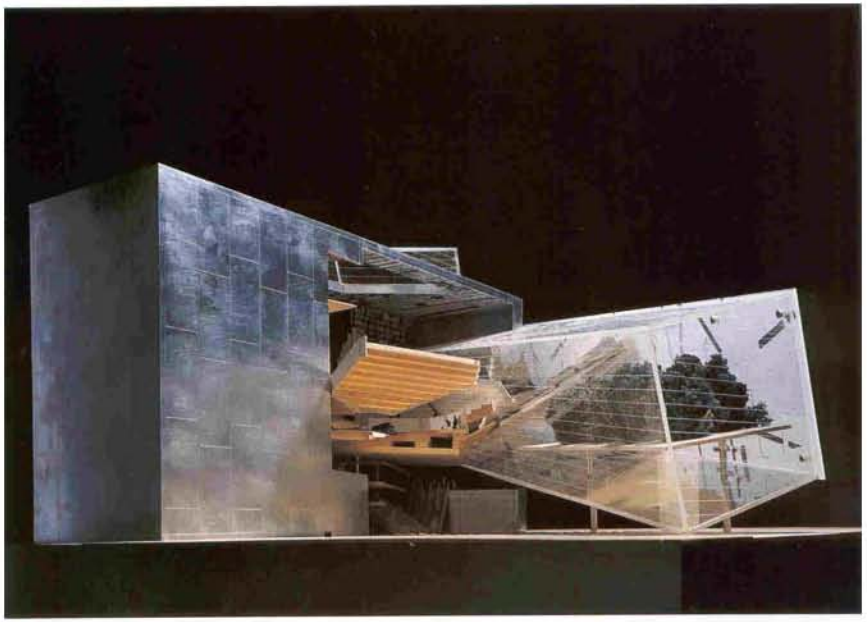


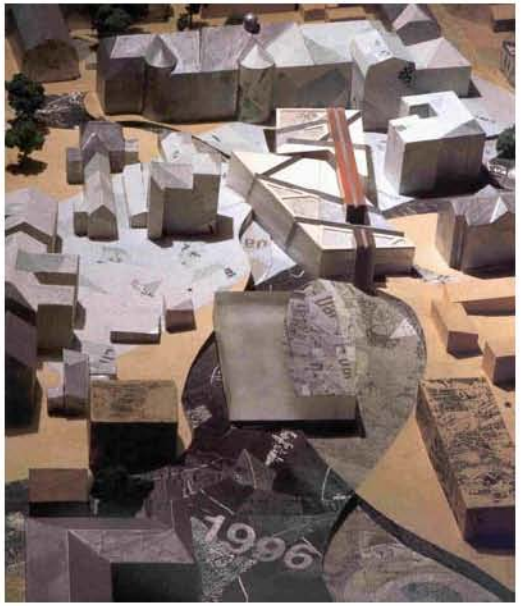


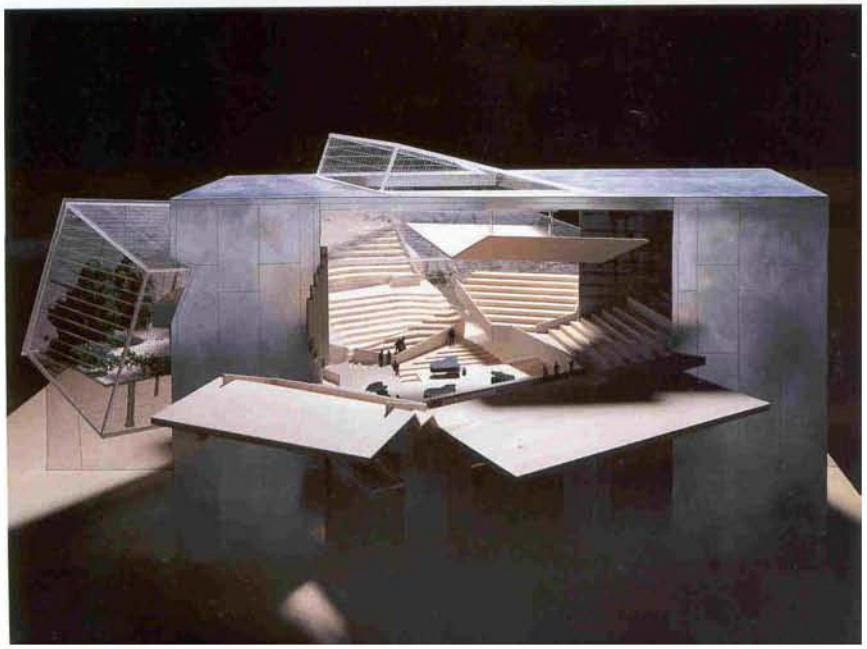


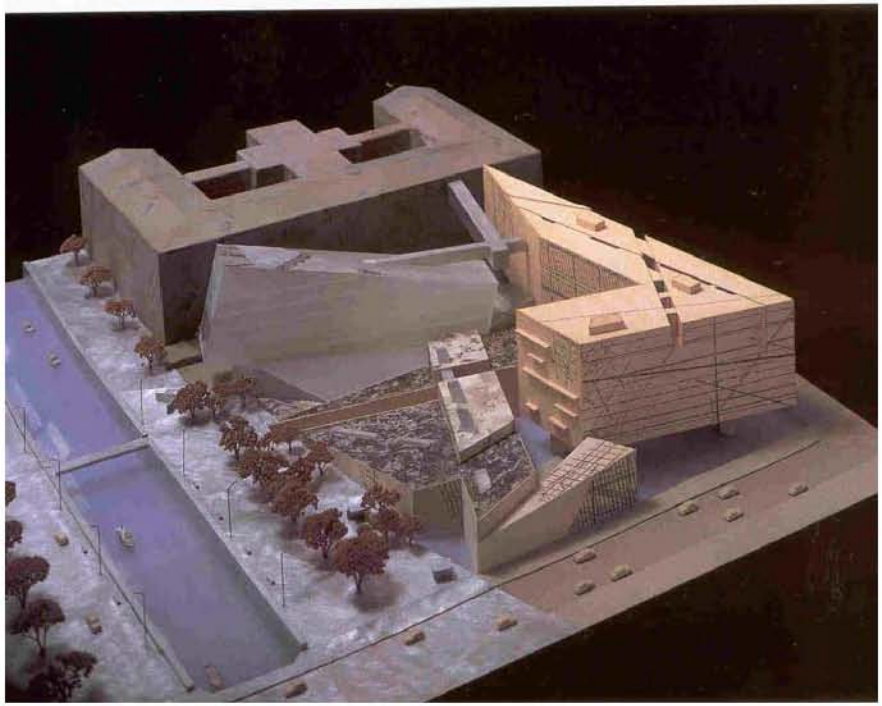


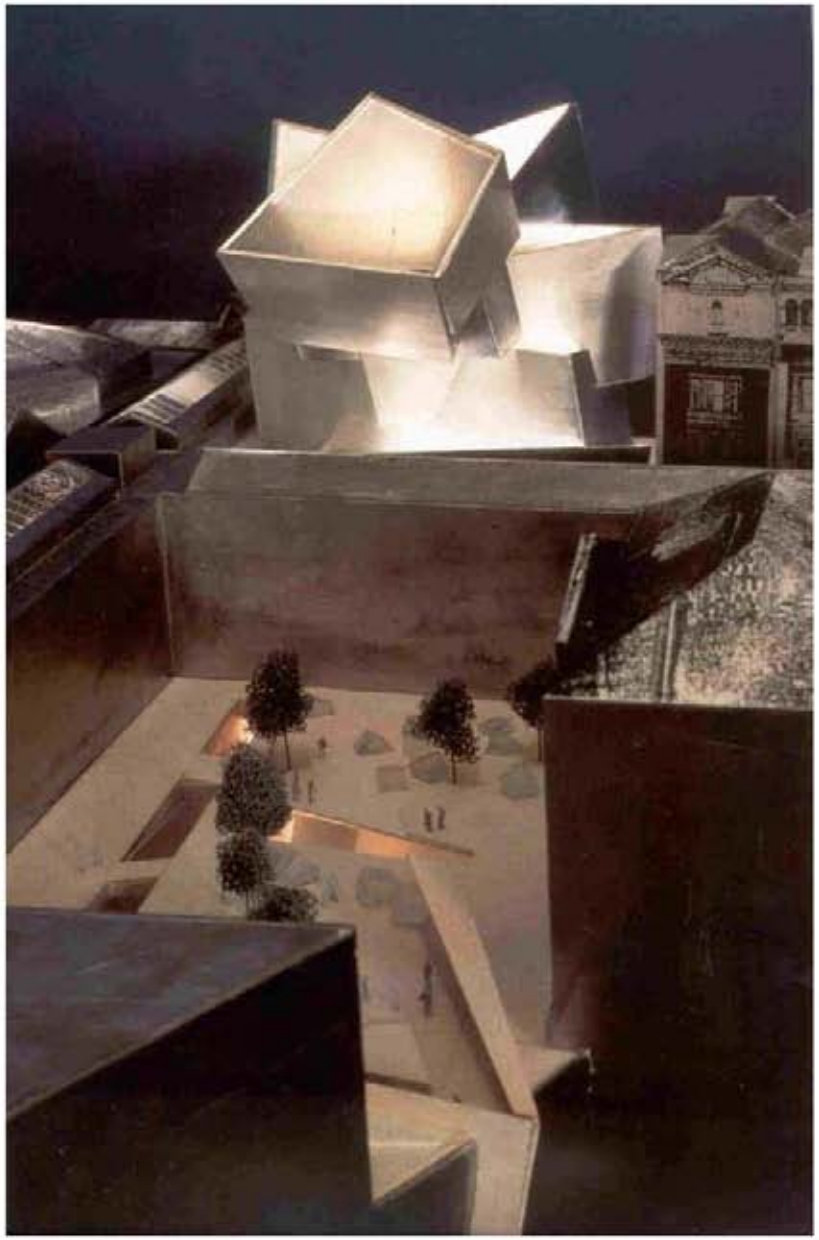


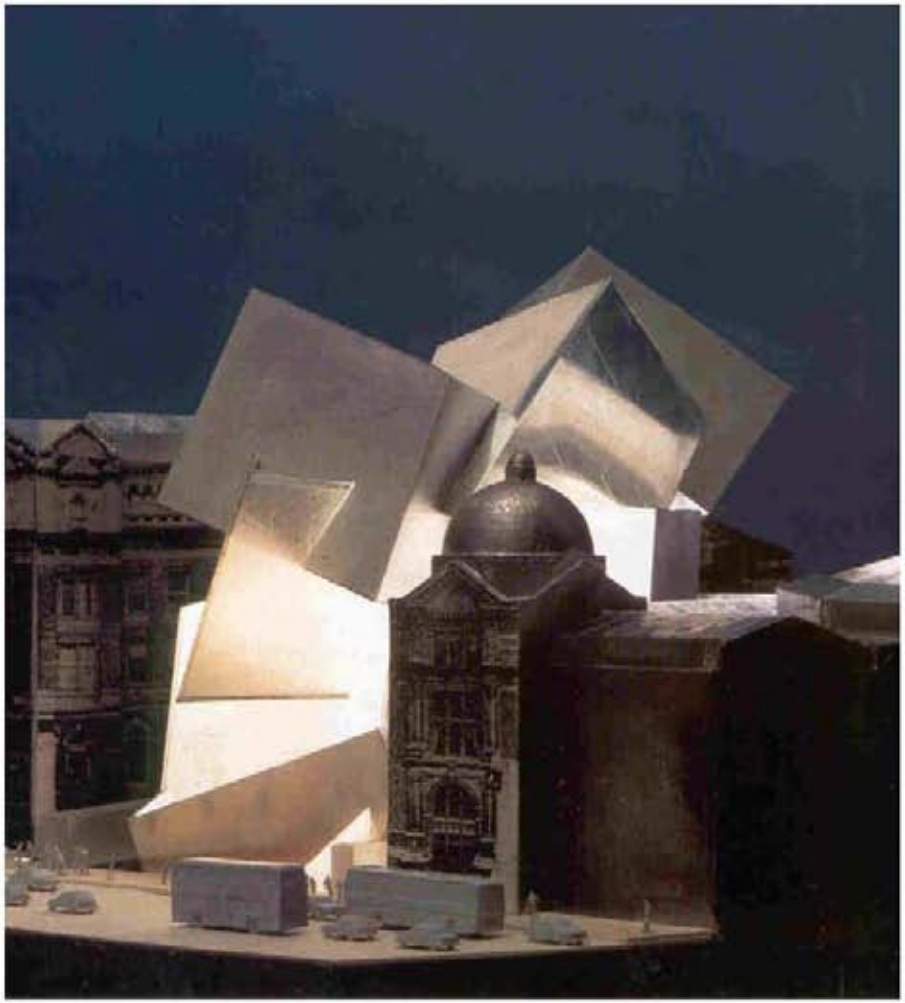


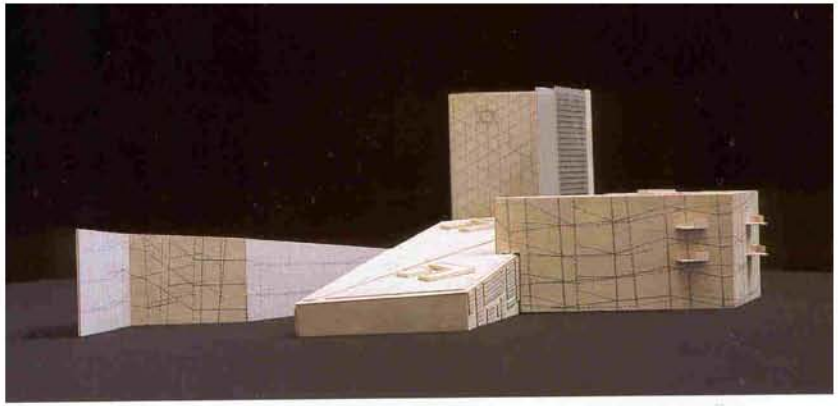

1996

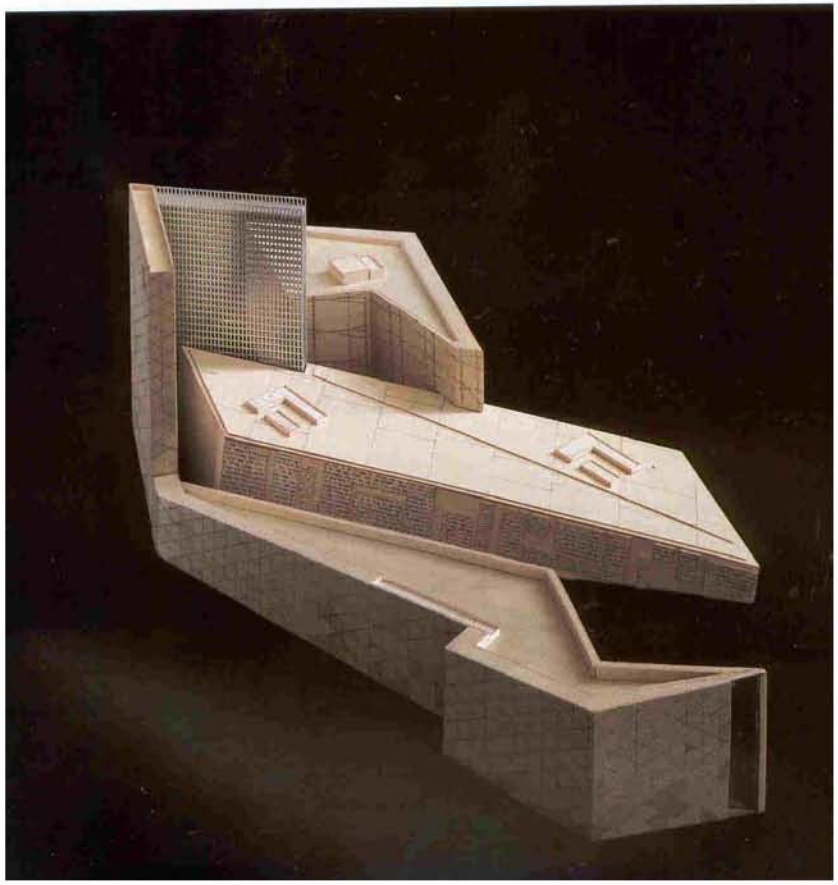


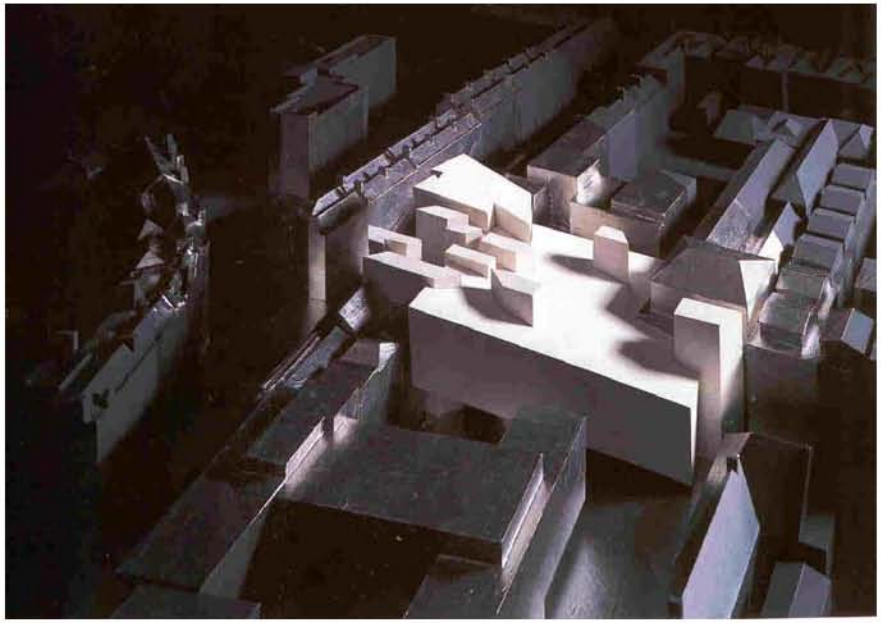


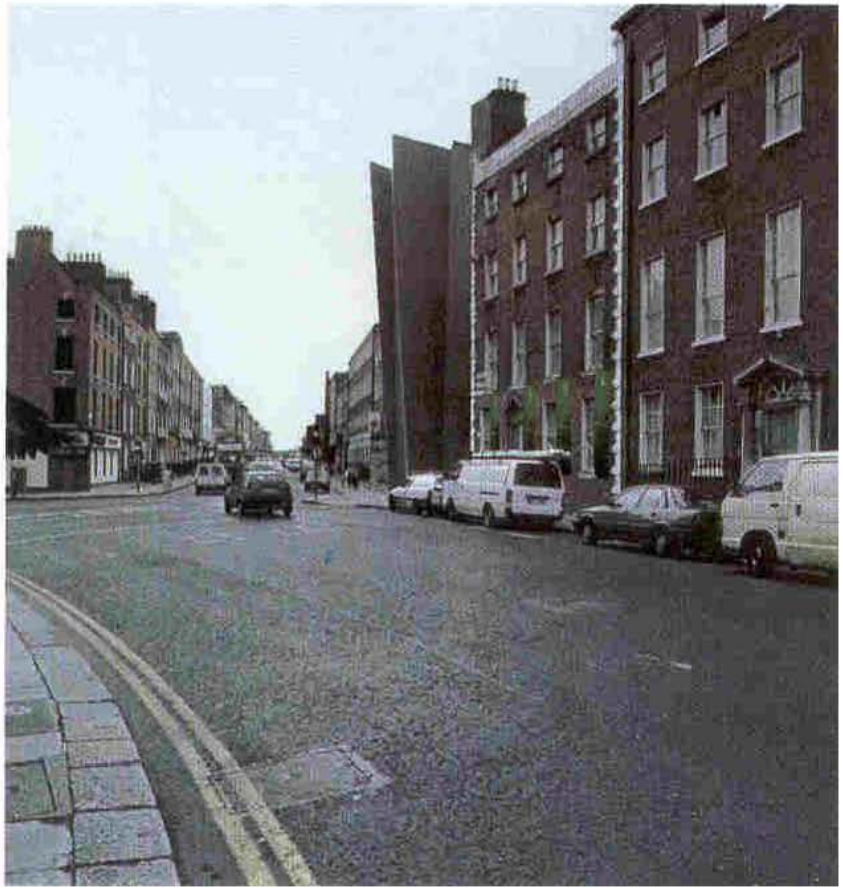


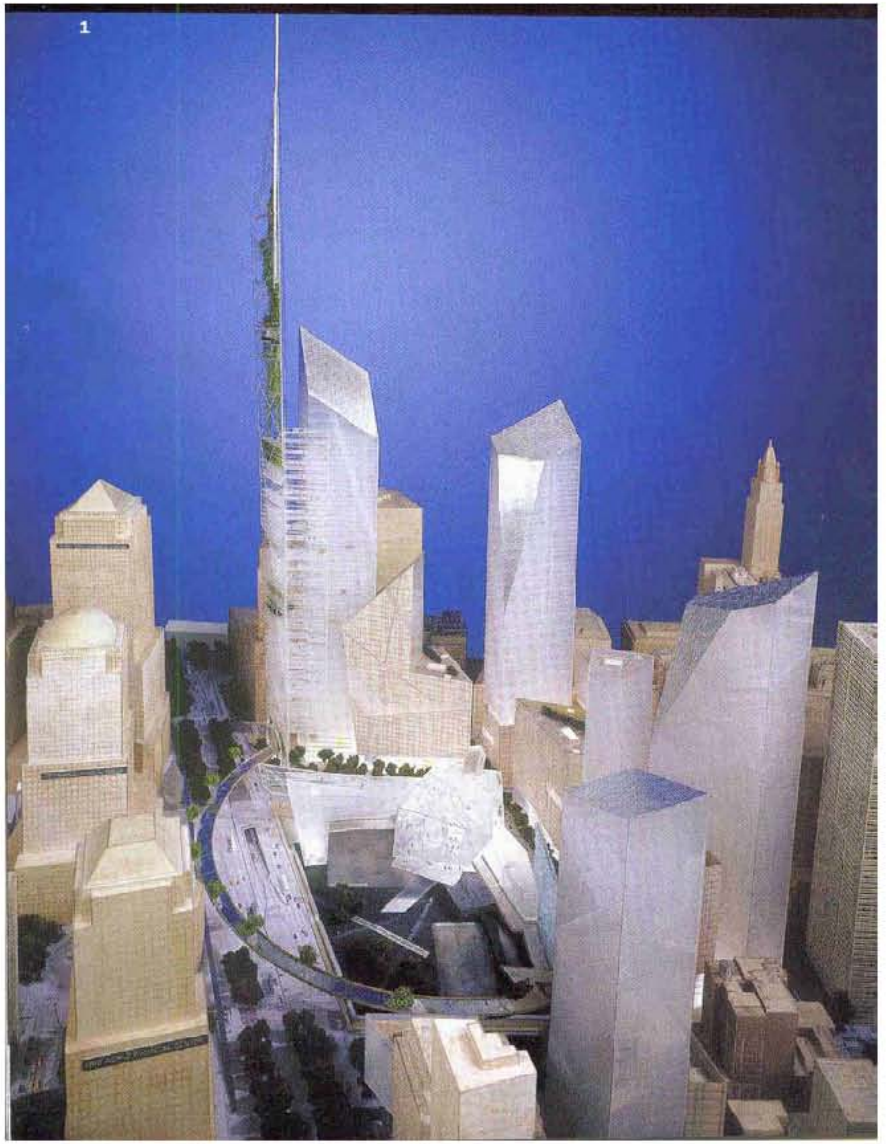


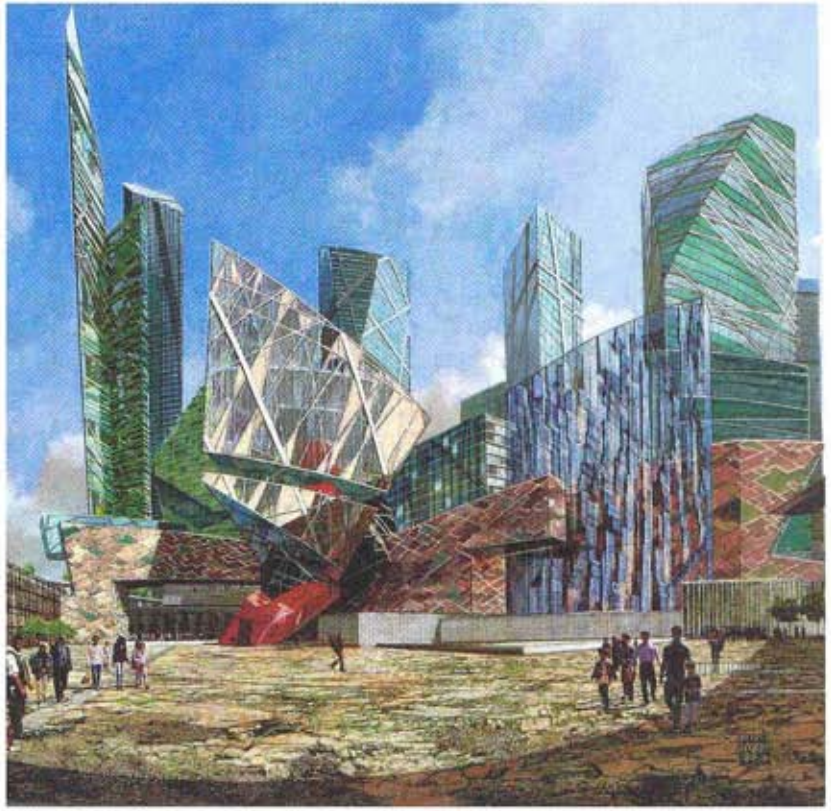


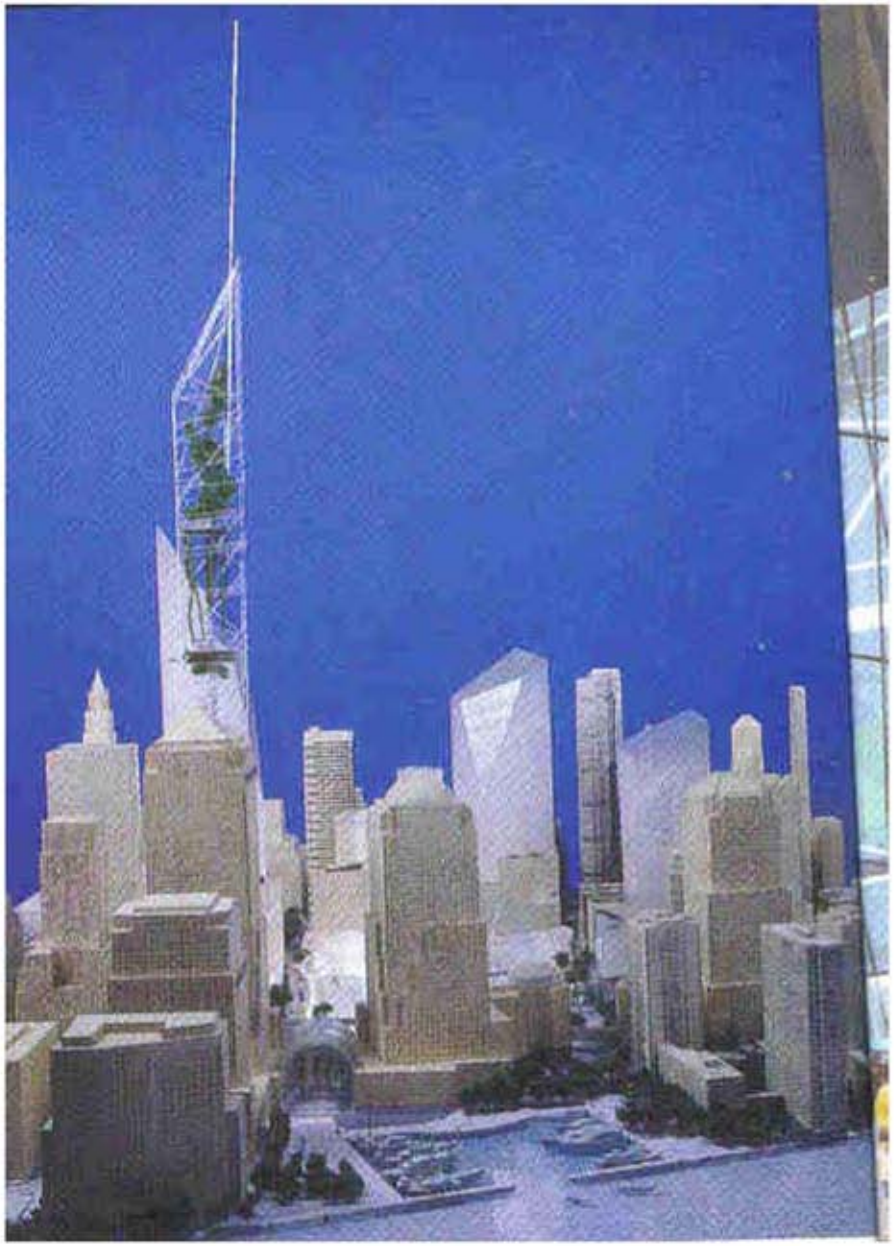







1





4.1.7. -ANÁLISIS DEL PENSAMIENTO Y OBRAS DE: DILLER + SCOFIDIO.

Diller + Scofidio: es un grupo interdisciplinario que involucra en sus proyectos arquitectura – artes visuales y artes teatrales, desde su estudio en Nueva York, encara el desarrollo de sus trabajos con una postura particular. Aludiendo a que la arquitectura debe y tiene el derecho de reexaminarse a sí misma incesantemente, Elizabeth Diller afirma: "Hoy en día nos enfrentamos con el problema de que llegaron los medios como el teléfono, la televisión y finalmente los medios digitales (Internet, tecnología celular, etc.) Todos ellos son mucho más útiles que la arquitectura para transmitir información, inclusive supera a los libros y son cada vez menos materiales. La pregunta que sé hacia en su tiempo Víctor Hugo, respecto a la supremacía de la arquitectura como medio cuando apareció la imprenta de Guttenberg, nos la deberíamos de hacer ahora nosotros: que va hacer la arquitectura en la era digital, en la era de las comunicaciones, las autopistas y demás medios que difunden noticias y cultura?". A pesar de que siguen trabajando para encontrar una respuesta a la interrogante, mantienen una postura optimista respecto al futuro de la arquitectura y al estado de las cosas, mientras sus trabajos logran comunicar lo que otros no pueden, simplemente por que en su intento por romper con las convenciones hacen que no solo pueda cambiar solo el destino, sino que también pueda hacerlo el punto de partida, el modo de encarar el tema. "Yo creo que es obvio que vamos a seguir necesitando de la arquitectura. El punto crítico es como los nuevos medios de comunicación, las nuevas tecnologías y la arquitectura se combinan y no como la arquitectura se define de ellos. Yo estoy tan de acuerdo con la aseveración que dice que los medios están matando al espacio arquitectónico y demás, que el espacio ya no es necesario, que el turismo va a sufrir una baja a causa de la inmediatez de la Internet, etc. Creo que el punto principal es como puede la arquitectura encontrar una forma abierta de relacionarse con los medios".

Biografía:

POSTURA TEÓRICA:

Ladrillos + píxeles

Por: Gonzalo Casals

Entrevista a Elizabeth Diller.-

"Los programas y la arquitectura programática es en lo que creemos y por detrás de estos se encuentra la búsqueda de una síntesis entre la arquitectura y las nuevas tecnologías; el ladrillo y el píxel, como las dos unidades de construcción a utilizar"

Elizabeth Diller

Gonzalo Casals: Aparte de la definición que ustedes hacen en la mayoría de sus libros y los reportajes en diversos medios, que es exactamente **Diller + Scofidio**?
Elizabeth Diller: Es un estudio de arquitectura que dirijo a lado de Richard Scofidio, nuestro principal interés esta puesto en el espacio y la cultura que nos rodea. Esto hace que el trabajo que hacemos tome diferentes formas, siempre pensando en diferentes formas, siempre pensando en diferentes términos del medio con el que nos toca tratar. En muchas oportunidades el medio es la arquitectura y trabajamos de manera convencional con un cliente que nos encarga construir algo; digamos que mantenemos una

relación convencional cliente – profesional. Pero muchas veces el encargo es distinto, son cosas temporarias en el contexto de un museo, una galería de arte o un espacio público; o instalaciones permanentes, publicaciones, proyectos digitales relacionados con *Internet*, etc. Entonces, si los encargos son tan distintos ¿por qué deberíamos siempre de responder o tratar cada proyecto como un medio distinto? El cruce que hacemos entre artes aplicadas, artes visuales y arquitectura y el hecho de que estemos constantemente interceptando diferentes medios de expresión hace que la crítica nos vea como interdisciplinarios.

G.C.: Al tomar esta actitud frente a los proyectos ¿son concientes de que transitan por el límite entre la arquitectura y el arte o simplemente proyectan la arquitectura que el programa que les pide?

E.D.: De acuerdo a las convenciones, a lo establecido en las disciplinas del arte y la arquitectura, seguramente estamos en el límite entre ambas, igualmente no le ponemos mucha atención a este hecho; comúnmente los artistas dicen que somos arquitectos y los arquitectos dicen que somos artistas. Esto se debe, seguramente, a que no nos gusta estar fuera de las convenciones todo el tiempo. Los trabajos que nosotros producimos están enfocados de una manera temática, cada uno involucra modalidades y disciplinas muy diferentes y creemos que es la manera mas apropiada de encararlos. Esto lo podríamos llamar arte, arquitectura o lo que sea, pero siempre se trata del manejo del espacio y de las relaciones entre cuerpos y programas, estructuras y convenciones, actitudes domesticas, rutinarias o institucionales. Al hacer nuestro trabajo no pensamos que fuimos contratados para realizar un proyecto de diseño. Buscamos y estudiamos el sistema de palabras y convenciones con el que el tema nos enfrenta. Entendemos que lo debemos analizar, indagar su historia y las conexiones que puede tener con otros sistemas. De esta forma es como nosotros intervenimos en los sistemas y lo que diseñamos son estas intervenciones. Finalmente el resultado no llega por el deseo de diseñar sino que viene por las ganas de rever, de analizar la teoría y las convenciones que hacemos nosotros mismos sobre el espacio y las relaciones entre la gente y los programas, las ciudades, etc. Nuestro trabajo intenta subrayar las cosas diarias y volver a producir o reinventar nuevas convenciones y relaciones.

G.C.: Constantemente están poniendo en evidencia las relaciones cotidianas entre personas. De alguna manera podrían ser vistos como artistas *pop* que se nutren de elementos de la cultura y los procesan de manera artística. ¿Es este realmente el proceso de diseño que ustedes siguen?.-

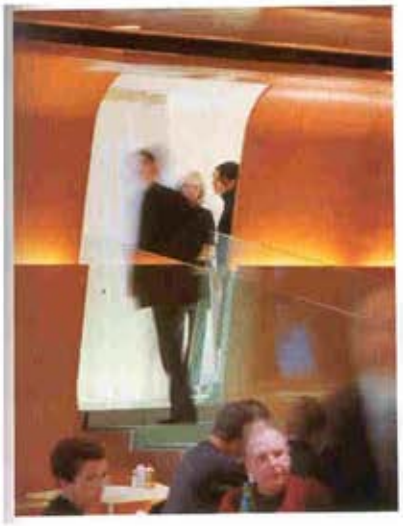
E.D.: En realidad no es exactamente ese el proceso que seguimos. Lo que hacemos es ver las cosas de todos los días, las cosas banales, como por ejemplo el planchado de una camisa. ***Bad Press*** (Mal planchado) (1) fue un proyecto

que hicimos hace algunos años, que surgió del análisis del diseño de los movimientos humanos en términos de eficiencia. Esos movimientos surgieron en las fabricas y fueron llevados a los hogares. El hecho de que los movimientos estén diseñados, realmente nos fascinó. Y no solo estén diseñados en términos estéticos como en las danzas, sino que en este caso responden a una economía de los mismos: se relacionan con la producción industrial. Entonces empezamos a interesarnos en la exploración de los movimientos que involucran las tareas del hogar y como la mayoría de estas tareas y sus posiciones fueron pensadas en términos de eficiencia. Y al interesarnos en ese fenómeno empezamos a estudiar los movimientos que implica planchar una camisa manualmente, después de ver el modo en que las cosas deben ser hechas y preguntarnos por que debemos seguir los procesos en términos de eficiencia y no en otros términos, es decir por que no hacer las cosas de manera distinta, usando otros patrones o estrategias. En cuanto a nuestro proceso de diseño, en cierto sentido yo creo que si, que nuestro interés esta puesto en la cultura popular; pero mas que en la cultura popular, lo que nos interesa realmente es hacer una radiografía de la realidad cotidiana. A pesar de que seamos muy críticos respecto a esta, nos da mucho placer, disfrutamos mucho haciendo esta especie de critica a la sociedad con los trabajos como **Tourism, suitCase Studies** (Turismo, estudios sobre el equipaje) (2) yo diría que nuestra postura frente a la cultura *pop* es, además de ser critica, empática y simpática; nos interesa como fenómeno por ser un blanco fácil al que apuntar.

G.C.: El auge de los medios en el espacio público es cada vez mayor y es una temática mayor que ustedes tratan hace tiempo. ¿Cómo crees que los medios y el espacio publico son utilizados en las ciudades contemporáneas?.-

E.D.: No me gusta responder en términos tan generales. Me gustaría enfocarme en una ciudad en especial. Probablemente en muchos lugares del mundo suceda lo mismo que pasa por acá, en Nueva York, en Time Square. Aquí los medios son usados como vehículo de entretenimiento. Esto no me parece peyorativo. Es más, no estoy en desacuerdo con esto que sucede en Times Square. Me parece que tiene una historia muy rica y su consolidación tiene algo perverso y bizarro que hace que muera y renazca, muera y renazca todo el tiempo. Creo que a los medios normalmente se les culpe de privatizar el espacio público, si bien hay ejemplos que son interesantes y que funcionan muy bien. Un ejemplo: el hecho de que los expectadores que están afuera de los estadios de fútbol o de los recitales de *rock* y no pueden entrar, puedan ver el evento en las pantallas instaladas en los estacionamientos.
Creemos que la clave es posibilitar oportunidades en las que la gente interactúe con los medios y el espacio público y este es el aspecto más interesante de nuestro trabajo. No estamos demasiado interesados en el uso de los medios en el espacio público como entretenimiento. Nuestro interés está en estudiar y criticar las relaciones entre proyectos específicos que involucrar a los medios y el espacio. La mayoría de los trabajos que hicimos o en los que estamos trabajando lo demuestran. Es como una interfase entre edificios y lo que comúnmente llamamos espacio público.

G.C.: Cuándo desarrollan trabajos como ***Soft Sell*** (Venta Suave) (3) o ***The Tower of Babel*** (La torre de Babel) (4) que aspectos de estos proyectos los diferencian de los trabajos de las artistas Jenny Holzer o Bárbara Kruger?

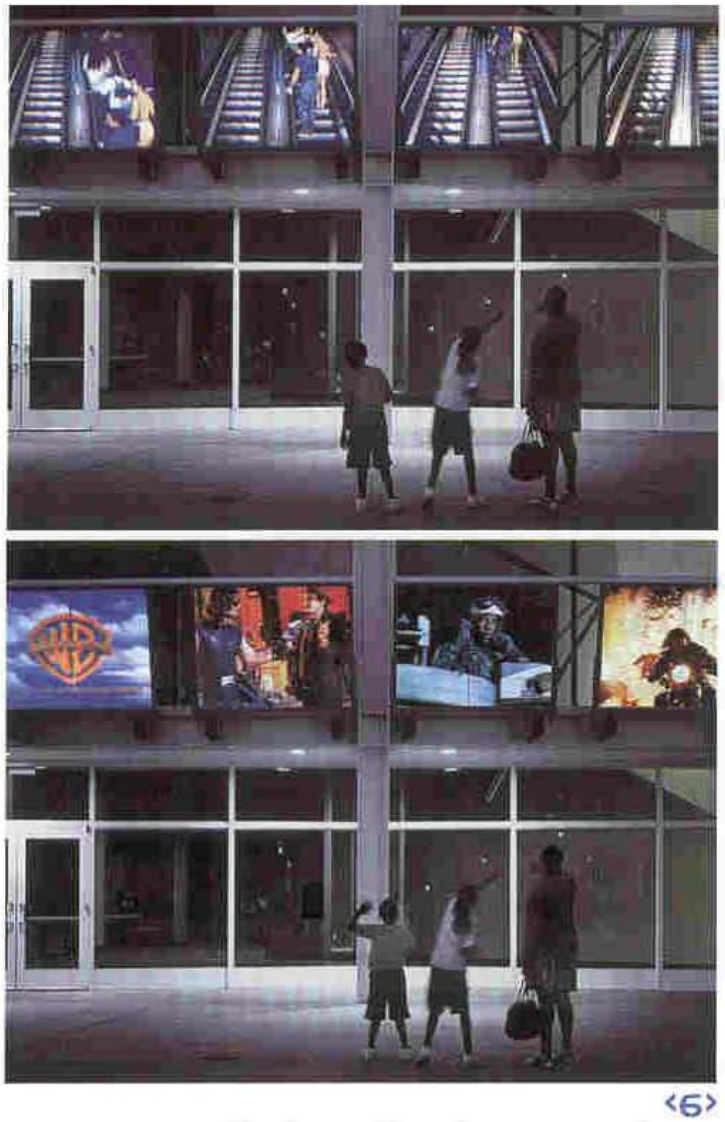


E.D.: En general nuestro trabajo es muy distinto al de estas artistas, pero es justamente en estos proyectos donde es posible que puedan ser relacionados con los trabajos de Bárbara Kruger: es en el hecho de que en las obras tienen alguna forma de interacción con el público. Tanto ***Soft Sell*** como ***The Tower of Babel*** son proyectos que te hablan. De repente vas caminando por la calle y te encontraras con una boca que te habla, que te hace pensar en ciertos aspectos de tu vida o que demandan cosas. Lo importante es que ambos proyectos estaban en un contexto que los justificaba. El público en general que pasa por Time Square es un público que le corresponde a las películas. Entonces la interacción es algo común en ciertos proyectos nuestros y los de Barbara Kruger. En cuanto a Jenny Holzer, la relación puede ser a través del uso de *slogan* o en el uso del LED. Sin embargo, hay un aspecto muy fuerte que nos diferencia: ambas artistas tienen un método de trabajo mas bien rígido y lo repiten constantemente en cada obra a pesar de la diversidad de los contextos en los que están insertas. En cambio para nosotros cada proyecto es un nuevo desafío, es comenzar nuevamente una y otra vez, es reinventar la rueda y esto nos da placer. Si no seria realmente aburrido.

Diller + Scofidio no tiene un estudio determinado, es imposible identificarnos con una corriente o un estilo simplemente de los diferentes tipos de trabajo que hacemos: una casa, un vaso, un proyecto en la *web*, un restaurante etc. Por lo que sí nos gustase ser llamados artistas es por que seguramente así ganaríamos mucho mas dinero que como arquitectos.

G.C.: En ***Facsímil*** (Reproducción exacta a través de un medio electrónico) (5) y ***Jump Cuts*** (Transición abrupta entre dos escenas de un film) (6), ustedes buscan y reinventar los limites, la piel del edificio, ¿De qué manera se relacionan esto con los edificios de Time Square?

E.D.: A partir de que varias estaciones de televisión se mudaran a Time Square se generó un fenómeno bastante interesante. Antes, lo que sucedía en el estudio de televisión se veía por la televisión. Ahora los televidentes están en la calle y ven en las pantallas lo que sucede dentro del edificio, como si la pantalla fuera una ventana virtual que deja ver dentro del edificio. En ***Facsímil*** nos gusto mucho jugar con la idea de la privacidad y lo publico. ***Facsímil*** surgió como respuesta a un pedido de hacer un trabajo en la vía pública, pero sobre un edificio al que es imposible acceder por ser este una propiedad privada: un proyecto público para un edificio privado. Lo que se propuso es poner el proyecto en la piel, no solo por que no había otro lugar donde ponerlo sino por que identifica la paradoja del proyecto y su piel transparente. Cuando nos referimos a la paradoja pensamos en términos de lo público y lo privado, que en este caso es transgredido electrónicamente: el proyecto mira al interior y emite al exterior transformando el espacio privado en público. Al mismo tiempo es posible jugar con la percepción de la realidad agregando imágenes ficticias o alterando las imágenes reales, transformándolas en semi – ficticias. Lo interesante de esta experiencia son los aspectos que involucran al vidrio como material y al video como medio. Ambos elementos se relacionan con la exposición, -verse expuesto ante los demás- con revelar y revelarse con las ideas de monitorear o supervisar. Mezclar estos dos elementos, relacionando uno con otros nos dio la posibilidad de mejorar o, al menos ironizar sobre la mala reputación que tiene el vidrio y la supervisión o la vigilancia mediante cámaras de video: en el pasado la paranoia nos invadía por que alguien nos estuviera mirando y ahora el problema es que nadie nos mire.



<6>

G.C.: En **Ventilator** (Ventilador) (7) ustedes proponen conectar al museo con el mundo en tiempo real ¿cómo resulto esa experiencia?

E.D.: El encargo de **Ventilator** fue algo bastante bizarro. El director del museo nos pidió que hiciéramos alguna intervención en el edificio que había diseñado Josef Kleihues. El museo es un edifico muy sobrio y clásico al que, a pesar de que alberga la colección de arte contemporáneo más grande de América, nadie en la ciudad podía identificar como el edificio de la colección. Esta particularidad generó muchas críticas, especialmente en el ambiente del arte. Es por eso que la intervención apuntaba a que el edificio fuera más efectivo, en cuanto a imagen y significado. Tomando como blanco a la escalera de entrada, que separa al museo de la calle y de la gente, se intento desmaterializar la misma para así acortar la distancia. Otra cosa en la que nos centramos es generar una conexión en el tiempo real con el mundo. Los museos son edificios que generalmente están desconectados de la realidad que los rodea. Mediante un sistema de información y de emisión ubicado en las alzadas de la mencionada escalera de entrada se pudo cumplir con ambos cometidos.

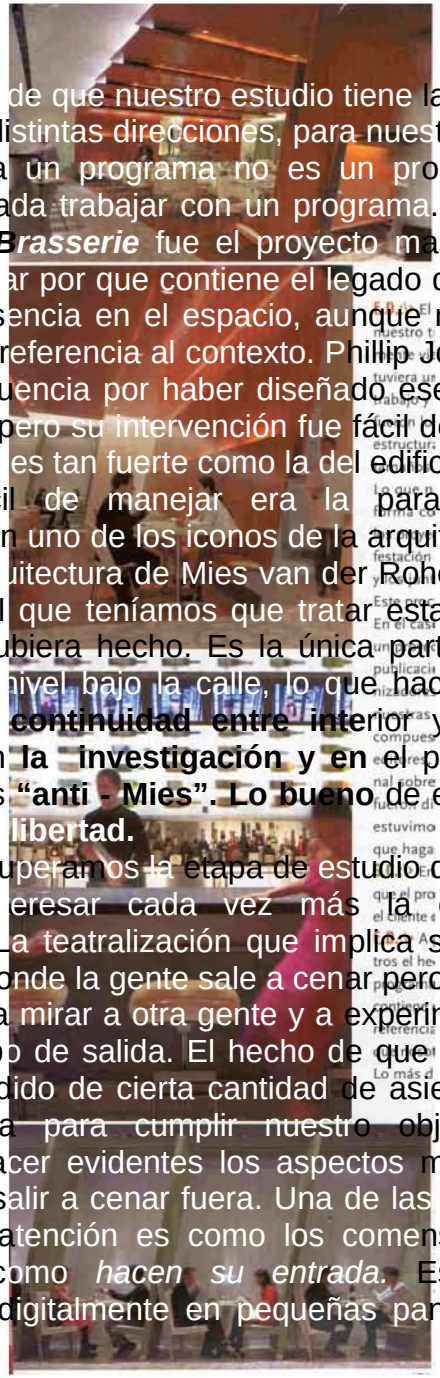
G.C.: ***Refresh*** (Actualizar) es su primer contacto con la web?

E.D.: Sí, es el primer proyecto que hicimos para el *web*? A pesar que la usamos todo el tiempo es la primera vez que trabajamos con ella como medio. Al comenzar a estudiar nos fascinó mucho el fenómeno de las *webcams.* La gente se exhibe a sí misma y difunde su imagen al resto del mundo. Para nosotros fue interesante poner el ojo en ese fenómeno, que a pesar de no ser especial, es más, - es totalmente antiespacial -, se trata de gente en el espacio que lo rodea, emitidos a través de la red. En cuanto a la red con el dadaísmo creo que esta en el hecho de que nosotros trabajamos con *readymades,* imágenes inusuales de distintos sitios. Estas imágenes las sacamos de contexto y la trabajamos con *Photoshop* logrando producir una realidad ficticia. Cualquiera que visita el sitio se pregunta constantemente si lo que ve es real o irreal, si esta sucediendo en este momento o ya sucedió. El proyecto, además de generar este misterio que no puede ser resuelto, finalmente intenta desmitificar la sobre valoración que hacen los tecnófilos de las emisiones en tiempo real. Si bien las cosas transmitidas en tiempo real suelen ser reales y se nos da la seguridad de que no han sido censuradas, este proyecto pone en duda su veracidad. En resumen ***Reflesh*** es un sistema dadaísta de *readymades* que los utiliza para confundir a los *voyeurs* transmitiendo situaciones ficticias pre- grabadas como si fueran en tiempo real.

G.C.: ¿Cómo fue la experiencia de editar ***Flesh*** (Carne) (10) y ***Back to the front, Tourisms of war*** (De vuelta al frente, el turismo de la guerra) (11) Ambos libros se parecen mas a una instalación o a un proyecto construido que a un libro?

E.D.: El primero de los libros fue ***Flesh***. Cuando se nos pidió que hiciéramos un libro monográfico sobre nuestro trabajo, honestamente no sabíamos muy bien que hacer y creíamos que no éramos lo suficientemente viejos para hacerlo. Obviamente no nos podíamos negar. Entonces nos propusimos hacer algo que tuviera una temática, poniendo la atención en algo simple que sirviera de vehículo para mostrar nuestro trabajo y que la temática y nuestro trabajo se fuera interpretando en el libro. La temática que elegimos fueron los proyectos de diseño y por esto nos interesó mucho trabajar con el espacio del libro y su estructura. Una vez más enfrentábamos un medio nuevo y exploramos sus características (interlineados, tamaños de letras, cajas de texto, etc.). lo que no queríamos hacer un libro con dibujos y fotos puestos en la página. Un libro con una forma convencional, como hubiera podido ser cualquier otra monografía. Lo que hicimos fue repensar los proyectos para que estuvieran relacionados con la especialidad del libro y lo que logramos es una manifestación distinta de cada proyecto. Con esto se quiso decir que si tenéis foto por un lado y dibujos por otro y los juntas agregándole un texto, podéis lograr un nuevo tipo de manifestación de la misma idea. Este proceso transforma el libro en un trabajo nuevo, basado en un trabajo existente. En el caso de ***Back to the front, Tourisms, of War,*** fue totalmente distinto. El encargo que recibimos fue hacer un proyecto sobre el día D más una exposición de nuestra instalación ***Tourism, suitCase Studies*** junto a una publicación sobre esos temas, un catálogo. Pero nosotros fuimos muy ambiciosos y le dijimos a los organizadores que no podíamos hacer un catálogo: lo que estos proyectos necesitaban era un libro. Aparte de nuestras ideas, las ideas de la gente que intervino realmente merecen un libro. Entonces, el libro está compuesto por los dos proyectos, ***Tourism,suitCase Stuides y Back to the front, Tourisms of War*** y, como editores, invitamos ala gente que nos pareció interesante para que escribiera o aportara material original sobre la guerra y el turismo, tomados como estrategias de invasión. Por esto los libros fueron diseñados y se transformaron en artefactos. Desde 1995 no hicimos ningún otro libro porque estuvimos muy ocupados desarrollando nuevos proyectos y ahora creemos que es muy necesario que hagamos un nuevo libro con los últimos 5 años de nuestra producción.

G.C.: En el caso del restaurante ***Brasserie*** (8), en el sótano del edificio Seagram, de Nueva York ¿cómo creéis que el programa tan específico de un restaurante afectó la forma en que ustedes trabajan? Me comentabas que el cliente estaba interesado más en la cantidad de las mesas y sillas que pudieran entrar que en el diseño...



E.D.: A pesar de que nuestro estudio tiene la compulsión de ir siempre en distintas direcciones, para nuestros el hecho de enfrentarnos a un programa no es un problema. No nos asusta para nada trabajar con un programa. En el caso del restaurante, ***Brasserie*** fue el proyecto mas complicado y difícil de encarar por que contiene el legado de Mies van der Rohe. Su presencia en el espacio, aunque no es literal, es muy fuerte en referencia al contexto. Phillip Johnson también tuvo cierta influencia por haber diseñado ese espacio antes que nosotros, pero su intervención fue fácil de eludir por que obviamente no es tan fuerte como la del edificio.

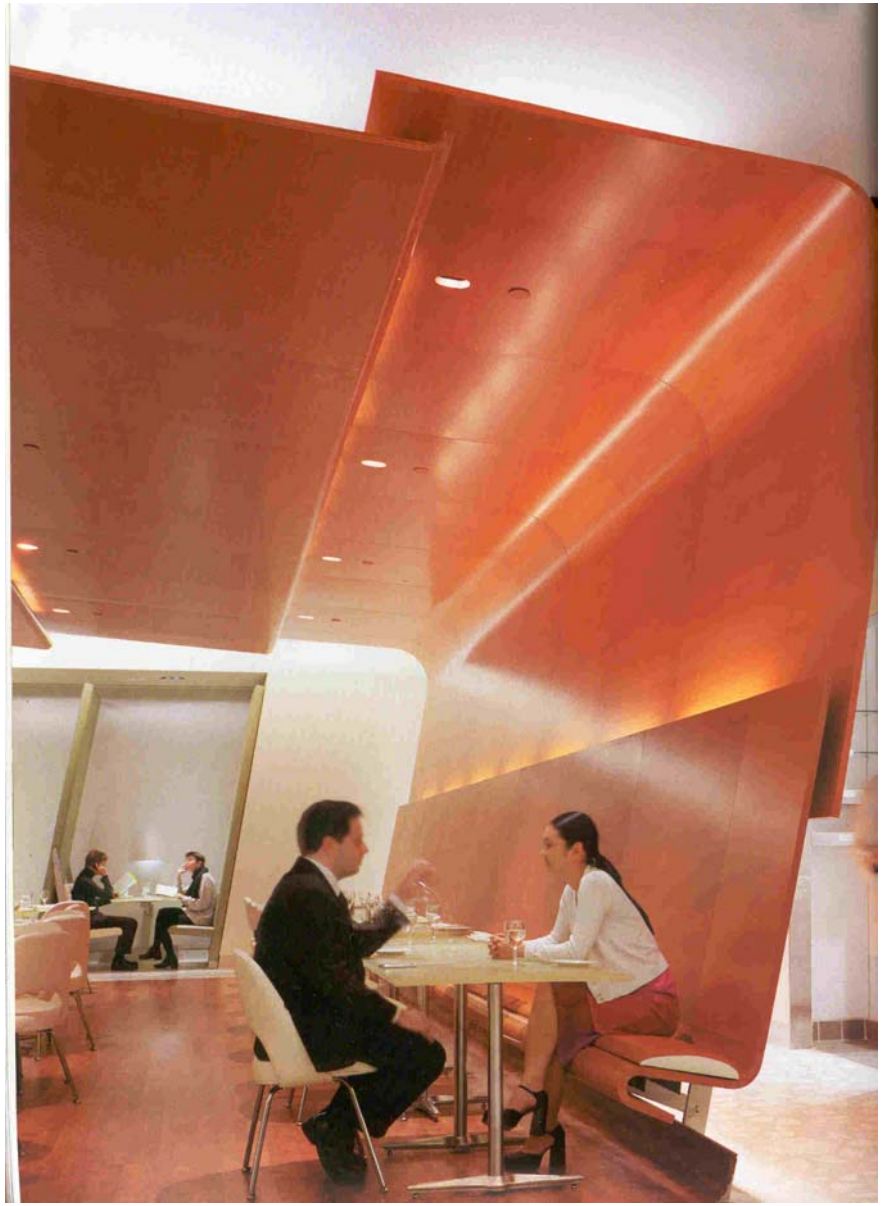
Lo mas difícil de manejar era la paradoja de estar interviniendo en uno de los iconos de la arquitectura del siglo XX y de la arquitectura de Mies van der Rohe, aunque en el espacio con el que teníamos que tratar estaba todo lo que Mies nunca hubiera hecho. Es la única parte del edificio y esta a medio nivel bajo la calle, lo que hace que no haya sensación de **continuidad entre interior** y exterior. Mas avanzamos en **la investigación y en** el proyecto mismo, aparecían más **"anti - Mies". Lo bueno** de esto es que nos dio un poco de **libertad.**

Una vez que superamos la etapa de estudio del contexto nos empezó a interesar cada vez más la cultura de los restaurantes. La teatralización que implica salir a cenar en Nueva York, donde la gente sale a cenar pero también sale a lo que miren, a mirar a otra gente y a experimentar el placer *pop* de ese tipo de salida. El hecho de que tuviéramos que respetar el pedido de cierta cantidad de asientos no era un gran problema para cumplir nuestro objetivo principal: descubrir y hacer evidentes los aspectos más importantes del hecho de salir a cenar fuera. Una de las cosas que más nos llamo la atención es como los comensales entran al restaurante, como *hacen su entrada.* Ese aspecto lo teatralizamos digitalmente en pequeñas pantallas de video (*video portraits* ante y además pusimos una pasarela por la que la gente, al entrar camina como si fuera un desfile de modas, mostrándose. Al principio la pasarela era realmente larga, pero como quitaba lugar para las mesas y asientos tuvimos que achicarla un poco y el cliente quedo contento. Logramos un resultado muy balanceado entre nuestra idea de teatralización y el interés del cliente, más el programa comercial que imponía el tema y se convirtió en un restaurante exitoso.

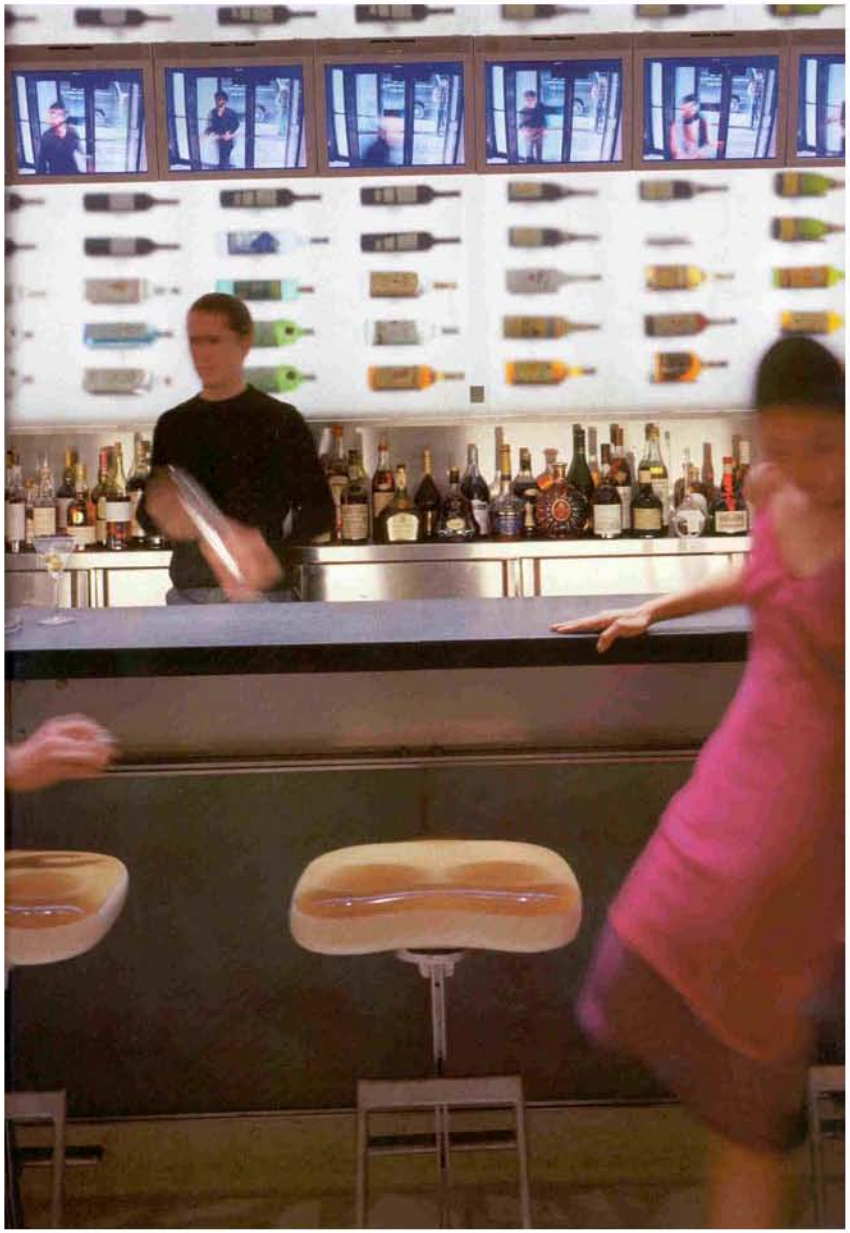
G.C.: Cuéntame un poco sobre el ***Pabellón Suizo*** (9) para la Expo Mundial 2002. En ese proyecto ustedes trabajan con la idea de la ausencia en un edifico cuya función principal es la de mostrar su presencia. ¿No es un poco irónico?.-

E.D.: La idea del proyecto es una nube en el medio del lago. Aunque nunca lo pensamos de una manera en que vos lo planteáis creo que la idea es finalmente eso. Un pabellón, un edificio para una exposición, generalmente se apoya en lo espectacular, bordea el entretenimiento. En este caso el público va a ver la nada, verá niebla, una nube. La idea se apoya en el material que lo rodea (el agua) y nos interesó mucho usar el material que había en el lugar y trabajar con eso. Básicamente es un proyecto anti – arquitectónico, es inmaterial, es ver niebla. Y a pesar de que es un edificio vos no entras a un interior, no entras a un espacio sino que entras a un medio, que esta completamente lleno de niebla. El pabellón es como una reacción a la proliferación del uso del video en la arquitectura, nos dimos cuenta en que Hannover, en la Bienal de Venecia y en cualquier otra gran feria o exposición internacional existe un uso excesivo de pantallas de video de alta fidelidad. Por eso pensamos que seria interesante hacer un espectáculo, pero desde el punto en que el espectáculo no siempre involucra la visión. Usualmente el espectáculo normal de las exposiciones es un punto de atracción, es algo puntual a lo que todos están mirando. Pero acá creamos una atmósfera, la gente se

mueve en un medio y la noción del espectáculo involucra todos los sentidos. Los espectadores se van moviendo por el espacio encontrando cosas y no hay nada que ver. También existe la posibilidad de subir por encima de la nube a una plataforma. Allí hay un bar que solo sirve agua. Cuando salís desde la costa y caminái s por la pasarela hasta la nube, te pones un traje de lluvia, una especie de piloto, que incluye tecnología relacionada con la navegación y a medida que vas atravesando la nube sabe donde estas, que estas haciendo, te habla y te hace interactuar con el medio. [73]



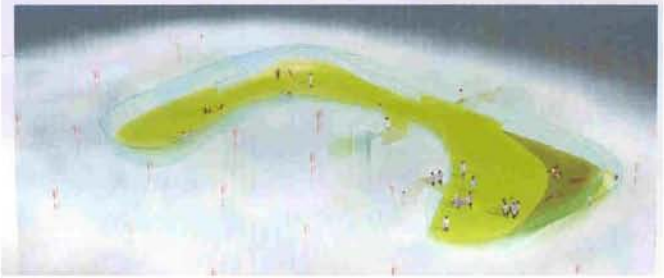
[73] Gonzalo Casals, *SUMMA,Columna de Textos : Ladrillos + Pixeles* ; ed. Lazarus, Colombia; p.p. 68 - 72, Abril del 1998.



uestra idea de teatralización y el interés del cliente, más el programa comercial que imponía

9> para la Expo Mundial 2002. En ese proyecto ustedes trabajan con la idea de la ausencia en un
resencia. ¿No es un poco irónico?
edio del lago.
vos lo planteás creo que la idea finalmente es eso. Un pabellón, un edificio para una exposición,
el entretenimiento. En este caso el público va a ver la nada, verá niebla, una nube. La idea se apoya
> mucho usar el material que había en el lugar y trabajar con eso. Básicamente, es un proyecto

nes es un punto de atracción, es algo puntal a lo que todos están mirando. Pero acá creamos una
ón de espectáculo involucra todos los sentidos. Los espectadores se van moviendo por el espacio encon-
la posibilidad de subir por encima de la nube a una plataforma. Allí hay un bar que sólo sirve agua.
a hasta la nube, te ponés un traje de lluvia, una especie de piloto, que incluye tecnología relacionada con
ube el sistema sabe dónde estás, qué estás haciendo, te habla y te hace interactuar con el medio.



COMENTARIO:

“La entronización de *la Media* para reencontrar el lado público del espacio privado”

De acuerdo con la cuestión de la realidad, plural y diversa; se han visto en los anteriores casos que no deja de ser una disyuntiva entre lo que parece ser y lo que es tangible, dentro de un ámbito tan prolífico como es la arquitectura y como se determina en la actualidad, Diller + Scofidio ha sabido entender dicha pluralidad de tal modo que se entregan por completo al *Media*, o mejor dicho como el principal protagonista *“el medio masivo”* entendido como el recurso que hoy dia interactua cada vez más en nuestras sociedades; Entremezclándose y mimetizandose, dejándose llevar por el medio tecnológico que hable en primer plano exacerbando su opinión al resultado de la misma, de tal manera que son uno de los primeros ejemplos de una última generación donde las cuestiones filosóficas, de necesidad, de técnica o poética la dejan al margen de la tecnología como complíce y justificación que permita una lectura de una realidad como el reflejo de lo que hoy dia vivimos, pero sobre todo de lo que podria significar en un futuro.

Por lo que es neceserio precisar que en tanto se siga manteniendo el espacio como principal fuente de inspiración tal parece que el resultado va adquiriendo otros sentidos con otros significados y nuevas necesidades pero en el caso particular de Diller + Scofidio, se convierte en parte de un *“sistema operativo”* y que dicha arquitectura estriba entre arte, historia, el espacio publico y privado, para inventar nuevas convenciones, relaciones y necesidades; que se conviertan en fenómenos sociales que sugieran un estudio y crítica de las relaciones entre proyectos especificos. Aunque constantemente han negado el hecho de que involucrar el espacio público con los medios no es su objetivo principal, pero por otro lado se han declarado como un producto que se pone a la venta, en busca del mejor postor; por lo tanto la realidad se expone en un ambito de mercado y demanda. Particularmente han sido un grupo de arquitectos que comienzan con la exploración de los medios de una forma tal que la realidad tiempo – espacio mantiene variables a traves de lo real y lo ficticio.

Filename: A7 Capitulo 4.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:43
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:43
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 16 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:27
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 143
Number of Words: 39,926 (approx.)
Number of Characters: 227,579 (approx.)

CAPITULO 5

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LOS EXPONENTES:

"La libertad que concede el ordenador ha inspirado la ruptura con las convenciones."

Hamzar y Yeang: Torre BACT, Setapak

COMENTARIO:

Sin duda que este final de siglo ha sido tan significativo en el ámbito de un esfuerzo conjunto por querer destacar y salir de las convenciones establecidas por las escuelas de arquitectura, lo que se ha demostrado en un sin fin de métodos por darle seguimiento a nuevas corrientes con sus múltiples formas para crear espacios y con ello se ha demostrado que la técnica y el arte, están unidos mas que nunca, sin embargo existen otros factores que determinan la realización de proyectos con el objeto de hacer valida la participación arquitectónica en cualquier sociedad, y ante todo es la cuestión política, económica y de lo que ello depende, por lo que se ha convertido en una situación tan impresionante y tan cerrado el gremio que cada vez es mas difícil proponer ideas alternas para este nuevo milenio por lo que se ha convertido en una utopía el querer ser participe de crear nuevos espacios.

Hoy día, la tecnología juega un papel muy importante, en función de nuevas búsquedas; no obstante se han desarrollado de forma particular y por ende es difícil poder hablar bajo términos de una pluralidad a favor de una igualdad de realidades como lo pretenderían, establecer Movimientos como la *"Globalización",* por lo tanto es absurdo e irrelevante. Los métodos lacónicos ó también los complejos han determinado una serie de parámetros que hacen reflexionar en una realidad tan imperfecta, tan banal que lo único en que se aboca es en obtener un papel protagónico mas a la suma de los ya establecidos, en tanto la disyuntiva entre la unificación de criterios y una nueva escolástica, no quiere decir, ni pretende homogeneizar una realidad en función de las demás, ni las demás en función de una en especial, sino que se considera es tratar de establecer dichos parámetros en una forma ordenada y no caer en utopías insoslayables de conceptos sin razón.

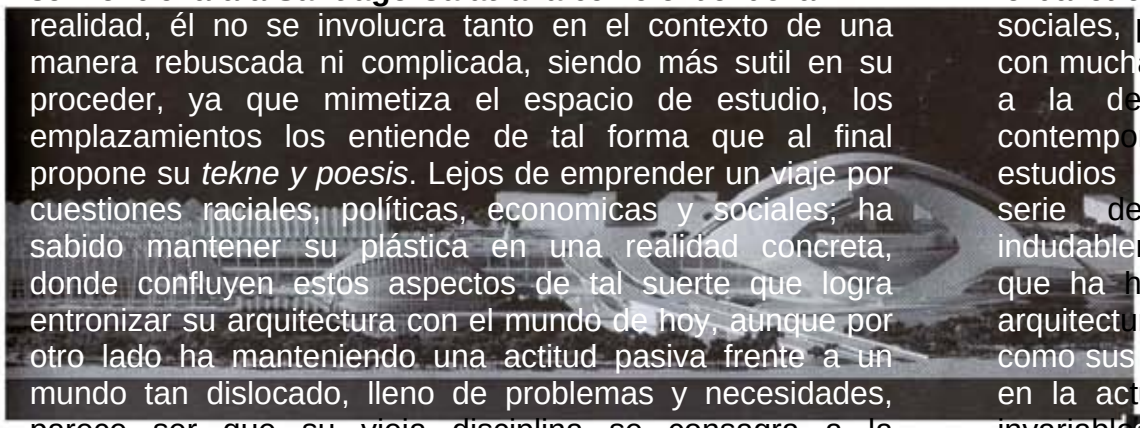
De acuerdo con cada una de las posturas antes mencionadas, se hace la siguiente síntesis de manera que se puedan establecer algunos puntos de cierta relevancia que converjan al margen de construir una remembranza de cuestiones que se dan por hecho que prevalecen en las diferentes concepciones actuales. Por ello cabe mencionar que algunos arquitectos, en algunos puntos tendrán más incidencia que en otros casos, pero lo que hace importante esta mención es el conocer esos puntos y en que medida influyen dichos conceptos para el futuro de la arquitectura.

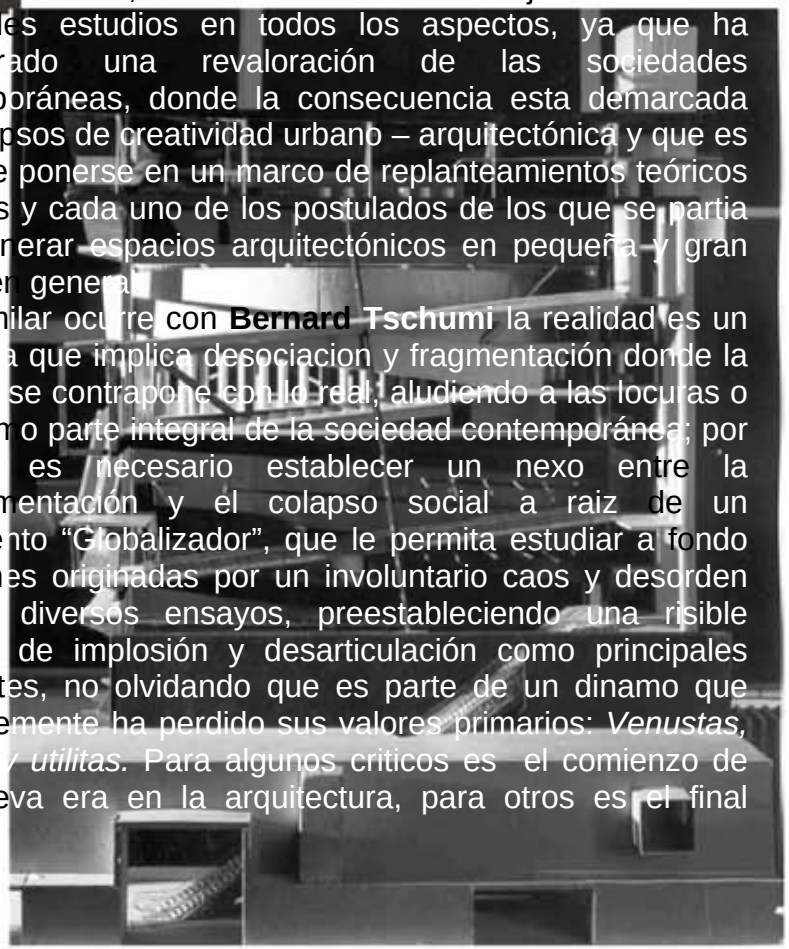
5.1. –CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS: Realidad y Tecnicas

Cuando se habla de realidad cuyo significado ha tenido una serie de connotaciones tan diversas que es preciso mencionarlo como punto de partida, donde cada uno de los arquitectos desarrollan la arquitectura con diferentes premisas en las cuales se establecerá características que definan su estilo y procedimientos para el desarrollo de su

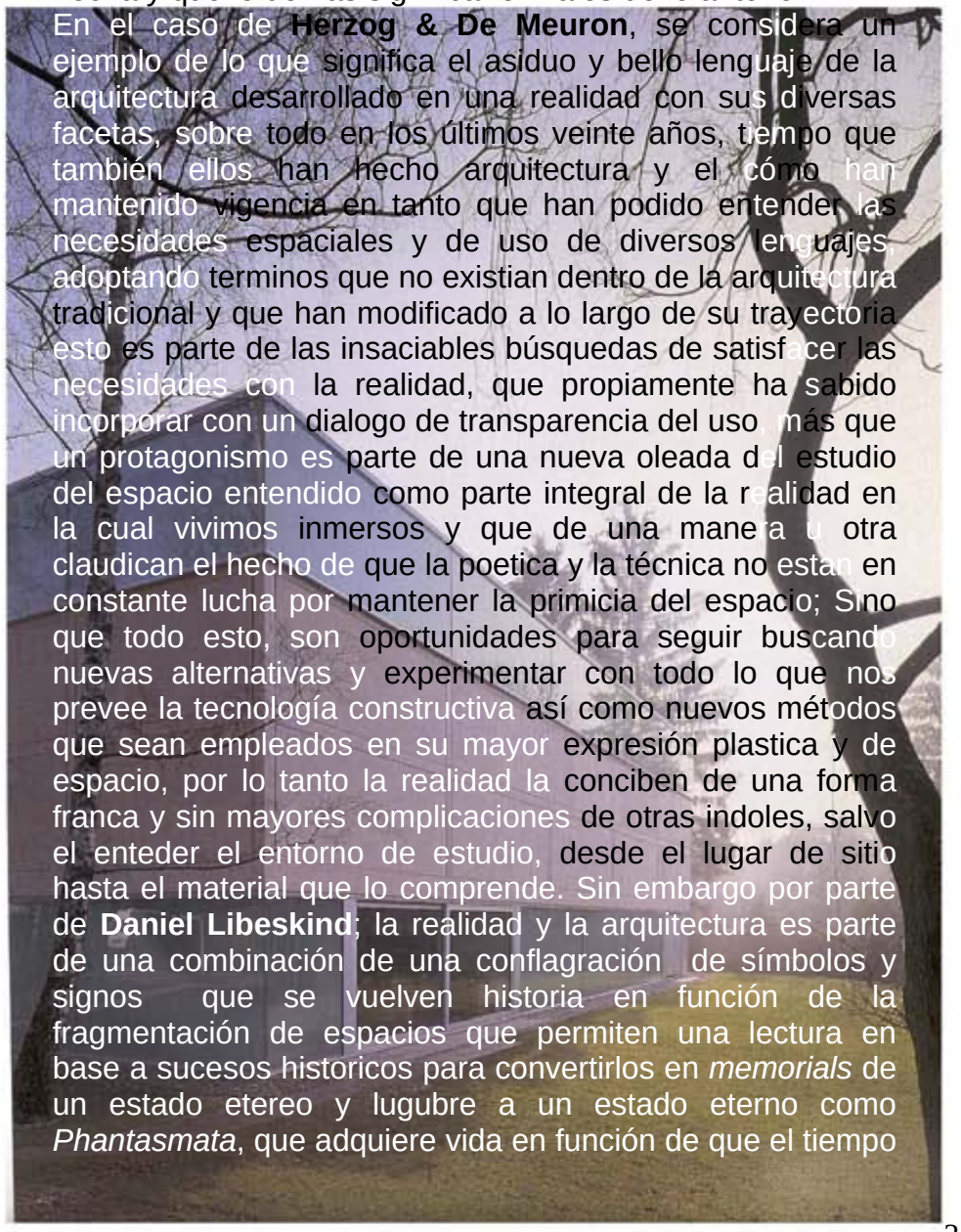
plástica y practica a lo largo de su carrera. En primer lugar se mencionara a **Santiago Calatrava** como entiende la realidad, él no se involucra tanto en el contexto de una manera rebuscada ni complicada, siendo más sutil en su proceder, ya que mimetiza el espacio de estudio, los emplazamientos los entiende de tal forma que al final propone su *tekne y poesis*. Lejos de emprender un viaje por cuestiones raciales, políticas, economicas y sociales; ha sabido mantener su plástica en una realidad concreta, donde confluyen estos aspectos de tal suerte que logra entronizar su arquitectura con el mundo de hoy, aunque por otro lado ha manteniendo una actitud pasiva frente a un mundo tan dislocado, lleno de problemas y necesidades, parece ser que su vieja disciplina se consagra a la supremacía de ofrecer prontas y puntuales soluciones a dicha realidad. Por otro lado **Norman Foster** mantiene una visión con matices futuristas encontrando una serie de elementos supremos, donde su arquitectura se desenvuelve con un lenguaje cargado de una gran responsabilidad de socavar necesidades, provocando expectativa y a su vez controversia, por sus proféticos e innovadoras soluciones, en medida de que el sitio de estudio permita un díalogo en el contexto a modificar, con esto es parte determinante que la realidad es y esta en función del hoy para el mañana con todas sus consecuencias, por lo que entiende dichas necesidades entorno a un discuso mediante la alta tecnología, a sabiendas de que no es prominente la tecnología en todo el mundo pero por sobretodo lo que implica un proyecto como un reto diferente que espera a ser solucionado en medida de que Foster y su *high –tech*, Congratulen nuevas alternativas. En el caso de **Rem Koolhaas** la realidad toma otro sentido de modo que se podria considerar parte activa de un estudio de la arquitectura como una secuela de otra generación completamente opuesta a los dos anteriores ejemplos, en su calidad de periodista e investigador, este aspecto es el que le da otro sentido a la arquitectura, ya que los problemas sociales, políticos y economicos son parte de una realidad con muchas cuestiones aun por resolver y que se ha dejado a la deriva de una insensible y vejada sociedad contemporánea, proponiendo una serie de exhaustivos estudios sociales y economicos donde ha encontrado una serie de símbolos cargados de significados que indudablemente ha sido una de la mayores aportaciones que ha hoy dia, ha puesto en tela de juicio las demas arquitecturas y que han sido tan polemicas sus sentencias como sus conclusiones en las cuales ha aunado la sociedad en la actualidad, donde la realidad es objeto directo de invariables estudios en todos los aspectos, ya que ha considerado una revaloración de las sociedades contemporáneas, donde la consecuencia esta demarcada por colapsos de creatividad urbano – arquitectónica y que es digna de ponerse en un marco de replanteamientos teóricos en todos y cada uno de los postulados de los que se partia para generar espacios arquitectónicos en pequeña y gran escala en general.

Algo similar ocurre con **Bernard Tschumi** la realidad es un problema que implica desociacion y fragmentación donde la realidad se contrapone con lo real, aludiendo a las locuras o *folly*, como parte integral de la sociedad contemporánea; por lo que es necesario establecer un nexo entre la desfragmentación y el colapso social a raiz de un Movimiento “Globalizador”, que le permita estudiar a fondo cuestiones originadas por un involuntario caos y desorden en sus diversos ensayos, preestableciendo una risible realidad de implosión y desarticulación como principales constantes, no olvidando que es parte de un dinamo que aparentemente ha perdido sus valores primarios: *Venustas, firmitas y utilitas.* Para algunos criticos es el comienzo de una nueva era en la arquitectura, para otros es el final



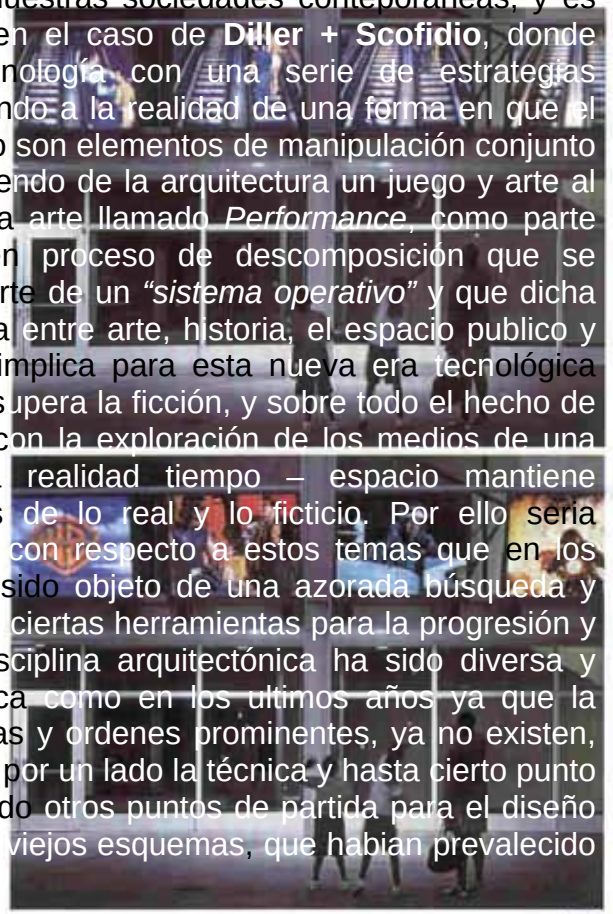


donde añade que afirman que toda la arquitectura esta hecha y que lo demas significa revívales de lo anterior.



En el caso de **Herzog & De Meuron**, se considera un ejemplo de lo que significa el asiduo y bello lenguaje de la arquitectura desarrollado en una realidad con sus diversas facetas, sobre todo en los últimos veinte años, tiempo que también ellos han hecho arquitectura y el cómo han mantenido vigencia en tanto que han podido entender las necesidades espaciales y de uso de diversos lenguajes, adoptando terminos que no existian dentro de la arquitectura tradicional y que han modificado a lo largo de su trayectoria esto es parte de las insaciables búsquedas de satisfacer las necesidades con la realidad, que propiamente ha sabido incorporar con un dialogo de transparencia del uso, más que un protagonismo es parte de una nueva oleada del estudio del espacio entendido como parte integral de la realidad en la cual vivimos inmersos y que de una manera u otra claudican el hecho de que la poetica y la técnica no estan en constante lucha por mantener la primicia del espacio; Sino que todo esto, son oportunidades para seguir buscando nuevas alternativas y experimentar con todo lo que nos prevee la tecnología constructiva así como nuevos métodos que sean empleados en su mayor expresión plastica y de espacio, por lo tanto la realidad la conciben de una forma franca y sin mayores complicaciones de otras indoles, salvo el enteder el entorno de estudio, desde el lugar de sitio hasta el material que lo comprende. Sin embargo por parte de **Daniel Libeskind**; la realidad y la arquitectura es parte de una combinación de una conflagración de símbolos y signos que se vuelven historia en función de la fragmentación de espacios que permiten una lectura en base a sucesos historicos para convertirlos en *memorials* de un estado etereo y lugubre a un estado eterno como *Phantasmata*, que adquiere vida en función de que el tiempo prevalece en la memoria de los que la viven.

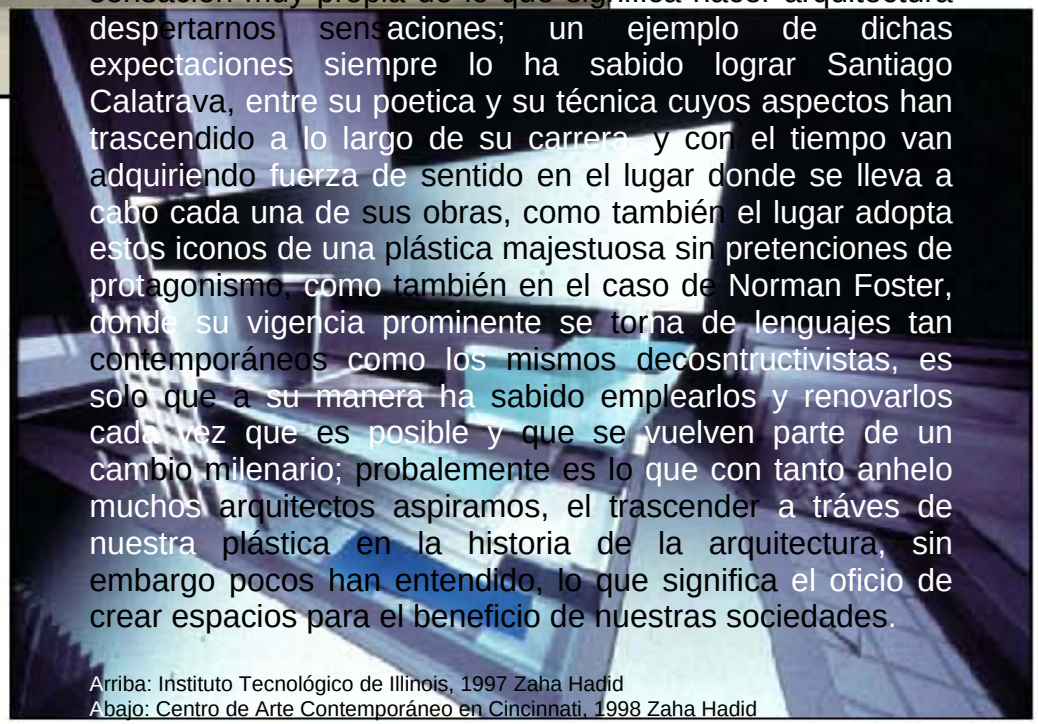
Y en medida de que la propuesta arquitectónica se ha convertido en los últimos años como un objeto de estudio para protagonizar en estilo, una tendencia o bien una postura filosofica que se distinga de las démas, para establecer marcas, logos o bien *slogans* de una nueva dialéctica otros son más francos de acuerdo con las exigencias de mercado, dejando en segundo plano el cometido principal de la arquitectura y siendo más congruentes con los tiempos de *globacult*, como le llama Charles Jenks a nuestras sociedades conteporaneas; y es asi como ocurre en el caso de **Diller + Scofidio**, donde anteponen la tecnología con una serie de estrategias metaforicas aludiendo a la realidad de una forma en que el tiempo y el espacio son elementos de manipulación conjunto con la ***media*** haciendo de la arquitectura un juego y arte al mismo tiempo, una arte llamado *Performance*, como parte de una cultura en proceso de descomposición que se convierte como parte de un *"sistema operativo"* y que dicha arquitectura estriba entre arte, historia, el espacio publico y privado y lo que implica para esta nueva era tecnológica donde la realidad supera la ficción, y sobre todo el hecho de cómo comienzan con la exploración de los medios de una forma tal que la realidad tiempo – espacio mantiene variables a traves de lo real y lo ficticio. Por ello seria prudente señalar con respecto a estos temas que en los ultimos años han sido objeto de una azorada búsqueda y que tal parece que ciertas herramientas para la progresión y sucesión de la disciplina arquitectónica ha sido diversa y prolifica pero nunca como en los ultimos años ya que la sujeción de dogmas y ordenes prominentes, ya no existen, esto ha fortalecido por un lado la técnica y hasta cierto punto se van descubriendo otros puntos de partida para el diseño rompiendo con los viejos esquemas, que habian prevalecido



a lo largo de la historia de la arquitectura, y que probablemente con el tiempo se queden superados para este nuevo siglo que apenas comienza, dejando como antecedente que una evolución tecnológica apenas comienza con el edificio de alta tecnología, pero este apenas es el nacimiento de una nueva era en el area arquitectónica y probablemente de un nuevo orden de nuevas sociedades futuras.

5.2. - COMENTARIO: Realidad y Técnicas

El factor realidad, hoy dia se considera como el reto a replantear ya que las técnicas a como se ha visto, parecen retomar la importancia que alguna vez tuvieron, sin embargo aun esta lejos de que exista un fin en común, que enaltezca la disciplina arquitectónica, ya que se ha visto asediada por una serie de protagonismos que no han dejado de ser parte interpretativa de cada estilo, de cada forma de plantear un problema, en el caso de los Deconstructivistas, es un ejemplo muy palpable y sin embargo los factores de estética han evolucionado de tal forma que pareceria que es un esfuerzo inminente por romper con toda regla dogmatica, a la cual la arquitectura era sujeta, donde parecería que nunca emprenderia cambio alguno y que sin embargo, se ha visto todo lo contrario, por un lado que vivan las nuevas formas con todas sus consecuencias, pero no hay que olvidar los objetivos primarios de la arquitectura y que subsisten a lo largo de la historia, es decir esos elementos eternos; que hacen que las formas, la historia, el arte y el gusto por la exploración del espacio en todas sus modalidades permitan seguir en la evolución de temas que han prevalecido al servicio del hombre; algo de esto encontramos en la arquitectura de Jacques Herzog y Pierre De Meuron, donde se podria ver una serie de edificios lacónicos, y diáfanos a su vez; sin embargo la apuesta es más grande ya que se ha reavivado la cuestión de que la búsqueda continua, donde esta nuevas tecnologías nos permitan llegar hasta donde lo que significaria culminar, entre la utopia y la ficción que algunas vez se escuchaba tan ilógico como descabellado pensar en la conquista de otros espacios de otras percepciones de otros modos de hacer arquitectura, sin embargo hoy dia es una realidad tan diversa y sustancialmente prolifica que no deja de maravillar al usuario, al transeúnte, y al mismo arquitecto de las posibilidades en las cuales podria llegar a desarrollar, siempre ha sido importante encontrarnos con la expectación de un nuevo hito, de una nueva forma, que lejos de gustarnos o disgustarnos, finalmente nos provoca una sensación muy propia de lo que significa hacer arquitectura despertarnos sensaciones; un ejemplo de dichas expectaciones siempre lo ha sabido lograr Santiago Calatrava, entre su poetica y su técnica cuyos aspectos han trascendido a lo largo de su carrera y con el tiempo van adquiriendo fuerza de sentido en el lugar donde se lleva a cabo cada una de sus obras, como también el lugar adopta estos iconos de una plástica majestuosa sin pretenciones de protagonismo, como también en el caso de Norman Foster, donde su vigencia prominente se torna de lenguajes tan contemporáneos como los mismos decosntructivistas, es solo que a su manera ha sabido emplearlos y renovarlos cada vez que es posible y que se vuelven parte de un cambio milenario; probalemente es lo que con tanto anhelo muchos arquitectos aspiramos, el trascender a tráves de nuestra plástica en la historia de la arquitectura, sin embargo pocos han entendido, lo que significa el oficio de crear espacios para el beneficio de nuestras sociedades.



Arriba: Instituto Tecnológico de Illinois, 1997 Zaha Hadid
Abajo: Centro de Arte Contemporáneo en Cincinnati, 1998 Zaha Hadid

Filename: A8 Capitulo 5.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 02:51
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 02:51
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 5 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:53
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 4
Number of Words: 2,091 (approx.)
Number of Characters: 11,923 (approx.)

TERCERA PARTE: APORTACIÓN TEORICA CONCLUSION

CAPITULO 6

DESARROLLO DE LA PROPUESTA TEORICA:

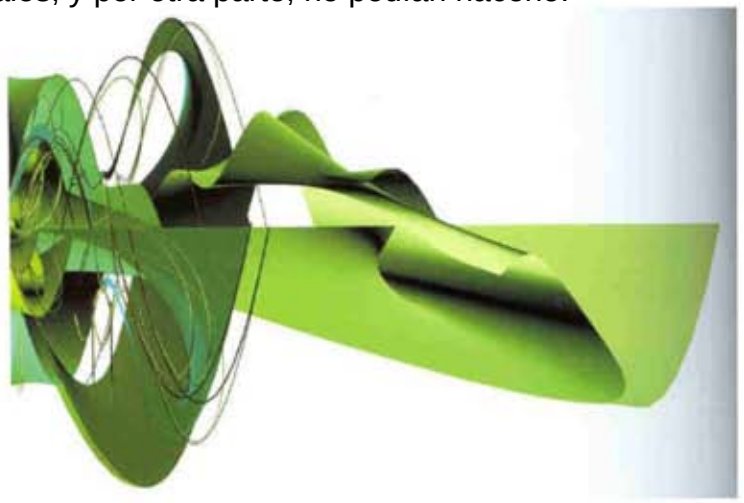
"El ordenador ha hecho posible la materialización de nuevas expresiones formales que generalmente se acomodan a la visión del mundo que se ha inaugurado."

Polshek Partnership: Rose Center for Earth and Space (2000), Nueva York

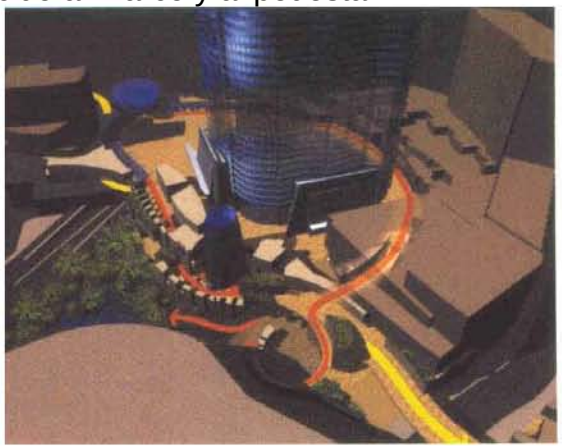
6.1. -TIPO DE ORIENTACIÓN:

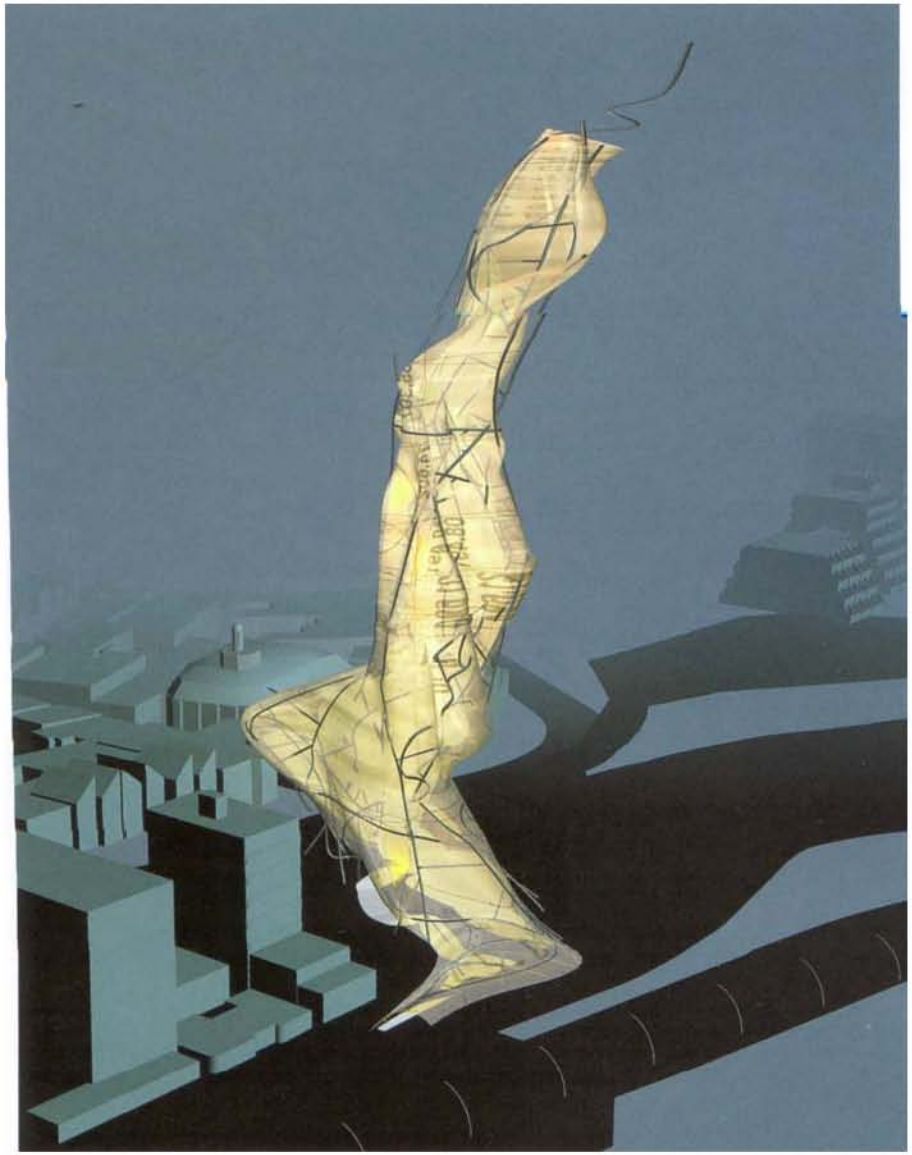
La importancia y relevancia que pueden existir en todo documento en cuanto al tipo de orientaciones específicas, reside en la determinación de los objetivos que persigue a lo largo de su desarrollo en el cual se plantean las generalidades y particularidades en torno a un tema específico. En este caso, este documento, esta estructurado en función de una orientación global, por el alcance de los objetivos amplios que persigue, de tal forma que hace alusión en diversos enfoques a manera de establecer la relación que mantiene la arquitectura con otras disciplinas y en que medida se beneficiaría o se vería afectada dicha relación para las próximas décadas; y específicamente hablando en el área arquitectónica, la percepción espacial, formal, de uso y conceptual, por ello se incidirá desde un aspecto en el ámbito general y con especial atención a las propuestas arquitectónicas de los arquitectos contemporáneos, que finalmente son el punto de partida para establecer una aproximación teórica para este siglo que apenas comienza. Por ello se consideró una serie de citas y escritos de los mismos protagonistas de nuestros tiempos quienes confrontan la realidad en una serie de planteamientos que son funcionales para una reflexión profunda de lo que hoy día se propone en la disciplina arquitectónica.

[Los movimientos más importantes de la vanguardia artística del siglo XX, que se acaba de concluir, tiene en común un presupuesto fundamental: las relaciones entre el arte y la sociedad sufrieron un cambio radical, las antiguas formas de mirar el mundo son inadaptadas, por lo tanto hay que descubrir otras nuevas. Ese presupuesto esta perfectamente fundado; las formas en que miramos y aprehendemos el mundo sin duda han pasado por una revolución. Sin embargo – y eso es lo esencial del argumento que se presenta aquí – los proyectos de la vanguardia no cumplieron con esa revolución en las artes visuales, y por otra parte, no podían hacerlo.



¿Por qué las artes visuales se vieron mas en desaventaja que todas las otras?; es una pregunta a la que volveremos en un instante. De todas maneras, su fracaso es patente. De hecho, luego de medio siglo – digamos, desde 1905 hasta la mitad de los años 1960 – pasado, experimentando repensando y revolucionando el arte, ese proyecto fue abandonado, dejando tras de sí solo vanguardias rebajadas al nivel de simples sub-categorías comerciales o, para citar lo que se escribió del corto siglo XX en *L´age des extremes* , un “olor de muerte inminente”; con ese libro, me pregunte si se trata solo de la muerte de las vanguardias, o bien de la muerte de las artes visuales tal como se las entiende y se las practica desde el Renacimiento. Pero no es este el lugar para volver sobre ese tema más amplio. Para evitar cualquier malentendido, de entrada digamos que este ensayo no tiene por objetivo efectuar juicios estéticos – cualquiera que sea el sentido que se le dé a esa expresión – sobre las vanguardias del siglo XX, ni evaluar la capacidad y el talento de los artistas. No es tampoco la expresión de mis gustos y preferencias personales en el terreno del arte. Trata del fracaso histórico en este siglo del tipo de arte visual que una vez Mohlí-Nagy de la Bauhaus calificara de arte “reducido al marco y al pedestal”.





Por otra parte, el fracaso en cuestión es doble. Es en primer lugar el fracaso de la "Modernidad" – Termino que se vuelve corriente hacia mediados del siglo XIX – cuyo programa afirmaba que el arte contemporáneo debía ser, como dijera Proudhon de Courbet, "La expresión de la época, o para retomar los propios términos de la rama vienesa del movimiento de secesión: "Cada época tiene su arte propio, cada arte su libertad" (*Der SEIT ihre Kunst, der kunst ihre freiheit*): pues la libertad de los artistas para hacer lo que deseen, aun cuando sean los únicos que lo desean, es para la vanguardia una noción tan central como la de modernidad. Esa exigencia de modernidad se aplica entonces a todas las artes por igual: el arte de cada época debía ser diferente de las épocas anteriores, lo cual, en un siglo que postula el progreso continuo parece implicar, gracias a una falsa analogía entre ciencia y tecnología, que casi seguramente, toda forma de expresar una época seria superior a la precedente, lo que esta muy lejos de haber ocurrido siempre. Por supuesto, nadie se pone de acuerdo sobre lo que se entiende por "expresar la época" ni sobre la manera de hacerlo. En síntesis, las múltiples maneras de expresar, en pintura o en las construcciones no utilitarias, la modernidad basada en la "maquina" y quizás, aunque no siempre, una preferencia por las líneas rectas sobre las líneas ondulantes. Ninguna lógica obligatoria subtiende las nuevas líneas de expresión: es por esa razón que pudieron coexistir escuelas y estilos variados, que ninguno de ellos ha durado, y que en un mismo artista pudo cambiar de estilo como de camisa. La "modernidad" reside en el carácter cambiante de la época, no en las artes que trataron de expresarlo. [74]

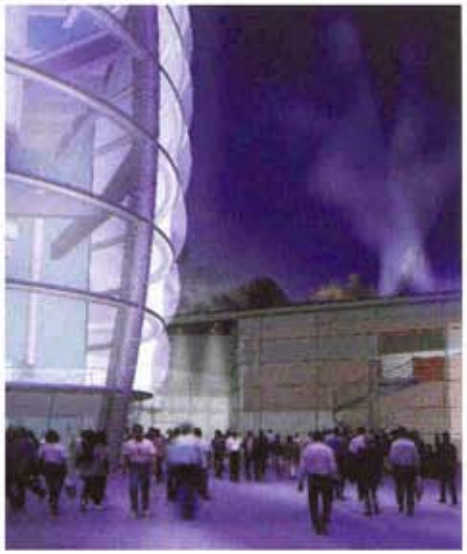
DESARROLLO DE UNA APROXIMACIÓN TEORICA PARA LOS PRÓXIMOS AÑOS:

6.2. –Aspectos sociales – economicos Proyecciones:

El planteamiento en forma de especulaciones utópicas y la realidad que hoy día se vive en una ambigüedad de caos y transición donde las constantes son el ascenso económico de las minorías, son cada vez más notables frente a las mayorías, donde su economía se ve claramente ausentada por una incipiente oportunidad de desarrollo de la cual se mantiene cada vez mas lejos. Sin tener que llegar a ser una "teoría de las culturas", refleja un lúgubre trasfondo económico social que esta destinado a dichos estigmas de un insano futuro y hasta cierto punto se piensa como un retroceso histórico donde se redime todo, a una llana partida de sociedades "neodarwinista". No obstante la concientización de ciertos puntos que son vitales, de forma general que habrá de poner en tela de juicio, o bien recordar

[74] Hobsbswm, Eric, *L´age des extremes,* ; ed. Complexe,- Le Monde Diplomatique, Bruselas – Paris; p.p. 666, 2001.

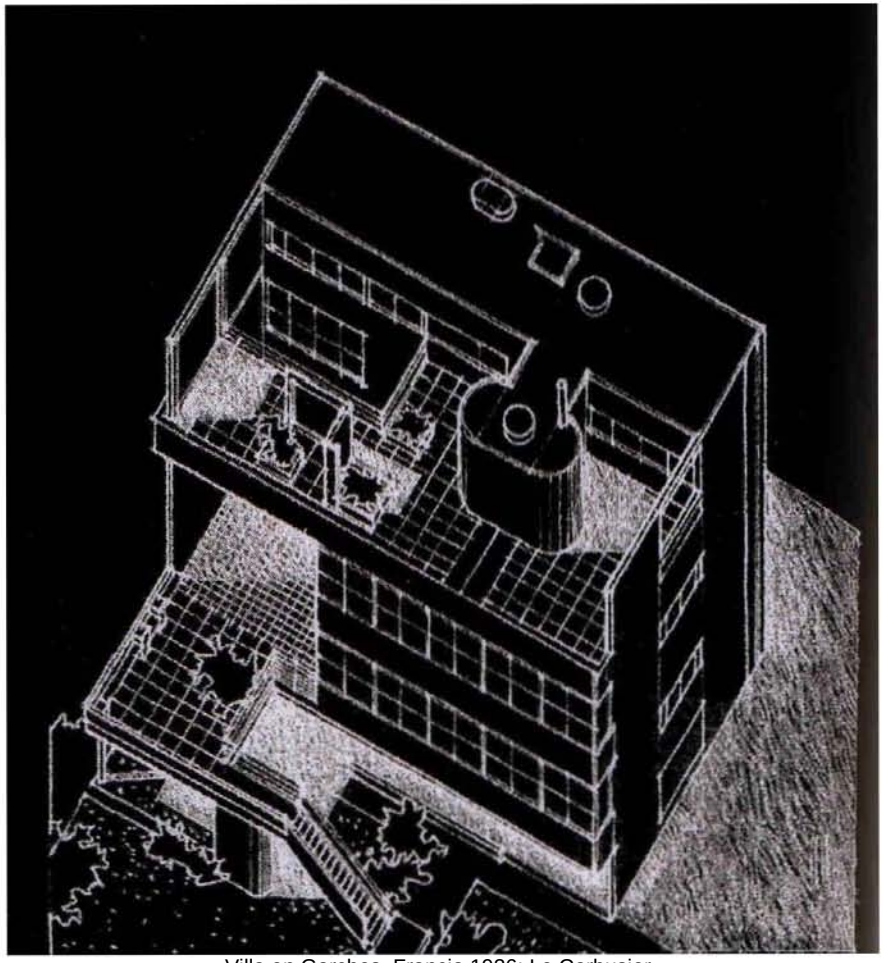
que no solo unos cuantos afectarían dichos cambios, sino que es trascendental para todos, y ante todo la repercusión que esto tendría para la generaciones próximas, es decir, concretamente que el ascenso que Europa ha tenido en los últimos años y que lejos de paranoias colectivas y resquebrajamientos sociales y económicos como el que actualmente pasa Estados Unidos, y que otras sociedades se ven afectadas por este ultimo, la problemática de la dependencia se hace cada vez mas fuerte en los “países colonias” (Latinoamérica en especial), no mantengan una postura por lo menos critica, seguirán siendo un lastre y consecuentemente fomentará mas esta disparidad en el mundo.



Las condiciones económicas - sociales mundiales se han mantenido bajo cierto régimen de estratos prioritarios y otros que pasan a segundos términos tanto en su participación social como en su participación económica y que se podría estimar que esto data aproximadamente desde la revolución industrial hasta nuestros días transformándose así en una especie de “mega monopolio” impresionante a manera de muchos movimientos que han mantenido el liderazgo de esas minorías, y que no es casualidad que en los últimos movimientos económicos es parte de estrategias para mantener bajo control dicho fin. Por otra parte los estudios mercantiles, estrategias de consumo, caos referenciales de un nuevo orden desordenado que se convierten en una especie de paradigmas sociales, promisorios para este siglo, y que día con día van suscitándose, en tanto que en la cultura arquitectónica se van asumiendo criterios de dichas búsquedas que van cobrando una fuerza imparable, que lo único que genera es una gran confusión, y malformaciones de juicio con expectativas que obligan a las viejas academias a un lascivo y pesado estudio económico a manera de llegar a cuestionarnos desde marcas, logos, signos y símbolos; con el único fin de entablar un dialogo con los nuevos conceptos o preceptos que surgirían de todo esto para hacer arquitectura. La consideración sigue en pie, y estos estudios en sus múltiples formas también; no obstante se sugiere revisar un poco mas a fondo si existe la posibilidad de recrear los congresos de forma contundente y con la seriedad debida, (Como en su momento los CIAM) en todo el mundo, cuando menos en Iberoamérica seria de suma importancia, ya que se piensa que le beneficiaria de forma tal, que le permita orientar mas claro para lo que se pretende en este siglo, donde algunos temas arquitectónicos ya se han mencionado con tal insistencia que otros se han olvidado, por lo que es necesario hacer un recordatorio al arquitecto, para lo cual esta formado y no olvidar el objetivo principal: “crear espacios para vivir, trabajar, recrearse y circular”.

Aprendiendo de la Arquitectura Posmoderna:

Los debates sobre la esencia y la cronología de la posmodernidad, tan agrios e intensos durante los años setenta y ochenta entre filósofos y críticos literarios, han sido mucho más serenos en el ámbito arquitectónico. No hemos necesitado aquí dilucidar si *lo moderno* empieza realmente con la Revolución Francesa, o hasta que punto y como ha ido feneciendo. Esta se debe a la existencia en la historiografía artística de un consenso poco común en los análisis culturales: todos creemos saber lo que ha sido el Movimiento Moderno, cuales sus ideales, quienes sus protagonistas principales, y sobre que supuestos se han levantado sus mejores realizaciones. Esto permite hablar con cierta claridad de lo que ha venido después, es decir, de lo *posmoderno.* La "arquitectura moderna" fue percibida, ante todo, como un *lenguaje*, o si se prefiere, un *estilo* [sic]. Esta ultima palabra disgustaba mucho, por cierto, a los críticos y a los arquitectos próximos al Movimiento Moderno, pero fue empleada por Phillip Johnson y Henry Russel – Hitchcock en la primera exposición de la (por la entonces) nueva arquitectura organizada por el MOMA de Nueva York en 1932. *The International Style*, *Architecture since 1922,* y no cabe ninguna duda de que ambos críticos caracterizaron los supuestos formales de los edificios del «estilo internacional» inspirándose en los métodos que Wölfflin había empleado para diferenciar al estilo barroco de su precedente renacentista. Algunas cosas como la planta libre, las ventanas apaisadas, el techo en terraza y la ausencia de ornamentos, aparecieron así como los estilemas inexorables que debía tener todo edificio que pretendiera ser «moderno».



Villa en Garches, Francia 1926; Le Corbusier

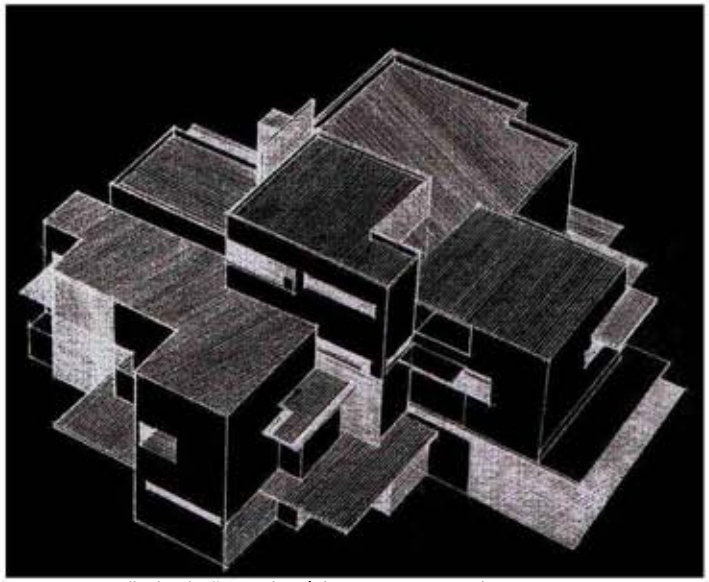
Johnson y Hitchcock no se sacaron de la manga tales rasgos, y es muy probable que los *Cinco Puntos sobre una nueva arquitectura (1926)*, de Le Corbusier y P.Jeanneret, influyeran bastante en semejante caracterización «formal» de las nuevas construcciones. Pero sabemos también que la implementación del repertorio estilístico de la modernidad vino asociada con un denso cuerpo doctrinal. No es fácil presentar en pocas palabras las fuentes teóricas del

Movimiento Moderno, pues hubo numerosos centros y figuras que contribuyeron elaborando ideologías estéticas diferenciadas. (De Stijl, Bauhaus, Constructivismo, los CIAM, etc.) Pueden señalarse, sin embargo, algunos rasgos comunes a todos ellos: el mundo futuro era imaginado más feliz e igualitario, y se suponía que ello seria posible, en buena medida, gracias al empleo de las nuevas formas arquitectónicas, geométricas y desornamentadas.

Después de la Segunda Guerra Mundial los estados occidentales y las grandes corporaciones apoyaron formalmente al Movimiento Moderno. Lo que había sido hasta entonces ideología militante de unos pocos grupos vanguardistas, pasó a convertirse en doctrina oficial, enseñada en las escuelas de arquitectura, y propugnada desde todas las oficinas de diseño. La reconstrucción de la posguerra y el fuerte tirón especulativo de los años cincuenta y sesenta se apoyaron, pues, en ideas *modernas* como la zonificación urbana, la concentración de las viviendas en bloques rodeados de espacios verdes, el amplio recurso a la industria de la construcción, etc.; por encima de todo se sirvieron de un lenguaje ortogonal, sin ornamentos, deprovisto de toda referencia histórica. Estas recetas de la modernidad no eran numerosas. La «guerra fría» contribuyo, por otra parte, a despojar a tal arquitectura de sus adherencias sociales o-y revolucionarias, y así es como los anhelos *utopizantes* de antaño pudieron servir como coartada para la extensión universal e indiscriminada de una arquitectura monótona y de muy baja calidad. Muchas ciudades históricas fueron agredidas con planes urbanísticos pretendidamente modernos, por no hablar de tantos edificios «funcionales» que adulteraron o destruyeron gravemente numerosos contextos monumentales de gran valor tradicional. Las voces criticas contra esa situación empezaron a ser clamorosas a finales de los años sesenta, y es interesante constatar la sintonía cronológica entre algunas propuestas para una practica arquitectónica (y urbanística) «diferente» y las famosas revueltas estudiantiles de aquellos años, no se hablaba todavía de «arquitectura posmodernista»; pero Charles Jenks ha creído poder certificar el momento exacto en el que se habría producido la defunción de la arquitectura moderna: el 15 de Julio de 1972. Ese día fueron volados con dinamita los Bloques de Viviendas *Pruitt – Igoe*, en St. Louis, Missouri. Se trataba de construcciones radicalemente «modernas» que habían ganado un premio del Instituto Norteamericano de Arquitectos cuando se diseñaron en 1951. veinte años después se consideraban inhabitables. Los largos y monótonos pasillos de estos edificios, y el carácter despersonalizado de su diseño, habían fomentado tan peligrosamente la delincuencia que no se encontró mejor solución que demolerlos. La arquitectura como vemos, fue culpabilizada de males sociales muy complejos. Puede ser muy exagerado atribuir en exclusiva a las viviendas la depresión o la agresividad de sus habitantes, pero también no conviene olvidar que los grandes profetas de la modernidad habían asociado con la nueva arquitectura un incremento nada despreciable de virtudes y sentimientos positivos. ¿Era pues, todavía «moderna» la actitud que llevo a arrasar las viviendas de *Pruitt – Igoe*?

Esa pregunta pretende invitarnos a pensar en lo ilusorio que resulta todo intento de establecer una clara frontera divisoria entre la arquitectura *moderna* y la *posmoderna*. Ambos términos tienen sentido y son útiles desde el punto de vista historiográfico, pero debemos de diferenciar los componentes formales, ideológicos y económicos – políticos involucrados en este asunto. Propongo hablar de *un camino hacia la Posmodernidad*, del mismo modo que se ha podido establecer tal cosa respecto a la arquitectura del Movimiento Moderno. Se distinguirá, en consecuencia, varias fases, con

un asunto o problema predominante en cada una de ellas, dejando claramente establecido desde el principio que algunas de estas etapas, son en parte, cronológicamente coincidentes; los ámbitos temporales son aproximativos y solo indican el momento en el que algunos problemas o soluciones parecen aflorar con mayor fuerza en la escena arquitectónica oficial (revistas, debates públicos, grandes encargos, etc.).



Estudio de Diseño Arquitectónico, 1923; Van Doesburg y Van Estern

Nuevas Utopías

Aunque no siempre ha habido reacciones criticas frente a la arquitectura moderna, solo debemos recordar en la genealogía de la posmodernidad aquellas que solo se producen después de que el Movimiento Moderno se impusiera como doctrina dominante. Este es el caso del «Manifiesto del moho contra el racionalismo en la arquitectura», lanzado en 1958 por el artista austriaco Hundertwasser. Allí propugnaba la autoconstrucción y rechazaba la frialdad ortogonal de las viviendas modernas: «Es tiempo de que la gente – dijo – se revele contra el hecho de ser confinados en edificios como en cajas, de la misma manera que son confinados en jaulas, conejos y gallinas.» En el mismo año aparecieron los primeros textos importantes sobre este asunto de la *Internacional Situacionista* como las propuestas de Constat – Debord para un urbanismo unitario que «resulta definido por una actividad compleja e interrumpida a través de la cual es recreado el entorno humano de acuerdo con un programa progresivo en todos los terrenos». Desde principios de los años sesenta proliferaron otras propuestas de renovación radical de los supuestos de la modernidad. Algunos pueden calificarse de «románticas» o desurbanizadoras (En la línea de Hundertwasser), pero la mayoría contaban con un desarrollo tecnológico y económico prodigioso permitiría levantar inmensas *megaestructuras* capaces, por sí solas, de alterar las bases psicológicas sobre las que se asientan la vida social contemporánea. Uno de los mas radicales fue Paolo Soleri que invito a emprender la construcción de varias *arcologías.* Estas serian ingentes ciudades compactas (inspiradas en las naves espaciales de ciencia-ficción) cuya complejidad técnica y económica reconvertiría de un modo positivo las energías que se dedican en el mundo moderno a la preparación y puesta en practica de la guerra. Otras propuestas relacionables con todo esto fueron las de Yona Friedman, K. Kikutake, Nicholas Schöffer o las muy conocidas del Grupo Británico Archigram. De alguno de ellos derivará luego la muy posmoderna arquitectura *high – tech*, que tanta importancia alcanzaría en los años ochenta. Lo que más nos interesa ahora no es hacer el inventario de estas y otras aportaciones sino señalar su alejamiento al pensamiento arquitectónico y urbanístico de los modernos

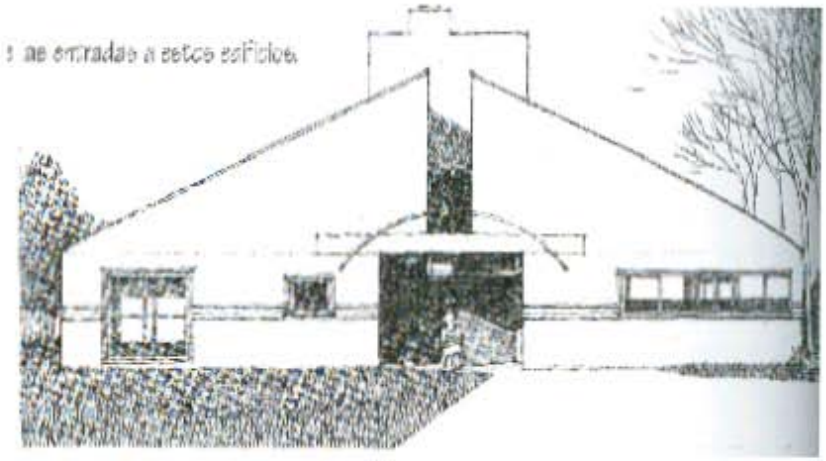
ortodoxos. A la pretendida simplicidad racional de sus predecesores, opusieron la complejidad de las soluciones técnicas y formales, coincidían todavía, sin embargo, con el Movimiento Moderno en el optimismo con el que abordaron las capacidades regeneracionistas de la arquitectura, y también en la voluntad totalizadora del diseño.

Racionalismo Neoiluminista

Llamamos de esta manera a ciertos intentos de revisar (o de «corregir») al Racionalismo del Movimiento Moderno que alcanzaron celebridad en el universo arquitectónico a fines de los años setenta. Los llamados *New York 5*, en Estados Unidos (Peter Eisenman, Richard Meier, Charles Gwathmey, John Hejduk y Michael Graves), proyectaron edificios de una gran depuración formal, con numerosas «citas» conscientes a los clásicos ortodoxos de la modernidad (Le Corbusier, y el neoplasticismo, sobre todo. Era evidente que se declaraban poseedores de una gran herencia cultural, la de los pioneros modernos de los años veinte, y no creadores que luchan por imponer un lenguaje radical en un entorno hostil. Mayor carga intelectual y pretensiones criticas tuvo el grupo italiano *Tendenza*. El debate de las ideas en Europa era entonces mucho mas rico y matizado que al otro lado del Atlántico. Italia, como país con un importante patrimonio monumental, era un lugar propicio para que se intentara la síntesis entre las exigencias de orden y claridad de la modernidad, y la necesidad de contar con los espacios y modos de vida reconocidos como validos por una carga tradicional secular. Importante fue también la influencia de un pensamiento marxista no dogmático. Vinculado a la praxis de la izquierda política desde ámbitos preferentemente regionales y municipales. Así es como puede entenderse la obra teórica de los críticos –arquitectos como Mamfredo Tafuri o Aldo Rossi, y el trabajo arquitectónico especifico de este ultimo (o el de otros muchos como Giorgio Grassi, A. Monestiroli, C. Aymonino, etc.). Lo que propugnaron, en definitiva fue una recuperación «escencializada» de topologías arquitectónicas tradicionales, muy depuradas en la practica del diseño por la disciplina del racionalismo de entreguerras. La influencia de estos planteamientos fue muy grande, especialmente en los países latinos, como España, aunque también *Tendenza* caló fuerte en las élites arquitectónicas de Estados Unidos.

Posmodernidad Figurativa

Casi en las antípodas de la actitud anterior se situó la reivindicación de la arquitectura «pop» emprendida por Robert Venturi, Denisse Scott Brown y otros. Venturi había publicado en 1966 un libro en el que sé estudiaba con



Casa para la Madre de Robert Venturi, Pennsilvania; 1962

interés los episodios contradictorios y comerciales de la edificación pero fue un análisis de las Vegas. (1972 y 1977) el que convirtió sus puntos de vista en una verdadera corriente de la arquitectura contemporánea. Lo mas llamativo era su exaltación de los edificios comerciales, con anuncios gigantescos. Ello rompía claramente con el dogma moderno de la unidad solidaria entre forma externa y estructura. Venturi y sus colaboradores veían con simpatía las arquitecturas significantes, portadoras de mensajes, con mascaras sobrepuestas, y así como abrieron las puertas a una actitud claramente opuesta al ascetismo y a la contención semántica de la modernidad. La arquitectura que les interesaba era, pues, *figurativa,* no abstracta, pues representaba cosas ajenas a su mismo papel meramente contenedor de funciones variables. Casi al mismo tiempo apareció en la escena una clamorosa reivindicación de estilemas tradicionales, procedentes sobre todo de la tradición grecorromana: columnas, frontones, superficies *marmoladas, serlianas*, etc. ¿Era un nuevo neoclasicismo? Sí, a condición de que lo veamos desde la óptica irónica del *pop art*. Los muchos arquitectos que se apuntaron a estos lenguajes oscilaron entre una cierta nostalgia «metafísica» (Leon y Rob Krier, por ejemplo) y un monumentalismo pomposo y a veces hilarante (Ricardo Bofill sería uno de sus conspicuos representantes), pero en todos los casos las formas de la tradición eran empleadas como «imágenes», es decir, como elementos figurativos de un repertorio dado que se copia de un modo más o menos caprichoso. Se trata de un eclecticismo *adherido* como decoración, pues las estructuras mismas y los materiales se han venido adoptando, casi siempre, a las mismas premisas de la producción arquitectónica que encontramos en otros edificios estilísticamente próximos a la tradición «moderna». No cabe duda, en cualquier caso: la apariencia de estas construcciones ha permitido hablar de la primacía, en los años ochenta, de un verdadero *estilo posmoderno internacional,* tan universalmente extendido como lo estuvo el *moderno* que examinaron en los años treinta Phillip Jonson y H. R. Hitchcock.

El estilo de la Deconstrucción

Fue precisamente el anciano Phillip Jonson (Junto con Mark Wrigley) el responsable, en 1988, de otra importante exposición, también en el MOMA de Nueva York, titulada *Deconstructivist Architecture*. Allí presentaron la obra angulosa y llena de esquinamientos de siete arquitectos, jóvenes y de mediana edad, que hacia trabajos completamente diferentes (al menos en apariencia) a la moda predominante de la posmodernidad clasicista. Coincidía ello con un auge inusitado en las universidades norteamericanas del pensamiento posestructuralista de Jaques Derrida, lo cual daba pie para algunos malentendidos. ¿Era la nueva corriente arquitectónica un

reflejo de la deconstrucción filosófica predicada por el pensador francés?.

Algunos de estos arquitectos lo han proclamado así, pero no hay fundamentos serios como para sostener semejante traducción arquitectónica de una corriente de pensamiento. Los edificios «deconstructivos» son herederos formalmente, del expresionismo alemán y del constructivismo ruso. Reinterpretan, pues,algunas corrientes relativamente marginadas de las vanguardias históricas: Casi podría decirse que estos nuevos arquitectos se han comportado en los últimos años ochenta y la primera mitad de los noventa como hicieron veinte años atrás los *New York 5* respecto a otros episodios de la modernidad. Una operación como esta. Tan radicalmente formalista, no puede ser inocente. Nadie piensa seriamente en recuperar sin mas las posiciones teóricas del Movimiento Moderno, y es una curiosa ironía que este revival estilístico del constructivismo ruso haya sido el estilo oficial del Occidente capitalista durante los años que han visto la caída del muro de Berlín y el derrumbe de los regímenes surgidos de la revolución de 1917.

La deconstrucción es, por lo tanto, otro subproducto de la posmodernidad. Como el neoclasicismo de Bofill, Gordon Smith, o Michael Graves, el *fracturalismo* de Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau y otros, es un episodio meramente figurativo estilístico. Las estructuras y los procedimientos técnicos de la deconstrucción derivan de la arquitectura *high – tech* o de la tradición moderna propiamente dicha, al igual que la posmodernidad figurativa, como ya hemos visto. En todos los casos han desaparecido las grandiosas visiones utópicas que constituían un ingrediente esencial del Movimiento Moderno. Los arquitectos han heredado esa tradición, junto con otras, pero se ocupan mas de problemas concretos (un edificio, una plaza, etc.) que del diseño de la vida en su totalidad.

¿Qué es pues, la posmodernidad para un historiador de la arquitectura? Por el momento, un cajón de sastre donde se mete todo aquello que se enfrenta críticamente a la modernidad, y todo lo que vino *después* de que ésta dejara de ser la doctrina dominante en los medios especializados y en los centros de decisión política – económica. Quizás no sea mucho, como caracterización de un fenómeno complejo, pero si se puede dar una pauta de sensatez, en el modo de plantear los debates, a otros dominios de la cultura: no se puede hablar de la posmodernidad en general sin aclarar previamente que modernidad se toma como punto referencial. [75]

Pero la cuestión no estriba en los orígenes de dichas posturas, sino lo que esto implica para la sociedad en general, en el futuro, lo que ha determinado aparentemente por lo menos dos situaciones por definir, y que estas situaciones se han visto reflejadas en nuestra realidad hoy día.

[75] Bozal, Valeriano, *Historia de las Ideas esteticas y de las teorías artisticas contemporáneas* ; vol.II, 2° ed., Madrid, ed. Visor; 1999, pp. 427 - 433, (Col. La balsa de medusa, 81).

Siendo claras las intenciones de llegar a un convenio armonioso que envuelva el ambiente arquitectónico, en procurar llegar a la solución de estas cuestiones, para propiciar una búsqueda que sea apta para afrontar problemas tan complejos como los que hoy día vivimos y que sin duda han influido en la forma de pensar, reflexionar, y construir arquitectura; cuando menos en los últimos años. Y tan es así que por un lado tenemos una serie de paradigmas los cuales son parte de la parafernalia que se ocupa en las marcas, signos, simbolismos, no olvidando su mezcla con el arte, la mística, las formas y la historia; por ello es necesario el análisis de cada una de estas constantemente ya que los conceptos van adquiriendo una serie de significados diferentes y que dichas condiciones propician hasta la mínima posibilidad, una propuesta de búsqueda.

BM pinta un mundo lúgubre en 50 años.

Habrá 9 mil millones de habitantes, la mayoría pobre, si persiste la desigualdad y el devastador sistema actual.

Washington, 21 de agosto. El mundo será un lugar lúgubre en 50 años para 9 mil millones de personas, la mayoría de las cuales serán pobres, salvo que los países ricos comiencen a actuar enérgicamente, advirtió este miércoles el Banco Mundial (BM), en su informe anual sobre el desarrollo en el planeta.

El documento prevé que la población se incremente a 9 mil millones para el 2050 y llegue a 10 mil millones para fin de siglo. Dos tercios de los habitantes del mundo vivirán en ciudades, lo que provocara enormes demandas de fuentes de energía, agua, vivienda y educación. El sistema no podrá continuar con las “pautas actuales de producción y consumo”, dijo el economista en Jefe del organismo multilateral, Nicolás Stern.

“Una transformación mayor, que comience en los países ricos, será necesaria para asegurar que las personas pobres tengan las oportunidades de participar y que el medio ambiente no sea dañado en tal forma que las oportunidades para su futuro sean socavadas”, agrego. La situación actual no es provisoria, el ingreso promedio en los 20 países más ricos es de 37 veces mayor que en las 20 naciones más pobres. En el mundo, mil 300 millones de personas viven en tierras frágiles, como zonas áridas, pantanosas y selváticas. La brecha entre países ricos y pobres se duplico en 40 años. Stern instó a las naciones desarrolladas a que den el primer paso, poniendo en tela de juicio el enorme gasto que realizan en proteger a sus productores agrícolas, dejando de lado a los jornaleros del resto de los países. En concreto deben abandonar el sistema por el cual gastan miles de millones de dólares por día en subsidios agrícolas, indica el informe. Los pronósticos en cuanto al desarrollo demográfico y las tendencias sociales también ofrecen oportunidades añadió. Al tiempo que el aumento demográfico disminuye, el crecimiento económico permitirá sacar alas personas de la pobreza con mas facilidad, pero solo si el medio ambiente se mantiene intacto, expuso el Banco Mundial.

Ian Johnson, vicepresidente del BM y director de la red ambiental, afirmó que la economía de los países pobres deberá crecer 3.6 por ciento por capital, para alcanzar los objetivos en la Cumbre del Milenio hace dos años, que también incluyen bajar la pobreza a la mitad. “Será imprudente de nuestra parte lograr los objetivos del milenio en 2015, solo para enfrentarnos a ciudades disfuncionales, suministros menguantes de agua, mas desigualdad y conflictos, e inclusive menos tierras cultivables de las que tenemos ahora” expuso. Los líderes mundiales deben llegar aun acuerdo sobre las medidas a tomar cuando se reúnan en la cumbre de la Tierra en Johannesburgo, del 26 de agosto al 4 de septiembre, según el análisis.

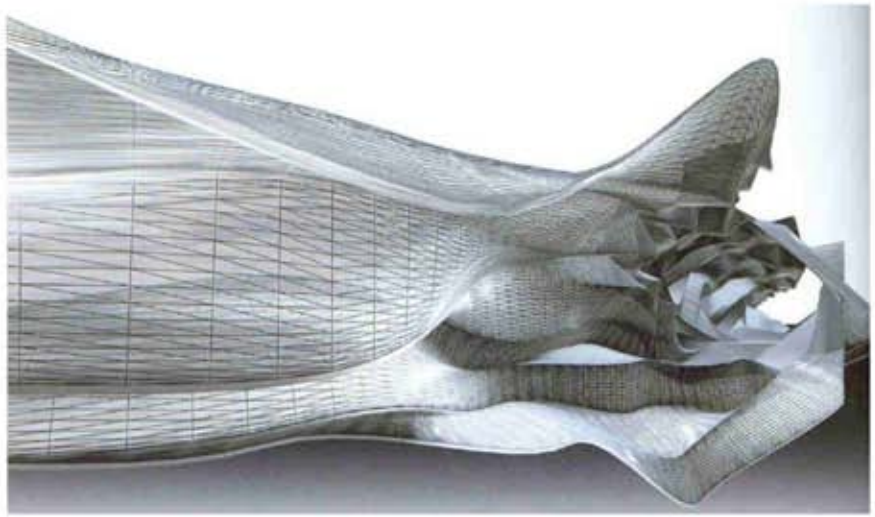
Cuando se le pregunto sobre las perspectivas de la cumbre teniendo en cuenta la decisión del presidente Georges W. Bush de no asistir, la portavoz del Banco Mundial, Caroline Anstey, dijo en una conferencia de prensa: “Somos propiedad de 183 países, no de uno”. Johnson lamento la decisión de Bush. “Estados Unidos enviará una delegación fuerte, pero hubiese sido bueno tener a todos los jefes de Estado”, dijo. [76]

[76] Tyler, Patrick *The New York Times : « BM pinta un mundo lugubre en 50 años »* ; Columna en el periodico Reforma; edicion matutina, México, ed. Talleres de Edición; 6 de Agosto del 2001, pp. 8.

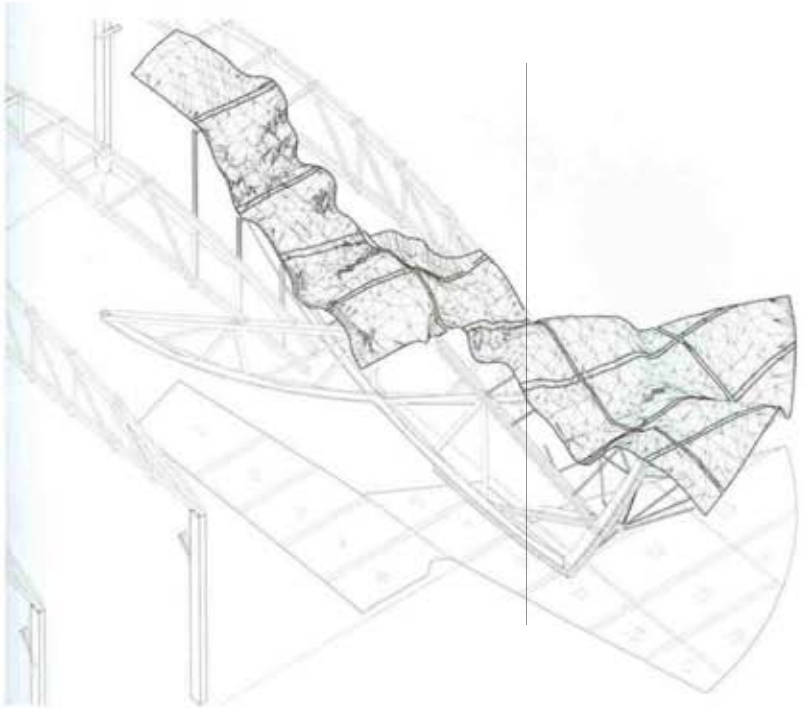
Quizá el anterior articulo del *The New York Times*, no signifique nada con respecto a la arquitectura; Sin embargo se ha considerado que es más de lo que aparentemente esto representa, ya que las convulsiones sociales y económicas en el mundo; Se tratan de prever, lo cual significa un reflejo tan actual de estos fenómenos, que posteriormente serán irreversibles y que invariablemente compete al campo de la construcción pero sobretodo el socavar la necesidad de un hábitat futuro, el cual se prescribe de una forma lúgubre y caótica como esos postulados llamados posestructuralistas o mejor conocido como *el Deconstructivismo*, en tanto sé establecerá una conexión con lo que últimamente se ha determinado y lo que esto significaría para este próximo periodo en el cual se esta debatiendo el futuro de la arquitectura.

Aunque sé podría llegar a una primera conclusión. Vistos los acontecimientos panorámicamente y en especial los del año de 1988, o precisamente a partir de él, la exposición del MoMA de Nueva York, es el evento principal lanzado del Deconstructivismo (DECON), y dentro de un contexto general muy complejo. Fue aquel grupo de siete arquitectos (en realidad ocho) a quienes rápidamente se les identifico plenamente con ese nombre. Pero no todos tienen la identidad cultural ni sus influencias proceden de la misma fuente. Del grupo mencionado, solo Eisenman y Tschumi han mostrado un público interés por la filosofía de la Deconstrucción de Jacques Derrida.
La influencia, o interés compartido, por el constructivismo ruso, o por el “primer constructivismo” tampoco es plenamente compartido, o si lo es, no esta claramente precisado; hay otras influencias formales. En Koolhaas y Tschumi, por ejemplo, es mas claro el impacto del constructivismo ruso de mediados y fines de la década de los años veinte; en Coop Himmelblau hay, además, influencia del expresionismo alemán, la arquitectura de los años cincuenta es tomada en consideración por Hadid y Koolhaas, mientras que a Gehry le gusta apreciar y estudiar buena parte de la escultura mas contemporánea, como fuente de construcciones conceptuales formales. Unicamente a Coop Himmelblau, a Hadid y a Libeskind les interesa explotar el con empleo la “extrema fragmentación de las formas diagonales” [cf r. *Arquitectura Viva,* N° 8]. Y todos ellos, a diferencia del posmodernismo al que alguna vez se le vio como muy propio del gusto norteamericano, admiten un amplio internacionalismo, en buena parte debido al vinculo que les ha permitido la Architectural Association de Londres y el antiguo Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York. Otras cuestiones no han quedado del todo definidas aún.

El *DECON* muestra bajos volúmenes de la obra construida, aunque esto no es garantía de gran cosa, como es sabido. Sin embargo, para el tiempo transcurrido desde el lanzamiento desde el MoMA de NY, es ya un volumen digno de consideración. Pero lo más interesante es que ha reavivado con intensidad el debate teórico, sobre todo en torno a la filosofía de Dérrida y a nuevos planteamientos muy diferenciados en arquitectura. Pero a pesar de ello, hay un problema grave, el alto costo de edificación promedio de los proyectos, pese a ciertas afirmaciones en contrario de Gehry. Ese problema hace dudar sobre la posible duración de su proyección futura como DECON. De otro lado, esas "fantasías antigravitorias" ¿hasta donde serán un movimiento influyente en la arquitectura? El DECON es un movimiento bien tipificado ante el posmodernismo y comparte con el movimiento moderno varías cuestiones: Una de ellas es la preferencia por las formas abstractas y el rechazo de la continuidad y la tradición, aunque esta finalidad no queda bien aclarada.



Hay una cierta fascinación por dar relevancia a las imágenes tecnológicas, un cierto regusto no precisamente por el *high tech* posmoderno sino mejor por los alardes y exhibiciones estructurales. También comparten un desdén por lo académico de los debates y un rechazo a la retórica polémica y apocalíptica que está presente en los primeros impulsos del posmoderno. Por supuesto, comparte con este el rechazo a las premisas ideológicas del movimiento moderno pero conserva, desde luego, la preocupación por el funcionalismo tan característico del siglo XX, su racionalismo estructural, hasta donde cabe, en las fantasías tecnológicas del DECON, y una cierta fe en la regeneración social, pero esto último, en el DECON es algo matizado o a veces irónico que se aleja de las grandes preocupaciones sociales de los constructivistas rusos.



El DECON muestra un fuerte interés por la forma arquitectónica, por sus componentes como totalidad y en lo problemas de ubicación o sitio, las determinaciones o limitantes fijadas por el cliente, el proceso de producción, el programa de necesidades (sic), son tomados en cuenta, investigados y atendidos, pero como cuestiones subordinadas, susceptibles de poca o ninguna transformación.

Una cuestión de interés es que algunos problemas artificiales de la arquitectura, que pudieron haber sido relevantes hace algunas décadas y que persiste en concepciones y escuelas conservadoras y atrasadas, tal como el problema de la "metodología del diseño", aquí ya han sido ya dejados de lado. En lo que se edifica, los arquitectos DECON dócilmente se adaptan y aceptan sin mayor cuestionamiento, los limites institucionales o reglamentarios; y en los proyectos teóricos, casi no se toma en cuenta nada de lo inmediato anterior [cfr. *Arquitectura Viva, numero 8*]. Una variante digna de atención reside en el concepto de intertextualidad, construido por Eisenman y Tschumi, con el cual se trata de dar énfasis al predominio del proceso por sobre la forma y mediante él, sostener "una nueva contaminación que desafía la autonomía del objeto diseñado" [op.cit.]

Las imágenes historicistas, el contextualismo complaciente, las propiedades conciliatorias y ratificadoras, el humanismo, el rechazo de las imágenes tecnológicas como tales, su represión de lo nuevo, tan propio del posmoderno, que es criticado y obliga a reaccionar a la mayoría de los arquitectos DECON en otro sentido: hacia la fragmentación, la dispersión, la descentralización, la esquizofrenia y la perturbación como nuevos objetivos muy precisos DECON que, a su entender, permitirían obtener cualidades que harían de la arquitectura un elemento con un fuerte filo critico.

Es cierto que el filósofo Dérrida, con sus circunvoluciones filosóficas DECON ha influido, aunque irregular y no uniformemente, a los siete que expusieron en el MOMA de NY; pero a ello se añade en forma conjunta, la gran difusión y aceptación que ha logrado en las universidades norteamericanas el posestructuralismo. Pero no todo camina por esa exitosa senda. La presencia comercial del impulso DECON, también ha permitido, con la *glasnost* y la *perestroika,*en la URSS de Gorbáchov, que se lleven a cabo nuevas investigaciones sobre el constructivismo ruso, sus actores, sus proyectos, etc., y una mayor divulgación de todo ello, lo que por si mismo es un gran acierto. Véase, por ejemplo, el espléndido y completísimo trabajo de investigación expuesto en el libro de Christina Lodder, *Russian Constructivism* (Yale, University Press, 1983; Versión en español de Alianza Editorial, Madrid, 1988).

Roberto Segre ha hecho una entrevista al historiador Selim O. Khan – Magomedov, quien descubrió y estudio el archivo de Ginzburg [*Arquitectura Viva N° 11*]; en ella da la información de la profundidad e importancia de esas investigaciones y sus consecuencias que, sin exagerar, pueden hacer que se revisen muchos aspectos considerados hasta ahora como inamovibles en la historia de la arquitectura del siglo XX, por decir la importancia real

de la Bauhaus y las relaciones o influencias o dependencias de ésta con respecto al constructivismo ruso.
Un caso interesante es aquel en el cual el historiador Khan Megamedov ha comparado las ideas sobre la vivienda de Ginzburg, con las que elaboró Le Corbusier y, dice, "no queda duda alguna sobre quien fue el mas avanzado y revolucionario", refiriéndose al arquitecto ruso, desde luego. Además hace notar la necesidad de revisar y revaluar el papel desempeñado por los movimientos de vanguardia ruso / soviéticos, lo que ha sido ocultado, o mimetizado, por la mayoría de las versiones "occidentales" de esa historia y por el stalinismo. Es sumamente interesante saber, por medio de este historiador, que su estudio de los documentos le permite concluir, sin lugar a dudas, que la Escuela de Diseño de Moscú, *Vkchutemas,* contiene su programa y trabajo "mayor combatividad en los planteamientos estéticos respecto a la Bauhaus alemana" [ibid]. Si se medita con atención las repercusiones y reconsideraciones que habría de hacerse a la historia de la arquitectura del siglo XX, podremos aceptar la trascendencia que tienen, tanto mas si a ello le añadimos la ya célebre crítica demoledora a los "grandes maestros" F. Ll. Wright, Mies y Gropius, como gran mito. Véase a este respecto el libro de Peter Blake, *Forms Followa Fiasco,* Boston – Toronto, 1974, y otros comentarios de Ch. Jencks, Movimientos modernos en arquitectura, Blume, Madrid, 1982.
Ahora sé continúan estudiando más documentos y textos que el stalinismo ocultó; Apenas es reciente y lenta su recuperación y estudio, pero ya se ha iniciado. [77]

[77] Dávila, J.M., R.T.X *La Deconstrucción hace arquitectura: « El deconstructivismo »* ;ed. Talleres Litographics, México, Mayo del 2002, pp. 32 – 36.

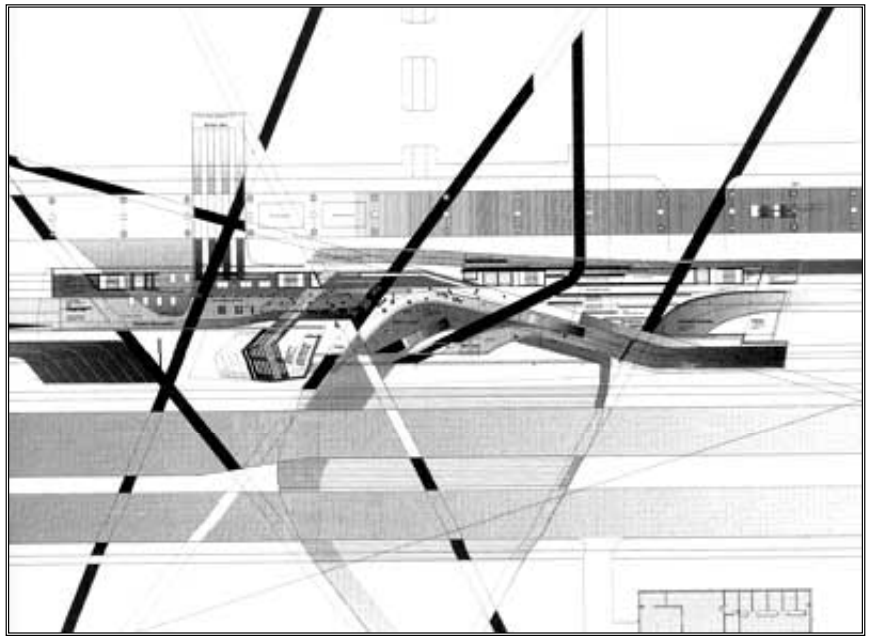
6.3. -ASPECTOS CONCEPTUALES – TEORICOS EN LOS ULTIMOS AÑOS:

6.3.1. - POSTURAS TEORICAS EN TORNO A LA ARQUITECTURA A FINAL DEL SIGLO XX:

Y NACE UN NUEVO ITSMO...LA DECONSTRUCCION.

Las beatificantes obras arquitectónicas actuales, en todos sus periodos siempre procuran...tratan, y si no justifican sus argumentos filosoficos, a lo largo ó durante el desarrollo de las utopías, istmos, o aforismos, que continuamente formulan sus intelectuales, ensimismados en un concepto de idea, que esclarezca el sentido de dichas obras por largos periodos o bien durante la vigencia interpretativa, reinterpretativa de un contexto dado.

De acuerdo a lo antes mencionado por las curvas analíticas – económicas de Kondrattiev, en el aspecto analítico de los nuevos ismos en la arquitectura, ha sobresalido un filosofo de origen argelino, y nacionalizado francés, Jacques Derrida Quien se ha distinguido por escribir "Cincuenta y dos aforismos para un prefacio", y que en especial ha sido uno de los mas influyentes dentro de este periodo transitivo y que de alguna manera u otra ha influido notablemente en el pensamiento y reflexión de la arquitectura Deconstructivista, tal es el caso de Rem Koolhaas, así como Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, entre otros, además ha publicado mas de 40 libros con diversas reflexiones, aforismos y filosofías que descubre la realidad como un elemento "deconstruido" y a su vez transformado por la nueva postura filosófica de finales del siglo XX.

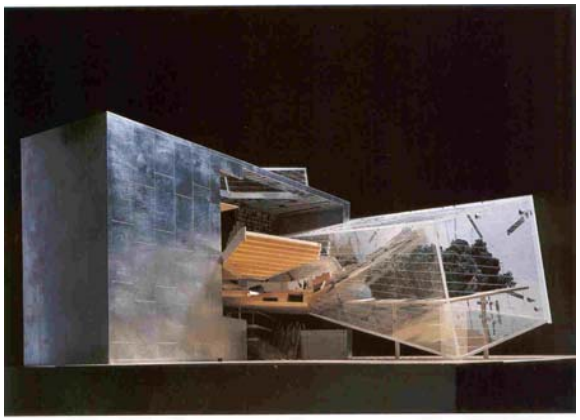


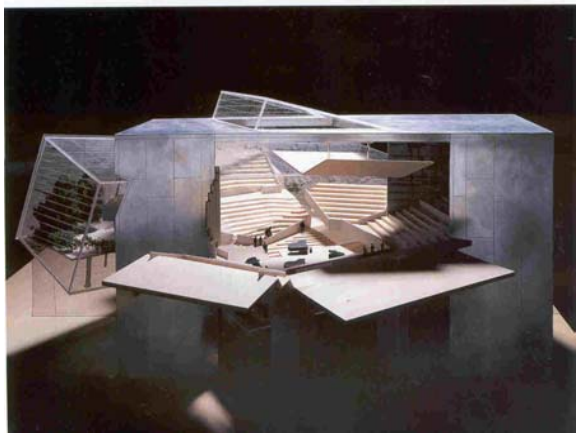
Y por ello, la arquitectura Deconstructivista, se ha criticado como nueva corriente, a lo que aluden a continuación algunas de las posturas de algunos críticos, y arquitectos con respecto a como se entiende y lo que esta implica, desde sus puntos de vista muy personales:

Desviaciones.

"Pero hay algo mas y esto ha venido a plantearlo la teoría de la deconstruccion. La differance de Jaques Derrida (Concepto fundamental de esta Teoría) es un termino que alude a la existencia de los intervalos que evitan la relación univoca entre la regla y los usos particulares de esa regla [...] frente a logoncentrismo, de cualquier lectura de la realidad sometida a normas [...] la deconstrucción (como una de las visiones de la situación contemporánea) propone descubrir "lo otro", ese "algo mas" [...]" p. 26

"mientras la obra moderna era un todo estético con un origen y un final, cuya capacidad de autocrítica "fortalecía" la disciplina, el texto Posmoderno parece ser un espacio multidimensional cuya misión consiste en subvertir esa misma disciplina [...] a esa subversión se le ha llamado "De - construcción". p. 177 .[78]





[78] Martin Hernández, Manuel J., La intervención de la arquitectura, Madrid, ed. Celeste, 1997.

En años recientes, tal parece que han surgido una serie de cuestiones que tanto filósofos, historiadores, y lo propios arquitectos han sometido a una incipiente e incierta dinámica de argumentos, las cuales han sido tan polémicas como esas nuevas corrientes proyéctuales, como estéticas y formales, en tanto se harán mención de algunos ejemplos los cuales indican que el destino del pensamiento contemporáneo aun no esta claro y se mantiene una búsqueda intensa por justificar las nuevas propuestas arquitectónicas en todos los sentidos.

La Metáfora Arquitectónica: Entrevista a Jacques Dérrida

En algunas entrevistas que se le han hecho a Jacques Dérrida, filósofo francés de origen argelino, y en abundantes textos que circulan en español, puede encontrarse una buena parte de su pensamiento donde se postula o proponen las bases filosóficas de la deconstrucción. Para él, una consistente base inicial reside en el ejemplo de la teoría y la práctica integradas en el *architekton* de Aristóteles: “el que conoce el origen de las cosas, un teórico que también puede enseñar y que tiene a sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar por si mismos”. Esto le confiere a la arquitectónica su jerarquía política natural. Acude a Heidegger en su “En camino hacia el lenguaje”, como un camino para alcanzarse a si mismo y no tanto como un método, contra las definiciones convencionales y en uso. El camino no es un método; “...el método, dice Dérrida, es una técnica, un procedimiento para obtener el control del camino para hacerlo visible y, de vuelta a Heidegger (quien dice que *odos*, el camino, no es *métodos*), refuerza su postulado, tanto cuanto existe un camino “que no se puede reducir a la definición de método”, hacer lo contrario, piensa Dérrida, pertenece a una parte superada, a una época pasada de la historia de la filosofía “que comienza con Descates, Leibniz y Hegel...”

Del modo que si el método se reubica como procedimiento de control para “hacer visible el camino”, se debe, entonces, formular “la cuestión de la arquitectura”... como una cuestión de lugar, de tener un lugar en el espacio” [ibid, Numero I] Así lo Deconstructivista nos es presentado como “un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía, como *“Phycis / tekne”*, Dios / hombre, filosofía / arquitecto... la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales... como si no tuvieran historia”.

La Deconstrucción, continúa Dérrida, desarma, “destruye piedra a piedra, analiza la estructura y la disuelve”. Sin embargo, esto no es propiamente la esencia de la deconstrucción sino “una investigación que atañe a la propia técnica sobre la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, constituye su propia retórica arquitectónica”. Así, deconstrucción no es únicamente una técnica “de construcción a la inversa”, lo que de por sí y en cuanto tal, implica la idea de construcción. “deconstrucción, sigue Dérrida, es lo que más y lo menos arquitectónico”. Para él, el pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstrucción, ya que es un intento de entender el principio

que establece la autoridad de una relación, que Dérrida llama específicamente una “concatenación” arquitectónica en el pensamiento, en la filosofía, como afirma. En sus remotos orígenes la arquitectura no era un arte de representación; en cambio, si lo eran y lo fueron mucho tiempo, la pintura, el dibujo, la escultura. En estos tres campos se emplean “dibujos rasgados”, como les llama Heidegger en su *Orígenes de la obra de arte,* y en esto hay concordancia con la arquitectura; ello se asocia con la escritura y hace que resida un origen del intento “por parte de la arquitectura moderna y posmoderna de crear un tipo distinto de vida que ya no se adapte a las condiciones anteriores, donde los planos no se orienten hacia la dominación, el control de las comunicaciones, la economía y el transporte, etc. “ Dérrida dice que “esta surgiendo una relación nueva... entre superficie (entendida como dibujo) y el espacio (como arquitectura)...“ sin embargo, ya que es “imposible la objetivación absoluta”, vamos siendo llevados al laberinto de la Torre de Babel. Ese apuntalamiento de la arquitectura que deconstruye, nos muestra el fracaso de la imposición de un lenguaje universal y desbarata “el proyecto de una dominación política y lingüística del mundo”. Significa que la construcción de la arquitectura será siempre laberíntica “no unidimensional o unitendencial”, considerando “muchos puntos de vista” [cfr.*Arquitectura Viva,* N° I].

Sin embargo también hace mención de otros puntos como el hecho de que la deconstrucción no es solo – como su nombre parecería indicar – la técnica una «construcción trastocada», puesto que es capaz de concebir, por si misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción. El pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía. Durante algún tiempo se ha ido estableciendo algo parecido a un procedimiento deconstructivo, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía, como ***Phycis / techen***. Dios / hombre, filosofía / arquitectura. Esto es, la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales, que parece como si no hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si careciesen de historia. Tal escritura es laberíntica, pues carece de inicio y fin. Sé esta siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carente de sentido. Se vive en la escritura... escribir es un modo de habitar.[79]

[79] Fisher, Sean ; *Entrevista con Jacques Derrida*; ed. Maxwright,- Revista Domus, Roma, Italia; p.p. 75, 1991.

“Paradigmas fin de siglo”: Rafael Moneo

Las décadas pasan rápidamente. Y si las usamos como unidades de tiempo para reflejar los cambios en la cultura y, por tanto, en la arquitectura, hay que reconocer que nos encontramos a finales de los años noventa. ¿Qué intereses han prevalecido a lo largo de esta década? Podría decirse que ésta ha sido una década dominada por la fragmentación. Es cierto que la fragmentación es un concepto demasiado amplio. La fragmentación es hoy para nosotros una metáfora que, en cuanto a la forma nos ayuda a describir la realidad que nos rodea; y por tanto, viendo las cosas de este modo, uno se sentiría inclinado a decir que la arquitectura fragmentada refleja el mundo contemporáneo, cayendo una vez más en la inevitable trampa de *Zeitgeist* para justificar nuestro trabajo. **El mundo que nos rodea es heterogéneo y roto. Nada sugiere unidad.** ¿Por qué los arquitectos no deberíamos de hacer lo mismo? Por otra parte – con lentitud pero con constancia –, esta fragmentación parece haberse disuelto en una atmósfera más general que reclama un mundo sin forma, caracterizado por la fluidez, por la ausencia de bordes, por el constante cambio, y donde la “acción” es más importante que cualquier otra casualidad. La acción ha pasado a ser un valor en sí mismo. Algo que no necesita un escenario especifico.

Como resultado de tal edificación de la acción, la escena arquitectónica se ha convertido en algo indiferente, incluso me atrevería a decir – en algo que conscientemente renuncia a los atributos. La fantasía nos lleva hoy a un mundo en que la forma, como categoría, esta ausente. **Así pues la arquitectura contemporánea se define a sí misma como algo roto, discontinuo, quebrado y fragmentado, o en el polo opuesto, como algo inaprensible, inestable, fluido y sin forma.** La escena es imprecisa. No solo en el sentido figurado, sino en el más literal, **la arquitectura parece interesarse hoy por formas rotas y fragmentadas o bien por texturas, artificios y reflejos.** Incluso la idea del edificio en cuanto tal esta en tela de juicio.

TRADICIÓN DE LO FRAGMENTARIO

Los orígenes de la fragmentación son inciertos. Algunas alusiones a lo que podía entenderse como forma rota se dejaron ver en el trabajo de algunos artistas, como Giulio

Romano, o más tarde en las obras de algunos arquitectos, como es el caso de Fischer von Earlch en su proyecto de la Karlskirche. Pero para nuestros propósitos, el primer ejemplo claro de fragmentación lo encontramos en los dibujos de Piranesi para el Campo Marzio. En ellos hay un claro entendimiento de lo que significaría la destrucción de aquella unidad tan deliberadamente perseguida desde el Renacimiento. Tafuri ha escrito paginas hermosas e ilustrativas sobre Piranesi y no creo que sea preciso competir con lo que él dice. Así que citaré a Piranesi en su descripción de los dibujos del Campo Marzio: «El choque de los organismos inmersos en un mar de fragmentos formales disuelve incluso la más remota memoria de la ciudad como *lugar de la Forma*» (*La sfera e il labirinto, 1980; Versión castellana, Pág. 46*). Piranesi enfatiza su artificialidad, que produce una colisión de formas y figuras que en modo alguno puede entenderse como un todo orgánico. «La articulación exasperada y la deformación de las composiciones ya no corresponden a un *ars combinatoria*. El choque de las "monadas" geométricas ya no esta regulado por ninguna armonía preestablecida» Lo que Piranesi pretende es dejar patente el nacimiento, necesario y terrorífico, de un arquitecto, que trabaja más allá del significado, fuera de todo sistema simbólico y ajeno a la misma arquitectura. Piranesi descubrió lo que Tafuri ha llamado la «*autoridad* del lenguaje». «El objetivo es la demostración de la absoluta arbitrariedad de la escritura arquitectónica,» esa condición especifica que la hace ser completamente «ajena a cualquier origen "natural"» para bien o para mal, el siglo XIX olvidó el programa de Piranesi. Su positivismo llevó al establecimiento de reglas y normas abandonando aquella ansiosa búsqueda de la libertad formal que aparecía en la obra de Piranesi. Los teóricos de la arquitectura se sintieron atraídos por las normas y las reglas de la composición y, como resultado, la arquitectura del siglo XIX puede verse hoy como una colección de tipos. La fragmentación vuelve aparecer con renovada energía a principios del siglo XX. **De nuevo los pintores serán los más sensibles a esta corriente. Puede hablarse de fragmentación de muchas de las creaciones de la primera vanguardia: en obras cubistas, constructivistas, neoplásticas, dadaístas, etcétera.**

Retrato de Dora Maar, Pablo R. Picasso

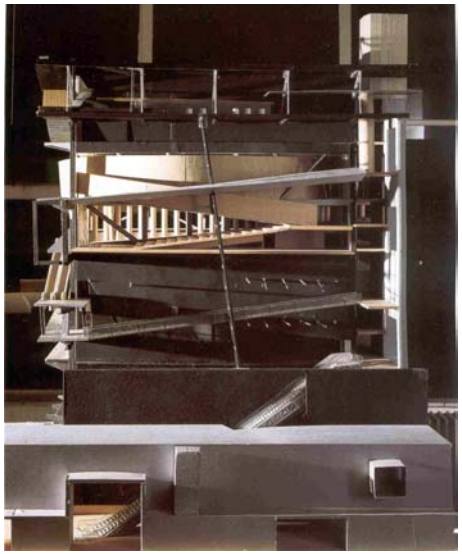
Técnica Cubista de principios de siglo XX

La visión unitaria que proporcionaba una teoría orgánica de la forma y a la que le daba fuerza el uso de la perspectiva como único instrumento de representación quedó entonces definitivamente abandonada por los pintores. Los arquitectos siguieron su ejemplo inmediatamente, y de ahí que nadie pueda sorprenderse si usamos el termino "fragmentación" cuando hablamos de Le Corbusier, Rietveld, o incluso de algunos proyectos de Mies van der Rohe. Como ha señalado Robin Evans, la obra de arquitectos como Scharoun y Aalto serían incomprensibles sin la idea de fragmentación. De ahí incluso puede decirse que el Movimiento Moderno – que tendría su apogeo en los años cincuenta y sé convertiría en el lenguaje de las instituciones – sé sirvió de la fragmentación aparece de manera tangible en algunas obras de Louis Kahn (como el Monasterio de las Dominicas) y más tarde será un discípulo suyo, Robert Venturi, quien nos enseñe a apreciar en la arquitectura que nos rodea de anomalías y los encuentros, las colisiones y las rupturas.

Parte de una Colección Dadaísta Española

Pabellón de Mies Van Der Rohe, Barcelona

Cabe decir que la cuestión de la fragmentación entro en el discurso académico contemporáneo con el libro *Collage City* (1981), de Collin Rowe y Fred Koetter, coincidiendo con algunos puntos del texto de Venturi, y coincidiendo con toda probabilidad el trabajo de los arquitectos italianos ligados a la Tendenza, Rowe y Koetter exaltan la anomalía y se recrean en la ruptura de las normas establecidas por la modernidad ortodoxa. La mirada de Rowe es sin duda la de alguien que disfruta con el paisaje de la historia: es ahí donde encuentra que la arquitectura esta inevitablemente cargada de un significado ideológico, con el que corresponde a las demandas de la sociedad. **Lo que Collin Rowe aprendió de la historia que se habría ante sus ojos, pronto comenzó a convertirse en material utilizable en las escuelas de arquitectura.** La fragmentación que Rowe nos había enseñado a ver en la planta de la ciudad antigua se convirtió en un instrumento; los arquitectos comenzaron entonces a fantasear con la idea de que era posible manipular el tiempo: la fragmentación, por tanto se tomo como un paradigma de la ficción de poder hacer y manipular la historia. Popularizadas en los años setenta, las técnicas historicistas de Rowe y Koetter quedaron rápidamente olvidadas en los años ochenta. Obviamente, quienes vieron la fragmentación directa y literal como un nuevo evangelio, estaba reaccionando a los excesos del estilo posmoderno. Pronto la fragmentación se entendió como una nueva versión del primer Movimiento Moderno. Críticos como Bruno Zevi llevaban reclamando desde siempre la ruptura de la caja, cuya construcción era la tarea de la mayor parte de los arquitectos de aquellos años. Y sobre todo aquellos arquitectos interesados en la fragmentación se volcaron los ojos de los estudiantes y críticos que buscaban escapar del estilo posmoderno. **Probablemente nadie representaba esta actitud mejor que el californiano Frank O. Gehry. No creo que sea exagerado decir que los años ochenta y los primeros noventa han estado dominados por esta poderosa figura. Por otra parte, la fragmentación iba a encontrar sus aliados en los filósofos franceses, que, con la Deconstrucción, estaban intentando desmantelar la consistencia canónica del texto escrito.** La metáfora de la necesaria destrucción del texto para poder llegar a poseerlo – algo que esta en la base misma de la acción de leer – fue rápidamente absorbida por algunos arquitectos y teóricos que pensaron que podían usar la etiqueta "Deconstructivista" para designar la nueva tendencia arquitectónica. Desde los años ochenta, el Deconstructivismo – que en nuestra simplificada terminología significa fragmentación – afloró como una nueva ideología estética y como un nuevo procedimiento arquitectónico que se consolidó a lo largo de la ultima década hasta convertirse en algo próximo a un estilo o una manera de hacer arquitectura.

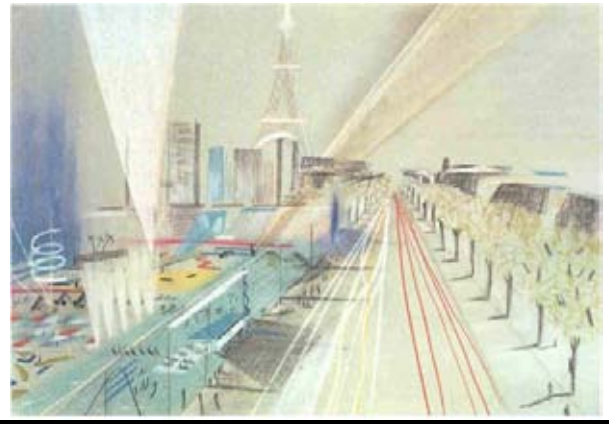


Un mundo sin forma

Pero junto a esta tendencia que lleva a la fragmentación, a finales de los años ochenta apareció un nuevo movimiento. La ineludible atracción de un mundo sin forma caracteriza este fin de siglo. **La posibilidad de prescindir de la forma es un nuevo modo de estar en este mundo**. Los orígenes de tal actitud no hay que buscarlos en el Renacimiento o en la Ilustración, como ocurría con la fragmentación. **Este nuevo modo de ver las cosas es en verdad característica de estos últimos años, cuando la comunicación electrónica, la información global y la imagen virtual parecen haber eliminado el interés de las personas por las formas y su representación.** La forma sugiere algo congelado, estático, un orden establecido que limita nuestra conducta, de ahí que sea inútil y autoritaria. El mundo que hoy reclama "acción" y no necesita, como en el pasado, un escenario iconográfico. Solo la acción cuenta, y esto es valido y pertinente en cualquier circunstancia. El proceso de globalización ha traído consigo la perdida de valor aquello que hasta ahora hemos llamado "lo especifico". La indiferencia y la disponibilidad prevalecen. Vivir, es hoy la experiencia continua de la elección. La forma, por el contrario, esta relacionada con lo permanente, obstaculizando el potencial que encierra el futuro.

Una vez más, fueron los pintores quienes anticiparon este enfoque. Pintores como Jean Fautrier y Jean Dubuffet, Cy Twombly y Lucio Fontana llevaron hasta sus ultimas consecuencias las experiencias visuales táctiles de la vanguardia. La búsqueda de un objeto "construido" con entidad propia iba a desaparecer en sus obras. El lienzo todavía estaba concebido como una pantalla, pero ya no aparecen ni la voluntad de reinventar formas ni la condescendencia con cualquier clase de representación.

A los artistas les interesa la información, una cierta presencia de la materia, lo incontrolable de la mente, la falta de referencias, la indiferenciación de los limites, etcétera. Hacen hincapié en la cuestión de lo incomprensible: el mundo esta ahí pero cualquier intento de definirlo a través de la representación carece de sentido. La pintura es algo personal, algo que libera energías individuales. La pintura que hace suya aquella incomunicabilidad que los pintores trataban de reflejar en sus lienzos. Aunque hubo algunos intentos de hacer arquitectura utilizando estos principios –como en el caso de los situacionistas –, me parece que ha sido solo al final de los años ochenta y durante los noventa cuando se ha hecho sentir la tentación de seguir este camino. ¿Cómo han hecho suya la arquitectura esta estética? **Por una parte, podríamos hablar de una arquitectura que rechaza el objeto, la iconografía, los elementos estructurales, etcétera, y a la que tan solo le preocupa crear condiciones físicas que favorezcan la vida y la acción. De ahí que tenga sentido de hablar de una arquitectura como "paisaje", que potencia la movilidad sin interferir con la vida.**



Tal arquitectura hace suyas algunas cuestiones que ya aparecieron en la obra de los "mega estructuralistas", pero, en última instancia, es indefinible, imperceptible. Se trata más bien, de recrear artificialmente una topografía alternativa. De algún modo, y a pesar de la conciencia de que solo la artificialidad cuenta, hay en esta actitud un oculto deseo de encuentro con la naturaleza. Pero el arquitecto responsable disfruta con la nada, con un mundo sin forma, dado que esta – como se ha dicho – no es necesaria e incluso puede ser calificada de anacronismo en el mundo de hoy. En el arte más reciente, el suelo de las galerías se ha convertido en el nuevo lienzo donde objetos descontextualizados se convierten en protagonistas. **En la arquitectura sin forma de hoy en día, el plano horizontal, alabeado y manipulado, todavía proporciona, con su articulación, la protección que ofrecía la arquitectura antigua, anticipando una vida ajena a cualquier convención preestablecida.** Dado que la arquitectura ya no es en modo alguno comunicación, se ha abandonado la obligación de inventar lenguajes. La arquitectura pretende en estos momentos estar viva, ignorando cualquier referencia a conceptos habituales como lenguaje, estilo o manera de hacer. Algunos discípulos del holandés Rem Koolhaas, hoy repartidos por todo el mundo, parecen sentirse atraídos por esta tendencia, difundida ampliamente a través de las revistas de arquitectura. Pero hay otros modos de disolver la arquitectura en una construcción "sin forma" convendría recordar como los pintores de los años cincuenta redescubrieron el valor expresivo de la materia, al margen del cual fuera su apariencia**. Si algunos arquitectos en busca de la arquitectura sin forma identificaron su trabajo con lo que parece llamarse "arquitectura como paisaje", otros, atraídos por las experiencias del minimalismo, se inclinaron por el abandono de la forma, proponiendo la construcción de volúmenes prismáticos en los que solo su materialidad se hace presente.** La solución de cualquier programa de arquitectura en un inocuo contenedor prismático se convierte en un esfuerzo liberado por rechazar cualquier compromiso con una forma especifica. **Si Tafuri habla del silencio que se produce cuando se deja a las cosas expresarse por sí mismas, aquí y ahora nosotros podemos hablar del silencio real que trae consigo la cualidad muda de las formas primarias.** Nos encontramos tan próximos a los orígenes en la obra en sí misma no existe. La construcción pasa a ser el único medio de expresión. La continuidad entre la forma y la materia se convierte en una cuestión fundamental y la transición del material a la casi inexistente forma es el paso que exaltan esos arquitectos. Se da entonces prioridad a la piel, la superficie prevalece. La arquitectura enfatiza las superficies reflectantes, artificiales y livianas, en las que parece encontrarse con todo el potencial del diseño.

Esta arquitectura brillante y acristalada, en la que nos vemos reflejados, niega toda identidad formal al volumen construido, que desde este modo desaparece de su percepción. Algunas de las obras más recientes, más valiosas forman parte de estos meteoricos intentos. La obra de Herzog & de Meuron ilustra bien este tipo arquitectónico.

Reivindicación de lo compacto

Llegados a este punto tras haber descrito las dos tendencias arquitectónicas que han caracterizado los años noventa, debería preguntarme: ¿son estos los dos únicos modos de hacer arquitectura?[...] soy consciente del impacto que el *Zeitgeist* tiene en todo nuestro trabajo. Hemos aprendido, gracias a la historia del arte, como es posible establecer cierta continuidad entre todas las actividades humanas; y a decir verdad, resulta obligado reconocer que ninguna manifestación de las artes visuales en una determinada época es ajena a los intereses del momento. Pero tal reconocimiento no implica una única dirección, un solo modo de dar testimonio de la realidad en la que nos encontramos. Dicho esto, me gustaría aclarar que no pretendo en modo alguno volver a la idea de una forma orgánica. Hemos aprendido a ver la arquitectura y las ciudades con ojos menos condescendientes, y somos capaces de apreciar en el mundo que nos rodea esa diversidad que impide hacer de él una descripción unitaria.

La dificultad que implica pensar en la inmanencia de la forma – y, por tanto, la imposibilidad de considerar un proceso de creación mediante arquetipos – es algo que los arquitectos somos conscientes, de algo que hemos aprendido y aceptado. Y sin embargo, la presencia de la forma es necesaria para cualquier construcción. El concepto de "formatividad", usado por el filósofo italiano Luigi Pereyson, me parece crucial para entender como se construye una obra de arquitectura.

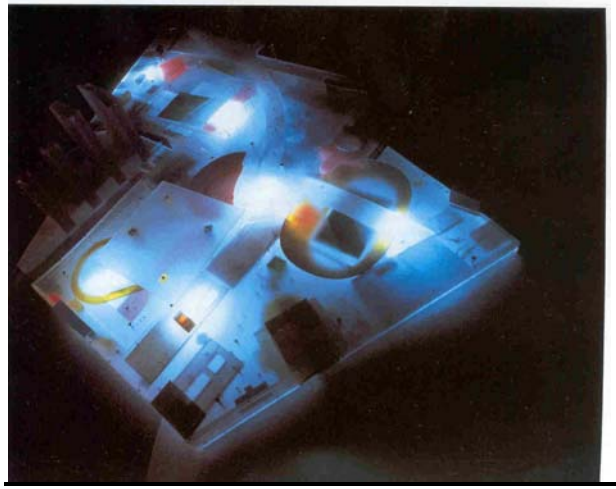
Hay que subrayar el compromiso que el diseñador tiene como en cualquier arquitectura, bien entendido que tal compromiso implica refrendar su plena responsabilidad en lo que hace, lo que nos lleva a insistir en una libertad que prevalece sobre cualquier tentación de determinismo. Pero el ejercicio de la libertad no podría existir en un mundo en el que no apareciese la forma. Dicho de otro modo: **la presencia de la forma es la garantía de la libertad del arquitecto. [...] Todavía hay sitio para un mundo arquitectónico liberado de simetrías, *partis*, ejes dominantes y todos aquellos mecanismos que los teóricos de las *Beaux – Arts* trataron de transformar en una ciencia articulada.** Que los arquitectos disfrutan de la libertad, dentro de los limites de la disciplina visual a la que llamamos arquitectura. Y termino reiterando mi compromiso con una arquitectura que tiene fe tanto en el uso de los principios como en los mecanismos de la que se ha servido a lo largo del tiempo. **En mi opinión, una de las obligaciones de las escuelas de arquitectura es ayudar a los estudiantes a descubrir tales mecanismos y principios a través del conocimiento de lo que es y ha sido la arquitectura.** Pero me doy cuenta de que he dicho "obligación" donde debería de haber dicho "placer". Estoy seguro de que el estudio de la arquitectura fascina a los estudiantes tanto como a mi.[80]

[80] Moneo, Rafael, *Paradigmas fin de siglo*; Arquitectura Viva, ed. AAVV,- Mayo - Junio; p.p. 17 - 24, 1999.

“El Espacio Basura”: Rem Koolhaas

Si se llama basura espacial a los desechos humanos que ensucian el universo. El espacio basura es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido (volveremos sobre esto más adelante) de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el espacio basura es lo que queda después de la modernización haya seguido su curso o más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización esta ocurriendo: su secuela. **La modernización tenia un programa racional: compartir universalmente las bendiciones de la ciencia. El espacio basura es su apoteosis, o su derretimiento: aunque cada una de sus partes son fruto de brillantes inventos, su suma augural el final de la ilustración, su resurrección como una farsa, un purgatorio de poca calidad. El espacio basura es la suma total de nuestra arquitectura actual;** [...] El espacio basura es la contrafigura del espacio, un territorio de una ambición devaluada, expectativas limitadas y una sinceridad reducida. [...] El espacio basura esta verde y maduro al mismo tiempo: es un colosal manto de seguridad que cubre la tierra, la suma de todas las decisiones no tomadas, de los problemas no afrontados, de las opciones no elegidas de las prioridades dejadas sin definir, de las contradicciones perpretadas de los compromisos adoptados, de la corrupción tolerada. **El espacio basura es como un enmarañado imperio de confusión que funde lo publico y lo privado, lo derecho y lo torcido, lo atiborrado y lo famélico, lo elevado y lo mezquino, para ofrecer un mosaico sin tesituras de lo permanentemente inconexo.** Aparentemente apoteósico y espacialmente grandioso. El efecto de su riqueza es una vacuidad terminal, una depravada parodia que sistemáticamente erosiona la credibilidad de la arquitectura, posiblemente para siempre. [...] Nuestra preocupación por la gente ha vuelto invisible la arquitectura para la gente. Fue un error inventar la arquitectura moderna para el siglo XX; la arquitectura desapareció en el siglo XX; hemos estado leyendo una nota a pie de pagina con un microscopio, esperando que se convirtiese en una novela. El espacio basura parece una aberración, pero es la esencia, lo principal. El espacio basura se presenta casi como un huracán que hubiese recompuesto una situación previamente ordenada, pero esa impresión es engañosa: tal situación no fue coherente y nunca aspiró a serlo. Cuando pensamos en el espacio, solo hemos mirado sus contenedores, toda la teoría para la producción del espacio se basa en una preocupación obsesiva por lo opuesto: la masa, es decir la arquitectura. La continuidad es la esencia del espacio basura; esta aprovecha cualquier invención que permita la expansión, incorpora cualquier recurso que fomente la desorientación (los espejos, los pulidos, el eco). [...] El espacio basura esta sellado, se mantiene unido no por la estructura, sino por la piel, como una burbuja. La gravedad ha permanecido constante, resistida por el mismo arsenal desde que el mundo es mundo. [...] El espacio basura es siempre interior, y tan extenso que raramente se perciben sus limites. El espacio se creó apilando unos materiales encima de otros y consolidándolos para formar una nueva totalidad. El espacio basura es aditivo, pero estratificado y ligero, y va quedando descuartizado; pedazos amputados de una situación universal. El espacio basura es un ámbito de geometría fingida y simulada. Los murales solían mostrar a los dioses: los módulos del espacio basura están dimensionados para portar marcas. Los mitos pueden habitarse, las marcas

dosifican el aura a merced de los grupos de interés. El espacio basura se basa en la cooperación. No hay diseño, sino proliferación creativa, el grafismo tridimensional, los emblemas transplantados de las franquicias y las centelleantes infraestructuras de luces, diodos luminosos y videos describen un mundo sin autor, más allá de la pretensión de cada cual, completamente singular totalmente impredecible y, sin embargo, intensamente familiar: la regurgitación en lugar de la resurrección. El espacio basura se despoja de la arquitectura igual que un reptil cambia de piel [...] En el espacio clásico, la materialidad se basaba en un estado final que solo podía modificarse a costa de una destrucción al menos parcial. El modulo se hace cada vez más pequeño, hasta el punto en que se convierte en un mosaico. Con enormes dificultades (discusiones, negociaciones, sabotajes) la irregularidad y la singularidad se elaboran a partir de elementos idénticos. En vez de intentar arrebatar el orden al caos, lo pintoresco se arrebata ahora a lo homogeneizado. Toda materialización es provisional: la construcción ha adquirido una nueva tersura, como la sastrería a medida. Verbos desconocidos en la historia de la arquitectura (grapar, pegar, plegar, descargar, encolar, duplicar, fundir) se han hecho indispensables. [...] El espacio basura es como la vidriera emplomada que se ha vuelto tridimensional, una barrera de color delante de los muros fluorescentes que generan calor para elevar la temperatura del espacio basura hasta niveles donde se podrían cultivar orquídeas. El espacio basura es un espacio caliente. Hay dos clases de densidad en el espacio basura: la primera óptica: la segunda informática. Las dos compiten entre sí. El espacio basura siempre cambia, pero nunca evoluciona. El programa del espacio basura es el crescendo, tomando historias de un lado y otro, su contenido es repetitivo y estable: se multiplica como en una clonación: más de lo mismo. El espacio basura es un caldo de cultivo primigenio del aplazamiento y el consumo, una nueva forma de esa servidumbre de que “ la forma sigue a la función “. Volcando en la gratificación instantánea, el espacio basura contiene el germen de la perfección futura: un lenguaje apologético esta entretejido en su textura de euforia elemental. El espacio basura se ha vuelto las tornas: solo hay subsistemas. Sin concepto alguno, partículas huérfanas en busca de un programa o un patrón.



Circulación:

El espacio basura suele describirse a menudo como un espacio de flujos, pero esta es una denominación poco adecuada: los flujos dependen de un movimiento disciplinado, de cuerpos que forman una unidad. Aunque se trata de una arquitectura de masas, cada trayectoria es estrictamente singular. El espacio basura es una telaraña sin araña. Esta anarquía es una de las ultimas maneras tangibles en que podemos medir nuestra libertad. Es una aspecto de colisión, un contenedor de átomos. Es abigarrado, no denso. Hay en el espacio basura dos maneras de moverse; que es al mismo tiempo errante y decidido. A veces, bajo coaccion, los individuos quedan acorralados en un flujo, se ven empujados por una sola puerta o forzados a salvar el abismo entre dos obstáculos provisionales, la evidente animadversión que provoca esta canalización ridiculiza la idea de flujos. [...] Cada arquitectura encarna ahora dos situaciones: una parte es permanente; la otra, provisional. Unos sectores envejecen. Otros se mejoran. Juzgar lo construido suponía, una situación estática: El espacio basura esta siempre en fase de transformación. [...] El terreno ya no existe. Hay demasiadas necesidades básicas que han de satisfacerse en un solo plano. Se han abandonado a la idea de un nivel de referencia. Del carácter absoluto de la horizontal. **La transparencia ha desaparecido, reemplazada por una costra de ocupación preliminar: quioscos, carritos, cochecitos infantiles, palmeras, fuentes, bares, sofás, etc. Los corredores ya no solo unen A con B, sino que se han convertido en galerías comerciales, en destinos.** Su vida como inquilinos suele ser corta. **[...] La línea recta se enrolla en configuraciones cada vez más laberínticas.** Solo una especie de perversa coreografía moderna puede explicar los giros y las vueltas, los ascensos y descensos, las súbitas inversiones que incluye el típico recorrido desde el mostrador de facturación hasta la pista de estacionamiento en el típico aeropuerto contemporáneo. [...] En realidad, los restos de antiguas geometrías siempre crean un nuevo embrollo, ofreciendo así desesperados núcleos de resistencia que forman inestables remolinos en los flujos nuevamente oportunistas. **¿Quién osaría exigir responsabilidades por esta secuencia? La idea de que antes una profesión imponía – o al menos creía predecir – los movimientos de la gente ahora resulta risible, o peor; Impensable.** En lugar del diseño, hay cálculos: cuanto más errático es el camino, más excéntricos son los circuitos: cuanto más eficaz es la exposición, más inevitable es la transacción. La corriente posmoderna añade una zona arrugada de poché vírico que fractura y multiplica el interminable frente de exhibición: un retractilado peristáltico crucial para todo intercambio comercial. [...] Solo los diagramas dan una versión soportable. **El espacio basura es posexistencial: hace incierto el lugar en el que estamos, obstaculiza el camino por el que vamos y desmonta el sitio donde venimos.** [...] **Pero nuestra propia arquitectura esta infectada, se ha hecho igual de lisa, total, continua, retorcida, abigarrada.**

Política:

El espacio basura será nuestra tumba. La mitad de la humanidad contamina para producir, y la otra mitad contamina para consumir. La contaminación combinada de todos los coches, motos, camiones, autobuses y fabricas exportadoras del Tercer Mundo resulta una nimiedad en comparación con el pulso generado. El espacio basura es político: depende de la eliminación central de la capacidad crítica en nombre de la comodidad y el placer. Enteros países diminutos adoptan el espacio basura como un programa político, establecen regímenes de desorientación planificada, instigan una política de desorganización sistemática. No es exactamente eso de "todo vale"; en realidad el secreto del espacio basura esta en que es promiscuo y al mismo tiempo represivo: a medida que prolifera lo informe, lo formal se atrofia, y con ello todas las reglas, las ordenanzas, los recursos etcétera. [...] El espacio basura pretende unificar pero en realidad escinde. Crea comunidades no de intereses comunes o de libre asociación, sino de estadísticas idénticas: un mosaico del denominador común. [...] **Como mejor se disfruta del espacio basura es en un estado de embelesamiento posrevolucionario. Hay un grado cero de lealtad hacia la configuración, no hay una situación original, y la arquitectura se ha convertido en una secuencia de imágenes fijas de video.** [...] El espacio basura surge espontáneamente gracias a la natural exhuberancia empresarial – el libre juego de mercados – o bien se genera mediante la acción combinada de los zares temporales y largos historiales de filantropía tridimensional. [...] **En el espacio basura el viejo aura encuentra un nuevo lustre para generar una súbita viabilidad comercial: Barcelona se fusionó con los Juegos Olímpicos; Bilbao con el Guggenheim, la calle 42 con Disney. En lugar de vida publica, espacio publico "de marca": lo que queda una vez eliminado lo impredecible.** Todos los prototipos de espacio basura son urbanos (el foro romano, la metrópolis, el futuro): solo su sinergia lo hace suburbanos, inflamados y escogidos al mismo tiempo. El espacio ya no tiene relación con la densidad y la intensificación, sino con la inflación y la deflación. El espacio basura se expande con la economía: su huella no puede hacerse más pequeña, sino solo más grande, cuando ya no se le necesita, se abandona. Para el tercer milenio, el espacio basura asume la responsabilidad del entretenimiento y de la protección, de la exhibición y la intimidad, de lo publico y lo privado.

Oficina:

Una vez hubo una relación entre el ocio y el trabajo, un dictado bíblico sobre el principio y el fin. Ahora trabajamos más, atascados en un permanente fin de semana, la oficina es la siguiente frontera del espacio basura. **Ahora que podemos trabajar en casa, la oficina aspira a lo domestico: y puesto que aun se necesita vivir la vida, la oficina reproduce ciudad.** El espacio basura representa la oficina como el hogar urbano. [...] **El siglo XXI traerá un espacio basura "inteligente"**; presenciaremos la propaganda empresarial: el sequito del consejero delegado se convierte en un "colectivo de dirección": el oxímoron como visión. **[...] pensando para el interior, el espacio basura puede engullir fácilmente toda una ciudad a modo de "espacio publico de marca".** [...] El espacio basura no pretende crear perfección, solo interés: saca provecho de lo existente (cualquier cosa en peligro): un nuevo pintoresquismo, incluso un nuevo gótico, generado por colisiones entre objetos inmutables y energías arquitectónicas, embrionarias, híbridos del olvido y el recuerdo. Sus geometrías no son imaginables, solo realizables. [...] **La exteriorización del espacio basura ha permitido la profesionalización de la desnaturalización.**

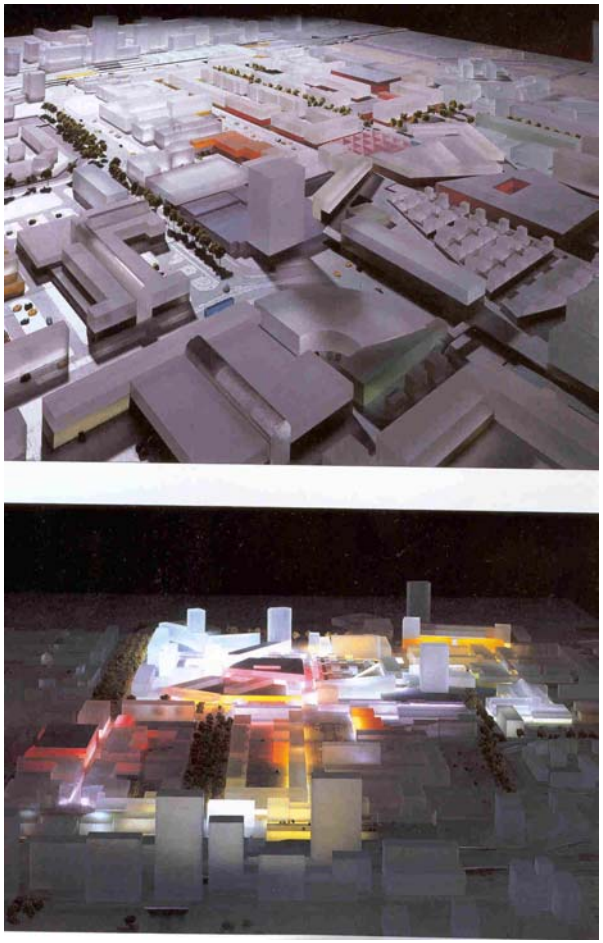
Aeropuerto:

¿Altura? ¿Profundidad? ¿Longitud? ¿Variación? ¿Repetición? A veces lo que genera el espacio basura no es la sobrecarga, sino justo todo lo opuesto: una absoluta ausencia de detalles; una situación vaciada de una alarmante escasez, prueba escandalosa de cómo se puede organizar tanto en poco. **Los aeropuertos, alojamiento provisional habitado por una concurrencia unida solo por la inminencia de su disolución, se han convertido en gulags del consumo, democráticamente distribuidos por todo el mundo para ofrecer al ciudadano las mismas oportunidades de admisión.** [...] Lo "mínimo" es el ornamento definitivo, el delito más farisaico, el barroco contemporáneo. No significa belleza, sino culpa. Su concluyente gravedad empuja a culturas enteras a los acogedores: brazos de los *camp* y lo *kistch*. Aunque parece un alivio frente a la constante avalancha sensorial, lo mínimo es lo máximo pero travestido, una sigilosa represión del lujo: cuanto son más severas las líneas, más irrisibles son las seducciones. Su misión no consiste en acercarse a lo sublime, sino en minimizar la vergüenza del consumo, rebajar lo elevado. **Lo mínimo existe ahora en un estado de coodependencia parasitaria con la sobredosis: tener y no tener, poseer y ansiar, por fin plegados en una solas emoción.** El espacio basura es como un útero que organiza la transición de interminables cantidades entre lo real (piedra, árboles, mercancías, luz natural, gente) y lo virtual.

Plástico:

El color del mundo real parece cada vez más irreal y desvaído. El color del espacio virtual es luminoso y, por lo tanto, irresistible, la presentación habitual de Power Point

exhibe súbitas oleadas de exhuberancia india que el espacio basura ha sido el primero en trasladar a la realidad de marca: una simulación de vigor virtual. La ya considerable vastedad del espacio basura se extiende hasta el infinito en el espacio virtual. **Conceptualmente, cada monitor, cada pantalla de televisión es el sustituto de una ventana: la vida real esta dentro, el ciberespacio son los grandes exteriores.**[81]

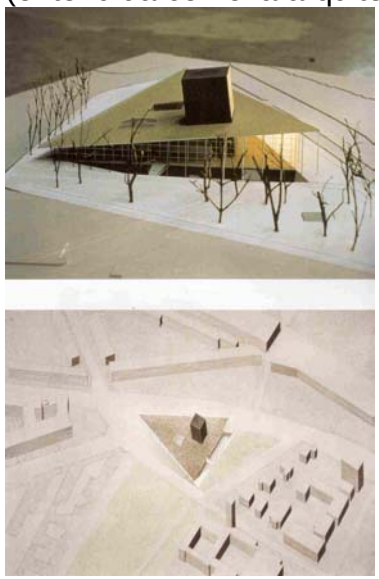


6.3.2. - COMENTARIO:

Método y Arquitectura, tal parece que si el método se reubica como procedimiento del control para "hacer visible el camino" se debe entonces formular "la cuestión de la arquitectura" como una cuestión de lugar, de tener un lugar en el espacio... en tanto la Deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos aceptados normalmente como evidentes y naturales como si no tuvieran historia, tal como Filosofía / Arquitectura, donde la deconstrucción desarma, "destruye piedra a piedra, analiza la estructura y la disuelve"

Por lo tanto no se puede ver que el Deconstructivismo sea unicamente "una técnica de construcción a la inversa".

Derrida comenta que "esta surgiendo una nueva relación entre la superficie (entendida como el dibujo), y el espacio (entendida como la arquitectura)".



[81] Koolhaas, Rem, *El Espacio Basura* ; Arquitectura Viva ed. AAVV,- Septiembre - Octubre; p.p. 23 - 31, 2000.

Sin embargo no se puede tampoco redimir toda una concepción filosofica en un par de apartados donde se hace mencion de una dicotomica y dinamica forma de concebir la arquitectura ya que por si sola se genera y regenera desde sus inicios hasta nuestros dias... será que la implosión de esta concepción va más allá de lo que comúnmente un arquitecto pueda generar en el espacio pero por sobretodo que esta arquitectura se pueda leer con lo que establece dicha concepción, trata de justificar en medida de que la filosofía asi se lo permita y dicho método interactue con el espacio para que no dé cabida a una impotencia de perdón y se convierta en culpa; Aminorando estas relaciones para que puedan coexistir entre la arquitectura y la filosofía.

Cuando Rafael Moneo se cuestiona y se contesta en relacion al tema de las concepciones filosóficas en la practica de la arquitectura, y lo que ha sido su resultado, pública. “Los paradigmas de fin de siglo” donde establece un punto de reflexión que compete a lo antes mencionado “la fragmentación”, de modo que los intereses de la sociedad actual se ven reflejados en estas formas contemporáneas donde la metáfora reside en la fragmentación y empata la realidad con su espacio cayendo en la trampa del *Zeitgeist* como el mejor aliado de la justificación, donde el mundo que hoy dia nos rodea es heterogéneo y roto, donde nada sugiere unidad. Historicamente Piranesi, fue un arquitecto que primeramente empleo la fragmentación, su ejemplo más representativo fueron los dibujos del Campo Marzio que posteriormente Collin Rowe y Fred Koetter hicieron entrar el discurso academico, con el libro *Collage City* (1981), donde coincidian en algunos puntos con Venturi, exaltando la anomalia y recreándose en las rupturas de las normas establecidas por la modernidad ortodoxa. Sin duda la vision de Rowe retomó este concepto de la fragmentación a traves de la historia, manipulándola como un paisaje, donde la encuentra llena de significados ideológicos, dándole un uso como material didáctico para las escuelas de arquitectura. Por lo que esas técnicas historicistas de Rowe y Koetter quedaron superadas en los ochenta, en tanto criticos como Bruno Zevi mantuvieron un reclamo constante con respecto a la ruptura de la caja cuya tarea era la más prominente de los arquitectos de aquellos años, a manera de escapar de las ordenanzas del posmoderno siendo Frank O. Gehry quizas el ejemplo más representativo de dicha actitud, y por lo tanto comenzo a proliferar esta idea de la fragmentación y/o desfragmentación con ayuda de los filosofos franceses llegando de nueva cuenta a la deconstrucción., Aquí Moneo añade: “es un nuevo modo de estar en este mundo y definitivamente es el nuevo modo de ver las cosas; Cuando menos en los ultimos años, con sus principales características que estriban en la comunicación electrónica, la información global y la imagen virtual que parecen haber eliminado el interes de las personas por las formas y su representación”. De ahí parte que sé podria estar hablando de una arquitectura que rechaza el objeto, la iconografía, los elementos estructurales etcétera y a la que solo le preocupa crear condiciones físicas que favorezcan la vida y la acción y que por ende tenga la connotación de una arquitectura como “paisaje”. Por lo que respecta a este ultimo punto y sus condiciones de las cuales comenta Moneo, Rem Koolhaas hace una fuerte crítica en referencia a la sociedad actual, llamándole “El Espacio Basura”, donde habla de que todo lo que esto representa con sus secuelas del modernismo y que de alguna manera establece que el espacio basura es la suma de todas nuestras arquitecturas actuales a manera de sentenciar el cómo el espacio basura repercute en el ámbito social, conceptual e ideológico haciendo alusión a las marcas, signos y símbolos que propician una desnaturalización encarnizada por el consumo y a su vez una codependencia por la desmesurada publicidad y lo que hoy dia mantiene al margen a la

sociedad como el móvil del diseño arquitectónico donde prolifera la vitualidad de la vida social en funcion de un monitor o bien una vida sustituida por el tan nombrado *ciberespacio* como el “real” exterior. Moneo por su parte encuentra la posibilidad de presindir de la forma de la identificación de su arquitectura, con principios totalmente opuestos y que sin duda existen otras formas de concebir la arquitectura, que de cualquier manera tienen el mismo valor representativo; algunos criticos le llamaron “minimalismo”, donde tiende al abandono de la forma, proponiendo volúmenes regulares, donde la materialidad es la unica protagonista y por consiguiente la construcción es el unico medio de expresión, donde surgen terminos como: transparencia, pixelización, pieles etc. Terminos que niegan toda identidad formal al volumen en algunos arquitectos como Herzog & De Meuron, John Pawson, que representan este tipo de arquitectura. Y concluyendo con este comentario la pregunta surge: ¿Hasta donde llega la libertad de diseño?... donde se antepone el protagonismo o bien donde se pone en tela de juicio la libertad del diseñador... es decir, que la libertad de diseño del arquitecto es la mayor garantía que pudiese tener y que respectivamente hay también un animo optimista donde se podria creer que todavía hay sitio para una arquitectura liberada de aquellos mecanismos que los teóricos de las *Beaux – Arts* trataron de transformar en una ciencia articulada, pero la verdadera pregunta es donde quedó el usuario quien es el principal protagonista de lo que realmente significa hacer arquitectura.

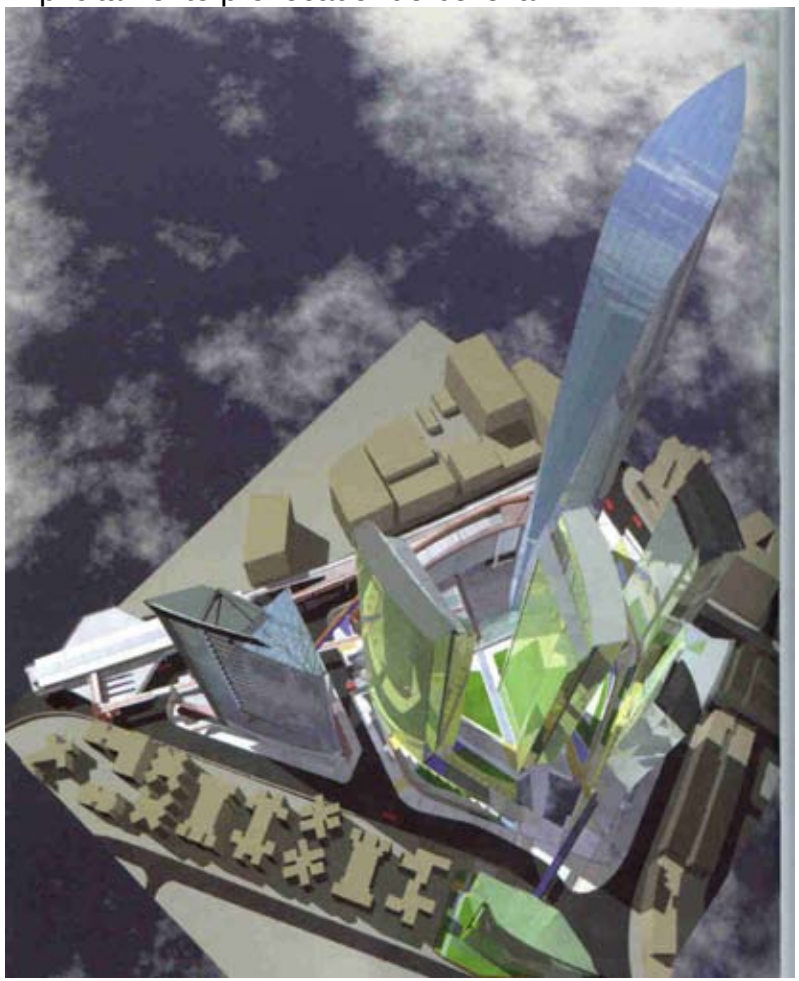
6.4. -NUEVAS CORRIENTES ESTÉTICAS

6.4.1. -ASPECTOS ESTETICOS:

En años recientes, a partir del desplome de los países llamados socialistas, etc.; Se ha reavivado la preocupación y el debate sobre una manera distinta de orientar a la estética, al arte y a la arquitectura; especialmente a partir de la obra de T. Adorno (cfr. Su *Teoría Estética,* Madrid, Taurus, 1980) y su opinión del fracaso de la estética tradicional. De ahí que hayan aparecido opciones que critican el "feísmo" que caracterizo al arte y la arquitectura en el siglo XX; algunas de ellas achacan buena parte de esa responsabilidad al Bauhaus y a sus aportaciones derivadas, muchas de ellas, de Vkhutemas, en Moscú.

El ornamento ha dejado de ser delito; al funcionalismo se le descubrió su origen matemático – industrial; el mismo ornamento regresa a su antiguo lugar de acompañante de la arquitectura; hay otras orientaciones, conceptos y maneras de concebirla y hacerla, sobretodo se nota el abandono de las inhibiciones, temores e inseguridades, el regreso al atrevimiento de las benditas locuras, etc.

A raíz de una búsqueda y una explicación lógica por entender como ha cambiado la forma de ver el objeto en el arte y la arquitectura, se incluyen una serie de opiniones con las cuales se procurara establecer diferentes enfoques que medien la estética a partir de nuevos istmos o bien, de una alternación del papel que funge hoy día; opiniones como las de Lorenzo Papi, Philippe Samyn, Tobia Scarpa y Carmelo Strano. Para éste, "la belleza hoy puede ser practicada, teorizada y proyectada solo a partir de considerarla como fruición. Cuidando de no extralimitar y previendo sobre la parcelación y solo de este modo [...]no solo el gusto y el principio de la belleza, sino también de la Comunicación en sentido general, podrá ser a un tiempo, dinámico, vivaz y trasmisible [...] en sintonía y sincronía, con la variedad de expectativas del gustador de la belleza devenido implícitamente provocador de belleza".[82]



[82] Dávila J.M., Trejo X. Rebeca, *Que es belleza en la Arquitectura*, México, Fed. Ed. Méx. Pp. 9, Abril 2002

Sin embargo, podrá advertirse hasta aquí, el problema de responder ante la pregunta que interroga por esa belleza, no es ni fácil, ni nuevo, ni de respuesta obvia, pese a que entre muchos pueda existir una intuición de respuesta, siempre inconsistente. Los seis arquitectos cuya opinión se incluye, se acercan a la respuesta, pero ni ellos ni nadie, por ahora al menos, podrá responder con pleno convencimiento. Y es que se trata de una pregunta poco abordada con sistema; cuando menos en las condiciones actuales.

6.4.2. - CONCEPTOS DE BELLEZA:

A continuación se mencionaran una serie de opiniones de respetados personajes que han incidido en el concepto de belleza y de estética en los últimos años, desde arquitectos así como algunas definiciones culturales, psicológicas, simbolistas, funcionalistas, técnicas, lingüísticas y espaciales.

Gillo Dorfles: "Las alteraciones del gusto están entre las más peligrosas disciplinas, sobre todo en lo arquitectónico. El gusto por el vestido, por la decoración, por el objeto artesanal o industria fluctúa en demasía. Pero cuando se trata de edificios, proyectados hoy, realizados después e incluso, a terminarse pasado mañana por otros, las cosas se complican. La idea originaria una vez trasladada a la piedra, al cemento o al acero, no se remueve tan fácilmente, y es por eso que hoy, después de un tiempo de que los grandes estilos duraban siglos, nos encontramos frecuentemente frente a obras apenas terminadas, ya viejas, de muchos decenios (como la famosa estación ferroviaria milanesa de Stacchini). Este hecho explica también la frecuente ofuscación acerca de la "belleza" arquitectónica incluso en tiempos recientes: pensemos en los discutidos "castillos" Coppedé (de Génova y de Roma) despreciados en la misma medida que las obras maestras de Basile, Sommaruga o Campanini. Pensemos en las tantas y no del todo despreciables obras de Piacentini, aparecidas cuando ya el movimiento moderno estaba denominando Europa e Italia. Pero pensemos también en ciertos amueblamientos *Art Decó*, considerados pésimos por los adeptos del nuevo funcionalismo y destinados a volverse apetecibles una treinta de años mas tarde. Y recordemos también la deliciosa estación de trineos Mollino, vista en la época de su construcción, con escandalizado estupor, igual que sus muebles serpentinos, que debieron ser sustituidos al costo de millones de liras algunos decenios mas tarde. Pero ¿Por qué he puesto estos fáciles ejemplos? Por que creo que nunca como en el corto siglo se ha asistido a las inversiones totales en los juicios axiológicos sobre arquitectura. Hoy es fácil proclamar la "belleza" y la coherencia del modernismo catalán del *art noveau* belga, de la Secesión Vienesa. Pero, ¿se ha olvidado que solo hace una treintena de años la estupenda *Maison du peuple*, de Horta fue destruida (Por que no era suficientemente "bella")? Pensemos como fue destruida, y solo en el ultimo momento no lo fue, la *Robie House* de Wright: y como contrariamente fue reconstruido, después de medio siglo, el Pabellón de Mies en Barcelona.
La explicación de todo esto no es más que la siguiente: vivimos en una época – mas bien, en un sucederse de la época – donde las "normas" estéticas y técnica, en otro tiempo la base de la arquitectura, ya no valen. Por lo cual, y solo en segundo termino, con el instaurarse de un determinado estilo o (subestilo): *art decó*, racionalismo, organicismo, brutalismo, minimalismo, deconstructivismo, postmodernismo, etc. Estamos en posibilidad de formular nuestros propios juicios de "valor". Valor estético y técnico conjuntamente, como ha de ser para toda construcción arquitectónica. Que este valor exista – hoy como siempre –,

no obstante todas las metamorfosis tecnológicas, lingüísticas, semánticas, etc; me parece indiscutible. Naturalmente, se trata de entender que significado conferimos al término y al concepto de "bello". Las ultimas corrientes estéticas han preferido tomar distancia del simple y elemental concepto de bello; no solo eso, es bien sabido que, a partir de Kant (Por no mencionar toda la honda controversia de los empiristas ingleses con Berkeley a la cabeza) acerca del concepto de *pulchritudo vaga* (la belleza "pura") se ha admitido un *pulchritudo adhaerens* (o sea, una belleza que incluye la utilidad: por consiguiente, justo aquella que la arquitectura requiere). Si al final del siglo en curso, con la irrupción del Kitsch – y, por lo tanto, de un "mal gusto" identificado con el arte – las cosas se han complicado al punto de hacer a muchos estudiosos que, efectivamente, de lo "bello" fuese mejor no hablar. Lo cual no quita que, a mi ver este comportamiento y este convencimiento sea algo pasajero, aunque tristemente pasajero. Lo bello, antes bien, existe ahora y existirá siempre. A menos que el mundo devenga de tal manera "irracional" que transforme al hombre en un bruto".

Lord Norman Foster: "La belleza en arquitectura hoy, en el pasado y en el futuro, es la fusión de luz, espacio y estructura".

Frank O. Ghery: "Son múltiples los microclimas de talento en arquitectura y en el lenguaje, y tal situación es similar en todo el mundo pienso que una sociedad plural nos demanda sobrevivir, crecer y prosperar disfrutando lo mejor de nuestras dotes y ayudando a los otros a hacer lo mismo puesto que tenemos necesidad de mas ayuda y de mas talento. Hay una gran cantidad de talento que no llega al sistema. La gente se esta alejando del pasado y hay siempre nuevas posibilidades de expansión en todo el mundo que aparece extraño, caótico e indiferente, y esto no nos gusta. Estamos luchando y es más fácil volver a modelos más coherentes que en un momento dado parecen más seductores, pero debemos recordar que tales modelos retroceden a épocas de políticas y filosofías diversas.
Si debemos sobrevivir, debemos vivir en el presente y tratar de trabajar para el futuro."

Kisho Kurokawa: "Por mucho tiempo la "belleza" arquitectónica ha sido sinónimo de estabilidad y la simetría fue su expresión más directa. Sin embargo, la belleza ha mantenido siempre una posición preeminente fundada en la existencia de Dios. El arte, la música y la arquitectura del siglo XX han logrado alejarse de Dios a través de la abstracción. No obstante, cuando esto acaeció se ha notado que la abstracción estaba tomando el predomino sobre el mundo como un nuevo dios, superando las diferencias culturales y realizando un orden homogéneo y generalizado. Actualmente, en el mundo se asiste a una paradigmática mutación de esta homogénea generalidad universal entre un nuevo orden simbiótico y una belleza ligada a la simbiosis. La belleza de la simbiosis es una belleza diversa y con muchas caras, que incluye la simbiosis de niveles globales y locales, de tradiciones y alta tecnología, de arte y ciencia, de economía y cultura. Yo expreso esta belleza de la simbiosis bajo la forma de "simbolismo abstracto" o "arquitectura intercultural".

*Fumihiko Maki: "*La embriaguez que produce la arquitectura no deriva necesariamente de la sola impresión formal, sino que se expresa en la excitación que se experimenta ingresando en sus espacios internos y en que la comprensión de sus relaciones con el ambiente externo*".*

Definiciones Culturales, Psicológicas y Simbolistas:

Vincenzo Lamberti: “La arquitectura ha sido “el refugio del hombre, el principio de la sociedad, a quien deben su estructura las poblaciones, y su fasto, y su pompa, y el decoro, la religión, a quien se debe, en suma, el mantenimiento del vivir humano”.

Pietro Selvático: “Yo me declaro entre aquellos que consideran la arquitectura como el arte de construir los edificios según las necesidades civiles y sagradas de los pueblos y de adornarla de manera que el ornato indique el significado y el uso a que están destinados”.

James Fergusson: “Desde el punto de vista histórico, la arquitectura deja de ser un arte que interesa únicamente al artista o al cliente y se convierte en uno de los más importantes complementos de la historia, llenando muchas lagunas de otras fuentes y dando la vida y realidad a muchas cosas que, sin su presencia, difícilmente podrían ser comprendidas”

R.H. Cram: “La arquitectura nos parece el arte más grande por que es un arte de la comunidad… Cuando llega a ser del producto especializado del genio de un hombre, como en el siglo XV o en el nuestro, su declinar es inevitable”.

C.yA.William Ellis: “La buena arquitectura es probablemente la manifestación externa, definitiva y satisfactoria del arte de vivir”.

Definiciones Funcionalistas y Técnicas:

Francesco Millizia: "En arquitectura, « todo ha de nacer de la necesidad y la necesidad no admite lo superfluo.”

E. Viollet le Düc: "La belleza en una construcción no reside en los perfeccionamientos conseguidos por una civilización o una industria muy desarrollada, sino en el empleo juicioso de los materiales y de los medios a disposición del constructor”

Le Corbusier: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes bajo la luz”.

Definiciones Lingüísticas:

Francesco Maria Zanotti: “El arquitecto, ¿Qué otra cosa hace sino dirigirse a la diversidad inmensa de las infinitas proporciones y, correteando por todas aquellas formas de hermosura y belleza, conformar después de su obra de acuerdo con aquella que juzga ser la más perfecta?”.

G. Winckelmann: “En arquitectura la belleza...consiste, esencialmente, en la proporción: con proporción tan solo, y sin ningún otro ornamento, un edificio puede ser bello”.

J.L. Bali: “La arquitectura [es arte matemática y el método o proceso que emplea es la proporción”.

Louis Hautecoeur: “La arquitectura, que de todas las artes es la mas sometida a las condiciones materiales, económicas y sociales, es también aquella que, gracias a las proporciones matemáticas y a las formas geométricas, expresa la especulación más abstracta del pensamiento humano”.

Pietro Selvatico: “La arquitectura viene definida, por lo general, como el arte de construir según la proporciones y las reglas fijadas por la naturaleza y por el gusto”.

Definiciones Espaciales:

Geoffrey Scott: "La arquitectura nos da espacios tridimensionales, capaces de contener nuestra persona y este es el verdadero centro de aquel arte…la arquitectura, únicamente, puede dar al espacio su completo valor. Puede rodearnos con un vació tridimensional y el placer que nos proporciona es un don que solo ella puede ofrecernos…una gran parte del placer que recibimos de la arquitectura…nace, en realidad, del espacio…El arquitecto lo modela como un escultor modela el barro lo dibuja como una obra de arte…en la belleza de cada edificio el valor espacial, que atañe a nuestro sentido del movimiento, juega un papel de importancia primaria".

Frank Lloyd Wright: "El edificio no será, en adelante un bloque de materiales de construcción elaborado desde afuera, como una escultura. El ambiente interno, el espacio dentro del cual se vive, es el hecho fundamental en el edificio, ambiente que se expresa al exterior como espacio cerrado".

F. Stelé: "Tres son los componentes de la arquitectura: la envoltura material, el espacio que contiene y la intención vital. De estas tres componentes la del espacio es la única que siempre se da y sobre ella ha de apoyarse una problemática de la arquitectura profunda".

R.E. Warder: "El valor duradero de la arquitectura es el del espacio... la arquitectura debe ser vista, sentida, comprendida de dentro a fuera y el progreso de la arquitectura a través de los siglos debe ser estudiado de acuerdo con el desarrollo expresivo de los interiores, y no con el estudio de las formas que lo contienen o, lo que seria todavía peor, de las monumentales fachadas yuxtapuestas".[83]

[83] Dávila J.M., Trejo X. Rebeca, *Que es belleza en la Arquitectura*, México, Fed. Ed. Méx. Pp. 9, Abril 2002

6.4.3. -COMENTARIO:

¿La Belleza y La Estetica se han transformado?

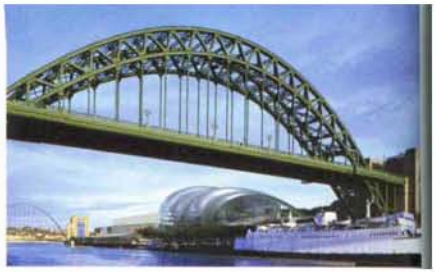
Definitivamente en estos años han surgido una serie de acontecimientos sociales, políticos, que han cambiado en un alto grado, la perspectiva de apreciación de la belleza y estetica no obstante queda claro que la aspiración de lo bello y lo estetico se distingue por esos elementos eternos de: un ritmo, sintonia, simetría, equilibrio, significado, color, contraste etc. Sin embargo ha sido tal el cambio que ha quedado sustituida por otros elementos, que despiertan emociones encontradas de morbosidad, protagonismo, imperismo, fragmentación, asimetría y una serie de descomposiciones que con el reflejo actual de nuestras sociedades en profunda transformación, y podria pensarse que parte del inicio de dicho cambio, incide mucho en esa deshumanización de la que tanto habla Rem Koolhaas, ó Jacques Dérrida, aunque por otro lado en el ambito de la materialidad, quedan aun algunos arquitectos que apuestan por aquellos elementos que reivindican que la arquitectura aun puede seguir aspirando a ser una *Beaux – Art* , en una modalidad como se quiera interpretar, un ejemplo que se consideraría como trascendental y que podria influir dentro del grupo de los arquitectos que buscan esta belleza y estetica en los principios originales, son Herzog & de Meuron, Santiago Calatrava, Norman Foster entre otros en los que la búsqueda de la belleza y estetica reside en el compromiso de proponer algo más que un *Mall* o un sistema confuso de lenguajes figurativos, que para vivirlos, hay que entender primero una dialéctica filosofica, sin embargo los medios electrónicos en el siglo XXI, seran determinantes para la estetica y la belleza, ya que proveeran de sistemas más sofisticados para crear la nueva arquitectura y aun se desconoce como va a repercutir, en tanto el inicio esta dado.

6.5. -ARQUITECTURA EXPERIMENTAL

6.5.1. – Arquitectura Virtual

La interfaz digital con la hiperrealidad:
Hacer frente hacia una arquitectura experimental.

Los cambios que la computadora supone para la arquitectura son solo una parte de la convulsión y la revolución social que claman por la urgencia de abordar ciertas reflexiones, para colocar el elemento construido en su contexto. Esta convulsión se ha venido vinculando, alternativamente, a la revolución industrial, a la introducción de la imprenta, la electricidad, la invención del telefono, la construcción de vías férreas o el cambio a la moneda de metal. Mientras el mundo intenta arreglárselas con las enormes implicaciones de un cambio que deja ampliamente atrás todos estos precedentes, y que era imposible de imaginar hace solo cinco años, podemos empezar a intuir que esta nueva realidad esta solo en sus comienzos. Los estudios acerca de la Internet son minimos comparados con la cadencia del cambio en que estan sucediendo los hechos. En el despertar del siglo XXI, solo un cuarenta por ciento de los norteamericanos disponen de una conexión a la red a traves de las lentas lineas de telefono. Pero el trafico de internet se esta doblando cada 95 dias, y unos dos millones de paginas se añaden a la red a diario. En la actualidad, la utilización del correo electrónico es tres veces superior al correo convencional, y a medida de que las conexiones con un mayor ancho de banda vayan estando disponibles para el uso en general, su uso se va a incrementar exponencialmente por su mayor velocidad. ¿Qué ocurre, como un periodista se ha preguntado retóricamente, cuando las “conexiones a alta velocidad dejan de ser el lujo de unos pocos privilegiados y pasan atener un carácter general? ¿Qué ocurre cuando se esta permanentemente conectado a Internet, y este pasa a constituir una parte intrínseca de nuestras vidas, tanto en casa como en el trabajo, y a traves del cual podemos recibir instantáneamente todo tipo de media, desde video de alta resolución hasta nuevos formatos aún hoy por descubrir? Este cambio radical afectará de modos insospechados en todos los aspectos de nuestra vida, tanto pública como privada, convertira en ridículas las transformaciones sociales que se han experimentado hasta hoy; volvera irrelevantes los debates actuales acerca del copyright, la pornografia o el radicalismo político en Internet. A diferencia de convulsiones precedentes, Internet ha producido un gran impacto global que promete ser aun mayor en el futuro, en la medida en que continua reconfigurando nuestra interacción con el mundo, sea social, política o cultural. La naturaleza de esta transformación es imposible de predecir. La unica certeza, basada en la experiencia del pasado, es que la tecnología lleva consigo un enorme potencial tanto para lo bueno como para lo malo.

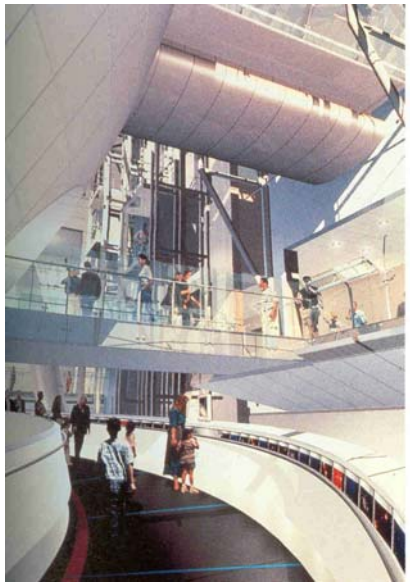


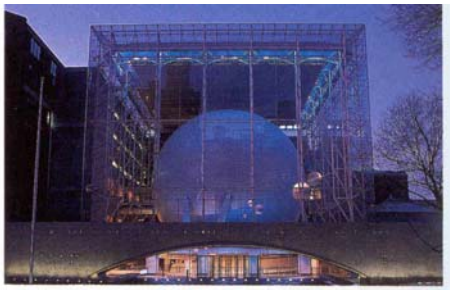
La desconcertante ausencia de debate entorno a la arquitectura digital.

Si el debate publico acerca de la potencia y la dirección que pueda (o deba) producirse ha sido relativamente animado, la discusión acerca de las implicaciones que todo ello pueda tener con respecto a la arquitectura ha sido especialmente silenciada. Mientras que algunos criticos, como William Mitchell, se adelantado osadamente en esta dirección, intentando descifrar este nuevo fenómeno y analizar sus posibles consecuencias, no ha aparecido ningun manifiesto que intente delinear una visión coherente de las drásticas repercusiones que puede tener para con la realidad del espacio fisico. El gran debate épico que acompaño la revolución industrial, elocuentemente conducido por John Ruskin, William Morris y Thomas Carlyle, cambió la dirección de la arquitectura del siglo XX – a pesar de que ningun de estos grandes personajes victorianos era arquitecto –. Peter Davey sugiere, convicentemente, que el idealismo del movimiento de las *arts and crafts* que nació de este debate se transfirió directamente a los origenes del movimiento moderno, transformando sus connotaciones teológicas en una condición en una condición más laica de la producción. Ningun proceso similar se puede producir durante el proximo siglo (o antes, dada la rapidez de los cambios) sin un análisis de este tipo, que debería fomentarse a conciencia.

La fe ciega silencia el debate

Una de las razones de este silencio puede ser la rapidez con que se esta produciendo la mutación electrónica de nuestro espacio; es mucho más excitante e interesante participar en una revolución que simplemente hablar de ella. Pero la evidencia de que se ha caracterizado como un "sonambulismo tecnológico" apunta hacia un fenómeno mucho más profundo que todo esto. En los últimos cincuenta años, - frente al supuesto y repetido desencanto con la tecnología por parte de muchos, debido a la proliferación nuclear, la incapacidad de lucha contra ciertas enfermedades..., el sobrecalentamiento global de la Tierra, la degradación general del medio ambiente a la téorica pérdida de confianza colectiva en la noción del progreso – la creencia implícita en el proceso sigue viva y goza de buena salud, aunque solo sea al nivel de subsecuente. [84]



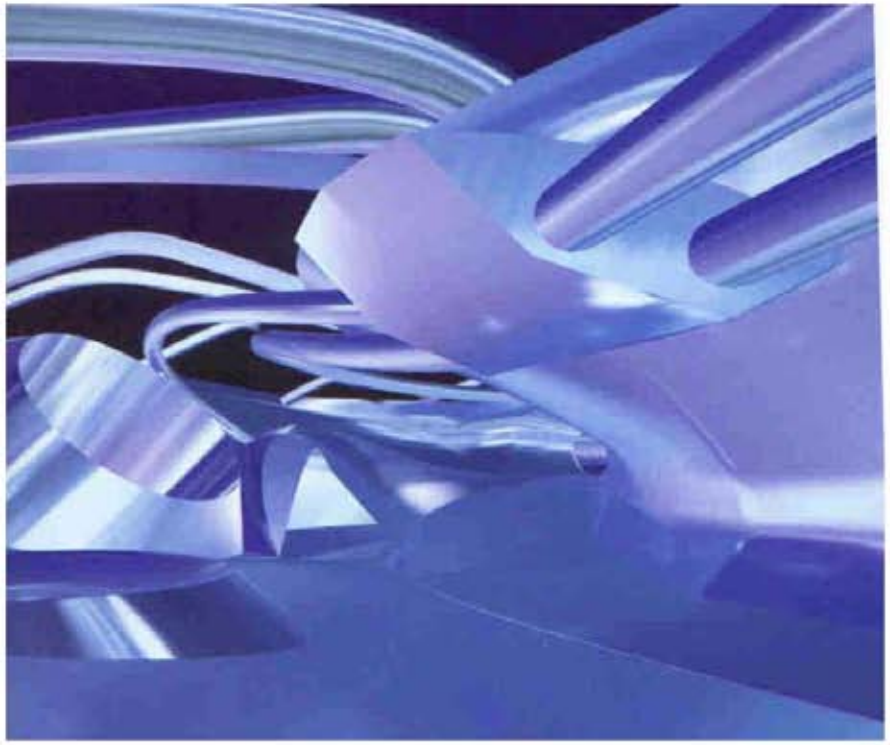


[84] Steele James., *Arquitectura y Revolución Digital*, Barcelona, Ed. G.Gilli. Pp. 06; 2001

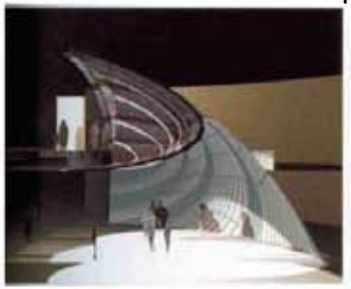
El determinismo tecnológico Imposibilta el debate

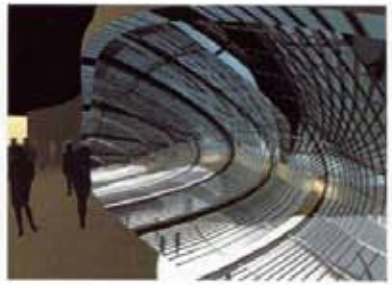
La ausencia total de debate y la violenta reacción frente a cualquier atismo de incredulidad – en las raras ocasiones en que produce – puede explicarse por una complicidad consensuada basada en el deseo de que la tecnología sea realmente capaz de satisfacer todas las necesidades físicas y emocionales – a pesar de la abrumadora evidencia de lo contrario –. La actitud que predomina frente a la, cada vez mayor, dependencia de los ordenadores en el proceso de diseño, como parte de la revolución electrónica descrita, es que la tecnología está por encima de cualquier tipo de duda o discusión. El futuro que promete configurar se formula como infinitamente deseable, inevitable y mejor. El determinismo tecnológico, que se basa en la creencia de cualquier beneficio social depende enteramente de la intervención científica, pone su acento en las innovaciones, en lugar de sus consecuencias. Un anuncio reciente a toda pagina en el *New York Times*, insertado por una conocida compañía invasora cuyo capital proviene de la venta a traves de Internet, muestra que este síndrome todavía esta vivo:

Amamos la tecnología. Es nueva y brillante, y despierta cierta admiración, como la Gran Pirámide de Keops, o un bebé recien nacido. La tecnología nos ayuda en los trabajos pesados y permite a las personas en contraste en pensamientos trascendentes. Bits y Bytes, *unos y ceros, sobrevuelan el planeta, pero tan solo a discreción nuestra. El ordenador tiene un modelo de comportamiento: el nuestro. Los ordenadores son de plástico, metal y arena. Las personas son luz, discernimiento e imaginación. Admira a las maquinas. Adora a sus inventores.*



Las suposiciones que encarna este mensaje aparentemente inocuo y heréticamente desconcertante – que la tecnología es una fuerza neutral que podemos controlar y que la ecuación siempre estará en equilibrio – han generado un debate que tiene una relacion directa con el potencial futuro de los ordenadores en la arquitectura.



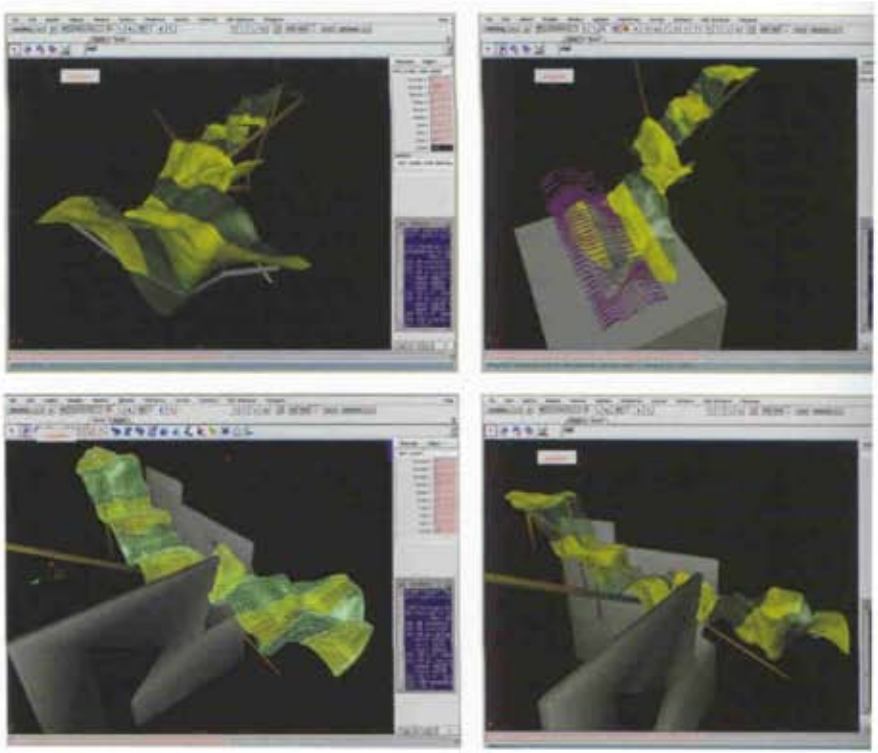


La tecnología no es neutral

En lugar de atacar las falacias inherentes a la suposición de que el ordenador puede modelar la razon y el comportamiento humanos, para Joseph Weizenbaum, y también en cierta medida para Albert Borgmann, los otros dos avatares que reclaman una mayor ponderación respecto a como nos acercamos a esta tecnología, se centran en el poder que tiene la tecnología y las herramientas que proporciona, transfiguran las tareas para las cuales se utilizan, alterando también su significado y las características de sus usuarios. Algunas investigaciones recientes respecto a la introducción de estas herramientas, revelan que el papel que desempeñan en la evolucion humana es mucho más importante de lo que en un principio se había supuesto; cuando los artropodos prehumanos utilizaron las herramientas, su condición física cambió y aumento también su destreza. Fue la conquista de las herramientas más rudimentarias lo que desencadenó la evolución humana, lo que ejemplifica el carácter relativo de la velocidad en los cambios evolutivos. La intuición de que la evolución biológica esta dando paso rapidamente a su equivalente tecnológica, provoca que, en la actualidad, los antropólogos se pregunten: ¿puede una maquina ser más inteligente que su hecedor? Dejando de lado posibles interpretaciones publicitarias, la respuesta es un tajante sí.

Las formas perfectas del ciberespacio

En esta relacion entre Eros y Logos, la logica redirige el amor para perfeccionar la formas. Es en el ciberespacio donde finalmente se realiza y se define empíricamente la geometría de los solidos perfectos y los numeros ideales que Platon asoció con la verdad firme e intelectual; sus homologos sensoriales siempre han sido mucho más engañosos. El saber puro es puesto en peligro por relaciones digitales que se derivan del almacenamiento de datos que provienen del exterior. El sueño platónico de una visión cristalina de la realidad vista a traves del ojo mental y no del fisico, se suplanta por una construcción existencial, una realidad reconstituida a partir de la información, forzada por una opcion binaria. El ordenador simula el cuerpo, encarna la personalidad; síntomas de esta simulación son la sensación de que en ocasiones se anticipa a las ordenes y de que se ha convertido en una prolongación del cuerpo.



Una nueva relacion espacio – tiempo.

El cambio radical que se ha producido en la concepción de la arquitectura se ha llevado a cabo en el más característico de sus territorios: el espacio, el medio intangible más habitual para el arquitecto y que ha distinguido a esta profesión, a traves de su manipulación y buen hacer, de la experiencia mucho más pragmática de la edificación. El ordenador ha precipitado una reevaluación fundamental del espacio y del tiempo; en poco más de un siglo se ha pasado de una condición preindustrial al ciberespacio. Si la antigua percepción del espacio era cíclica y diurna, su relación con el espacio tenia un carácter más subjetivo y absoluto, como se esta empezando a demostrar en los recientes estudios de la relación existente entre Stonehenge y la forma del paisaje a su alrededor. Este tipo de monumentos, abrazando toda evolución hasta llegar a las catedrales góticas de la edad media, eran proyectos comunitarios construidos por y a traves de distintas generaciones. Con la llegada del tiempo que masca el reloj, asociado a la producción, la relacion entre espacio y tiempo se convirtió en secuencial, objetivo y, rapidamente, en relativo. Einstein, en su teoría de la relatividad, mostró que espacio y tiempo son aspectos de una misma entidad, postulada en un principio como *continuum* espacio temporal; puntualizó, también, que el espacio tridimensional se percibe de forma distinta según la velocidad y el punto de vista del espectador.

Breves reconsideraciones acerca del espacio moderno, posmoderno y digital

En relación con la arquitectura, la fragmentación social motivada por la revolucion industrial – y la emigración rural que la acompaño – incitó a la simplificación moderna. Los interiores desnudos de Charles Rennie Mackintosh y Margarett McDonald formaron parte de la más amplia tradición *arts and crafts* que emergió como respuesta a la mecanización, pero se inspiraron también en el reduccionalismo Zen japones, una cultura ancestral que por entonces se estaba empezando a abrir al mundo. Más tarde, las primeras fases del movimiento moderno recogerían a menudo la asimilación directa de las ideas niponas de proporción y sobriedad, solidificando una nueva trayectoria. Cuando la iniciativa, arrinconada parcialmente por aquellos que no reconocieron el valor de la contribución de Mackintosh y McDonald, cruzó el canal de la mancha, se vio reforzada por una importante intuición de Adolf Loos, quien fue capaz de pulir este reduccionismo. Loos supo adaptarse al monadismo que caracterizo la experiencia moderna (materializado ejemplarmente por Edward Munich en su obra *El Grito* de 1893), y reconfiguró el entusiasmo que se estaba propagando por una necesidad de limpiar el revoltijo victoriano que había legitimado el moviemiento de las *arts and crafts*, sobrealimentado, además, por los beneficios de producción. Loos vio la necesidad de mitigar la apelación al minimalismo por parte de Mackintosh y McDonald, pues la cultura tradicional que lo inspiró tenía aún el beneplácito de la comunidad preindustrial, y la necesidad de reduccionismo surgió como respuesta a la economia a gran escala, más que alos excesos. En su lugar, Loos delegó la construcción del exterior a una fachada anónima que encubría un espacio interior protector, el cobijo personal definitivo para refugiarse del nuevo y hostil mundo exterior. Antes que la restitución del desorden, Loos sustituyó las blancas superficies por materiales opulentos como el cuero y el mármol y, utilizó reminiscencias del *Raumplan*, aunque sin imitarlo literalmente, en la subdivisión tradicional de los habitantes, para crear un refugio espacial que debia funcionar como el antidoto a la soledad que provocaría un

mundo regido por el mercado, el depositario definitivo de la cultura y la historia individuales.

Aunque abandonó el *Raunplan*, Mies van der Rohe perpetuó el ideal loosiano de los ricos y opulentos interiores, cuyo mejor ejemplo se expresa en la apoteosis del Pabellón de Barcelona de 1929; paralelamente, Le Corbusier retorna al minimalismo extremo tanto en el interior como en el exterior, ambas maneras de hacer dejaron al individuo sin un lugar donde esconderse. Posteriormente, este modelo de espacio positivo reduccionista fue repetido irreflexivamente por muchos de sus sucesores que no poseian el talento de sus maestros. Otros, como los New York Five en los años setenta, se lo tomaron más en serio, y basándose en los cinco puntos de Le Corbusier, ensayaron las distintas posibilidades tanto intelectuales como físicas, algunos ejemplos se finales del siglo XX, como el museo Getty de Los Angeles, de Richard Meier, son un claro ejemplo de la persistencia de este acercamiento moderno fisicopositivo al espacio, con una cosmovisión teológica que se hace evidente en sus secuencias procesionales. El edificio desplaza la espiritualidad preindustrial hacia una reproducción estructural y ordenada del racionalismo científico, como un posible rival de la religión en proporcionar sentido al mundo. Los espacios interiores que esta estructura hace posible – y a traves de los cuales se concibe la procesión para conseguir el efecto máximo – es la majestuosa narrativa del microcosmos revelada por la luz natural; Explicación tectonica de la historia universal de las creencias y fractura con el pasado. La modernización es un proceso de diferenciación cultural y de atomización social causado por la fragmentación de la comunicación preindustrial, y presenta al movimiento moderno como el equivalente construido de este proceso.

El espacio Posmoderno.

La mayor evidencia de que la modernidad es un proyecto incompleto la encontramos en la permutación que ha sufrido el espacio arquitectónico desde el movimiento moderno, a traves de la posmodernidad, hasta el ciberespacio, en donde la búsqueda de lo secuencial ha resultado ser mucho más productiva que la obsesión por las contradicciones de la posmodernidad. El capitalismo es, como apunta Frederic Jamison, el hilo conductor. El rapido crecimiento de consumo y la conciencia cada vez mayor de las dificultades que paralelamente traen consigo los avances de la tecnología, acaban por definir cada una de las fases del cambio, como ya se ha descrito acerca del Japón actual. El posmodernismo se planteó, más que como refutación del proceso de modernización, como una investigación acerca de los posibles limites del mismo. El desarrollo de una

economia global y la llegada de la sociedad posindustrial ha revelado temas, como la multiculturalidad, hasta ahora ignorados, y que ha puesto fin al carácter elitista y diferenciador de la modernidad. Ademas la explosión mediatica ha socavado la percepción de una sociedad estable con estructuras institucionales consolidadas e incluso ha cuestionado la confianza en la especialización. Este ascenso de la "heterogeneidad sin jerarquia" emerge de su equivalente construido y convoca la consumación del final de una gran narrativa: la idea coral envuelta del escepticismo de que no hay una unica respuesta a todos los problemas del mundo. Jamison insiste en las dudas acerca del concepto de progreso, argumentado que el principio del final de la gran narrativa se inició ya a principio del siglo XX, tras el final de la I Guerra Mundial, y expone cuatro puntos clave que definen la relación entre modernidad y posmodernidad:

1.- Los ciclos del consumidor nos dan fuerza ahora a "periodizar", pues estamos condicionados a hacerlo así, y estos ciclos animan una reconsideración de lo moderno desde la atalaya de la Posmodernidad.

2.- La modernidad es una categoría "narrativa" que implica a sus equivalentes premodernos, no modernos o posmodernos.

3.- La modernidad es una categoría, es un proceso de escisión que tiene sus raices en la separación entre el sujeto y objeto y

4.- Cualquier consideración de la modernidad debe comprender también la posmodernidad, pues ambas son etapas de una misma cultura: la creciente artificialidad de la cultura del consumo.

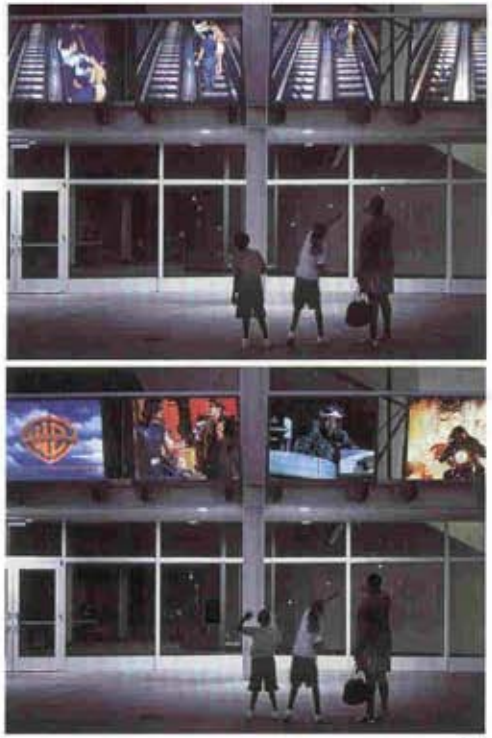
El espacio posmoderno reinventado como espacio cibernético tangible.

Antes de profundizar un poco más en este inminente viaje al ciberespacio, seria necesaria una pequeña reflexión acerca de lo que significó el espacio posmoderno como producto de la tendencia creciente hacia la mistificación del consumo, incitada hacia la publicidad y los medios de comunicación desde mediados del siglo XX. El espacio posmoderno, como equivalente dimensional, a la distinción que en esos momentos empezaba a erosionar las fronteras de clase, de educación o de gusto que hasta entonces había preparado el espacio moderno, impulsó jerarquia, exteriorizó la disolución de creencias tales como la maestría y la especialización, que previamente se habían manifestado como aspectos compartimentados y funcionalistas del moviemiento moderno. Tanto sociólogos, como urbanistas o geógrafos insisten en la condición posmoderna sigue vigente y que, si es así, su equivalente arquitectónico actual se encuentra seguramente en el fenómeno asociado a los parques temáticos, que con atención ya había iniciado hieráticamente Walt Disney. No es, pues, una coincidencia que la arquitectura temática y la digital estén proliferando casi al mismo ritmo. Existe una correspondencia directa entre la experiencia virtual y los entornos temáticos, especialmente en cuanto a los atributos eróticos y sensuales descritos con anterioridad, lo que convoca a realizar una interesante comparación.

Ciberespacio, cibertiempo.

La aparición de la realidad virtual hace difícil considerar la realidad tal como lo hemos hecho hasta ahora. La percepción del espacio y del tiempo se ha alterado irrevocablemente. El carácter ciclico, más que secuencial,

del tiempo, producto tanto de la restitución de la información como de la variación a un sentido dilatado del tiempo que Paul Virilio ha denominado “intensivo” en el ciberespacio ha contribuido a lo que él mismo ha expresado como la conveniente “ruptura morfológica del entorno dimensional”. Curiosamente, estas percepciones se corresponden con las recientes investigaciones en el ámbito de la mecánica quántica, donde los esfuerzos por unificar la gravedad ha provocado la introducción del concepto del tiempo “imaginario”, unas condiciones idénticas hacia todas las direcciones del espacio, como una ley científica abstracta, lo que esta nueva ley implica es que, en tiempo “real”, existe una importante diferencia entre dirección, pasado y futuro.

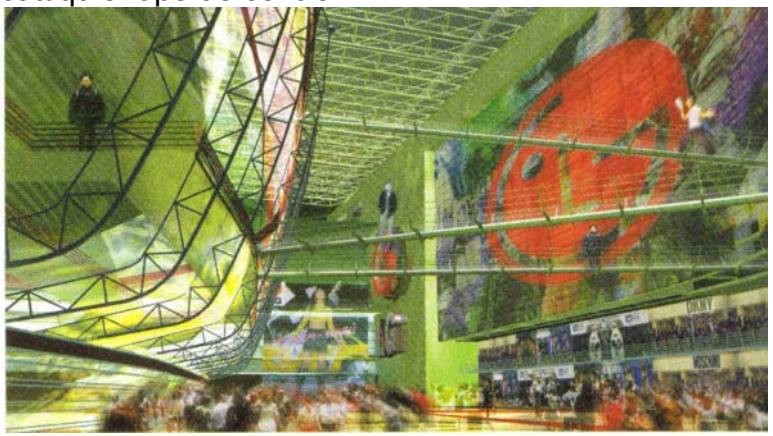


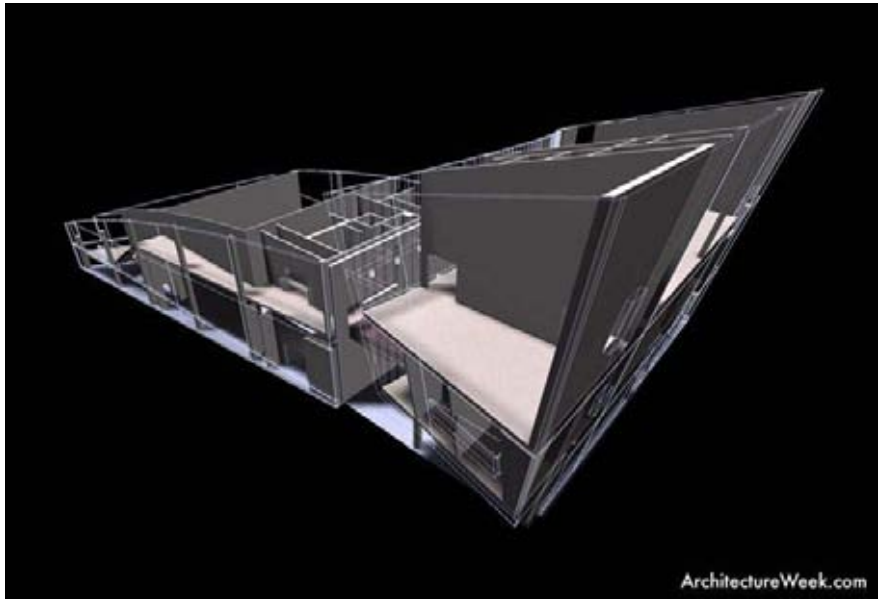
<6>

Definiciones del Ciberespacio.

Entre las definiciones de trabajo que se ha propuesto para el ciberespacio, una de las más completas es la de Michael Benedict, quien ha escrito ampliamente sobre el tema. Benedict define el ciberespacio como “una realidad virtual”, artificial o multidimensional, una red conectada global, alimentada, sostenida y generada por los ordenadores, pero a esta definición cuidadosamente delimitada, le añade otra mucho más lirica, casi antropomorfica, relatando su florecimiento “en cualquier lugar donde se recoja, acumulen y almacenen datos. Sus entrañas se alimentan de cada imagen, palabra o numero, de la suma de cada contribución, hecho o reflexión. Sus horizontes se alejan en todas direcciones; su respiración se hace cada vez más intensa, se hace más compleja, te abraza y te envuelve. Inflamable, centelleante, humeante, chasqueante a la caza, una biblioteca imaginaria de Borges, una ciudad, intima, inmensa, sólida, y líquida, reconocible e irreconocible, todo al mismo tiempo. Su definición conjura la imagen de un universo generado en paralelo y alimentado por ordenadores, un lugar donde cualquiera pueda atravesar los limites, donde quiera que estos se encuentren, siempre que se disponga de la tecnología adecuada; una evocación de la idea de gobierno metafísico descrita por Platón, no vinculado a las leyes físicas o a las geometrías restrictivas que rigen este mundo. Su antropoformismo presupone una observación objetiva de la información, lo que aquí se propone es la síntesis indivisa, nos transfiguramos en información, y nos seduce la inmersión en la totalidad a tráves de un mundo sensible. El ordenador simula el cuerpo, y como la mejor de las herramientas, parece anticipar sus necesidades, o incluso la personalidad del usuario. La raiz *ciber* se deriva de la palabra griega *kyberman* (conducir, manejar o controlar), tal vez de ahí provenga la seducción

que ejerce sobre los arquitectos, que tienen una gran tendencia a controlar a pesar de que digan lo contrario. La exitación que con lleva la sensación de controlar la información es inmediata aunque engañosa, pues las predicciones nos indican que el ordenador va a dinamitar cualquier tipo de control. [85]





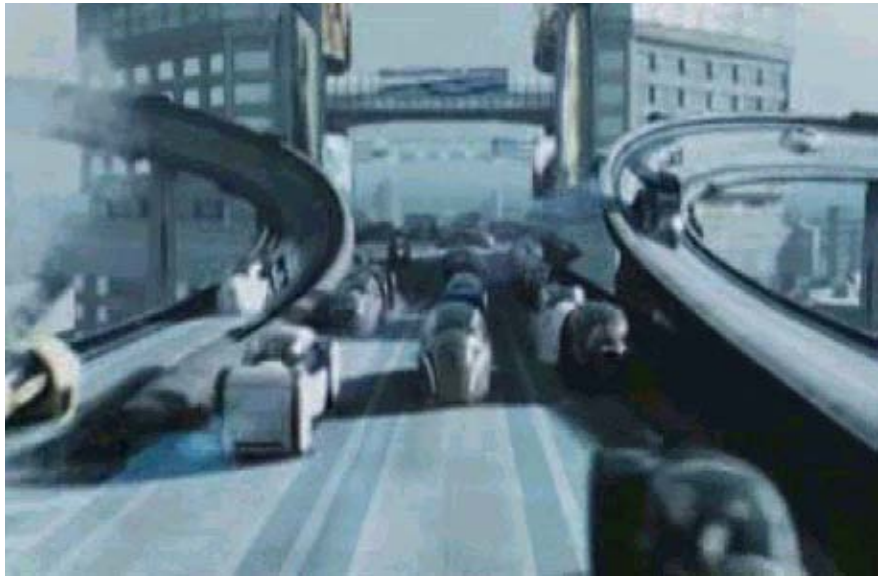
[85] Steele James., *Arquitectura y Revolución Digital*, Barcelona, Ed. G.Gilli. Pp. 8 -26; 2001

6.5.2. – COMENTARIO:

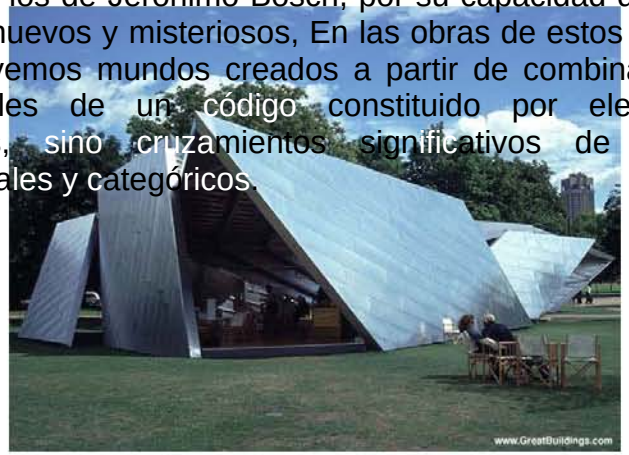
Arquitectura visionaria: el exceso de la posibilidad

Así como la poesía difiere de la prosa en su embriaguez controlada con los significados que pueden encontrarse más allá de los límites del lenguaje ordinario, así la arquitectura visionaria excede a la arquitectura ordinaria en su búsqueda de lo concebible. La arquitectura visionaria, al igual que la poesía, busca un extremo, cualquier extremo: belleza, admiración temerosa, estructura, falta de estructura, pero enorme ligereza gasto, economía, detalle, complejidad, universalidad, singularidad. En esta búsqueda de lo que está más allá de lo inmediato, proponer la encarnación de ideas que son a la vez poderosas y concisas. Con mayor frecuencia estas propuestas están mucho más allá de lo que puede construirse. Esto no es una debilidad: precisamente en esto se encuentra la intensidad de la visión.

El espacio del arte. Al imaginar cómo será “especializada” la información en el ciberespacio, en primer lugar es fácil sentirse abrumado por la idea de “entrar” en la computadora, y sólo considerar representaciones relativamente mundanas del espacio: el espacio de la perspectiva, el espacio de los gráficos, el espacio de varios sistemas de proyecciones simples. La biblioteca de representaciones del espacio de la humanidad es mucho más rica: sincrónica y diacrónicamente, a través del globo y a través del tiempo, los artistas han creado una abundancia de sistemas espaciales. ¿Cómo sería estar dentro de un universo cubista?, ¿Un universo de jeroglíficos?, ¿Un universo de pinturas rupestres o de cuadros de Magritte? Así como las representaciones alternativas de la misma realidad por parte de distintos autores, cada uno con un estilo particular, pueden llamar nuestra atención sobre aspectos de esa realidad de otra manera invisible, así los diferentes modos del ciberespacio proporcionan nuevas maneras de interrogar al mundo.



La creación del arte abstracto por Malevich, Kandinsky, Klee, Modrian y otros de los primeros artistas modernos prefigura el ciberespacio en tanto que es un alejamiento explícito de la representación de la naturaleza conocida. Quizá los artistas siempre han inventado mundos -uno recuerda lo variadas que han sido las representaciones utilizadas en el arte- desde las acuarelas chinas, los íconos bizantinos, hasta los extraordinarios y opuestos fondos de Leonardo -pero esos mundos generalmente hacían referencia a alguna realidad familiar. Aún cuando la realidad era de naturaleza cósmica o mística, encontramos un supuesto de similitud con el mundo cotidiano. Los artistas modernos emprendieron la tarea de inventar mundos enteros sin referencia explícita a la realidad externa. Malevich es pertinente: sus architectones son estudios arquitectónicos que imagina existen en un mundo más allá de la gravedad, en contra de la gravedad. Creados como una arquitectura sin un programa funcional o límite físico, son también estudios de una arquitectura absoluta, en el mismo sentido en el que hablamos de la música absoluta, la arquitectura por la arquitectura; Paul Klee en sus diarios, habla sobre ser un "dios" en un universo de su propia creación. Nos vienen a la mente los cuadros de Max Ernst o, más aún, los de Jerónimo Bosch, por su capacidad de crear mundos nuevos y misteriosos, En las obras de estos artistas no sólo vemos mundos creados a partir de combinaciones improbables de un código constituido por elementos familiares, sino cruzamientos significativos de límites conceptuales y categóricos.



Tal como sucede con el ciberespacio, el espacio del arte es arquitectura, tiene una arquitectura y contiene arquitectura. Es arquitectura por su capacidad de crear una sensación de profundidad finamente controlada, aún dentro de representaciones que son inherentemente bidimensionales; tiene arquitectura por su estructura de composición; y, por representación, contiene arquitectura. Puede servir de puente entre el ciberespacio y la arquitectura. Proyectos teóricos. Para el cuerpo de trabajo que constituye la arquitectura construida que conocemos, hay, desde luego, una contraparte no construida, A través de la historia encontramos ejemplos de proyectos arquitectónicos de tan vasta ambición que simplemente no pudieron ser construidos utilizando los recursos de su época.

La serie de grabados de Piranesi titulada Carceri, o Prisienes, señala el inicio de un discurso arquitectónico deliberadamente inconstruible.

En contra de la cada vez mayor constricción de la práctica arquitectónica, Piranesi dibujó un mundo imaginado con una arquitectura compleja, evocadora, Su título recuerda una frase de Georges Bataille: "El hombre escapará de su cabeza como el convicto escapa de la prisión" (citado por Hollier 1989). La cabeza del hombre, principal refugio de la razón, es a la vez hogar y mazmorra de la imaginación. El gesto de Piranesi afirma inequívocamente que es más importante escapar de la prisión de lo meramente razonable mediante la creación de una realidad artificial lo suficientemente amplia como para contener lo que puede ser concebido que aplicar una amputación procústica de todo aquello que exceda las contingencias del presente.

Ledoux, Lequeu, Boullée, cada uno contribuyó a esta lucha: conforme la práctica arquitectónica se fue haciendo más y más prosaica por la intromisión de la utilidad, respondieron inventando una contraparte imaginaria cada vez más osada. Cuando los apuntalamientos metafísicos del pasado se hicieron obsoletos y se requirieron de nuevas explicaciones para detener el empobrecimiento de la mera utilidad, Ledoux puso énfasis en la arquitectura parlante, una arquitectura que hablaba, arquitectura y poesía, Ledoux inventó un estilo hiperecléctico de lo que en la superficie parece ser una mezcla casi indiscriminada de modos e imágenes. Así como en los cuadros de Bosch lo impresiona a uno tanto la heterogeneidad de sus fuentes como la exactitud literal con la que son usados. Pese a lo extraño que estos ensamblajes hayan podido considerarse en su propia época, en a nuestra parecen ser más la regla que la excepción. Una breve caminata por cualquier ciudad importante revelará yuxtaposiciones más extrañas, literales e indiscriminadas. Boullé al buscar una manera de expresar el potencial sublime de la arquitectura, compuso formas arquitectónicas que aspiraban a ser montañas, aun planetas interiores que pudieran sugerir el universo. De su Cenotafio para Newton, escribió: "Oh, Newton así como por la medida de tu sabiduría y lo sublime de tu genio determinaste la forma del mundo; he concebido esta idea de envolverte en tu propio descubrimiento" (citado por Kostoff 1985).

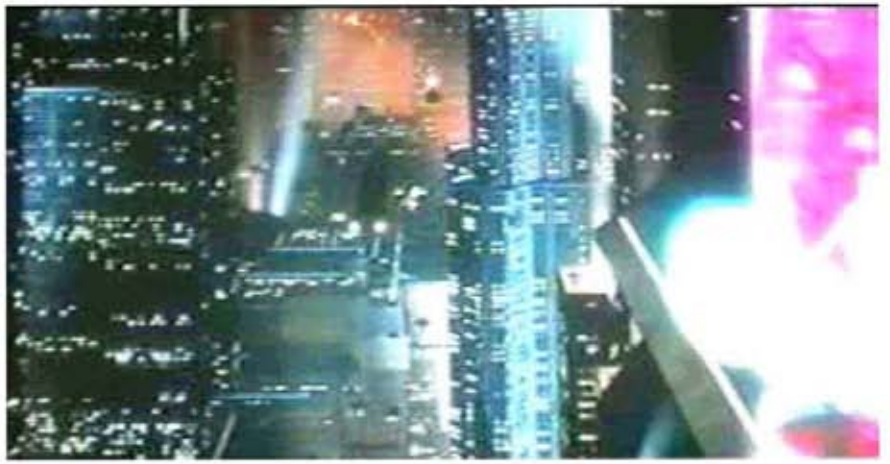
La producción de la arquitectura visionaria continúa hasta el presente. Es instructivo escudriñar los manifiestos para encontrar premoniciones de una arquitectura del ciberespacio. Muchos han contribuido a esta tentativa, convirtiéndose en la vanguardia mundial de la imaginación, construyendo en palabras e imágenes lo que aún no puede convencer al mundo físico de soportar. A continuación presento una pequeña muestra de, sus voces que muestran una conciencia muy adelantada a su época.

Sant'Elia y Marinetti 1914: La tremenda antítesis entre el mundo antiguo y el moderno es el resultado de todas aquellas cosas que existen ahora y no existían entonces. Elementos cuya posibilidad misma los antiguos ni siquiera soñaron, han entrado en nuestra vida. Han aparecido posibilidades- materiales y actitudes mentales que han tenido mil repercusiones, de las cuales la primera y más importante es la creación de un nuevo ideal de la belleza, aún oscuro y embrionario pero cuya fascinación ya se está sintiendo aun por las masas. Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático, hemos enriquecido nuestra sensibilidad mediante un "gusto por la luz, lo práctico, lo efímero y lo ligero". Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales, palacios, salones de actos; sino de grandes hoteles, ferrocarril, carreteras inmensas, puertos colosales, mercados cubiertos, galerías brillantemente iluminadas, autopistas, esquemas de demolición y reconstrucción.

Gropius: nuevas ideas sobre la arquitectura, 1919: ...construir en la imaginación, sin preocuparse sobre las dificultades técnicas.

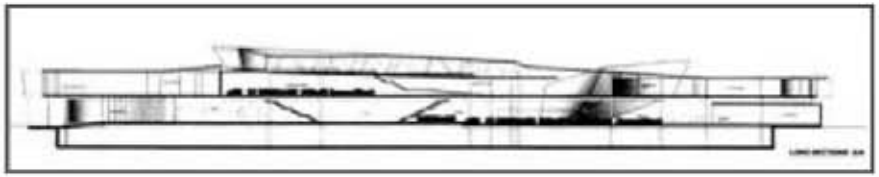
Taut, abajo la seriedad, 1920: Nuestro mañana brilla en la distancia, ¡Húrra tres veces hurra por nuestro reino sin fuerza! ¡Hurra y de nuevo hurra por lo fluido, lo grácil, lo angular, lo centelleante, lo relampagueante, la arquitectura eterna!

Schuize-Fielitz: la ciudad espacial, 1960: La estructura espacial es un macro-material capaz de la modulación, análoga a un modelo intelectual de la física según el cual la riqueza de fenómenos puede reducirse a unas cuantas partículas elementales. El material físico es un discontinuo de unidades de números enteros, moléculas, átomos, partículas elementales. Sus capacidades de combinación determinan las características del material.



La ciudad espacial acompaña al perfil del paisaje como una capa cristalina: es en sí misma un paisaje, comparable a las formaciones geológicas con picos y valles, hondonadas y mesetas, comparable con el área frondosa del bosque con sus ramas. Para regenerar las ciudades existentes, se extenderán estructuras sobre sus secciones degeneradas y harán que caigan en desuso.

Constant: la Nueva Babilonia, 1960: la ciudad moderna está muerta; ha caído víctima de la utilidad. La Nueva Babilonia es un proyecto de una ciudad en la que es posible vivir y vivir significa ser creativo.
La Nueva Babilonia es el objeto de una capacidad creadora masiva; toma en cuenta la desaparición del trabajo no creativo como resultado de la automatización; toma en cuenta la transformación de la moralidad y el pensamiento, toma en cuenta una nueva organización social.



[Éste será un]... patrón parecido a una red... [de espacios cuyo ambiente puede ser modificado mediante]... una manipulación abundante de color, luz, sonido, clima, mediante el uso de los aparatos técnicos de los tipos más diversos y mediante procedimientos psicológicos. La formación del interior en cualquier momento dado, el juego común de los varios entornos ocurre en armonía con el juego de la vida experimental de los habitantes. La ciudad trae consigo un despliegue dinámicamente activo y creativo de la vida.
Uno puede vagar durante periodos prolongados a través de los sectores interconectados, entrar en la aventura que permite su laberinto ilimitado, el tráfico expreso sobre el suelo y los helicópteros que vuelan sobre las terrazas cubre grandes distancias, haciendo posible un cambio espontáneo de ubicación.

Recientemente arquitectos tales como Lebbeus Woods han adoptado la causa de una "arquitectura experimental", incluso de una arquitectura "antigravedad", de nuevo muy avanzada para nuestras tecnologías físicas.

Woods: ¿qué significa? 1989: debe decirse: la arquitectura experimental puede o puede no tener un beneficio redentor para los demás, para la sociedad en general. Creo que es impropio afirmar que dichas obras beneficiarán siquiera a alguna persona. Ésta no es una *raison d'etre*. Es verdad, una obra particular puede proporcionar innovaciones útiles, o incluso puede volverse influyente en el pensamiento y la obra de otros (para bien o para mal), pero lo más probable es que la mayoría de las obras experimentales, con justicia, caerán en el olvido. Este es el riesgo de lo nuevo, de lo original: puede demostrar ser simplemente novedoso, meramente excéntrico. Mejor aún, la mayoría dirá, para continuar con la probada tradición de la arquitectura en lugar de arriesgar el despilfarro de la vida y el talento propios haciendo sin sentidos. Quizás...

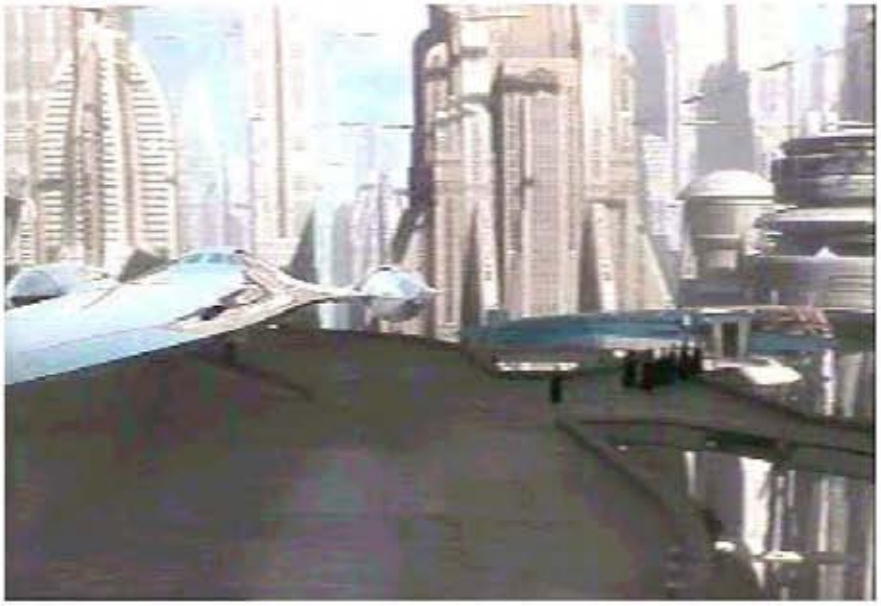
Resulta claro que nuestra capacidad para imaginar arquitectura rebasa con mucho nuestra capacidad para construirla, hasta ahora. En la mayoría de las disciplinas adelantadas esto señala la diferencia entre investigación aplicada e investigación pura, y el valor de la investigación pura es indisputable, La arquitectura no tiene ningún laboratorio teórico, además del estudio y el estudio sólo está abierto para los arquitectos: el mundo no comparte las invenciones producidas allí. El ciberespacio puede ser visto por lo tanto como un enorme laboratorio virtual para la continua producción de nuevas visiones arquitectónicas, y a la vez devuelve la arquitectura al reino público. ¿Luego entonces, cómo sería una arquitectura del ciberespacio?

Filename: A9 Capitulo 6.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 03:06
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 03:06
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 7 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 06:54
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 56
Number of Words: 20,153 (approx.)
Number of Characters: 114,873 (approx.)

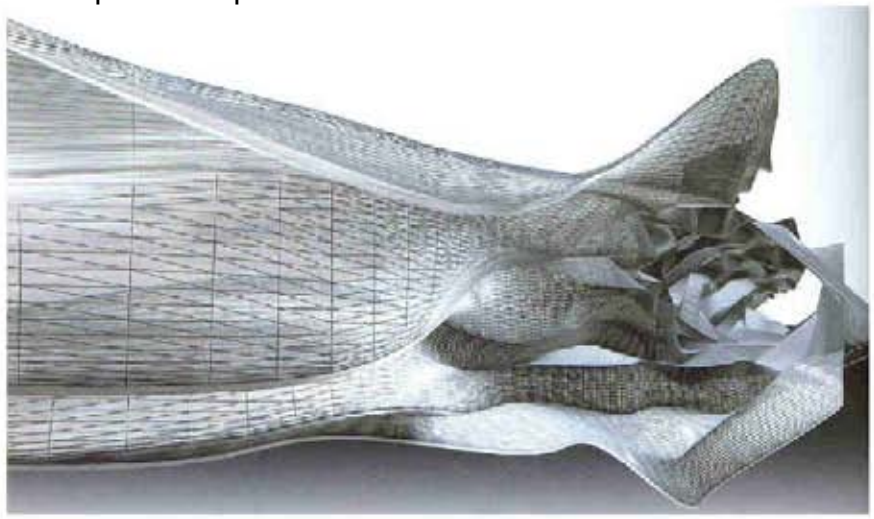
CONCLUSION FINAL:

La arquitectura del ciberespacio

La arquitectura ha estado apegada a la tierra, aun cuando sus aspiraciones no lo hayan estado, como lo muestran las citas reunidas arriba. Buckminster Fuller señalaba que estaba sorprendido de que, a pesar de todos los avances alcanzados en la tecnología de la construcción, la arquitectura permanecía arraigada a la tierra por la más mundana de sus funciones, la plomería. Arraigada por el agua de desecho, la arquitectura no obstante ha intentado volar en sueños y proyectos, locuras y catedrales.



La arquitectura nunca ha sufrido una falta de dueños fértiles En alguna ocasión, sin embargo, en épocas tecnológicamente mucho menos avanzadas, la distancia entre visión y encarnación era menor, aun cuando el esfuerzo requerido para esa encarnación era a menudo demoledor La mayoría de las "grandes tradiciones" se iniciaron con una etapa experimental de peligro y descubrimiento que no se fosilizó hasta mucho después. Pese a lo difícil que nos resulta comprenderlo, una catedral gótica era un experimento extendido que a menudo duraba más de un siglo, al final del cual existía el riesgo literal del colapso. El sueño y la fabricación eran uno. Curiosamente, la práctica de la arquitectura se ha alejado cada vez más de aquellos sueños. El ciberespacio permite llenar de nuevo el vacío que se ha producido.

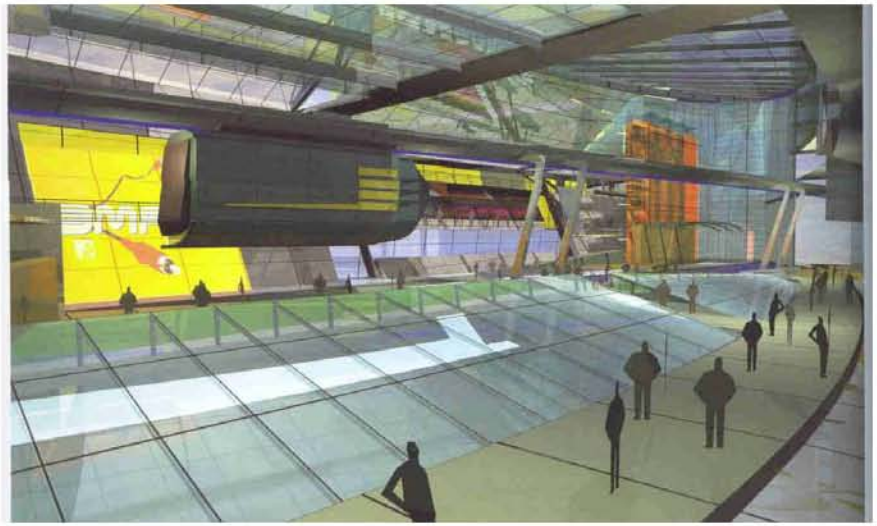


El ciberespacio altera las maneras en las cuales se concibe y percibe la arquitectura, Más allá del diseño auxiliado por computadora (CAD), el diseño por computadora (DC), o la creación de nuevos medios formales para describir, generar y transformar la forma arquitectónica, codifica el conocimiento arquitectónico de manera que indica que nuestra concepción de la arquitectura se está volviendo cada vez más musical, que la arquitectura es música

espacializada. La composición computacional, a su vez, combina estos nuevos métodos con conceptos de composición de alto nivel de la forma general del sujeto con las limitaciones locales y globales para transformar un patrón de entrada en una obra terminada. En principio, y con el conocimiento arquitectónico adecuado, cualquier patrón puede convertirse en una obra de arquitectura, así como cualquier patrón puede convertirse en música. A fin de que el patrón de datos sea calificado como música o arquitectura se pasa a través de "filtros de composición", procesos que seleccionan y friccionan los datos de acuerdo con las intenciones del arquitecto y la capacidad perceptiva del observador. Esta "filtración adaptativa", para utilizar un término neutral, proporciona el inicio de la inteligencia que constituye un ciberespacio y no una hipergráfica.

Esto, desde luego, significa que cualquier información, y datos, pueden volverse arquitectónicos y habitables, y que el ciberespacio y la arquitectura del ciberespacio son una y la misma cosa.Transformación radical de nuestra concepción de la arquitectura y el dominio público implicado por el ciberespacio. Las nociones de ciudad, plaza, templo, institución, hogar, infraestructura se amplía permanentemente. La ciudad, tradicionalmente la ciudad continua de la proximidad física se vuelve la ciudad discontinua de la comunidad cultural e intelectual. La arquitectura, normalmente entendida en el contexto de la primera, la ciudad convencional, cambia a la estructura de relaciones, conexiones y asociaciones entretejidas sobre y alrededor del mundo simple de apariencias y acomodos de las funciones comunes.
Miro hacia mi izquierda y estoy en una ciudad; miro hacia la derecha y estoy en otra. Mis amigos de una pueden saludar con ademanes a mis amigos de la otra, gracias a que los reuní.

Es posible prever una arquitectura encajada dentro de la arquitectura. El ciberespacio mismo es arquitectura, pero también contiene arquitectura, pero ahora sin límite en cuanto al tamaño fenoménico. Las ciudades pueden existir dentro de las cámaras como las cámaras pueden existir dentro de las ciudades. Debido a que el ciberespacio significa un objeto clásico cediendo al espacio y a la relación, todo "paisaje" es arquitectura, y los objetos esparcidos sobre el paisaje también son arquitectura, Todo lo que estuvo alguna vez cerrado se despliega ahora en un lugar, y todo invita a uno a entrar en los mundos dentro de mundos que contiene.



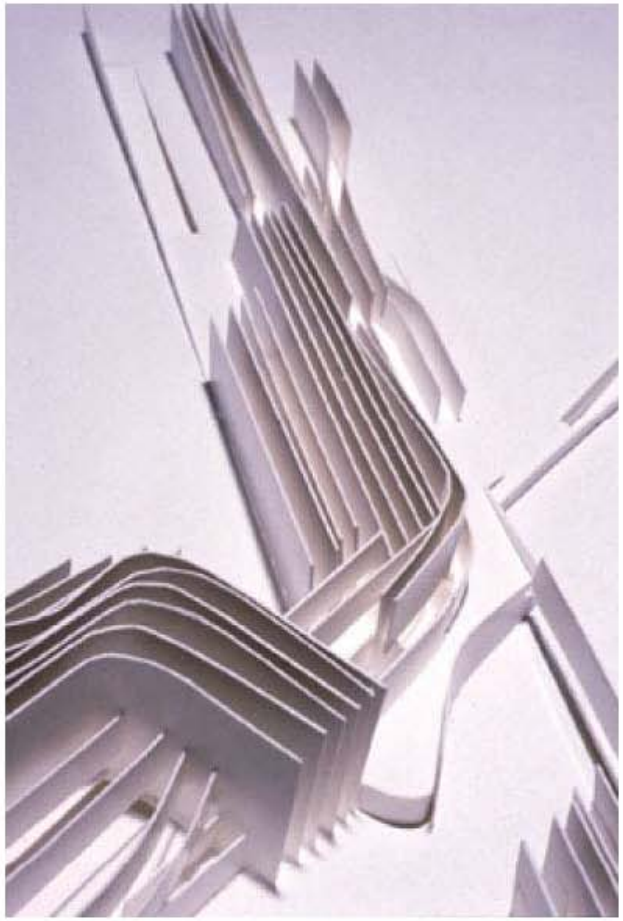
“La Arquitectura Liquida”

Precisamente por ello podemos rechazar igualmente el dualismo de la apariencia y la esencia. La apariencia no oculta la esencia, la revela; es la esencia. La esencia de un existente ya no es una propiedad hundida en la cavidad de este existente; es la ley manifiesta que preside sobre la sucesión de sus apariencias, es el principio de la serie.
... Pero la esencia, como el principio de la serie es definitivamente sólo la concatenación de apariencias; esto es, en sí misma una apariencia.
...La realidad de una taza es que está allí y que no es yo.
Interpretaremos esto diciendo que la serie de sus apariencias está limitada por un principio que no depende de mi capricho. La relación establecida entre la arquitectura y el ciberespacio hasta ahora no está completa aún. No basta con decir que hay una arquitectura en el ciberespacio, ni que esa arquitectura es animista o está animada. El ciberespacio nos llama a considerar la diferencia entre animismo y animación y animación y metamorfosis. El animismo sugiere que las entidades tienen un "espíritu" que guía su conducta, la animación añade la capacidad de cambiar de ubicación, a través del tiempo. La metamorfosis es el cambio de la forma, a través del tiempo o el espacio, Más ampliamente. Utilizo el término líquido para significar animista, animado, metamórfico, así como un cruzamiento de los límites categóricos, aplicando las funciones cognoscitivamente supercargadas del pensamiento poético. El ciberespacio es líquido, Ciberespacio líquido, arquitectura líquida, ciudades líquidas. La arquitectura líquida es más que una arquitectura cinética, arquitectura robótica, una arquitectura de partes fijas y enlaces variables.

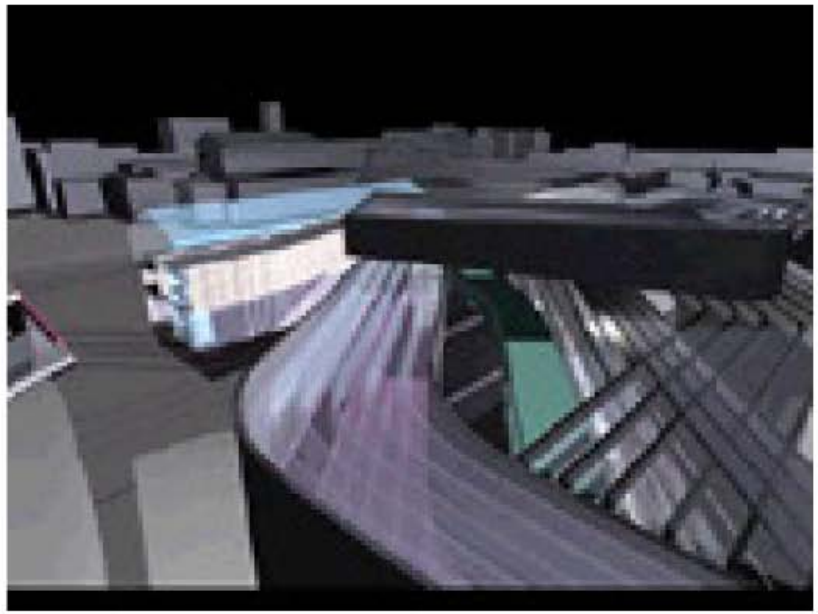
Arriba: Concepto de cielo raso de Zaha Hadid
Abajo: Cielo raso construido

La arquitectura líquida es una arquitectura que respira late, salta como una forma y aterriza como otra. La arquitectura líquida es una arquitectura cuya forma es contingente a los intereses del observador; es una arquitectura que se abre

para darme la bienvenida y se cierra para defenderme, es una arquitectura sin puertas ni vestíbulos, en donde el cuarto contiguo siempre está donde necesito que esté y es lo que necesito que sea. La arquitectura hace ciudades líquidas, ciudades que cambian cuando varía un valor, en donde los visitantes con distintas formaciones generales en distintos puntos sobresalientes, en donde los vecindarios cambian con las ideas que se tienen en común y evolucionan conforme a las ideas maduran o se disuelven.

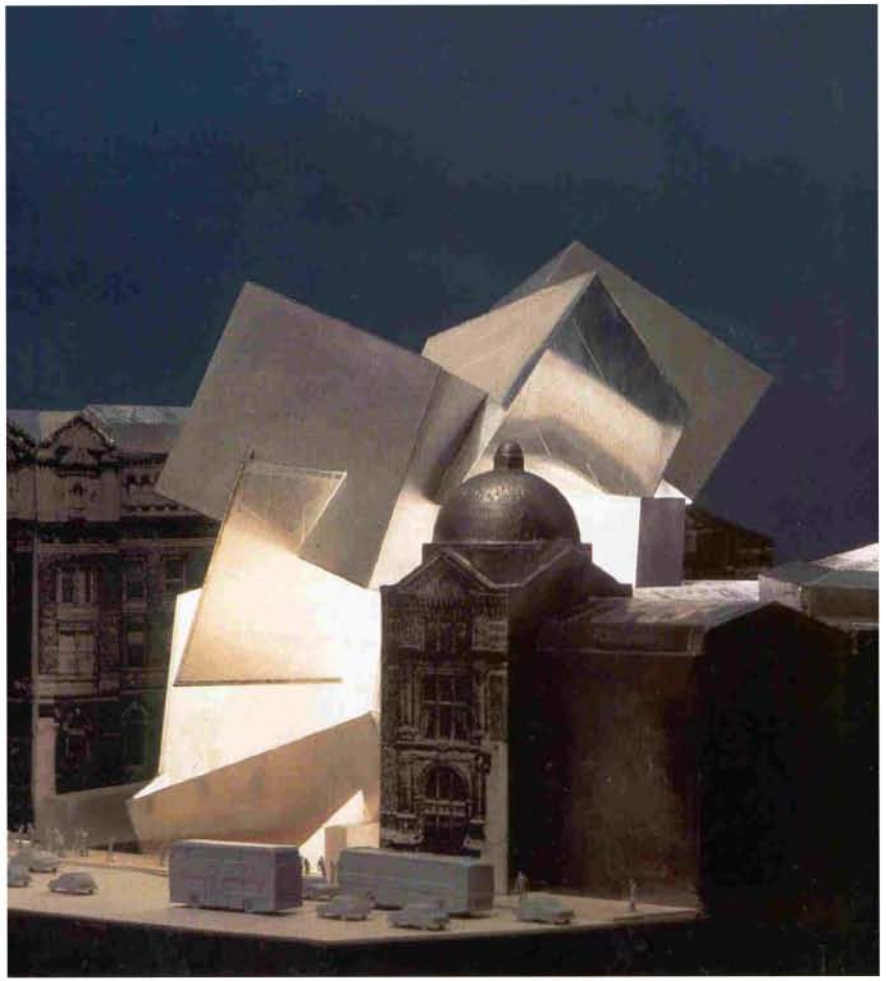


El lugar del concepto "arquitectura" en una arquitectura que fluctúa cambia radicalmente: cualquier apariencia particular de la arquitectura se devalúa, y lo que gana importancia es, en términos de Sartre, "el principio de la serie". Ya que la arquitectura es una transformación inmensa por primera vez en la historia le corresponde al arquitecto diseñar no el objeto, sino los principios mediante los cuales el objeto genera y varía en el tiempo. Debido a que una arquitectura líquida requiere más que solo "variaciones sobre un tema", requiere la invención de algo equivalente a la "gran tradición" de la arquitectura en cada paso. Una obra de arquitectura líquida ya no es un solo edificio, sino un continuo de edificios, que evoluciona suave o rítmicamente tanto en el espacio como en el tiempo. Los juicios sobre el desempeño de un edificio quedan emparentados con la evaluación de la danza y el teatro.



Si describimos la arquitectura líquida como una sinfonía en el espacio, esta descripción quedaría aún corta de la promesa. Una sinfonía, aunque varía en su duración, sigue siendo un objeto fijo que puede repetirse. En su expresión más plena la arquitectura líquida es más que eso. Es una sinfonía en el espacio pero una sinfonía que nunca se repite y sigue creándose. Si la arquitectura es una extensión de nuestros cuerpos, refugio y actor para el frágil yo, una arquitectura es ese yo en el acto de convertirse en su propio refugio cambiante. Como nosotros, tiene una identidad; pero esta identidad sólo se revela plenamente durante el curso de su vida.

Una arquitectura en el ciberespacio es claramente una arquitectura desmaterializada. Es una arquitectura que ya no está satisfecha sólo con el espacio y la forma y la luz y todos los aspectos del mundo real. Es una arquitectura de relaciones fluctuantes entre elementos abstractos Es una arquitectura que tiende hacia la busqueda.



Un caso muy particular entre musica y arquitectura: D. Libeskind

La música y la arquitectura han seguido senderos opuestos. La música fue alguna vez la más efímera de las artes, sobreviviendo sólo en la memoria de la audiencia y los ejecutantes. La arquitectura también era una de las artes más perdurables, llegando como los hizo a las cavernas de la tierra, cambiando tan lentamente como cambia el planeta mismo. La notación simbólica, la grabación análoga y,

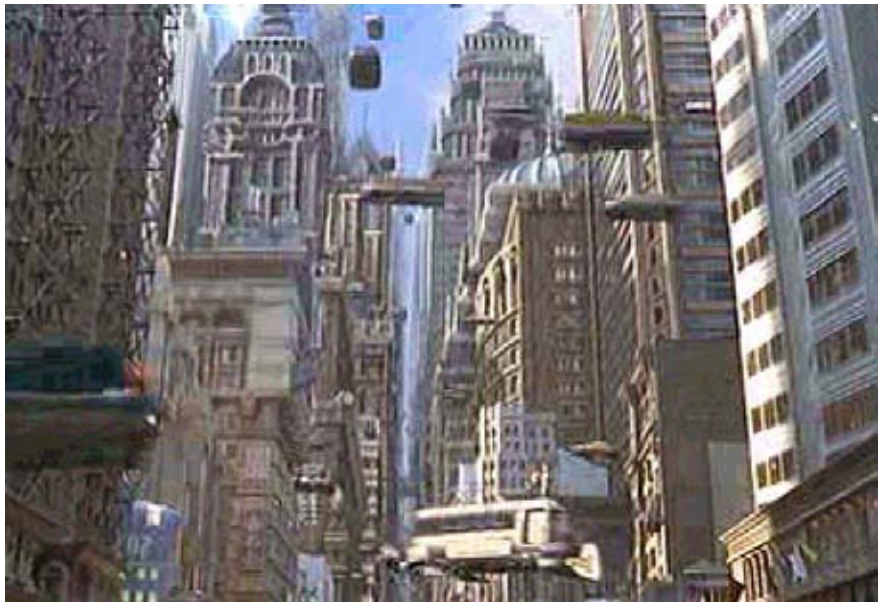
actualmente, el muestreo y la cuantización digital, y la composición computacional, han permitido a la música convertirse, discutiblemente, en una de las artes más permanentes. En contraste, el tiempo de vida de la arquitectura está disminuyendo rápidamente. De muchas maneras la arquitectura se ha convertido en la menos durable de las artes. La desmaterializada, danzante, difícil, arquitectura del ciberespacio, etérea, temperamental transmisible a todas las partes del mundo simultáneamente pero sólo indirectamente tangible, también puede convertirse en la arquitectura más perdurable jamás concebida.
Estoy en un lugar familiar. ¿He estado aquí antes? Siento que conozco este lugar, pero aún cuando me doy vuelta algo parece haber cambiado. Sigue siendo el mismo lugar, pero no es tan idéntico a como era hace un momento. Como una nueva ejecución de una sinfonía, su entonación es distinta y en la diferencia entre sus encarnaciones presente y pasada algo nuevo se ha dicho en un lenguaje demasiado sutil para las palabras. Los objetos y situaciones que alguna vez se creía tenían una identidad fija, un "yo" genérico, poseen ahora personalidad, defecto y sabor. Todas las categorías permanentes son derrotadas conforme la riqueza de lo particular fija en mi la idea de que en este paisaje, si he de beneficiarme plenamente, la atención es necesaria y además recompensa. Aquellos de nosotros que hemos sentido la diferencia, asienten unos a otros en un reconocimiento silencioso, sabiendo que al final de la especificidad yace el silencio y que lo hecho habla por si mismo, no con palabras, sino a través de presencias, siempre cambiantes, liquidas.

Esta arquitectura varía según la estructura de sus relaciones internas y externas. Varias "arquitecturas" derivadas de un generador arquitectónico principal, son vistas de manera diferente en distintos momentos durante el curso de su evolución, según los puntos de vista planteados. Se hace una separación entre la estructura de composición de cada obra arquitectónica, el sistema de coordenadas en el cual está cartografiado y el conjunto de primitivos que ensambla, La estructura misma, los sistemas de coordenadas y los primitivos son vistos todos como dinámicamente transformables bajo su propia inteligencia o en respuesta al control externo (por el ciberespacio / tiempo, en respuesta a otros objetos, o a usuarios). Esta capacidad de transformación fundamental sugiere una liquidez en lo que alguna vez fue la más concreta de las artes y requiere, el uso del plural: Arquitecturas.

“Las Mega estructuras”

El principio y nacimiento de la *Media* ya es una realidad, la micro tecnología, se ha seguido desarrollando en lo que hasta ahora los científicos y técnicos le llaman en su etapa de la “nanotecnológia”, invariablemente tendrá un uso que hoy día aun se desconoce, la capacidad de poder emplear este medio científico – tecnológico a favor de la humanidad aun es incierto, no obstante se abre camino por si solo y lo que es mejor o peor según sea el caso, a un ritmo insospechado, tan solo de pensar que hoy día se esta trabajando en algo desconocido y que posiblemente veamos el resultado dentro de unos años mas, la cuestión es donde comienza el beneficio y donde su perjuicio.

Tal parece que la disciplina arquitectónica esta mutando con los medios electrónicos y tecnológicos de una forma que quizás nuestros antecesores lo pudieron imaginar; a largos plazos de hecho, lo que hoy día vivimos, era tan solo una utopía, en solo pensarlo e inclusive no se le dio la importancia que esta requería; por ejemplo el Grupo de Archigram en los años 60: *Walking City*, aun se considera por algunos críticos y teóricos descabellada la posibilidad de que las arquitecturas se conviertan en algo mas que un inmueble donde pueda cumplir con las funciones básicas que se requieran para vivir, trabajar, transitar y recrearse un poco a la manera como lo establecía Le Corbusier.



Los arquitectos siguen en sus búsquedas de empatar estas funciones con el arte, la historia y propiamente el espacio; a finales del siglo XX se ha dado una apertura de pensamiento y creatividad e inclusive del descubrimiento y aplicación de nuevas técnicas de la conceptualización del espacio, cuyo avance a llevado a crear otras, tal es el caso del edificio con tecnología de punta, o mejor conocido de forma errónea en México, como el “edifico inteligente”, ó arquitectura “inmaterial” como le llama Joseph Ma. Montaner en: *Las formas del siglo XX,* siendo el caso que ha marcado el inicio de una siguiente etapa de una revolución tecnológica. La connotación de *La Media*, como su uso cada vez mas frecuente, dejando por un lado el aspecto artístico y que conduce a unos alcances que aun no quedan bien entendidos, dado que el edificio, el inmueble esta mutando a ser una *Megaestructura* de forma sistemática y a su vez “pensante”, la cual constantemente se esta perfeccionando para encontrar en ella, el mas puro y servicial espacio; lejos

de un espacio con necesidades por resolver, es el orear un espacio con sentido, con identidad y cada vez mas personalizado, sin embargo la comercialización que impulsa la globalización esta obstaculizando estas ideas.

El espacio arquitectónico esta sufriendo una serie de cambios considerables, tan es así que sé esta demarcando una especie de génesis donde el empleo de la computadora es el parteaguas de una era y la que sigue…por lo tanto el factor del desplazamiento físico se reduce a una pantalla, ó bien a una *realidad virtual*, pero esto no acaba aquí, ya que las próximas etapas de este principio apenas comienzan, y el espacio con todo lo que implica dentro de un lenguaje de transito, de logística, de fluidez y materialización del usuario y su entorno definitivamente nunca será lo mismo. La megaestructura será capaz de socavar estos requisitos cuando menos en este siglo, en esta nueva era llamada por algunos críticos y pensadores: “La era de la imagen”, como lo menciona Naomi Klein, en su libro *No Logo*, será quizás el próximo cometido al cual estaremos sujetos bajo nuevas reglas de un futuro tan impredecible como lo que hoy día estamos viviendo, haciendo alusión a este tipo de previsiones será la multifuncionalidad una de sus principales características por la cual podrá transformarse a través de una tecnología y una plástica que permita una multiplicidad de lenguajes, y el inmueble dejará de ser inerte y estático, sino que tal vez este se modifique en una dinámica constante de acuerdo a sus múltiples usos, tantos como se le pueda dar, de manera que seguirá siendo una arquitectura con usos, y que al final de cuentas seguirá siendo inmueble, pero probablemente dejara de tener la connotación estricta de un inmueble o un elemento meramente arquitectónico…cuestión que el mismo tiempo nos contestará en las próximas búsquedas del espacio arquitectónico en los siguientes años.

Filename: A10 Conclusiones.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 03:16
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 03:16
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 6 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 07:08
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 8
Number of Words: 2,335 (approx.)
Number of Characters: 13,310 (approx.)

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

1. - Jenks Charles. Arquitectura 2000 G.Gilli 1971

2. -Portughesi Paolo, Después de la Arquitectura Moderna Colección Punto y Linea, 1982

3. -Montaner Josep Maria; La modernidad superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX; 1997

4. - Conrads U. Textos y Manifiestos de la Arquitectura Moderna del siglo XX G.Gili 1987

5. -Discurso de J. Herzog al aceptar el Pritzker, Revista "Arquitectura Viva" No. 77, Marzo – Abril 2001

6. -Revista "Arquitectura Viva" Artículos de, No. 89 Mayo – Junio 2001 HERZOG & DE MEURON

7. -Revista "Arquitectura Viva" Monografía No. 61
1996 SANTIAGO CALATRAVA

8. -Revista "Arquitectura Viva" Monografía No. 77 1980-2000, HERZOG & DE MEURON

19. -Revista "Arquitectura Viva" Monografía No. 78 1999, NORMAN FOSTER

10. -Revista "El Croquis" Monografía y Obra No. 79, 1992-1996 REM KOOLHAS

11. -Diversos Artículos de la Revista Suplemento de El País, EP[S]. Publicación Española, para el apoyo de complementar el compendio de cada Ponente.

12. -Avalos & Herreros, Áreas de Impunidad, Ed. Actar, 2002

13.-Wrigley Mark "The Architecture Of Deconstruction Derrida´s Haunt" MIT PRESS 1997

14. - Rem Koolhaas: "Conversations with Students" Edit. Sanford Kwinter

15. -Alberti, L. B. [1404-1472] 1986. The Ten Books of Architecture. Nueva York: Dover Publications.

16. -Anderson, J.A. y Rosenthal, E. (eds.) 1988. Neurocomputing: Foundatioris of Research. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

17. -Benedikt, M. (ed.) 1990. Cyberspace: Collected Abstracts. University of Texas at Austin.

18. -Berman, M. 1989. Coming to Our Senses, Nueva York: Simon and Schuster.

19. -Bonner J.T 1988. The Evolution of Complexity by Means of Natural Selection. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

20.-Brisson, D.W (ed.) 1978. Hypergraphics: Visualizing Complex Relationships in Art, Science and Technology Boulcer, Colorado: West view.

21. -Conrads, U. 1970. Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

22. -Davies, P (ed.) 1989. The New Physics. Cambridge: Cambridge University Press.

23. -Dawkins, E, 1986. The Blind Watchmaker.

24. -Feyerabend, P 1988. Against Method. Londres: Verso.
Gregory, B, 1988. Inventing Reality: Physics as a Language. Nueva York: Wiley Science Editions.

25. -Helsel. S.K. y Roth, 1. P (eds.) 1999. Virtual Realities: Theory, Practice and Promise. Londres: Meckier.

26. -Hiller, R. y Hanson, J. 1984. The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press.

27. -Hollier, D. Against Architecture: The Writings of George Rataille. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
28. -Kostoff, S, 1985. A History of Architecture. Oxford: Oxford University Press.

29. -Kuhn, T 1990. Untransniatability, notas de conferencia, UCLA.

30. -Küppers, B.O, 1990. Information and the Origin of Life. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

31. -Langton, C. G. 1989. Artificial Life: Proceedings of an Interdisciplinary Workshop on the Synthesis and Simulation of Living Systems Held September.
1987. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.

32. -Lorca, F. G. 1989. Poet in New York Nueva York-Noonday Press.

33. -McClelland, J.L. y Rumelhart, D.E. (eds.) 1986, Parallel Distributed Processing:
Exploration in the Microstructure of Cognition, vols. 1 y 2. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

34. -Negroponte, N. 1975. Soft Architecture Machines. Cambridge. Massachusetts: MIT Press.

35. -Pérez-Gómez, A. l983. Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

36. -Pickover, C. 1990. Computers, Pattern, Chaos and Beauty: Graphics from an Unseen World, Nueva York- St, and Martin's Press.

37. -Sartre, J.P 1956. Being and Nothingness. Nueva York-, Washington Square Press.

38. -Scarry, e. 1985, The Body in Pain. Nueva York- Oxford University Press.

39. -Stirling, B. 1990. "Cyberspace (TM)", Interzone, November 1990.

40. -Tzonis, A, 1986. Classical Architecture: The Poetics of Order. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
Vider, A. 1990. "The Building in Pain". AA Files, Londres: AA Press, primavera 1990.

41. -Woods, L. 1989. One Five Four. Nueva York- Princeton Architectural Press.

SITIOS WEB VISITADOS:

www.arquitecturaviva.com.es

www.aavv.es

www.elpais.es

www.croquis.com

www.elpais/eps.es

www.ggili.com

www.moma.com

www.nasa.com

www.workshop/architectural.com.uk

Filename: A11 BiBliografia.doc
Directory: C:\TESIS
Template: D:\Documents and Settings\jordy\Application Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Subject:
Author: Jordy Israel Alemán R.
Keywords: press cambridge architecture york mit
Comments:
Creation Date: 28/05/2004 03:30
Change Number: 2
Last Saved On: 28/05/2004 03:30
Last Saved By: Jordy
Total Editing Time: 2 Minutes
Last Printed On: 04/06/2004 07:09
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 3
Number of Words: 692 (approx.)
Number of Characters: 3,950 (approx.)