



**UNIVERSIDAD VILLA RICA**

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

LA VOLUNTAD CREATIVA DE  
LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA  
EN UN BAR - LOUNGE

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**ARQUITECTA**

PRESENTA:

**LORENA ESPERANZA LOZANO  
VALDÉS**

Arq. Adolfo Vergara Mejía  
**Director de Tesis**

Arq. Luis Román Campa Pérez  
**Revisor**

**BOCA DEL RÍO, VERACRUZ**

**2007**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción.</b>	1
 <b>Capítulo I Metodología.</b>	 3
1.1 Planteamiento del problema.	4
1.2 Justificación.	5
1.3 Objetivos.	5
1.3.1 Objetivo General	5
1.3.2 Objetivos Particulares.	5
1.4 Hipótesis.	7
1.5 Alcances y Limitaciones.	8
 <b>Capítulo II Marco Teórico y Conceptual.</b>	 9
2.1 El escenario actual de nuevas geometrías:	
El Deconstructivismo	10
2.1.1 Hacia una nueva abstracción formal	13
2.2 Deconstrucción según la crítica literaria de Jaques Derrida.	15
2.3 Constructivismo Ruso.	19
2.3.1 Construcciones no utilitarias: La evolución de un lenguaje formal	22
2.3.2 Vladimir Tatlin	24
2.3.3 Abstracción suprematista y tectónica constructivista	27

### III

2.4 La Modernidad en la Arquitectura	30
2.4.1 De la Arquitectura moderna a la crítica	31
2.4.2 Complejidad y contradicción en la Arquitectura de Robert Venturi	32
2.4.3 Manifiesto en favor de una arquitectura Equívoca	33
2.5 Crisis de las Vanguardias y paradojas de la Modernidad	35
2.5.1 La Necesidad de las Vanguardias	36
2.5.2 Contradicciones de las vanguardias	38
2.5.3 Caracterización de las neovanguardias arquitectónicas	39
2.6 La Superación de la Arquitectura Moderna.	42
2.7 Las Formas del siglo XX	43
2.7.1 La Arquitectura del concepto y la forma	44
2.8 Los Arquitectos deconstructivistas.	45
2.8.1 El artista en la Arquitectura Deconstructivista	48
2.8.1.1 Frank Gehry	49
2.8.1.1.1 Objets trouvés y espacio onírico	52
2.8.1.1.2 El Museo Guggenheim de Bilbao	54
2.8.1.1.3 DZ Bank	56
2.8.1.2 Grupo Coop Himmelb(l)au	57
2.8.1.2.1 Metáforas surrealistas y dibujos automáticos	61
2.8.1.2.2 Apartamentos Gasometer B	62
2.8.2 La abstracción formal en la Arquitectura Deconstructivista	64
2.8.2.1 Peter Eisenman	65
2.8.2.1.1 El Fin del Clasicismo	67
2.8.2.1.2 Las formas del colapso	70

## IV

2.8.2.2 Bernard Tschumi	73
2.8.2.2.1 La influencia de los principios del montaje cinematográfico	75
2.8.2.2.2 El parque de La Villette, en París	76
2.8.2.3 Rem Koolhaas	78
2.8.2.3.1 El “manhattanismo”	80
2.8.2.3.2 Grupo OMA	82
2.8.3 Las teorías matemáticas en la Arquitectura	
Deconstructivista	84
2.8.3.1 Geometrías fractales: Benoit Mandelbrot	85
2.8.3.2 La teoría de los pliegues: Gilles Deleuze	87
2.8.3.3 Daniel Libeskind	88
2.8.3.3.1 El museo Judío en Berlín	90
2.8.3.4 Zaha Hadid	91
2.8.3.4.1 La Zona de la Mente	93
2.9 De lo digital a lo analógico en el Deconstructivismo	95
2.10 La an-estética en la Arquitectura Deconstructivista	100
2.10.1 Seducción contra Arquitectura	102
2.11 Resumen	104
2.12 Conclusiones	113
<b>Capítulo III Diagnóstico del Proyecto.</b>	<b>115</b>
3.1 Bar - Lounge	116
3.2 Caso análogo Bar Moonsoon en Sapporo	119
3.3 Caso análogo 5 Sentidos Lounge Bar	120
3.4 Propuestas de terreno	124
3.5 Análisis del sitio	126
3.6 Análisis urbano	128

3.6.1	Vialidades	128
3.6.2	Uso del suelo	129
3.6.3	Equipamiento	131
3.6.4	Acceso	131
3.7	Análisis de requerimientos espaciales	131
3.8	Programa arquitectónico	132
3.9	Conclusiones	135
 <b>Capítulo IV Proceso de diseño.</b>		 136
4.1	Modelo conceptual	137
4.2	Bases de diseño	139
4.3	Ejercicio formal	141
 <b>Capítulo V Proyecto</b>		 144
5.1	Memoria Descriptiva.	145
5.2	Presupuesto Paramétrico	149
5.3	Viabilidad Financiera	153
5.4	Experimentación en modelos plásticos	157
5.5	Perspectivas, maquetas y planos	159
	Planta de conjunto Arq.	174
	Planta de azotea Arq.	175
	Planta de estacionamiento Arq.	176
	Planta baja Arq.	177
	Planta 1er nivel Arq.	178
	Planta 2do nivel Arq.	179
	Cortes Arq.	180
	Fachadas Arq.	181
	Plantas y Detalles Estruct.	183
	Detalles y Corte Estruct.	185
	Detalles Constructivos	186
	Planta de estacionamiento Ins.Elect.	187
	Plantas Ins. Elect	188

## VI

Planta de estacionamiento Ins.C.Incendio	190
Plantas Ins.C.Incendio	191
Plantas Ins. Sanit.	193
Planta de estacionamiento Ins.Hidra.	196
Plantas Ins.Hidra.	197
Simbología de Acabados	199
Plantas de Acabados	200
Fachadas de Acabados	204
5.6 Conclusiones Finales	205
<b>Bibliografía</b>	<b>207</b>

**ÍNDICE DE IMÁGENES****Capítulo II:**

IMAGEN 2.1 Monumento a la 3ra Internacional 1920 torre en espiral, que se enrolla sobre sí misma, con tres salas.	26
IMAGEN 2.2 Lámina de conceptos y casos análogos del Constructivismo Ruso	29
IMAGEN 2.3 Lámina de conceptos y casos análogos del Deconstructivismo	47
IMAGEN 2.4 Restaurante Fishdance, Kobe (Japón)	53
IMAGEN 2.5 Bocetos de Frank Gehry del museo Guggenheim en Bilbao	54
IMAGEN 2.6 Museo Guggenheim, Bilbao	55
IMAGEN 2.7 DZ BANK, Berlín Alemania	57
IMAGEN 2.8 Ático 1983 Viena	59



## VIII

IMAGEN 2.9 Apartamentos Gasometer, Viena, Austria	64
IMAGEN 2.10 Centro de Convenciones, Columbus, Ohio, EE. UU. 1989-93	66
IMAGEN 2.11 La Max Reinhardt Haus, 1995 proyecto en Berlín	72
IMAGEN 2.12 Centro de Tecnología de Arte y de los Medios de comunicación ZKM, Alemania 1989	75
IMAGEN 2.13 La Villete, “follies”, Paris Francia, 1982-85	78
IMAGEN 2.14 Grand Palais, Lillie Francia, 1990-94	80
IMAGEN 2.15 Máquina de la Memoria, Bienal Venecia 1985	90
IMAGEN 2.16 Parque de Bomberos de Vitra, Weil am Reim, Alemania, 1988-93	92
IMAGEN 2.17 La Zona de la Mente (1999)	95
IMAGEN 2.18 Imágenes renderizadas, digitales	96
IMAGEN 2.19 Lámina con algunas ideas relevantes como soporte para conclusiones	112

**Capítulo III:**

IMAGEN 3.1 Maqueta del Bar Moonson	119
IMAGEN 3.2 Interiores del Bar	120
IMAGEN 3.3 5 Sentidos Lounge Bar (interior)	121
IMAGEN 3.4 5 Sentidos Lounge Bar	124
IMAGEN 3.5 Terreno dos	124
IMAGEN 3.6 Lámina del terreno	127
IMAGEN 3.7 Terreno ubicado en el Boulevard M. Ávila Camacho	128
IMAGEN 3.8 Carta de Uso de Suelo	129

**Capítulo IV:**

IMAGEN 4.1 Lámina del modelo conceptual	138
IMAGEN 4.2 Lámina de un ejercicio formal	142

**Capítulo V:**

IMAGEN 5.1 Estructura del Museo de Arte en Denver (Arq. Libeskind) muestra la estructura propuesta para el proyecto	146
---	-----

IMAGEN 5.2 Museo de Arte en Denver (Arq. Libeskind) muestra los materiales de la fachada propuestos en el proyecto	147
IMAGEN 5.3 Maqueta de trabajo (vista frontal)	157
IMAGEN 5.4 Maqueta de trabajo (vista posterior)	157
IMAGEN 5.5 Maqueta de trabajo (perspectiva lateral)	158
IMAGEN 5.6 Maqueta de trabajo estructural (vista frontal)	158
IMAGEN 5.7 Maqueta de trabajo estructural (vista lateral)	159
IMAGEN 5.8 Perspectiva acceso	160
IMAGEN 5.9 Perspectiva desde Boulevard	160
IMAGEN 5.10 Perspectiva azotea	161
IMAGEN 5.11 Imagen virtual del acceso	161
IMAGEN 5.12 Imagen virtual perspectiva desde el Boulevard	162
IMAGEN 5.13 Imagen virtual perspectiva hacia la playa	162

IMAGEN 5.14 Imagen virtual perspectiva posterior/ terraza	163
IMAGEN 5.15 Imagen virtual perspectiva fachada principal / espejo de agua	163
IMAGEN 5.16 Imagen virtual perspectiva lateral / rampa de estacionamiento	164
IMAGEN 5.17 Imagen virtual vista de azotea	164
IMAGEN 5.18 Imagen virtual perspectiva fachada principal	165
IMAGEN 5.19 Imagen virtual perspectiva accesos / vehicular	165
IMAGEN 5.20 Imagen virtual de interior / barra	166
IMAGEN 5.21 Imagen virtual de interior bar	166
IMAGEN 5.22 Imagen virtual de interior / terraza	166
IMAGEN 5.23 Imagen virtual del interior	167
IMAGEN 5.24 Imagen virtual del interior	167
IMAGEN 5.25 Imagen virtual de interior	167
IMAGEN 5.26 Maqueta proceso, vista interior	168
IMAGEN 5.27 Maqueta proceso vista interior	168

IMAGEN 5.28 Maqueta proceso	169
IMAGEN 5.29 Maqueta acceso	169
IMAGEN 5.30 Maqueta fachada lateral derecha	170
IMAGEN 5.31 Maqueta perspectiva hacia Boulevard	170
IMAGEN 5.32 Maqueta fachada lateral derecha	171
IMAGEN 5.33 Maqueta perspectiva lateral izquierda	171
IMAGEN 5.34 Maqueta perspectiva posterior	172
IMAGEN 5.35 Maqueta perspectiva lateral izquierda	172
IMAGEN 5.36 Maqueta vista azotea	173

## ÍNDICE DE TABLAS

### Capítulo III:

TABLA 3.1 Tabla Comparativa de Terrenos	125
TABLA 3.2 Normatividad para corredores urbanos	130

### Capítulo V:

TABLA 5.1 Presupuesto Paramétrico	149
-----------------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

La arquitectura ha pasado por diferentes tendencias, todas con un significado distinto dependiendo del contexto en que se dieron, estas han ido evolucionando en todos aspectos, de esto es que ahora existen diversas tendencias que se integran con el contexto actual tan diverso.

En la actualidad existe una tendencia arquitectónica llamada deconstructivismo que fue resultado de la evolución de la arquitectura contemporánea, siendo una corriente única y que trata de anticiparse al futuro mediante una gama de sentimientos y sensaciones que nos provoca.

Por toda la tecnología que aplica la corriente ha sido difícil su propagación ya que, en muchos países aun no existen las tecnologías en materiales, estructuras, mano de obra, representaciones digitales, o simplemente la cultura de innovar y crear ambientes totalmente nuevos y ricos en esencia.

Esta falta de propagación del deconstructivismo en nuestra ciudad es muy importante para mí pues poco se conoce a cerca de la corriente.

Es por esto que deseo involucrarme en ella ya que me atrae mucho la experimentación formal de dicha corriente y las bases filosóficas y de significado que tiene de trasfondo. Así que esta tesis pretende sustentar con antecedentes históricos, con principios estéticos y filosóficos cómo es que el

deconstructivismo es un tipo de arquitectura actual que se está desarrollando con bases y que tiene un significado que encaja perfectamente con la realidad que en estos momentos se vive en las grandes ciudades.

Al mostrar las diferentes filosofías que mueven a los arquitectos destacados para proyectar este tipo de arquitectura sustentaré las bases para el proyecto de esta tesis que consistirá en un Bar- Lounge. Y Estará lo más apegado en forma y esencia al deconstructivismo, pero integrado a un contexto mediante contraste.

Este Bar-Lounge se propone en la zona turística de Boca del Río, Ver tomando en cuenta que el uso de dicho espacio encaja con los conceptos de constante movimiento, realidad social, ambiente desordenado, libertad de crear diferentes espacios para dar variadas sensaciones, siendo conceptos que van de la mano con el deconstructivismo.

Desde mi punto de vista este proyecto deconstructivista da la oportunidad para crear espacios mucho más interesantes y enriquecidos en forma y ambiente por estas complejas formas que caracterizan esta corriente, dotando el espacio de sentimientos y sensaciones que muchas veces no pasa con todos los espacios arquitectónicos.

Al crear una edificación de alta tecnología y vanguardia, le da realce a nuestra ciudad ya que le daría un sentido de desarrollo, lo que impulsa muchas veces a las ciudades para seguir con este tipo de construcciones que atraen a mucha gente por el simple hecho de su arquitectura, por verlas más allá de su uso.

**CAPÍTULO I**

**METODOLOGÍA**



## **1. METODOLOGÍA**

### **1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

El Deconstructivismo al ser una corriente arquitectónica de vanguardia, ha roto con ciertos estándares estéticos y de concepción espacial, es por esto que ha sido difícil su propagación arquitectónica.

Ante este hecho ha sido limitada la arquitectura de este tipo en muchos lugares del mundo y específicamente en nuestra ciudad, ya que por el tipo de diseños tan poco ortogonales, se hace más difícil desde la mano de obra, el cálculo, uso de tecnología y materiales que muchas veces no está a nuestro alcance.

Ésta falta de propagación de obras arquitectónicas hace más factible la ausencia de conocimiento acerca de los orígenes, relaciones, significados y esencias del deconstructivismo, convirtiéndose esto en un problema. Por esto propongo en mi tesis un proyecto de un bar lounge con las bases del deconstructivismo para así poder exponer las ideas y esencia de esta corriente arquitectónica.

Al desarrollar este proyecto será importante considerar la funcionalidad distributiva y social, belleza y expresión de símbolos y significados, adecuado uso de materiales, relación con el contexto urbano, el lugar y el medio

ambiente, todo esto para que se puedan cubrir las necesidades tanto de funcionalidad, diseño y bases teóricas.

## **1.2 JUSTIFICACIÓN**

Considero que es importante hacer una investigación profunda de toda la teoría que sustenta el deconstructivismo para así poder desarrollar con bases el proyecto.

La investigación y el desarrollo del proyecto aportarían conocimientos acerca del deconstructivismo no sólo como pura estética sino también por toda la filosofía que vive detrás de ésta corriente de vanguardia, por lo que sería más fácil para las personas hacer una crítica y crear sus propios juicios, ya que en la actualidad muchas personas la rechazan sin poder vivirla.

Al hacer la investigación será importante abordar desde el origen del deconstructivismo en la crítica literaria, pasando por cómo se introduce a la arquitectura y exponiendo las diversas posturas, para que me auxilie en mi proyecto arquitectónico del Bar-Lounge, que irá relacionado en todo su aspecto formal, filosófico y de conceptos con la corriente.

### **1.3.1 OBJETIVO GENERAL**

Aplicar la teoría deconstructivista con su esencia y forma, en el desarrollo de un proyecto arquitectónico para un Bar- Lounge.

### **1.3.2 OBJETIVOS PARTICULARES**

- Analizar el inicio del deconstructivismo como corriente arquitectónica.

- Introducir el término de deconstrucción en la crítica literaria según Jacques Derrida.
- Plantear los principios del constructivismo ruso de los años 20 y 30.
- Analizar los factores y tendencias que han dado origen a que se supere la arquitectura moderna.
- Exponer la necesidad de las vanguardias y neovanguardias en la arquitectura, así como sus principios.
- Revisar las formas de vanguardia del S. XX
- Exponer los diversos criterios de diseño y filosofía de los siete arquitectos deconstructivistas (Zaha Hadid, Frank O Gehry, Tschumi, Daniel Libeskind, Grupo C. Himmelblau, Peter Eisenman y Rem Koolhaas ).
- Establecer la importancia de las herramientas digitales para el desarrollo de proyectos deconstructivistas
- Exponer algunas ideas de crítica en contra de la estética deconstructivista.
- Establecer el concepto del bar- lounge
- Exponer casos análogos de un bar
- Establecer los principios deconstructivistas o filosofía en la que estará enfocado el proyecto arquitectónico.

- Delimitar el terreno de acuerdo a un análisis profundo.
- Establecer las cualidades urbanas de la zona en la que estará el proyecto.
- Delimitar los requerimientos espaciales
- Plantear el programa arquitectónico
- Realizar un modelo conceptual que exprese que es el deconstructivismo
- Realizar un ejercicio formal del cual se desprenderá el proyecto arquitectónico
- Diseñar el proyecto ejecutivo del Bar-Lounge con la herramienta adquirida.

#### **1.4 HIPÓTESIS**

Este documento presenta una exposición exhaustiva de los fundamentos del Deconstructivismo como una corriente intelectual, que puede tener aplicaciones en el diseño arquitectónico.

Al realizar el proyecto del Bar- Lounge se logrará darle mayor exposición en nuestra ciudad al deconstructivismo, y con esto se conocerían las ideas, estética, esencia, contenidos y significados de la corriente, dejando la posibilidad de que las personas critiquen y juzguen la obra de una manera más cercana y vivencial.

Todo lo anterior ayudará para darle a nuestra ciudad un sentido de vanguardia, avance y tecnología, cualidad que se plasma en las grandes ciudades en las que se desarrolla esta arquitectura.

Otro punto importante que se lograría con un proyecto deconstructivista sería el enriquecimiento de la arquitectura en Veracruz, ya que existen construcciones contemporáneas de gran peso pero vanguardistas y tecnológicas no las hay.

### **1.5 ALCANCES Y LIMITACIONES**

Ésta tesis estará acotada por una investigación profunda que vaya desde los inicios del deconstructivismo, hasta casos análogos con los arquitectos más representantes presentando sus filosofías para poder llevar a cabo sus obras, toda esta carga teórica sustentará el proyecto del Bar- Lounge.

Al abarcar toda la historia de la corriente, se harán pequeñas referencias teóricas ya que es muy extensa la información acerca del deconstructivismo.

Al llegar al proyecto se sustentará con algunos conceptos básicos del deconstructivismo para que la obra exprese la carga filosófica y estética de la corriente.

El proyecto del bar- lounge que se propondrá será amplio, contendrá grandes espacios que darán cabida varios ambientes por lo que el proyecto será extenso y se finalizará a nivel de anteproyecto, con algunas propuestas de instalaciones.

En cuanto a limitaciones la principal será la reproducción de la forma a nivel imagen, ya que por las formas tan irregulares, transformarlo mediante programas digitales muchas veces no es tan sencillo, por lo que también será importante apoyar el proyecto con una maqueta.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL**

## **2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL**

### **2.1 EL ESCENARIO ACTUAL DE NUEVAS GEOMETRÍAS: EL DECONSTRUCTIVISMO**

La década que se inicia a mediados de los años 80 ha sido sin paralelo en la historia de la arquitectura. Gracias a innovaciones tecnológicas como el diseño asistido por ordenador, se han abierto posibilidades insospechadas en el campo del proyecto arquitectónico, al tiempo que existe una interacción cada vez mayor entre la arquitectura y el arte.

Por razones económicas, tecnológicas e históricas, el periodo comprendido entre 1985 y 1995 será recordado como una época de cambios radicales en el arte y en la arquitectura. Los años 80 fueron sin duda una década de excesos económicos los jóvenes *brokers* gobernaban los mercados financieros y se pagaban precios astronómicos incluso por obras de arte insignificantes. El dinero fácil y una demanda carente de sentido crítico corrían parejos con el auge de la construcción y con el deseo de establecer un vínculo más estrecho entre la moda y la creatividad artística y arquitectónica.

Todo esto terminó a consecuencia de una cadena de acontecimientos tales como el colapso financiero de la bolsa de Nueva York, en octubre de 1987, o la caída del Muro de Berlín en 1989. Ante el nuevo clima de

incertidumbre y restricciones económicas, la arquitectura tuvo que adoptar nuevas formas. El hecho de que este cambio tuviera lugar justo cuando la informática comenzaba a ofrecer nuevas posibilidades de diseño estimuló la aparición de una amplia gama de formas y soluciones arquitectónicas inimaginables anteriormente.

A partir de 1966, fecha de publicación del fecundo ensayo de Robert Venturí «Complejidad y contradicción en la arquitectura», muchos arquitectos se vieron liberados de los rígidos imperativos de la geometría rectilínea del movimiento moderno y se dedicaron a buscar, durante la siguiente década, una fórmula de compromiso entre las demandas de la sociedad y la historia. El posmodernismo resultante, aunque bastante superficial en sus referencias al pasado, logró derribar la barrera intelectual que separaba lo contemporáneo de lo premoderno.

Casi siempre es difícil establecer una relación de causa y efecto entre un hecho económico o histórico determinado y la evolución de las artes, aunque sólo sea porque el proceso creador nunca es dictado por una inspiración tan concreta. Lo que ocurre, más bien, es que se instaura una cierta atmósfera o «disposición de ánimo» cuya influencia puede ser tan profunda como para originar en el artista una respuesta estética casi involuntaria. En definitiva, no es otra cosa que el espíritu de los tiempos.<sup>1</sup>

Aun cuando el intento de encontrar vínculos directos pueda resultar estéril, es interesante señalar que el colapso de los mercados financieros de octubre de 1987 fue seguido en junio de 1988 por la exposición <<Arquitectura deconstructivista>> del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Esta muestra, que reunía la mayor parte de los proyectos de Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi y el estudio Coop Himmelblau, fue dirigida nada menos que por Philip Johnson, coautor junto a Henry-Russell Hitchcock del clásico de 1932 The International

---

<sup>1</sup> JODIDIO Philip, (1997), “Arquitectura Mundial de Taschen, New Forms, La arquitectura de los noventa”, Benedikt Tashen Verlag GMBH, España, p.7



Style. Este libro, que vio la luz con ocasión de otra exposición del MoMA, fue el que definió el discurso predominante en la arquitectura casi hasta la época de Venturi.

La arquitectura deconstructivista, identificable estéticamente por sus formas fracturadas, tal vez tenga más que ver con la filosofía de Jacques Derrida que con los altibajos de Wall Street pero, así como los indicadores económicos del colapso sembraron de dudas la seguridad del período, la arquitectura también tuvo que cuestionar su propio credo.

Tal como expuso Mark Wigley, conservador asociado de la exposición del MoMA, «El desasosiego que producen estos edificios no es meramente perceptivo; no es una respuesta personal a la obra, ni siquiera un estado de ánimo. Lo que se ve perturbado es un conjunto de creencias culturales profundamente arraigadas que subyacen tras una cierta visión de la arquitectura; creencias sobre el orden, la armonía, la estabilidad y la unidad» En cuanto a la evolución del pensamiento arquitectónico desde el posmodernismo de los 70, hay otro argumento planteado por Mark Wigley que merece la pena destacar: la arquitectura deconstructivista, escribe, «no constituye una vanguardia. Más bien saca a la luz la cara oculta de lo tradicional. Es la conmoción de lo antiguo.»<sup>2</sup>

La obra de algunos arquitectos contemporáneos representa la punta de lanza del diseño actual. Son arquitectos que trabajan con nuevos lenguajes formales y espaciales y que son conocidos como arquitectos «experimentales», forman una vanguardia internacional, muy alejada del movimiento posmoderno, cuya obra está teniendo una profunda influencia tanto en las escuelas de arquitectura como en la práctica profesional.

El constructivismo, el suprematismo y el *high tech* han influido claramente en la obra de estos arquitectos que han dejado el hasta ahora omnipresente hormigón pintado de blanco y han empezado a levantar sus edificios con fusión

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 8

de nuevos materiales como las planchas metálicas corrugadas o los cristales capaces de cambiar su translucidez en cuestión de segundos. El ornamento ya no es delito; las telas, los acabados sofisticados, la mezcla de muebles antiguos y futuristas conforman ambientes ricos en sensaciones donde la única pero suficiente utilidad es la belleza.

### **2.1.1 HACIA UNA NUEVA ABSTRACCIÓN FORMAL**

Esta posición arquitectónica conlleva una serie de consecuencias generales. Las dos más importantes son la negación de la tradición y la negación de la topografía. A diferencia de las propuestas de Rossi y Venturi, Eisenman en sus consecutivos escritos insistirá en la superación de toda nostalgia e historicismo. Aquello que se debe enfatizar es la ruptura y la discontinuidad histórica, la voluntad de entrar en una nueva etapa —la edad no clásica—. En todo caso, la historia es interpretada y utilizada de manera muy selectiva y fragmentaria. Ahora, el contexto urbano es tomado como desinhibido banco de pruebas, como pista de experimentación abierta, sin condicionantes de memoria, trazado o tipologías.

Cada proyecto debe mostrar su propia autonomía, colisionando, si es necesario, con la lógica del lugar. Se trata de lo que Eisenman ha definido como arquitectura de la atopía, que niega el topos, que se trata de una arquitectura basada esencialmente en la sintaxis. Una arquitectura en la que la forma se basa en la forma, y en la que lo que se explicita esencialmente es el hecho de entender la arquitectura como pensamiento lógico.

No se trata de una arquitectura ni comunicativa ni semántica ni pragmática ni funcional, sino de una arquitectura que siguiendo los

mecanismos del arte conceptual intenta explicitar estrictamente los procesos, órdenes y elementos que la constituyen.<sup>3</sup>

Esta expresividad, basada en los ejercicios sintácticos y en la reflexión en torno al mundo delimitado de la geometría, comporta otra de las características fundamentales de esta corriente: su fuerte capacidad para renovar la representación arquitectónica. He aquí una de sus más cruciales aportaciones a la disciplina. Se insiste en la rotura del sistema clásico de representación —planta, sección y alzado— y continuando con los hallazgos de las vanguardias —Cubismo, De Stijl, Suprematismo, Constructivismo— se explotan las posibilidades de múltiples combinaciones.

Hemos bautizado a esta arquitectura como « nueva abstracción formal», para designar una tendencia que es abstracta, pero que a la vez se basa en la gratuidad y experimentación de juegos formales. Una arquitectura que, paradójicamente es abstracta y figurativa a la vez. Con ello evitamos una calificación tan desafortunada como la de « deconstrucción», que insiste sólo en cuestiones estilísticas y en una superficial relación con la corriente filosófica de nombre similar.<sup>4</sup>

Se trata, indudablemente, de la arquitectura que más tiende a hablar de los tiempos recientes, del desorden del mundo contemporáneo, de la debilidad de toda acción del hombre, de la inseguridad de nuestros conocimientos y de la pérdida irrecuperable de nuestra relación con el lugar y la historia.

En muchos aspectos es una corriente que hereda tanto las consecuencias del pensamiento postestructuralista (especialmente Foucault y Derrida) como ciertos procesos próximos a las corrientes conceptuales del arte contemporáneo. A partir de la premisa de la conciencia de la condición efímera del hombre moderno y a partir de la intuición de la entrada en una época no clásica, esta arquitectura no se propone en absoluto colocar en primer plano al

---

<sup>3</sup> MONTANER. Joseph María, (2002), “Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX”, Gustavo Gili, Barcelona, España, p. 175.

<sup>4</sup> Ibidem, p.230

usuario, al hombre, al sujeto. Ni como usuario de sus espacios —unos espacios que mostrarán su pertenencia a otro mundo más perfecto y autónomo que el de la realidad, es decir el mundo de la geometría— ni como receptor de los mensajes de la arquitectura.

Se ha renunciado ya a una arquitectura ingenuamente comunicativa. Los códigos se han de inventar de nuevo. Será por lo tanto una arquitectura que tanto en sus formas como en sus espacios intentará abrir nuevas propuestas; una arquitectura, en muchos casos, descaradamente « antihumanista» basada en el extrañamiento de cada nueva obra respecto al lugar y respecto a los códigos del lenguaje establecidos; una arquitectura de transición que está intentando plantear una nueva idea de espacio -dinámico y no ortogonal.

Desde esta posición se considera que cualquier voluntad de relacionarse con el contexto, con la tradición y con los lenguajes establecidos es una ficción y una nostalgia. Se trata de una arquitectura que ha olvidado lo social en sí mismo.

## **2.2 DECONSTRUCCIÓN SEGÚN LA CRÍTICA LITERARIA DE JAQUES DERRIDA**

La Deconstrucción ha sido, y lo sigue siendo, objeto de controversia en torno a sus valores y significados. Defendida por Peter Eisenman y su arquitectura conceptual, y también por un Philip Johnson que había visto ya agotado el camino de la posmodernidad, el movimiento deconstructivista se vio arropado por los textos del filósofo Jacques Derrida, y las teorías matemáticas de las formas fractales desarrolladas por Benoit Mandelbrot a partir de 1975 con la publicación del libro *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*.

Jacques Derrida (1930-2004) Filósofo francés, cuyo trabajo originó la escuela de deconstrucción, una estrategia de análisis que ha sido aplicada a literatura, lingüística, filosofía, jurisprudencia y arquitectura.

Según Derrida 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 *physis / téchne*, 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 se hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si careciesen de historia. A causa de esta naturalidad adquirida, semejantes oposiciones limitan el pensamiento.

Ahora, el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y la deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. Se observa un sistema platónico-hegeliano, se analiza cómo está construido, qué clave musical o que ángulo musical sostienen al edificio, y entonces uno se libera de la autoridad del sistema... Sin embargo, ésta no es la esencia de la deconstrucción. No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, deconstituye su personal retórica arquitectónica.

La deconstrucción no es sólo -como su nombre parecería indicar- la técnica de una «construcción trastocada», puesto que es capaz de concebir, por sí 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 sólo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> MEYER Eva, entrevista en “Architettura ove il desiderio può abitare”, traducción propia de la editorial, (1986), Domus, p17

En este punto podemos volver a lo que vincula la deconstrucción a la escritura: su espacialidad, el pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Visto así, puede afirmarse que abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre / Dios / animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está 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 carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar.<sup>6</sup>

La arquitectura moderna y posmoderna intenta crear una forma distinta de vida, que se aparte de las antiguas convenciones, donde el proyecto no busque la dominación y el control de las comunicaciones, la economía y el transporte, etc. Está surgiendo una relación completamente nueva entre lo plano -el dibujo-, y el espacio -la arquitectura-. El problema de dicha relación ha sido siempre central.

El hecho de que esa intervención en la arquitectura, en una construcción -y ello supone también en una deconstrucción- represente el fracaso o la limitación impuesta en un lenguaje universal para desbaratar el plan de un dominio político y lingüístico del mundo, nos informa entre otras cosas de la imposibilidad para dominar la multiplicidad de los lenguajes. Es imposible la existencia de una traducción universal. También significa que la construcción en arquitectura siempre será laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar la multiplicidad de posibles puntos de vista.

La «arquitectura deconstructiva» se refiere precisamente a lo que ocurre en términos de gathering, de un estar juntos, de constituir una asamblea, también del ahora así como del mantenerse. La deconstrucción no consiste

---

<sup>6</sup> Ídem

únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también en afirmar un cierto «estar juntos», un cierto ahora; la construcción es posible únicamente a partir de que los fundamentos, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos. Afirmación, decisión, invención, la llegada en torno al constructum no es posible a menos que la filosofía de la arquitectura, la historia de la arquitectura, los cimientos mismos, hayan sido cuestionados. Si los cimientos están seguros, no hay construcción ni existe una invención. La invención asume cierta indeterminación; asume que en un momento dado no haya nada. Ponemos cimientos sobre la base de la no cimentación. Así, la deconstrucción es la condición para la construcción, para la invención verdadera de una afirmación real que mantiene unido aquello que construye. Desde este punto de vista, sólo la deconstrucción, sólo una apelación a la deconstrucción, puede realmente inventar arquitectura.<sup>7</sup>

En la arquitectura tradicionalmente la estructura se da como algo sin lo cual la arquitectura no existe mientras que el ornamento es aditivo a ella. Por ser tan aparentemente obvia su función la estructura ha sido raramente cuestionada desde un punto de vista crítico. Es pues, este poner en crisis el marco de la arquitectura (la estructura), cuestionado como una realidad invariable, en su relación con lo que se cree que evoluciona de la arquitectura (el ornamento) lo que constituye una de las formas del debate de la deconstrucción en arquitectura.

Si la deconstrucción, como análisis lingüístico y crítica literaria, implica no-forma, no-estructura, no-jerarquía algunos arquitectos dan diferentes interpretaciones de la misma a través de la arquitectura, justo como la deconstrucción pide en literatura una múltiple lectura de los textos. La reacción y el cansancio por el postmodernismo histórico en lo arquitectónico y la atracción por la vanguardia en el pensamiento del deconstructivismo, acercan arquitectura y filosofía y nace un “estilo”, que era justo lo que los deconstructivistas tratan de evitar, pues el interés en la deconstrucción

---

<sup>7</sup> VIALE Hélène, entrevista en “Diagonal”, 73, (1988), p. 38

provenía del hecho de desafiar la idea de imágenes unitarias, certeza y lenguaje identificable.

Oposiciones como forma-función, abstracción-figuración, clásico-barroco, son cuestionadas críticamente y se pretende hacer una arquitectura donde se esfumen estas distinciones. La arquitectura así concebida (la mayoría en dibujos y maquetas) se convierte en una herramienta crítica pero que no puede alcanzar fácilmente la materialidad, condición indispensable de la arquitectura.

La arquitectura tiene entonces dos vertientes que toman en cuenta la lingüística y la semiótica: la posmodernista por un lado, enfocada a la narrativa de la forma y la deconstructivista, maniobrando sobre la función y la estructura.

### **2.3 CONSTRUCTIVISMO RUSO**

El deconstructivismo continúa con los hallazgos de las vanguardias como el constructivismo, tratando de retomar, sus conceptos, inspiraciones, y experimentos para darles cabida en la realidad.

El constructivismo ruso planteó una relación enteramente nueva entre el artista su obra y la sociedad. La reconsideración radical de la actividad artística fue una respuesta directa a la experiencia de la Revolución Rusa de 1917 y de la subsiguiente guerra civil. El largo alcance y las aspiraciones utópicas que inspiraron a los artistas que se adhirieron al constructivismo se materializaron en obras como el Monumento a la III Internacional de Tatlin, pero a pesar del gran interés y del entusiasmo generado en diferentes épocas por tales obras e ideas en Occidente el conocimiento preciso de estas ha seguido siendo elusivo.

En la bibliografía occidental el constructivismo ha sido retratado como un movimiento relacionado primariamente con la estética. En realidad era algo mucho más amplio; una aproximación al trabajo con materiales dentro de una cierta concepción de su potencial como participantes activos en el proceso de la transformación social y política.



La tendencia a interpretar el constructivismo como un fenómeno permanente «artístico» continuo en la obra de George Rickey en 1967 que definió el constructivismo como un término referente a «la obra de un grupo de rusos entre 1913 y 1922 que incluye a Tatlin, Malevich, Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo, Antonie Pevsner y brevemente a Wassily Kandinski.<sup>8</sup>

Su obra es en general geométrica y no mimética. Se refiere también al arte holandés, que se asemeja al ruso pero no deriva de él a la resultante pintura y escultura en Europa y América emanada de ambos grupos incluyendo el “Concrete Art” y el “Kalte Kunst”.

El término abarca también obras más recientes caracterizadas por neologismos como “hard-edge”, “abstracción postpictórica” y “estructuras primarias”, así como el término europeo global de “nueva tendencia” que fue más una llamada de mutuo reconocimiento que una definición de estilo.»

El constructivismo surgió primero a principios de los años 20 como una práctica artística y a la vez como un término para designar esta práctica en el mundo artístico ruso. En la primera exposición constructivista, el material exhibido comprendía estructuras espaciales hechas de materiales reales con una acentuación industrial muy fuerte. La naturaleza de estas construcciones era explicada en la declaración de los tres artistas impresa en un catálogo. Esta afirmaba inequívocamente que todos los artistas ahora debían «entrar en la fábrica donde se hace el cuerpo real de la vida», y mantenía que «esta vía es denominada constructivismo». Los constructivistas se refirieron al constructivismo como «el más alto trampolín para dar el salto a la cultura humana universal» y lo yuxtapusieron al arte y a la estética que consideraban corruptores: «Los constructivistas declaran que el arte y sus sacerdotes son proscritos». De una forma bastante vaga, esta declaración expresaba la mayoría de los principios básicos que fueron desarrollados por el constructivismo: la llamada para que el artista entre en la fábrica: el

---

<sup>8</sup> LODDER, Christina, (1988), “El Constructivismo Ruso”, Editorial Alianza, Madrid, España, p.2

reconocimiento de que la fábrica es la fuerza creativa real del mundo; el impedimento que los conceptos convencionales del arte y los artistas que los ponen en práctica representan para un vínculo semejante entre el arte y la vida, y por consiguiente la llamada a su destierro, y la identificación con un nuevo orden político y social. La declaración de que «el constructivismo llevará a la humanidad el dominio de un máximo de valores culturales con un mínimo derroche de energía» muestra que el constructivismo era visto como representante de la cultura del futuro, aunque no está específicamente vinculado con la ideología comunista en esta declaración.<sup>9</sup>

El término «constructivismo» surgió en Rusia en el invierno de 1920-21 como un término formulado específicamente para satisfacer las necesidades de estas nuevas actitudes que se proyectaban en la futura sociedad sin clases. En sentido estricto, el término no debe ser utilizado con referencia a las obras de arte realizadas antes de la Revolución, totalmente libres de todo contenido utilitario o compromiso social por parte de los artistas que las produjeron. Por otra parte las obras tridimensionales del período prerrevolucionario proporcionaron el lenguaje formal del movimiento y la aplicación a ellas del término «construcción» admite esta relación.

Para resolver el problema de encontrar un término que subraye la relación entre los dos períodos y exprese las diferencias entre ellos, he adoptado el término «construcciones no utilitarias» para describir las obras concebidas sin el compromiso industrial, social e implícitamente ideológico de los constructivistas. Nakov utilizó el término «período de laboratorio», presumiblemente porque el término «trabajo de laboratorio» era empleado por los constructivistas para marcar aquellas investigaciones formales abstractas que eran emprendidas con un propósito en última instancia utilitario. Sin embargo, este término está demasiado ligado a un período histórico específico y a un tipo particular de obra para ser utilizado con propiedad en referencia a las obras abstractas tridimensionales del período prerrevolucionario y a aquéllas de una naturaleza puramente estética creadas

---

<sup>9</sup> LODDER, Christina, op. Cit., p.2

después de la Revolución. El término «construcción no utilitaria» es por tanto utilizado en este estudio para describir dichas obras.

Retrospectivamente es fácil interpretar los objetivos de los constructivistas como objetivos de unos artistas que desean convertirse en «diseñadores». Pertenecientes a un período anterior al pleno surgimiento del moderno concepto del diseño los constructivistas utilizaron una multiplicidad de términos para describir la naturaleza precisa de la actividad que proyectaban y la naturaleza de la tarea del diseño. Las afirmaciones teóricas y los debates de la época son por lo tanto extraordinariamente confusos.

### **2.3.1 CONSTRUCCIONES NO UTILITARIAS: LA EVOLUCION DE UN LENGUAJE FORMAL**

Las primeras construcciones no utilitarias en Rusia fueron realizadas por el artista Vladimir Evgrafovich Tatlin en 1913, fecha en que dejó de crear composiciones bidimensionales de elementos pictóricos sobre el plano del lienzo y comenzó a experimentar con la construcción de pequeños objetos tridimensionales hechos de materiales como metal, madera y cristal. Tatlin que es considerado como el «fundador del constructivismo, tiene un doble derecho a este título. No solamente desempeñó un papel decisivo en el desarrollo del constructivismo propiamente dicho después de la Revolución del 1917, con su Monumento a la III Internacional de 1920 sino que también inició indudablemente el trabajo en construcciones no utilitarias que lo precedieran.

Esta fase inicial de realizar obras de arte abstracto de pequeño tamaño, partiendo de combinaciones de materiales en tres dimensiones concluye entre 1920 y 1921 cuando comenzó a aparecer en la obra de Tatlin y otros artistas constructivistas una fuerte dimensión utilitaria. Esta tendencia general precisa algunas restricciones. No todos los artistas que se habían comprometido en la creación de construcciones no utilitarias adoptaron el imperativo utilitario. En cuanto a los que lo hicieron en total abandono de la realización de obras de

arte abstracto procedió de manera diferente. Algunos artistas que al final se convirtieron en constructivistas comenzaron a crear obras abstractas tridimensionales sólo después de 1920-21. Otros futuros constructivistas continuaron dicha experimentación formal después de esta fecha. Sin embargo este segundo período se distingue en términos generales por ser la fase en la que este tipo de actividad abstracta tiende a adoptar la forma de «trabajo de laboratorio».

Los constructivistas usaron el término «trabajo de laboratorio» para describir la investigación formal —usualmente en tres dimensiones pero a veces en dos—, que era emprendida no como un fin en sí misma ni por un propósito inmediatamente utilitario, sino con la idea de que tal experimentación contribuiría finalmente a la solución de alguna tarea utilitaria. Teóricamente por lo tanto el «trabajo de laboratorio» consistía en exploraciones artísticas de los elementos componentes de la forma, material, color, espacio y construcción, exploraciones que eran iniciadas no por sí mismas, sino con el propósito de establecer a más largo plazo las bases objetivas de los criterios artísticos y las leyes generales de sus interrelaciones, de modo que éstas pudieran ser explotadas después en el proceso de diseño.

Aunque el trabajo de laboratorio no era necesariamente aprovechado en la labor de diseño o en la solución de una tarea de diseño específica, proporcionó las bases artísticas para dicha labor, y a menudo sugirió por entero nuevos enfoques. Al mismo tiempo las investigaciones que comprendían trabajo de laboratorio eran continuaciones directas de este previo trabajo del artista en el área de las construcciones no utilitarias.

### 2.3.2 VLADIMIR TATLIN

Tatlin nació en Moscú en 1885 y se crió en Ucrania. Definiría a Afanasev como uno de los tres artistas que más le habían influido. Los otros dos eran Pablo Picasso y Mikhail Larionov.

Tatlin había tenido conocimiento del cubismo ya antes de su visita a París, a través de la colección Shchukin y de las contribuciones cubistas a las exposiciones rusas. Pero en París Tatlin podía ver los collages de Picasso y los relieves más extensos que Picasso había desarrollado de sus experimentos con collages de los años anteriores, cuando él y Braque habían empezado a utilizar diversos trozos de papel y otros materiales en sus composiciones pintadas.

La invención del collage revolucionó el concepto de lo que constituía una obra de arte probando que «ese monstruo, la belleza, no es eterno» y ampliando la gama de materiales aceptados para la ejecución de una obra de arte. «Se puede pintar con cualquier cosa que a uno le agrada con pipas, sellos de correos, postales o cartas de baraja, pedazos de vela, trozos de hule, collares desmontables, papel pintado, periódicos». Materiales que hasta entonces habían sido considerados como de poco o ningún valor eran utilizados en la creación de arte. La misma inutilidad y calidad de desecho de estos materiales parecen haber sido apropiados al propósito de los cubistas: «Tratábamos de expresar la realidad mediante materiales que no sabíamos cómo utilizar, y que apreciábamos precisamente porque sabíamos que su ayuda no nos era indispensable, que no eran los mejores ni los más adecuados»<sup>10</sup>

Sin embargo no debe verse el collage como un desarrollo enteramente occidental del cubismo. Era algo inherente a la concepción que los cubistas tenían de sus obras como objetos contruidos de manera autosuficiente: los collages son exactamente, en un sentido esto: objetos compuestos por

---

<sup>10</sup> Ibidem, p.9

diversas sustancias y materiales, una protesta contra la pintura al óleo convencional. Las tiras de papel los fragmentos de lienzo y otros materiales que los pintores aplicaban a sus pinturas subrayaban de forma muy concreta su peso y solidez como objetos materiales. Picasso pasó de sus exploraciones de las posibilidades del collage a la realización de construcciones totalmente tridimensionales de papel y cartón, algunas de las cuales incorporan o representan instrumentos musicales. Estas pertenecen al período de 1912-13. y por lo tanto Tatlin pudo haberlas visto cuando visitó a Picasso.

La técnica del collage tuvo su propia historia en el arte ruso independiente de Tatlin. También fue adoptada por el movimiento cubista ruso. Malevich había incorporado diversos elementos de collage en sus pinturas presuprematistas.

Hay evidencias para sugerir que Tatlin pudo haber experimentado con un análisis cubista de la forma al menos en sus dibujos, antes de su marcha de Rusia

A la luz de estos hechos, los relieves pictóricos, que explotan y amplían el principio del collage tal como lo desarrolló el cubismo, podrían verse como una continuación lógica de estos intereses cubistas. Sin este interés artístico por el cubismo, los «relieves pictóricos» de Tatlin quedarían como un inexplicable cambio de dirección, carente al parecer de sólida base artística en su obra previa.

Se encontraron bocetos cubistas, esto establece más allá de toda duda que Tatlin estaba experimentando con el análisis cubista algún tiempo inmediatamente antes o después o en el mismo momento de comenzar su trabajo con relieves.

En sus trabajos el mostró la utilización de las distorsiones de perspectiva y de una tendencia al análisis de la forma en facetas y planos éstos son curvilíneos, como también lo es el tratamiento de las masas. Dichas características, junto con la poderosa monumentalidad de estas pinturas,

apunta a fuentes de inspiración nacionales como el arte popular tradicional de la xilografía rusa.

Tras su regreso a Rusia empezó a experimentar en la escultura con relieves abstractos, utilizando materiales industriales como vidrio, metal, alambre y madera. Este tipo de trabajos, realizados entre 1913 y 1917, abrieron el camino a la aparición del constructivismo. El interés de Tatlin en una escultura de espacio y movimiento, aplicando una tecnología propia de la ingeniería y la arquitectura, culminó en su maqueta para un enorme Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920, Museos del Estado Ruso, San Petersburgo). Esta obra debía tener unos 400 m de alto y consistiría en una estructura espiral de metal volcada hacia un lado, conteniendo tres estructuras de vidrio (con formas de cilindro, cubo y cono, respectivamente) en cuyo interior se situarían espacios para conferencias; las tres unidades deberían dar vueltas lentamente a intervalos regulares. Nunca se construyó debido a una normativa posterior en la que el gobierno se pronunció contra el arte abstracto.



**IMAGEN 2.1 Monumento a la 3ra Internacional 1920**  
Torre en espiral, que se enrolla sobre sí misma, con tres salas.

### 2.3.3 ABSTRACCIÓN SUPREMATISTA Y TECTÓNICA CONSTRUCTIVISTA

El formalismo ruso pasó rápidamente por una serie de etapas. Primero, el suprematismo de Malevich se desarrolló reduciendo la complejidad de la realidad a las dos dimensiones del plano. Más tarde, el propio Malevich, con los volúmenes de su suprematismo tridimensional, y El Lissitzky (1890-1941) con sus *Proun*, tendieron de nuevo a la creación de espacios. El Lissitzky tuvo un papel crucial en la difusión de la abstracción en Rusia, contribuyendo, con Malevich, a propiciar el paso del suprematismo bidimensional al tridimensional.

Los *Proun* eran proyectos de arquitectura utópica, (su nombre proviene de la abreviatura en ruso de “proyectos para la afirmación de lo nuevo”), pequeños fragmentos suprematistas de un posible nuevo mundo abstracto y esencialista, liviano y dinámico. A caballo entre el constructivismo y el productivismo, El Lissitzky realizó diseños gráficos, hizo fotografías trabajando con Man Ray y colaboró en las películas de Dziga Vertov.<sup>11</sup>

Junto al didáctico elementarismo neoplasticista y al reduccionismo abstracto del suprematismo, el constructivismo soviético exploró las formas más livianas, ensambladas como tejidos de hierro, aluminio y zinc que se elevaban de manera épica, atrevida e inestable, desafiando las leyes de la gravedad.

En la arquitectura constructivista, como el proyecto para el periódico *Pravda* (1924) de los hermanos Vesnin o el pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París (1925) de Konstantin Melnikov, se demuestra la fortuna de una arquitectura de formas dinámicas e ingenieriles, que parte de las metáforas maquinistas, demuestra el ensamblaje de las piezas, expresa el movimiento de las partes estructurales y persigue, en última instancia, un arte de la producción en serie. En otras creaciones, como el proyecto de las torres Apoyanubes (1926) de El Lissitzky,

---

<sup>11</sup> MONTANER, Joseph Maria, (2002), “Las Formas del Siglo XX”, Gustavo Gili, Barcelona, España, p. 74



a la lógica constructivista se une un fuerte carácter fantasioso, utópico y poético.

Las formas constructivistas no sólo intentaron aplicarse a la arquitectura y a la ciudad, sino que se propusieron para distintos ámbitos de la vida colectiva, como las escenografías de Iakov Chernikov, o de la vida doméstica, como los vestidos geometrizados de diseñadores de moda revolucionarios como el arquitecto Aleksandr Rodchenko o las artistas Nadejda Lamanova, Liubov Popova, Varvara Stepanova y Aleksandra Ekster. Dejaron las bellas artes para crear vestimenta obrera, abandonaron la pintura de caballete para dedicarse al arte productivista, para crear diseños textiles abstractos.

Los principios del constructivismo fueron codificados en Europa occidental por el programa pedagógico llevado a cabo en la Bauhaus entre 1923 y 1928 por el húngaro László Moholy-Nagy. En un programa vibrante que mucho debía a Kandinsky pero más a El Lissitzky, Moholy-Nagy evitó el misticismo de Mondrian, Kandinsky y Malevich.

László dijo que el arte abstracto proyecta un orden futuro deseable. El arte es la piedra de amolar de los sentidos, agudiza los ojos, la mente y los sentimientos. Crea nuevas clases de relaciones espaciales, nuevas invenciones de formas, nuevas leyes visuales básicas y simples, como la contraparte visual de una sociedad humana más razonable y cooperativa.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> NASH J M., (1975), “El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo”, Editorial Labor, Barcelona España. P. 58


# CONSTRUCTIVISMO

**Uso de materiales industriales como vidrio, metal, alambre y madera.**

**Consecuencia del collage cubista, al cual transformaron en una construcción abstracta, realizada con figuras geométricas.**

**Arquitectura basada en lo abstracto relacionada con la industria y la técnica, y es geométrica y funcional.**

**Distorsión**




**konstantin Melnikov**  
**Casa Melnikov**  
**1927**  
**Moscu**



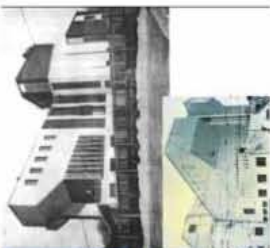
**konstantin Melnikov**




**Lazar Lissitzky**




**konstantin Melnikov**



**konstantin Melnikov**  
**Rusakov Club**  
**1929**





**Vladimir Tatlin**  
**Monumento a la Tercera Internacional**  
**1920**

orena Lozano

IMAGEN 1.2 Lámina de conceptos y casos análogos del constructivismo ruso

## 2.4 LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA

Es importante retomar algunas de las críticas de las vanguardias en la arquitectura moderna ya que éstas dan aportes y bases para que se desarrollen las neovanguardias o movimientos revolucionarios en la arquitectura como lo es el deconstructivismo.

Aunque el mecanismo de las vanguardias artísticas apareciera incipientemente a finales del siglo XVIII con el culto a la novedad y a la originalidad por parte del romanticismo, la modernidad ha encontrado en el arte de principios del siglo xx sus expresiones y mitos más completos y culminantes. En consonancia con la idea de modernidad que significa expresión del “espíritu de los tiempos”, sectores de la burguesía más metropolitana y renovadora promocionaron la técnica de las vanguardias confiando en un progreso inmediato y rápido, promoviendo la ruptura de las convenciones en aras de la originalidad. Este culto a la novedad y a la originalidad comportaba una revuelta contra la tradición y una defensa de la *tabula rasa* y el grado cero.

La conciencia de la modernidad se desarrolla desde el renacimiento como oposición de lo moderno al conjunto de los valores tradicionales medievales; tuvo su expresión en la recuperación del lenguaje clásico, en el surgimiento de la ciencia moderna y en el descubrimiento de América. Hasta entonces, el hombre tradicional no tenía conciencia de serlo, ya que ninguna diferencia histórica podía afirmarlo en su identidad. En cambio, el hombre moderno empezó a ser consciente de su modernidad en tanto que se podía comparar con los antiguos y deducir las diferencias que le distinguían respecto a ellos.

### 2.4.1 DE LA ARQUITECTURA MODERNA A LA CRÍTICA

Es importante retomar algunas de las críticas de las vanguardias en la arquitectura moderna ya que éstas dan aportes y bases para que se desarrollen las neovanguardias o movimientos revolucionarios en la arquitectura como lo es el deconstructivismo.

Durante los años sesenta, una de las críticas respecto a la arquitectura del Movimiento Moderno que toma mayor peso es aquella que constata la pérdida de capacidad connotativa que se ha ido consumando. Es decir, que la arquitectura se ha vuelto incapaz de transmitir significados y valores simbólicos, que ha abandonado los códigos múltiples

Maria Luisa Scalvini insiste en que la arquitectura también debe expresar funciones secundarias, elementos connotativos, cualidades simbólicas: capacidad ésta que la arquitectura actual ha perdido. Según ella «la crisis consiste en un exceso de univocidad semántica, en un empobrecimiento del halo significante que permite el descifre inmediato de las funciones primarias, pero también despoja de toda complejidad la interpretación simbólica, reduciendo o anulando el necesario margen de ambivalencia y ambigüedad»<sup>13</sup>

Se necesita que la arquitectura aporte la idea de privacidad, seguridad, identidad, protección, convencionalidad, figuración, memoria, etc., y la arquitectura moderna es demasiado técnica, anónima, repetitiva, abstracta, reductiva, abierta, etc. La necesidad de lugares definidos y de lugares interiores ha puesto en crisis la idea moderna de espacios continuos y transparentes. El hombre real no se corresponde con el usuario ideal para el que proyectaron las vanguardias. La arquitectura ha de asumir su dimensión pública y utilizar la metáfora, el símbolo y la historia para conectar con la gente.

---

<sup>13</sup> MONTANER Josep Maria, (2002), “Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda mitad del siglo XX”, op. cit., nota 3, p. 152

Será precisamente en Norteamérica donde esta crítica a la pérdida de capacidad comunicativa de la arquitectura del Movimiento Moderno se convierta en teoría. De entre las manifestaciones de esta crítica destaca la teoría y la obra de Robert Venturí, la cual debe entenderse siempre dentro del contexto mucho más amplio de la evolución de la cultura arquitectónica norteamericana nacionalista, nunca llegó a identificarse con la arquitectura de la « nueva objetividad» de raíz centroeuropea importada a Estados Unidos.

#### **2.4.2 COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA DE ROBERT VENTURI**

Algunos conceptos y bases del pensamiento de Venturi empiezan a revolucionar para que nuevos arquitectos desarrollasen ideas innovadoras y sin miedo a la experimentación.

En 1966, Robert Venturi publica su texto crucial, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, editado por el Museum of Modern Art de Nueva York. En este texto Venturi defiende una visión contraria a la de la arquitectura moderna, haciendo un alegato en favor de una vía híbrida, contradictoria, compleja y ambigua. Se trata de transgredir algunos de los principios sobre los que se fundó el racionalismo del Movimiento Moderno, en especial el principio de coherencia.

Venturi quiere demostrar la complejidad de la forma arquitectónica y su irreductibilidad a un solo sistema lógico- estético.

Escribe que «la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitrubianos de comodidad, solidez y belleza». A la resolución de esta tríada nunca puede llegarse sin tensiones. Se trata del primer tratado arquitectónico de los años

sesenta, que de manera manifiesta se enfrenta a la ortodoxia del Movimiento Moderno.

Venturi se opone a los arquitectos tecnológicos y homogeneizadores que inundaban el horizonte de los años sesenta y proclama que escribe contra el puritanismo moral de los arquitectos del Movimiento Moderno, que abogaron por la separación y exclusión de elementos y funciones; escribe contra la pretensión de los arquitectos modernos de buscar sólo la diferencia y la novedad, así como de olvidar las enseñanzas de la tradición; contra el « menos es más» de Mies van der Rohe y su selectividad de contenido y de lenguaje.

En definitiva, Venturi se revela contra una vanguardia que se ha convertido en academia y contra una arquitectura que sirvió para el período de entreguerras, pero que no es adecuada para un período de cambio como el de los años sesenta.

Venturi está en contra de la intolerancia de la arquitectura moderna que prefiere cambiar el ambiente existente y los usuarios en vez de intentar interpretarlos y revalorizarlos; que prefiere suprimir las complejidades y contradicciones que son inherentes a toda obra de arte y experiencia. Venturi, en cambio, parte del deleite por la realidad.

### **2.4.3 MANIFIESTO A FAVOR DE UNA ARQUITECTURA EQUÍVOCA**

Robert Venturi plantea al inicio de su libro un convencido manifiesto en favor de una arquitectura equívoca defendiendo claramente sus preferencias: «Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la

vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.<sup>14</sup>

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.<sup>15</sup>

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.»<sup>16</sup>

De hecho, Robert Venturi está defendiendo una actitud contraria a la tendencia a la simplificación desarrollada por la modernidad. Frente a la transparencia perseguida por la arquitectura moderna, Venturi defiende una arquitectura opaca y de significados superpuestos. Al igual que Adorno, Venturi intuye que el mero utilitarismo conduce a la desolación y el agotamiento del mundo.

La paz interior que los hombres ganan debe suponer una tensión entre las contradicciones e incertidumbres. Un espíritu de ironía permite al hombre entender que nada es tal como parece y que causas casi invariables comportan resultados inesperados. Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad. El paso de una visión de la vida esencialmente simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez.

---

<sup>14</sup> MONTANER Josep Maria, (2002), “Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda mitad del siglo XX”, op. cit., nota 3, p. 155

<sup>15</sup> Ídem

<sup>16</sup> Ídem

Venturi señala que «la percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas al observador y hace la percepción más viva» y que « una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión ». <sup>17</sup>

Por lo tanto, Venturi continúa en cierta manera la tradición del empirismo, del psicologismo y la teoría de las sensaciones planteadas en el siglo XVIII por Burke, Locke y Condillac. Venturi reduce la arquitectura a un fenómeno perceptivo, a un juego de formas que nos transmiten mensajes e ideas a través de nuestros sentidos.

Esta teoría que Venturi realiza en su libro se amolda perfectamente a la teoría del Deconstructivismo, que al final se revela, y quiere plasmar toda esta riqueza estética y de significado pero a diferencia de Venturi que retoma elementos históricos, el deconstructivismo va rompiendo con el pasado reinventando la arquitectura.

Es importante retomar este tipo de textos que son bases en las cuales los arquitectos que empezaron a trabajar creando este nuevo lenguaje pudieron tener en cuenta pues al final en la arquitectura nada es nuevo, y las diferentes tendencias o estilos son causa y efecto de un pasado, de ideas y trabajos revolucionarios que quizás no se concretaron como ahora, por falta de tecnología, de recursos, de arquitectos convencidos y principalmente por la sociedad.

## **2.5 CRISIS DE LAS VANGUARDIAS Y PARADOJAS DE LA MODERNIDAD**

Este mecanismo de búsqueda constante de la originalidad y la novedad sufrió una crisis entre los años cuarenta y setenta. Esta crisis era expresión de una situación general de descrédito del racionalismo en el proyecto

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 156



moderno. Al entrar en crisis una Interpretación lineal y hegeliana de la evolución histórica y predominar la conciencia de la discontinuidad, tal como se expresa en los trabajos de Michel Foucault, pierde sentido el mecanismo recurrente de las vanguardias.

Aldo Rossi y Robert Venturi, lo que en ellos predomina es la voluntad de recuperación de la tradición, la insistencia en la permanencia de las formas, la recreación de las convenciones, en definitiva, el enfrentamiento abierto con el ansia insaciable de novedad y originalidad por parte de las vanguardias.

### **2.5.1 LA NECESIDAD DE LAS VANGUARDIAS**

Más allá del ansia por la novedad y el consiguiente enfrentamiento con los gustos de una parte de la sociedad, existe otra característica definitoria de las vanguardias: buscar respuestas a las nuevas necesidades. He aquí el argumento más progresista de las vanguardias que tiene, como último objetivo, una cierta crítica al modelo de sociedad predominante y el planteamiento de propuestas de transformación adecuadas al espíritu de los tiempos venideros.

Este argumento de crítica y transformación social justifica el mecanismo de la abstracción y la práctica sistemática de la ruptura con los lenguajes establecidos. Esto se expresa actualmente en lo que se denominan neovanguardias: aquellos movimientos que recuperan el culto a lo nuevo y a lo extraño 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 Eisenman y John Hejduk, encuadrados dentro de los *five architects* de Nueva York, inician nuevos caminos vanguardistas. El mecanismo vuelve a ser reimplantado y revalorizado y, al cabo de los años, estos autores y equipos muestran los resultados de su gran influencia sobre generaciones más jóvenes.

Sin embargo, las vanguardias de las últimas décadas se diferencian claramente de las de los años veinte: si las vanguardias ya clásicas tendían a la exclusión y a la selección, las actuales prefieren la inclusión y la contaminación; si las de principios de siglo creían que se podía establecer un nuevo orden en el mundo de las formas industriales, ahora lo que fascina es el profundo desorden y fragmentación de las metrópolis, la proliferación de formas y materiales y el inabarcable pluralismo cultural; si las vanguardias defendieron el funcionalismo, las neovanguardias arrancan de una posición antifuncionalista.<sup>18</sup>

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 Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas o Kazuo Shinohara, autores que acompañan siempre sus proyectos con textos, diagramas, exposiciones y narraciones. Y por otra parte, la exploración del terreno oscuro de lo irracional, tal como había sido promovida por el surrealismo, en la obra de aquellos autores que han preferido explorar campos del inconsciente, recuperando mecanismos como el de la escritura automática. Como las casas de Frank Gehry que explicitan la estructura laberíntica del inconsciente, los proyectos del equipo Coop Himmelblau partiendo de dibujos

---

<sup>18</sup> MONTANER, Josep Maria (2002), “La modernidad superada, Arquitectura, Arte y pensamiento”, Gustavo Gili, Barcelona, España. P. 150

automáticos, o la mezcla de poesía, pintura y arquitectura que han planteado autores como John Hejduk o Adolfo Natalini.

El espíritu vanguardista es, por lo tanto, consustancial al hombre contemporáneo y a pesar de las reales crisis de la modernidad, vuelven a resurgir estrategias innovadoras.

### **2.5.2 CONTRADICCIONES DE LAS VANGUARDIAS**

Uno de los elementos característicos del arte de vanguardia de principios de siglo, tal como lo identificó Walter Benjamin, fue el *ethos* de la reproducción mecánica: el factor primordial de la manipulación de toda obra en aras a su reproducción en serie y a su representación dentro de los medios de comunicación. El nuevo universo de la copia transformaba totalmente el estatuto de la obra de arte. Paradójicamente, estos dos mitos modernos, la “originalidad” y la “reproductibilidad”, son totalmente contradictorios: o se pone énfasis en el carácter original e innovador de la obra o se hace en su capacidad de repetición. De la misma manera que son antitéticos “originalidad y novedad: la originalidad remite a los orígenes, a una sustancia arcaica que se recupera. En cambio novedad significa ruptura, búsqueda de lo que no tiene antecedentes.

Son muchos los ingredientes de las vanguardias esencialmente contradictorios. El discurso de la trasgresión se pone siempre en primer término, pero, al mismo tiempo, se pretende que esta trasgresión se institucionalice y entre en la esfera de lo cotidiano. Las vanguardias artísticas sólo pueden surgir sobre la premisa de la autonomía de la actividad artística, sobre una abstracción que se separa de la praxis de la vida cotidiana; pero, al mismo tiempo, una parte de las vanguardias, también pretenden transformar esta misma sociedad. Arte y vida desean fusionarse sin conseguirlo nunca.

A pesar de su gran diversidad, las creaciones de las vanguardias artísticas y arquitectónicas destacan por unos principios formales básicos: falta de jerarquía y de centro, abstracción y carácter antirreferencial, reacción contra

la tradición, utilización de mallas geométricas, mecanismos compositivos basados en el *collage*, búsqueda de formas dinámicas y transparentes, inspiración libre en el universo de la máquina. Todo ello parte siempre de una suspensión del peso de los condicionantes de la realidad.<sup>19</sup>

### **2.5.3 CARACTERIZACIÓN DE LAS NEOVANGUARDIAS ARQUITECTÓNICAS**

Si las vanguardias del período de entreguerras surgieron en un contexto de tensiones entre burguesía, tecnología y capitalismo, eclosionando en diversas metrópolis centroeuropeas, el contexto actual es el de las sociedades posindustriales, el mundo de la imagen y la “aldea global”. Gracias a los nuevos sistemas de transmisión de la información, las experiencias pueden ser promovidas tanto desde metrópolis muy diversas —Nueva York, Londres, Tokio, Milán— como desde focos considerados periféricos. Estas nuevas condiciones encuentran reflejo en formas arquitectónicas en las que el mundo de la tecnología ya no obedezca a los patrones clásicos de la época industrial.

De la consistencia, la fuerza y la eficacia, se ha pasado a la ligereza, la transparencia, la inteligencia y la densidad de información. En este sentido, las figuraciones retromodernas e industriales del Centro Pompidou en París de Renzo Piano y Richard Rogers o de la torre de Coilserola en Barcelona de Norman Foster estarían obsoletas. Manifiestan mejor la nueva condición posindustrial proyectos como el Centro de Arte y Tecnología en Karlsruhe (1989) de Rem Koolhaas (un gran zócalo sobre el que se levanta una masa de cristal, con docenas de funciones en su interior e imágenes de su actividad reflejadas en las fachadas). Precisamente, estas obras muestran otro elemento común de vanguardias y neovanguardias: el uso de la alta tecnología como aliada.

---

<sup>19</sup> Ibidem, p. 146.

Por otra parte, tal como se ha remarcado, no predomina el purismo formal sino el mestizaje. Si las vanguardias se dedicaban a segregar, las neovanguardias, convencidas de que todas las culturas auténticas tienen raíces mestizas, se basa en la mezcla de referencias heterogéneas. El uso de la alta tecnología permite, a la vez, integrar elementos primitivos, etnológicos, artesanales o tradicionales. Y esto no sólo se expresa en la arquitectura. La mayor parte de búsquedas actuales parten de premisas multirraciales y multiculturales

Otro hecho explícito es el debilitamiento de la voluntad de erigirse como única alternativa. La propia conciencia que se tiene de la voluntad expresiva vanguardista ha variado. Algunos de estos autores niegan incluso su condición de vanguardia, han perdido la intención programática y defienden una postura de búsqueda empírica y estrictamente individual. La arquitectura de Rem Koolhaas, deudora de la ambición inventiva de Le Corbusier, no pretende transformar la ciudad capitalista sino explotar de manera irónica e iconoclasta sus propias energías y capacidades formales. El repertorio moderno se utiliza siempre de manera abierta y ambigua en el contexto de un urbanismo de la densidad, la congestión, la velocidad y el caos. Tanto las imágenes más seductoras como las más siniestras del neocapitalismo encuentran su expresión creativa y desinhibida. En este sentido, la obra de Jean Nouvel, 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 Elisabeth Diller + Ricardo Scofidio son una muestra de cómo el dispositivo de las neovanguardias ha 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 del surrealismo.

Dentro de su diversidad, todos estos autores destacan por una común característica vanguardista: el esfuerzo laborioso por construir su propio universo formal, su propio lenguaje, en parte con referencias al círculo del arte y la arquitectura de las vanguardias pero también en parte con la ambición de crear algo totalmente nuevo e inédito.

En la mayoría de propuestas neovanguardistas no existe ninguna referencia historicista. Si se recurre a algún hito siempre son los momentos fundacionales de las vanguardias del siglo xx. Sólo se reconoce un universo —la estricta modernidad— y todos los referentes son electrónicos y artificiales.<sup>20</sup>

En el caso de Rem Koolhaas, esta búsqueda parte esencialmente de dos tipologías básicas: el pabellón horizontal, que actúa como límite arquitectónico entre la densidad urbana y la libertad vegetal de un parque, y el edificio-masa, que contiene una gran diversidad de actividades y flujos en su interior. Bernard Tschumi ha experimentado en sus proyectos cómo traspasar a la forma arquitectónica la capacidad de movimiento de la danza, el montaje fotográfico y la secuencia cinematográfica.

Se puede considerar que la continuidad de los objetivos de las vanguardias abstractas se ha desarrollado en dos direcciones: los autores conceptuales que han intentado continuar la vertiente sistemática, procesual y conceptual de la abstracción (como los artistas del arte conceptual, el primer Peter Eisenman o el citado Oswald Mathias Ungers) y los autores neovanguardistas que han entendido que la abstracción ya histórica surgió en relación a un estadio de investigaciones y certezas científicas que actualmente han sido sustituidas por el antidogmatismo y la complejidad de la nueva ciencia, tal como han desarrollado en sus experimentos arquitectos como John Hejduk, Zaha Hadid y Daniel Libeskind . En los proyectos de estos últimos, los experimentos más radicales de vanguardias como el neoplasticismo, el suprematismo y el constructivismo, es decir, todo el repertorio de formas que

---

<sup>20</sup> Ibidem p. 154, 155.

habían preparado Malevich, El Lissitzky, Tatlin, Chernikov y muchos otros, y que por su carácter innovador y utópico había quedado irrealizado, todo ello ha podido pervivir en unas neovanguardias que han aceptado el caos y la ausencia de certezas sobre los que trabaja la ciencia contemporánea.<sup>21</sup>

## 2.6 LA SUPERACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Las tendencias desarrolladas en los años sesenta se han basado en una crítica a la herencia del Movimiento Moderno en especial aquellas propuestas basadas en la búsqueda de alternativas al desarrollo tecnológico institucionalizado, en la crítica tipológica o en la crítica comunicativa, en cambio aquello que en su diversidad tienen en común arquitectos como Eisenman, Hejduk o Meier es su voluntad de recuperar los lazos de relación con las vanguardias.

Eisenman y Hejduk interpretan que el decidido rechazo del manierismo moderno no tiene por qué ir ligado al rechazo del espíritu experimentalista de las vanguardias. Por ello niegan cualquier nostalgia humanista, culturalista, historicista o significativa. Las premisas de extrañamiento, ruptura y experimentación radical de las vanguardias de principios de siglo no sólo siguen siendo válidas y no están en absoluto agotadas, sino que deben ser llevadas a sus últimas consecuencias, incluso hacia aquellas que las vanguardias no llegaron a consumir. Esta discusión se desarrolla especialmente a finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando los arquitectos se dividen entre aquellos que defienden que el proyecto de la modernidad aún está inacabado y los que consideran necesaria una relación de ruptura con un método anticuado, radicado en un período histórico ya superado.

Los que apoyan la ruptura tienen sus máximos representantes en críticos como Charles Jencks, Paolo Portoghesi, Peter Blake y en arquitectos

---

<sup>21</sup> MONTANER, Joseph Maria, (2002), “ Las Formas del siglo XX”, p. 76.

como Hans Hollein, James Stirling, Ettore Sottsass, Robert Venturi, Aldo Rossi, Alessandro Mendini y otros, con simpatías más o menos declaradas de la mayoría de las participantes en la exposición la «Strada nuovísima ». Para ellos, el proyecto moderno ha mostrado suficientes fisuras, barbaries e insuficiencias como para exigir una profunda revisión, y la arquitectura debe ser expresión de una época que nada tiene que ver con las de las vanguardias.<sup>22</sup>

## 2.7 LAS FORMAS DEL SIGLO XX

La forma es considerada el motivo central, el concepto, la clave, del arte y la arquitectura. Las formas siempre transmiten valores éticos, siempre remiten a los marcos culturales, siempre comparten criterios sociales y siempre se refieren a significados. Detrás de cada uno de los conceptos formales básicos existe una visión del mundo, una concepción del tiempo y una idea definida del sujeto. Por esta razón, cada concepto formal no solo remite a las obras sino también a las teorías filosóficas y científicas.

El repaso a las obras de los años sesenta pone especial énfasis en entender la arquitectura como lenguaje, y nos permite comprobar cómo a lo largo del siglo XX la idea básica de lo que es arquitectura ha ido cambiando de manera muy sustancial.

De los textos y experimentos más importantes del Movimiento Moderno se deducía que lo más definitorio de la arquitectura era la idea de espacio: la esencia y carácter de la arquitectura radican en su espacialidad. Un espacio que se entiende de manera científica, matemática, física, cuantificable, experimentable, medible, universal, realista y euclidiana. Un espacio que está determinado por el tratamiento de los límites, por la iluminación e incluso, dirá Zevi más tarde, por los motivos simbólicos.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 176



Posteriormente se superó la idea de espacio y también la de lugar. Ahora lo más importante de la arquitectura su capacidad comunicativa, es decir, su fachada, la imagen que el edificio ofrece. Ello será una característica definitoria de la arquitectura posmoderna que irá estrictamente ligada a la emergente cultura visual de los medios de comunicación y que comportará el peligro de caer en la mera mercadotecnia, trivialización y superficialidad.

### **2.7.1 LA ARQUITECTURA DEL CONCEPTO Y LA FORMA**

Casi al mismo tiempo que surgen las propuestas de mirada hacia la historia por parte de Aldo Rossi y Robert Venturi, a finales de los años sesenta aparece de manera incipiente una nueva concepción arquitectónica. Sus máximos representantes serán dos arquitectos norteamericanos —Peter Eisenman y John Hejduk— que, en un primer momento, serán clasificados por Manfredo Tafuri dentro de los llamados « Five Architects » de Nueva York.

Hemos de tener en cuenta que hacia 1970 se hace patente una época de crisis edificatoria en Estados Unidos. Esto va a motivar que el campo del experimentalismo y de las actividades didácticas se convierta para algunos protagonistas de la arquitectura norteamericana en lugar obligado. Este proceso que arranca en la época en que Eisenman y Hejduk inician su actividad llega hasta la más estricta actualidad en las propuestas de arquitectos más jóvenes como Steven Holl, Daniel Libeskind, Steven Forman o el equipo Henry Smith-Miller, Laurie Hawkinson.<sup>23</sup>

El primer rasgo que permite identificar la obra inicial de los cinco equipos de arquitectos neoyorquinos es su intento de reinterpretar las sintaxis racionalistas de las figuras históricas del Movimiento Moderno.

---

<sup>23</sup> MONTANER, Joseph María (2002), “ Después del Movimiento moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX”, op. cit., nota 3, p. 167

Como se ha podido comprobar posteriormente, con el tiempo cada uno de estos cinco equipos ha seguido una evolución propia más allá de estos primeros pasos delimitados por la recreación del círculo formal mágico de las vanguardias de los años veinte. Su arranque, de todas maneras, surge de reivindicar la actualidad que los presupuestos formales modernos aún mantienen, frente a aquellos que habían decretado su muerte. Surgen, por lo tanto, como reacción contra el incipiente posmodernismo estilístico y como defensa de la riqueza inherente a los experimentos de las vanguardias.

## **2.8 LOS ARQUITECTOS DECONSTRUCTIVISTAS**

La arquitectura deconstructivista es variada en posiciones y referencias es por esto que, podría objetarse que entre las obras de arquitectos que toman como referencia la obra de arte —Gehry, Coop Himmelblau o Natalini— y las obras relacionadas con la nueva abstracción formal —Eisenman, Tschumi o Koolhaas— existen excesivas similitudes. Es cierto que les une la proximidad a muy diversas experiencias artísticas y la pretensión neovanguardista; pero esta semejanza es aparente y la posición arquitectónica es diferente. En el caso que hemos relacionado con la obra de arte, el momento creativo de la idea, de los primeros dibujos, es valorado primordialmente, así como la singularidad de cada resultado final y la insistencia en el sello de la obra de autor y en la originalidad.

En cambio, en el terreno de la nueva abstracción formal, en estrecha relación con los mecanismos del arte conceptual, aquello que predomina es la insistencia en el proceso. En las obras prima siempre una reflexión metodológica, fría y científica y se desarrolla un trabajo en equipo por encima de la exuberancia creativa y la búsqueda de la originalidad. Estos proyectos no se explican a partir de dibujos singulares sino a partir de maquetas y diagramas compositivos. En los casos de Eisenman, Tschumi o Shinohara aflora una verdadera obsesión por justificar metodológicamente todo gesto. En este caso, por lo tanto, las obras son el resultado de una rigurosa disciplina compositiva

basada en las leyes de la geometría, en un repertorio de formas y tipos establecidos, en una estrategia que, en muchas ocasiones, se desarrolla por etapas. Podríamos establecer, por lo tanto, que en los años ochenta se han conformado dos direcciones dentro de las neovanguardias: una más metodológica, que tiende a la abstracción formal —Eisenman, Koolhaas, Tschumi— y otra más artística y creativa que recurre a la exploración del inconsciente —Gehry, Coop Himmelblau.

De todas formas, siempre tiene límites el establecimiento de comportamientos estancos. Por ejemplo es detectable en ambas posiciones esta recurrencia a la fuerza subterránea, arbitraria, irracional e incontenible promovida por el surrealismo. Ello se detecta en el método de trabajo de personajes como John Hejduk, Coop Himmelblau o Rem Koolhaas.<sup>24</sup>

Otra de las aportaciones fundamentales de esta corriente es su fuerte capacidad para renovar la representación arquitectónica, se explotan las posibilidades de múltiples combinaciones: perspectivas con plantas y alzados simultáneos, secciones abatidas, perspectivas superpuestas con secciones, *collages* y, sobre todo, maquetas. Siempre se tiende al mecanismo de la superposición y la descomposición, y a unas formas y construcciones que destacan por su dinamicidad. Utilizando, en cierta manera, efectos Dada y surrealistas, no se plantea la tendencia hacia una construcción convencional de las formas sino hacia su perversión, distorsión, subversión y deconstrucción.

Se podría estar empezando a producir un cambio similar al que se produjo en el Renacimiento con el desarrollo de la perspectiva como una representación de la realidad especial puesta a punto por arquitectos como BrLinelleschi.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 245

<sup>25</sup> Ídem

# DECONSTRUCTIVISMO

Descomposición de conceptos


Desfragmentación de elementos

Eliminación de la línea horizontal y vertical

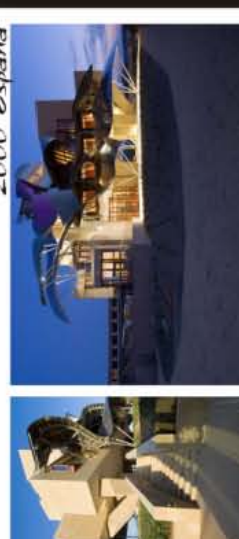
Utilización de ángulos agudos y

Arquitectura de:


- Ruptura
- Dislocación
- Deflexión
- Desviación
- Distorsión




**Frank Gehry**  
*Bodega Marques de Riscal*




**2000 España**




**Daniel Libeskind**  
*Museo Judío*




**2001 Berlín**




**1998 Alemania**  
*Coop Himmelb(l)au Cinema USA*



**1993 Alemania**  
*Zaha Hadid Cuartel de Bamberg y Vitra*



**Rem Koolhaas**  
*Universidad*



**1997 Holanda**

Lorena Leciano

IMAGEN 2.3 Lámina de conceptos y casos análogos del deconstructivismo

### 2.8.1 EL ARTISTA EN LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA

El Deconstructivismo tiene diversas inspiraciones y vertientes una de ellas es hacer de la arquitectura arte.

Está fuera de duda el incremento de prestigio que ha ido ligado al mundo del arte en las últimas décadas; un prestigio que además tiene su traducción en el alto valor de cambio que han ido consiguiendo las obras hasta finales de los años ochenta, llevado artificialmente por las mismas galerías y marchantes. En una época de crisis de valores y de fracaso de las grandes interpretaciones, el arte —esta producción singular e irrepetible— se ha convertido en un valor de paradójica seguridad.

El artista plástico —símbolo del éxito y el prestigio social— trabaja las obras una a una, de manea artesanal, planteando la síntesis personal de muy diversas influencias plásticas. Los valores que tradicionalmente investían a obra de arte se han ido desplazando correlativamente hacia la persona misma del artista. Al mismo tiempo, los artistas plásticos, movidos por un reaccionario deseo de rechazar cualquier etiqueta de tendencia o posición artística, han tendido a defender un panorama de estricta multiplicidad e individualidad.

Como valor positivo, en cambio, el artista que es innovador sigue teniendo una capacidad de aproximarse a la realidad concreta de integrar aquello que palpita en la calle, capacidad que no posee la arquitectura.

Quizás en esta voluntad de imitar a aquellos auténticos artistas que se acercan a integrar la realidad, los arquitectos persiguen una vía de recuperación de una autenticidad perdida, en la medida que cada nuevo camino se ha ido agotando y consumiendo, convirtiéndose en manierismo y artificiosidad.

Aquello ha movido al arquitecto a intentar desarrollar un método arquitectónico que tienda a aproximarse a los mecanismos de la creación artística. Se renuncia, en principio, a la producción en serie y a la

industrialización radical; cada obra, en cambio, será singular, mantendrá una relación única e instrumental con el contexto, con el usuario o con las arquitecturas preexistentes.

En general, serán obras de pequeño tamaño, concebidas como expresión del subconsciente, hechas a base de superposiciones o configuradas a partir de la agregación de diversos fragmentos. Tal como expresan las creaciones artísticas de Claes Oldenburg —con quien el arquitecto Frank Gehry ha realizado diversos proyectos— las obras realizadas en esta línea tratan de poner de manifiesto la contraposición entre lo que es singular y lo que se produce en serie, es decir, los repetibles objetos industriales.<sup>26</sup>

Para estos arquitectos, el método del arte, con su rechazo a la producción masiva, a la dictadura de la tecno-ciencia y al despilfarro, puede ser el camino personal adecuado para orientarse en una época de dispersión y desorientación. En una época de transición y duda, lo más ético sería plantear una arquitectura débil, fragmentaria, hecha de materiales intercambiables, algo que responda al desorden y provisionalidad de la situación contemporánea.

Además, éste sería el método para producir una arquitectura capaz de expresarse, de dialogar con la gente, de plantear incluso sus propias protestas y argumentos. Estos arquitectos abrigan la secreta esperanza de que su obra se conserve en razón de su valor artístico más que por su solidez o contundencia tipológica.

### **2.8.1.1 FRANK GEHRY**

*“La discriminación entre suelos, paredes y techos es superada con espacios de formas unitarias, continuas e interpenetradas, sin límites ni aristas.*

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 217

*De esta manera, la riqueza y la sensualidad espacial no necesitará ninguna máscara de decoración para hacer que la casa sea sensual y vivible. “*

Frank Gehry.

La arquitectura internacional ofrece diversos ejemplos de arquitectos que quieren plasmar el arte en sus obras. La más espléndida muestra de esta posición la constituyen la arquitectura y el diseño de Frank Gehry (1929), un canadiense apellidado en realidad Goldberg y afincado en California. Gehry ha desarrollado una obra basada en el ensamblaje artesanal de diversas formas simples —prismas, cilindros, torres, esferas, corredores, etc. — en la cual caducidad y movilidad son términos complementarios. Su obra constituiría la explicitación de la existencia de un área; la de Los Ángeles, con una clara tendencia a esta arquitectura dúctil, flexible y plástica como el arte.

En una ciudad basada en la movilidad del automóvil, en un contexto en continua mutación, la obra de Gehry arrancó de la explotación de las cualidades plásticas de materiales de «mala reputación» como cartón, alambre, maderas laminadas, telas metálicas, planchas prefabricadas, plomo, estucos semiindustriales, etc. Ello le ha permitido desarrollar una capacidad única en la utilización de los envoltorios arquitectónicos, promulgando una arquitectura táctil, basada en la textura de cada material como todo ornamento y en la variedad cromática como reflejo de las arquitecturas populares.

Su propia casa en Santa Mónica, California (1977-1978) —realizada por fases, como «collage» de materiales baratos—, y sus diseños de muebles de cartón (desde 1969) serían una primera muestra de esta vía. Gehry demuestra cómo en su obra no está reñido este método desarrollado por colisión de volúmenes con la definición de un espacio extremadamente humano y cálido.

27

En su casa establece una nueva piel que envuelve el edificio existente y en la casa-estudio para Ron Davis (1970-1972) crea un contenedor lleno de espacios y elementos siempre diferentes y laberínticos; recrea la estructura del

---

<sup>27</sup>Ibidem, p. 217

subconsciente. Su método, basado por lo general en el choque y deconstrucción de los diversos volúmenes que forman el programa del edificio, le permite conseguir una mayor espontaneidad formal y variedad de usos. Influido por las arquitecturas y objetos populares, Gehry plantea proyectos que sean una fiesta de volúmenes, materiales, texturas, colores y objetos; proyectos en los cuales haya una densidad máxima de referencias. En su obra se manifiesta la colaboración con artistas plásticos como Ron Davis, Claes Oldenburg o Richard Serra y se expresa su simpatía hacia la experiencia de personas como Andy Warhol, Jasper Johns y otros.

Algunas de sus últimas obras han llevado su método a resultados sumamente atractivos.

Un clarísimo ejemplo de su proximidad al arte de vanguardia es su intervención en unos antiguos almacenes para reconvertirlos en provisional Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles (1983). Con un modesto presupuesto, Gehry realizó una obra que, por su calidad, se ha convertido en permanente.

El proyecto de Camp Good Times en Santa Mónica Mountains California (1984-1985), un complejo no realizado que hubiera alojado niños enfermos, consiste en una serie de edificios dispersos dedicados cada uno a funciones distintas siguiendo diferentes formas simbólicas: olas de agua congeladas sirven para albergar el comedor, el anfiteatro y los dormitorios; el casco invertido de un barco es un porche; hay velas sobre la cubierta de la enfermería; un envase de leche es la cocina; al fondo se vislumbra un molino.

Se trata siempre de referencias al agua, a lo líquido, en un lugar tan seco como Santa Mónica Mountains. Realizado en colaboración con Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, intentando difuminar siempre las fronteras entre arte y arquitectura, este proyecto se asemeja en su morfología de objetos dispersos a las colecciones de obras y maquetas de Oldenburg.



Evidentemente, este mecanismo del «objet trouvé» entronca con la tradición del Surrealismo y el Pop Art.

Gehry ha sido el arquitecto que de manera más convincente ha desplegado una obra arquitectónica que muestra la pérdida de los valores de permanencia y solidez en la arquitectura contemporánea y que se ha situado en las antípodas del ansia de monumentalidad y trascendencia planteado por Louis I. Kahn. Gehry también se sitúa en una vía nueva que no trabaja a partir de ninguno *a priori* tipológico, sino que desmembra cada programa, asignando formas a cada función distinta y articulando una estructura común que mantenga viva la fuerza y tensión de unas formas que conservan todas sus posibilidades de crear, evolucionar y vivir.<sup>28</sup>

En definitiva, la fragilidad de la obra de Gehry está relacionada con su artisticidad y con su exploración de la región de lo inconsciente. Y lo que pretende Gehry es que su obra no sea valorada por los atributos tradicionales de durabilidad o monumentalidad sino que sea capaz de permanecer por el valor que le da el ser considerada una obra de arte y por el sentido que los usuarios le otorgan con su uso, instrumentalizado y satisfacción.

#### **2.8.1.1.1 OBJETS TROUVÉS Y ESPACIO ONÍRICO**

Gehry ha integrado en su obra distintos mecanismos surrealistas dentro de un método que, como el paranoico crítico de Salvador Dalí, consigue catapultar lo irracional y creativo con los medios de la razón y la técnica. El método paranoico-crítico se basa en manipular mediante la participación crítica de la inteligencia todo el material inédito, excéntrico e irracional perteneciente al mismo terreno del subconsciente y la locura.

De esta manera, Gehry ha sacado el máximo partido de recursos surrealistas como el *objet trouvé*, el *collage* o el espacio onírico.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 220

<sup>29</sup> MONTANER, Joseph Maria, (20002), “Las Formas del siglo XX”, op. cit., nota 10, p. 56

En primer lugar, recurre a formas de pez y serpiente, animales con significados inquietantes que aparecían en las obras de Max Ernst o Luis Buñuel. En segundo lugar, utiliza objetos cambiados de escala y función —el objeto surrealista— en muchos de sus proyectos, como los binoculares colocados verticalmente en la sede de la agencia de publicidad Chiat Day Mojo en la Main Street de Venice, California (1975-1991) o el molino, las olas de agua congeladas, el casco invertido de barco, las velas o el envase de leche en el proyecto no realizado del Camp Good Times en Santa Mónica Mountains, California (1984-1985), una residencia para niños enfermos



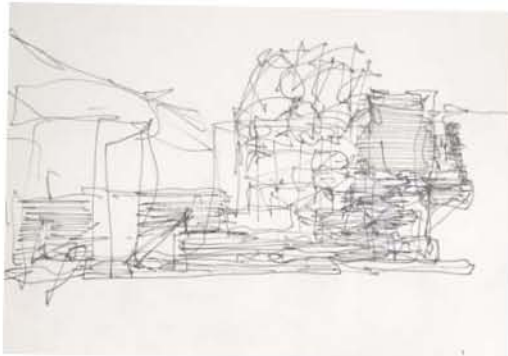
**IMAGEN 2.4 Restaurante Fishdance, Kobe (Japón)**

Gehry ha intentado integrar en sus obras el azar y lo efímero, como en sus montajes de espectáculos musicales para Hollywood, con luz y fuegos artificiales, o como la *performance* de danza y música con que se inauguró el Temporary Contemporary en Los Ángeles en 1983.

Gehry configura una estructura del subconsciente, un espacio doméstico en que los recintos van encadenándose como en una pesadilla, sin ninguna razón o ley evidente.

### 2.8.1.1.2 EL MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO

El proceso de generación de formas por parte de Frank O. Gehry ha culminado con el Museo Guggenheim de Bilbao (1992-1997). Lo que en el Museo Vitra era a pequeña escala, aquí alcanza una monumentalidad totalmente inédita. Lo que en los montajes de exposiciones que en los años setenta presentó en el County Museum de Los Ángeles eran experimentos provisionales ahora es una obra gigantesca. En este caso, las formas irracionales y oníricas de Gehry se han podido realizar gracias a los avanzados medios técnicos de creación en tres dimensiones por ordenador. Al momento creativo personal de la imaginación fantasiosa le ha seguido un largo proceso técnico y de trabajo en equipo para alcanzar el resultado analítico y constructivo de la obra. El artista ha interpretado personalmente el lugar aportando una escultura gigantesca; los avances técnicos han permitido realizarlo y los ciudadanos se han identificado con la obra.



**IMAGEN 2.5 Bocetos de Frank Gehry del museo Guggenheim en Bilbao**

En el interior se desarrollan de manera fluida y encadenada los espacios del museo, grandes y pequeños, verticales y horizontales, de formas inéditas y de estructura convencional, siempre iluminados por la luz natural y definidos por formas que caen como cascadas. Un gran vestíbulo central —una interpretación surrealista y sensual del espacio interior orgánico del Guggenheim en Nueva York de Frank Lloyd Wright— es el que da acceso de manera fluida y asimétrica a todos los diversos espacios.

Dicha variedad de espacios orgánicos sigue el mismo patrón que ya exploró Kiesler y que Gehry ha desarrollado: colisión de muy diversos volúmenes que en su interior generan un sistema sensual y onírico de concatenación, con luz natural aportada por los distintos volúmenes cenitales.

El espacio onírico conformado por autores como Kiesler o Gehry tiene su correspondencia en el texto de la filósofa María Zambrano *El sueño creador* (1986). El espacio onírico es atemporal, a él desembocan el pasado remoto y el reciente, sin ninguna lógica temporal; es fluido y concatenado, llevándonos de un ambiente a otro, de unos personajes a otros; y su acción sensual o inquietante es contemplada pasivamente por el sujeto, que ha dejado de serlo y se ha convertido en espectador de unas visiones internas incontrolables.<sup>30</sup>

En definitiva, proyectado como un ser vivo, el Guggenheim de Bilbao pretende no tener ni elementos ni juntas. En planta y en volumen quiere asemejarse a un organismo con miembros. Se trata de una arquitectura pensada exclusivamente para ser apreciada por los sentidos, para una visión de los volúmenes exteriores, los espacios interiores y las obras de arte que conduzca al visitante a una experiencia de lo fantástico y maravilloso, lejos de apreciaciones racionales; una arquitectura preparada para satisfacer a los sentidos con una intensidad que en el siglo xx se ha dado muy pocas veces.



**IMAGEN 2.6 Museo Guggenheim,**

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 58

### **2.8.1.1.3 DZ BANK**

El DZ Bank constituye una combinación magistral de arquitectura, escultura y pintura.

Arquitectos: Gehry Partners, LLP

Localización. Berlín, Alemania

Superficie: 20.000 m

El edificio DZ Bank, ubicado en el corazón de Berlín, es un complejo mixto que alberga usos residenciales y comerciales. La parte comercial acoge la sede del banco en la ciudad y se orientó a la Pariser Platz y a la histórica Puerta de Brandenburgo. La zona residencial, que incluye 39 apartamentos, se abrió a una calle mas tranquila, la Behrenstrasse. Ambas fachadas se levantaron con piedra caliza amarillenta para que las tonalidades de la nueva construcción combinaran con las de los edificios históricos existentes. La composición de los cerramientos también se adecuó a las proporciones de las construcciones colindantes con la intención de crear un ámbito urbanístico cohesionado. De esta manera, en la fachada que da a la Pariser Platz se retrasaron las ventanas para unificarla con el entorno.

Un gran porche de cristal cubre el acceso principal de la sede del banco. Al pasar por debajo de este caparazón acristalado, se entra en un enorme vestíbulo desde el que se vislumbra le elemento más singular del proyecto; un grandioso atrio interior cubierto con un techo abovedado también de cristal. Las oficinas se organizan alrededor de este gran patio para beneficiarse de la luminosidad que ofrece. Unas arcadas de madera conducen a los ascensores instalados a cada lado del atrio.

La principal sala de conferencias del complejo está ubicada en el interior de un volumen escultórico de formas redondeadas que se apoya sobre e suelo acristalado del patio, de modo que parece estar flotando. El exterior del cuerpo es de acero inoxidable y el interior está enteramente recubierto de

planchas de madera, lo que crea un ambiente cálido y confortable para las reuniones. Otras salas comunes se encuentran en el sótano dispuestas alrededor de un gran vestíbulo donde también se ubicó la cafetería. Estos espacios se pueden combinar entre si para albergar convenciones o banquetes.



**IMAGEN 2.7 DZ BANK, Berlín**

La zona residencial también está servida por un patio, que aunque de menores dimensiones, provee a los apartamentos de luz natural en sus dos extremos. El agua de una pequeña piscina situada en la planta baja produce numerosos efectos luminosos, reflejos e iridiscencias que se aprecian desde los pasillos y los ascensores de cristal que comunican todas las plantas.

#### **2.8.1.2 GRUPO COOP HIMMELB(L)AU**

Coop Himmelblau, formado en 1968 en Viena por Wolf O. Prix (1942) y Helmut Swiczinsky (1944) (hasta 1971 también formó parte del grupo Rainer Michael Holzer), ha llegado a sus propuestas recientes —encuadradas por la crítica multinacional y simplista dentro de la «deconstrucción»— a partir de un arduo trabajo en proximidad al arte, las «performances» y las acciones, la narración literaria y cinematográfica, y experimentaciones *pop* con las

posibilidades de la alta tecnología. El trabajo de Coop Himmelblau arranca tanto de la tradición de la cultura y el diseño vienes —en especial Hans Hollein— como de influencias internacionales tales como las fantasías tecnológicas del grupo británico Archigram.

Es notorio no solo por la extraordinaria fuerza y energía de su obra, sino también por ser uno de los pocos grupos de finales de los años sesenta que han sobrevivido y continúan produciendo una arquitectura marcada por un nivel cada vez mayor de experimentación.

De entre los experimentos previos de Coop Himmelblau destacan el edificio-nube o «Cloud» , una estructura móvil preparada entre 1968 y 1972 para la V Documenta; el «Soft Space» (1970), efímera configuración a base de espuma; las « Fresh Cells» de 1972, una especie de gran botella de cristal conteniendo un parque bioclimático sobre un edificio antiguo: la « House with the Flying Roof»>>, realizada con la colaboración de estudiantes de la Architectural Association de Londres (1973); «The Blazing Wing» , una ala gigante realizada con alta tecnología que ardió en Graz, en 1980; y «The Open House» (1983), su proyecto más emblemático, iniciado con un dibujo garabateado con los ojos tapados. Con este proceso se intenta eludir los mecanismos de la razón, partiendo de un instantáneo dibujo automático, haciendo aflorar toda la energía que esconde el inconsciente y condensa la mano. Evidentemente, el método de proyectación utilizado por Coop Himmelblau explicita un renacer del Surrealismo. Con el objetivo de conseguir una arquitectura totalmente libre, se abandona cualquier forma preconcebida y se recurre a un proceso fenomenológico relacionado con el cuerpo humano y con la abstracción de rasgos físicos.

Las obras que han realizado en los años ochenta han mantenido pretensiones dinámicas máximas, siguiendo una marcada poética del ensamblaje de multitud de piezas lineales, en proximidad al mundo de la aeronáutica. Sus obras, como un ático convertido en oficinas en Viena (1983), se basan por lo general en un cuidado y calculado contraste respecto a los

edificios antiguos y el trazado de la ciudad tradicional. Sus juegos de vigas en voladizo, paneles inclinados y lucernarios tecnológicos se insertan cuidadosamente en cada planta baja cuando se trata de una tienda, un bar o una agencia profesional— o en cada ático —ya se trate de unas oficina o de la ampliación de un teatro—.En todo caso, siempre parece que se trate de una extraña ave tecnológica que se ha posado en a azotea de un edificio antiguo, un ovni que está a punto de reemprender su vuelo.



**IMAGEN 2.8 Ático 1983 Viena**

Ninguna de estas obras puede entenderse sin su relación con el contexto histórico, generalmente el casco antiguo de Viena. Por ello, este método empírico genera que cada obra sea singular e irrepetible. De forma aparentemente paradójica, con materiales de alta tecnología se realiza una obra de arte, una escultura.

A pesar de lo urbanidad de su Reiss Bar, en Viena (una mutación de imaginaria pop y recuerdos de Adolf Loos), sus obras contemporáneas son esencialmente cuestionantes: «Si hay una poética de la desolación, entonces ésta es una estética de la arquitectura de la muerte envuelta en sábanas blancas. La muerte en habitaciones azulejadas de hospital. La arquitectura de la súbita muerte sobre el pavimento. La muerte de una caja torácica penetrada por una columna. La trayectoria de una bola a través de la cabeza de un



traficante en la Calle 42. La estética de la arquitectura del afilado escalpelo del cirujano. La estética del sexo de los films para mirones en cajas de plástico lavable. De las lenguas rotas y los ojos secos. Y es así como deben ser los edificios. Desagradables, rudos, penetrados. Ardientes. Como un erguido ángel de la muerte.» (*La poética de lo desolación*, 1978.)<sup>31</sup>

Más adelante, su obra empezó a adquirir una forma más retorcida, puntiaguda y frenética. En 1980 fueron invitados por Gunther Domening a hacer una acción en la Universidad Técnica de Graz, en la que había sido nombrado recientemente como profesor. A las 8,45 de la tarde del 12 de diciembre prendieron fuego a una deforme estructura de acero de 15 m de altura que pesaba una tonelada y media.

«Se puede juzgar lo malos que fueron los años setenta observando la arquitectura supertensa del período. Las encuestas de opinión y una democracia complaciente se esconden detrás de las fachadas Biedermeier. Pero no queremos construir Biedermeier. Ni ahora ni en ningún momento. Estamos cansados de ver Palladio y otras máscaras históricas, porque no queremos que la arquitectura excluya todo lo que resulta inquietante. Queremos que la arquitectura tenga más: queremos una arquitectura que sangre, que se agote, que se revuelva e incluso que se rompa; arquitectura que quema, escuece, revienta y se rasga con la tensión. La arquitectura debería ser cavernosa, fiera, suave, dura, angular, brutal, redondo, delicada, colorista, obscena, voluptuosa, soñadora, seductora, repelente, mojada, seco, palpitante. Viva o muerta. Fría: en ese caso tanto como un bloque de hielo. Caliente: entonces caliente como un ala en llamas.» (*La arquitectura debe arder*, 1980.)

32

El Bar Ángel Rojo de Viena, con la línea roja que sale desde él hacia la calle, fue un anticipo de la arquitectura que escuece. En 1984, con el Estudio Baumann, las vísceras ya se habían convertido en una mareante composición

---

<sup>31</sup> COOK Peter, Llewellyn-Jones Rosie, (1991), “Nuevos lenguajes en la Arquitectura”, Gustavo Gili, Barcelona, España, p.36

<sup>32</sup> Ibidem, p. 36,38

de puentes, plataformas y una escalera levadiza que llevaba a la calle. Si examinamos con atención sus últimas obras, de mayor tamaño, descubrimos nuevos añadidos a su bien conocido vocabulario de protuberancias, picos y cuerdas voladoras, que pueden ser observados en el controlado «grabado» de un gran cobertizo (la Fábrica Funder, 1988- 1989) o en los distintos «estratos,, de superficies dobladas, sólidas y laminares una sobre la otro (en la remodelación de un ático para un abogado de Viena, 1989).

La clave para entender la fuerza y la consecuencia de una obra tan inspirada está en la habilidad del grupo para incorporar en su obra construida la mayor parte de las líneas que aparecen en sus primeros bocetos, que por su parte tienen una gran claridad y energía.

#### **2.8.1.2.1 METÁFORAS SURREALISTAS Y DIBUJOS AUTOMÁTICOS**

La trasposición de los mecanismos del surrealismo es mucho más difícil en la arquitectura que, por ejemplo, en el cine, que recrea fácilmente ambientes oníricos o hechos pertenecientes al mundo del inconsciente. A pesar de ello, es posible encontrar influencias parciales de los mecanismos del azar y la escritura automática en proyectos de Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Albert Viaplana o Enric Miralles. De todas maneras, los casos más relevantes de presencia del surrealismo son los de Coop Himmelb(l)au, Frank O. Gehry y Clorindo Testa.

La pretensión de toda la obra de Coop Himmelb(l)au ha sido huir de las formas establecidas, buscando nuevos métodos creativos que se liberen totalmente de las restricciones de la razón y que reintroduzcan el subconsciente, para así poder crear formas sorprendentes y sensuales, variables y flexibles, fluidas y cambiantes como las nubes.

### **2.8.1.2.2 APARTAMENTOS GASOMETER B**

Los Gasometer constituyen el foco de un nuevo centro urbano en la ciudad de Viena.

Arquitectos: Coop Himmelb(l)au

Fecha de Construcción: 2000

Localización: Viena Austria

Superficie: 35 000 m<sup>2</sup>

Los cuatro Gasometer son unos antiguos depósitos de gas que habían abastecido a la ciudad de Viena. Después de su clausura se dismantelaron todas las instalaciones y se conservaron sólo las impresionantes fachadas de ladrillo. La particular ubicación de estas edificaciones en una zona industrial así como el carácter inusual de los espacios resultantes dio pie a que durante años se utilizaran como centros culturales para numerosas actividades.

Su localización presentó una magnífica oportunidad para desarrollar el tejido urbano en la periferia de Viena, ya que la intervención iba a modificar el sistema de comunicaciones la extensión de una línea de metro y la construcción de una nueva autopista. Aparte de Coop Himmelb(l)au, participaron en el proyecto otros tres talleres de arquitectos, que diseñaron nuevos conceptos de vivienda, un centro comercial y un complejo de ocio, y u, convirtieron el solar en un nuevo centro para la ciudad.

El proyecto que desarrolló Coop Himmelb(l)au para el Gasometer B consta de la adición de tres volúmenes nuevos: un gran cilindro en el interior del depósito, el sorprendente bloque de apartamentos en forma de pantalla, justo delante de él y un espacio multifuncional para celebrar eventos de distinta índole. El interior del cilindro y la nueva edificación fueron destinados a apartamentos y oficinas. Para iluminar los espacios interiores se proyectó un patio cónico que proporciona luz natural; los apartamentos de la nueva

construcción reciben la luz de unos balcones de orientación norte. Las 360 viviendas se reparten en distintas tipologías, desde casas con terraza hasta pequeños estudios. Con la combinación de los usos de las oficinas y las residencias se pretende generar nuevas maneras de vivir y trabajar en un único ámbito. La estructura del nuevo bloque está constituida por un sistema de pilares de hormigón que alcanza toda su altura. Unos muros cortina de vidrio y aluminio cierran las viviendas que, gracias a su limitada anchura, gozan de abundante luz natural.

El acceso al Gasometer, distinto para visitantes y para habitantes, se efectúa por la calle o directamente desde la estación de metro. La conexión con el resto de los antiguos depósitos se produce por el centro comercial y recorre íntegramente la base del conjunto.

La espectacularidad del proyecto, la creación de nuevas viviendas y de una zona comercial, de ocio y cultural, y la regeneración del distrito industrial convierten los Gasometer en el centro urbano alternativo de Viena.

El proyecto desarrollado por Coop Himmelb(l)au destaca por la pericia con la que han resuelto la restauración del antiguo depósito de gas y sorprende con la rotundidad con la que han desarrollado el nuevo edificio, de formas marcadamente innovadoras. El conjunto es una fusión prodigiosa entre pasado y futuro.

La envergadura del proyecto requirió dibujar una enorme diversidad de espacios interiores. Viviendas, oficinas, centros comerciales y espacios de acceso y comunicación se han diseñado con objetivos comunes: ecología y rentabilidad de recursos naturales que se traducen en calidez y comodidad.

---



**IMAGEN 2.9 Apartamentos Gasometer, Viena, Austria**

## **2.8.2 LA ABSTRACCIÓN FORMAL EN LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA**

En el terreno de la nueva abstracción formal, en estrecha relación con los mecanismos del arte conceptual, aquello que predomina es la insistencia en el proceso. En las obras prima siempre una reflexión metodológica, fría y científica y se desarrolla un trabajo en equipo por encima de la exuberancia creativa y la búsqueda de la originalidad. Estos proyectos no se explican a partir de dibujos singulares sino a partir de maquetas y diagramas compositivos. En los casos de Eisenman, Tschumi o Koolhaas aflora una verdadera obsesión por justificar metodológicamente todo gesto. En este caso, por lo tanto, las obras son el resultado de una rigurosa disciplina compositiva basada en las leyes de la geometría, en un repertorio de formas y tipos establecidos, en una estrategia que, en muchas ocasiones, se desarrolla por etapas.

### 2.8.2.1 PETER EISENMAN

Peter Eisenman, otro de los arquitectos seleccionados para la exposición del MoMA, ya tenía a sus espaldas una larga carrera como teórico y, sin duda, una cierta reputación de personaje perturbador. Miembro del denominado «Crupe de los Cinco de Nueva York» de los años 70 junto a Meier, Hejduk, Stern y Gwathmey, ha sido criticado por la volubilidad de sus ideas.

Es curioso que Peter Eisenman, considerado una de las lumbreras del movimiento deconstructivista, reniegue actualmente de la validez de tal análisis aplicado al campo de la arquitectura, prefiriendo explorar los nuevos horizontes que ofrece el ordenador.

En sus propias palabras, creo que la deconstrucción desemboca en un verdadero problema: su rechazo a enfrentarse a la realidad de la presencia física. Su objetivo es subvertir la metafísica de la presencia. Se puede subvertir a metafísica del dibujo, pero no de la arquitectura; siempre habrá cuatro paredes en una edificación. En vez de argumentar contra esas cuatro paredes, tiene más sentido discurrir cómo distanciarlas de una percepción informal de la arquitectura. La mayoría de la gente desea que la arquitectura siga siendo informal. Mi trabajo consiste precisamente en lo contrario: me interesan cuestiones de fondo como el perfil, la repetición, el movimiento o la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción. Es lo que denominaría arquitectura fluida. Estamos empleando una técnica informática denominada morphing. Muy poco de la filosofía que puedo leer hoy me va a ayudar con los problemas internos de la memoria; es decir, la memoria del ordenador frente a la del cerebro humano. La memoria de acceso aleatorio ofrece enormes posibilidades, inalcanzables para nuestro cerebro. Superando este enfoque, algunos ven perspectivas todavía más insólitas para la aplicación del ordenador al diseño arquitectónico. Tal como ha escrito Martin Pearce, «El límite convencional — es decir, el lapso de espera mientras aparecen en pantalla los datos que se introducen a mano — ya se está superando. En concreto, las máquinas adoptan modos operativos cada vez más biológicos. El término

modos operativos biológicos» se refiere aquí a la autorreplicación al desarrollo de formas generadas por ordenador, abriendo las puertas a una arquitectura sin arquitectos.<sup>33</sup>

Peter Eisenman, antiguo miembro del denominado «Grupo de los Cinco de Nueva York», ha actuado de forma más independiente en los últimos años, creándose una reputación internacional sin haber realizado demasiadas construcciones. Su Gran Centro de Congresos de Columbus, Ohio (EE.UU.), permite hacerse una idea, sin embargo, de las insólitas configuraciones que concibe en sus proyectos.

El caso de Eisenman es muy interesante no sólo por su influencia en el mundo arquitectónico, sino también porque considera que el arquitecto no debe limitarse a hacer que la gente viva de manera confortable en atractivos edificios. Sin embargo, la atención que presta a la forma suscita la cuestión de si no esté también anteponiendo la estética a la función.



**IMAGEN 2.10 Centro de Convenciones, Columbus, Ohio, EE. UU. 1989-93**

---

<sup>33</sup> JODIDIO Philip, op cit., p. 14

Yo no hablaría de estética, sino más bien de cuestiones formales, explica el arquitecto. «Las cuestiones formales tienen que ver con aspectos críticos. Estoy buscando formas de conceptualizar el espacio que coloquen al sujeto en una relación desplazada porque no tendré referencias iconográficas de las formas tradicionales de organización. Eso es lo que siempre he tratado de hacer, obligar al sujeto a reconceptualizar la arquitectura. El 90 por ciento es banal, entre casual y funcional. Por esa razón tenemos que hacerla menos informal: conseguir que las reacciones de la gente hacia la arquitectura sean menos superficiales. Richard Meier o Michael Graves siguen tratando de conseguir ese propósito por medio de la imagen, y lo que yo digo es que los medios de comunicación se han adueñado de ella. No podemos seguir tratando de luchar contra la superioridad de los mismos en términos de captar la atención. Tenemos que cambiar la relación del cuerpo y la arquitectura. El cuerpo tiene que enviar mensajes al cerebro que digan: “Espera un momento, me está ocurriendo algo a lo que necesito ajustarme, algo que necesito entender”. No es ya una cuestión de filosofía o estética, no necesito que Jacques Derrida me diga cómo tengo que hacerlo. Yo también he dejado de buscar nuevas formas de organización en los fenómenos naturales conocidos. Me gusta la idea de que la arquitectura surge de una suerte de magma en formación, más que de un envase. Todos hacemos arquitectura desde la periferia. Yo sugiero que deberíamos hacerla desde su interior».<sup>34</sup>

Cualquiera que sea la forma de las edificaciones de Peter Eisenman, lo que pretende es buscar soluciones a las cuestiones de fondo de la arquitectura, al menos con el propósito de crear debate.

#### **2.8.2.1.1 EL FIN DEL CLASICISMO**

A la importancia de los dos escritos de Robert Venturi y Aldo Rossi en los años setenta, les corresponden los artículos de Peter Eisenman de los años

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 188



ochenta, en especial el más programático, <<El fin de lo clásico>>, publicado en 1984.

La secuencia de escritos de Eisenman, junto a sus obras, representa la propuesta teórica más definida de unos años, la década de los ochenta, marcados por la dispersión y ausencia de teoría.

Los planteamientos iniciales de Eisenman le conducirán a defender drásticamente una arquitectura de la ausencia. Una arquitectura que, libre de la nostalgia por sistemas que tuvieron un sentido en el pasado, acepte la ausencia de sujeto, de historia, de lugar y de significado. Como primordial referencia en la obra y teoría de Eisenman está la gran ciudad, el mismo universo artificial que fascina a los jóvenes del OMA, a Bernard Tschumi, etc. Pero a diferencia del Movimiento Moderno, que pretendía establecer un orden racional sobre ésta, para estos arquitectos lo atractivo de la ciudad es su caos, su mestizaje, su densidad, su congestión, su carácter laberíntico y contradictorio.

La evolución que han ido siguiendo los escritos de Eisenman —que ha partido siempre de una crítica al realismo y al funcionalismo y de una decidida búsqueda de formas abstractas y conceptos que faciliten la ruptura hacia una nueva época— culmina en el escrito <<El fin de lo clásico>>. En este artículo, Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales: la de la representación, la razón y la historia. Durante quinientos años, desde el Renacimiento se han desarrollado estas tres ficciones, dentro de una manera clásica de pensar la arquitectura, de la que el Movimiento Moderno tampoco consiguió escaparse.

Tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Sólo la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias. Los mecanismos han de ser los de la simulación, la máscara y la arbitrariedad. Las pistas de cada traza señalarán la idea a seguir. Eisenman, siguiendo los mecanismos del arte conceptual basados en la negación de la obra como producto final y acabado, insiste en que se trata de

«un espacio eterno en el presente, sin ninguna relación determinada con un futuro ideal o un pasado idealizado. En el presente, la arquitectura se considera un proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo>>. En definitiva, el derrumbamiento de todos los mitos va aparejado con el cinismo, el nihilismo y la omnipresencia de la muerte y el fin. Eisenman defiende un principio activo que se contrapone a la concepción contemplativa de la obra de arte y a la noción clásica de mimesis.<sup>35</sup>

Está contra una posmodernidad de lo trivial o de la nostalgia y defiende una posmodernidad crítica, como la de la filosofía, la ciencia o la teología. Como contrapartida, Eisenman introduce la defensa de la atopía y la conciencia de la necesidad de entrar en una edad no clásica. Es decir, el antihumanismo y antihistoricismo que Peter Eisenman hereda del postestructuralismo, comporta dos negaciones trascendentales respecto a la cultura arquitectónica de las últimas décadas: la negación de la tradición y la negación de la topografía.

A diferencia del soporte histórico que daba solidez a los planteamientos de Rossi y Venturi, que interpretaban la historia como un caudal sistemático de conocimientos y sugerencias, como un continuum y una construcción lógica y coherente de referencia, para estos arquitectos —Eisenman, OMA, etc.— la historia es interpretada de manera negativa, como lastre, y sólo es utilizada de manera selectiva, discontinua, fragmentaria y arbitraria. En esto sintonizan con el espíritu de las vanguardias de principios de siglo y dan primacía al planteamiento de pensar unas formas que miran estrictamente hacia el futuro.

En el caso de Eisenman podemos hablar de antimemoria. Por lo que respecta a la negación de la topografía, o sea del topos, del lugar, del contexto, en definitiva, de la ciudad como dato vinculante —negación que Eisenman ha denominado «atopía»— ciertamente la ciudad y el lugar son

---

<sup>35</sup> MONTANER Josep Maria, (2002), “Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX”, op. Cit., nota 3, p. 232

tomados más como pretexto arbitrario y como pista de pruebas abstractas que como real contexto a interpretar.

A lo largo de los años ochenta, Eisenman plantea tanto proyectos radicalmente experimentales como realizaciones pragmáticas en las que debe reducir sus alardes antifuncionalistas y estructuralistas. Se debería pensar una arquitectura futura que sea capaz de cambiar, de absorber Innovaciones.

### **2.8.2.1.1 LAS FORMAS DEL COLAPSO**

Las teorías y los proyectos de Peter Eisenman (1932) han sido los que de manera más sistemática han encarnado la destrucción tanto de las certezas y reglas del sistema clásico como de los prototipos modernos de la arquitectura. Eisenman ha afrontado el desafío del caos, manifestando una condición de crisis y de problematicidad máxima.

El antifuncionalismo, el antihumanismo y la atopía están en la base del pensamiento de Eisenman que propone lo hiperanalítico como superación de lo analítico formal y de lo analítico funcional. Sus referentes, los prototipos y modelos de Le Corbusier, Mies y Terragni, se van deconstruyendo y pervirtiendo mediante procesos de transformación.<sup>36</sup>

Las influencias iniciales predominantes en Eisenman fueron el conceptualismo plástico. La obra inicial de Eisenman se produjo en total sintonía con los principios procesuales y con el rechazo por parte del arte conceptual de la bella obra acabada. La filosofía del lenguaje de Chomsky, basada en la existencia de estructuras básicas y profundas del lenguaje y en el desvelamiento de un sistema de adición sintagmática de forma arborescente que se desarrolla desde el emisor, sirvieron de punto de partida a las ideas de Eisenman. Todo ello ha ido sedimentando a partir de la secuencia de influencias del pensamiento posestructuralista: consecutivamente, las ideas de

---

<sup>36</sup> MONTANER Joseph Maria, (2002), “Las formas del siglo XX”, op. Cit., p. 208

Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Gilles Deleuze han sido tomadas para legitimar su estrategia de la destrucción del sistema establecido.

Según Eisenman, el funcionalismo es una variante del positivismo y una fase tardía del humanismo; aún no se ha alcanzado una arquitectura abstracta y poshumanista.

Al mismo tiempo, la obra de Peter Eisenman no se hubiera producido sin dos influencias arquitectónicas trascendentales. Por una parte, el mecanismo formalista de la obra de Louis Kahn y, por otra, las certezas del brillante y vistoso formalismo analítico de su maestro Colin Rowe, basado en la expresión de invariantes geométricos.

Mediante la serie de casas unifamiliares conceptuales iniciadas con la Casa 1, Eisenman planteó un sistemático proceso de destrucción del espacio doméstico tradicional, partiendo de obras como la casa Esherick (1965) de Louis Kahn. Culminando este proceso aleatorio y arbitrario de destrucción de la forma convencional de la casa a partir de la distorsión de un cubo inicial, con desplazamientos, giros y juegos de planos, la Casa X (1976) se planteó como perversión y crítica radical al esquema de la Casa Domino. Si la casa de Le Corbusier es antropocéntrica, diáfana, para un sujeto que domina el espacio y mira hacia el horizonte de manera optimista, la Casa X de Eisenman está fragmentada en formas laberínticas y pone en duda un mundo antropocéntrico.

Si la Casa Domino tiene una estructura espacial horizontal y un carácter central, la Casa X tiene una estructura de visión vertical y un carácter suburbial. La Casa Domino es para un sujeto ideal, libre y feliz, que pretende controlar el territorio; la Casa X es para un sujeto posmoderno, prisionero en un mundo problemático, irremediamente escindido y caótico.

En su teoría y en su obra, Eisenman siempre quiere mostrar las crisis, no elude los problemas, y desvela los conflictos para no caer nunca en el pensamiento consolador de las soluciones, de los lugares idealizados, de la precisión constructiva que maravilla o del contenido metafórico.

Y la teoría del pliegue reaparece en la obra de Peter Eisenman, que al seguir su método formalista de experimentación ha integrado en sus últimas propuestas influencias de la teorías de Deleuze. El proyecto del Max Reinhardt Haus (1992), en uno de los puntos más céntricos del Berlín histórico, consiste en un edificio que podría ser interpretado como arco formado por dos torres siamesas unidas por la coronación, o por un único volumen caótico que posee una gran hendidura en forma de arco. A la manera de antimonumento, y como perversión y desestabilización de los ingenuos y puros rascacielos de vidrio que propuso Mies van der Rohe, Eisenman propone un edificio-masa, vertical y polifuncional, doblado sobre sí mismo, que surge del cruce de distintos paradigmas de la física, que incluye el caos, el pliegue y las geometrías fractales. Un hito urbano que quiere proclamar la densidad, la fragmentación, la mutación y la problematicidad que definen la metrópolis; una auténtica arquitectura del colapso.



**IMAGEN 2.11 La Max Reinhardt Haus, 1995 proyecto en Berlín**

A lo largo de los años setenta, la obra de Peter Eisenman va evolucionando. En la Casa VI o Casa Frank, en Cornwall, Connecticut (1972-1975), el cubo se desmembra para enfatizar la tensión formal entre muros paralelos y perpendiculares que se entrecruzan en un centro y se extiende hacia la periferia. Eisenman quiere aquí insistir en las nociones arquetípicas de centro/periferia, vertical/horizontal, arriba/abajo, perpendicular/paralelo; quiere

que lo que muestre el edificio sea exclusivamente la tensión formal de planos paralelos y perpendiculares. De manera provocativa, en los interiores, los muebles, objetos personales y exigencias funcionales muestran su extrañamiento frente a muros completamente ciegos, aberturas que son cuadrados vacíos, estructuras omnipresentes, planos que cortan el espacio, etc. Camas, sofás, mesas, etc.; se sitúan incómodamente entre muros, junto a aberturas, sobre franjas de separación, mostrando la violencia que se produce entre el mundo real y doméstico y el mundo de la lógica de la geometría. En este sentido se está totalmente lejos de la planta libre de la arquitectura moderna, configurándose un espacio fragmentario resultado de la articulación, adición, inscripción, giro, etc., de formas geométricas.

#### **2.8.2.2 BERNARD TSCHUMI**

La carrera y la reputación de Bernard Tschumi (1944 Suiza) como profesor y teórico sirven de estímulo a aquellos que creen que la arquitectura debe desarrollarse a través de una serie de procesos intelectuales. Sin embargo, está claro que no se trata sólo de un pensador abstracto.

Su obra primera queda resumida en una serie de dibujos publicada en 1981 con el nombre de *The Manhattan Transcripts*, y que resulta ser una especie de cruce entre acontecimiento dramática, movimiento corporal, figurativismo y trama arquitectónica. El proyecto expresaba el especial poder de la creatividad de Tschumi: su habilidad para analizar las fuerzas que motivan un diseño, articularlas como «tipos», «acciones» o «formas» y posteriormente reordenarlas en una muy clara jerarquía arquitectónica. Ha creado un especial lenguaje diagramático o sistema que es reconocible al momento (si bien las partes no se repiten nunca de un proyecto a otro), que ha utilizado para crear el Parc de La Villette, el Nuevo Teatro Nacional de Tokio, la Sede del Candada de Estrasburgo, los Ponts-Villes en Lausana y el Centro de Comunicaciones de Karlsruhe, entre otros proyectos.

Fue incluido en la exposición del MoMa gracias a un trabajo que, en muchos aspectos, sigue siendo un emblema de la arquitectura deconstructivista: La Villete, el parque científico-tecnológico situado al norte de Jode Paris. Con sus folies o «extravagancias» de color rojo encendido, este proyecto — aunque sólo acabado en parte— es un ejercicio teórico que ha logrado impresionar al público.

Como escribió en 1988, El parque es un ejercicio muy elaborado sobre la desviación de las formas ideales. Su fuerza emana de convertir la distorsión de una forma ideal en un nuevo ideal que se distorsiona a su vez. Cada nueva generación de distorsiones conserva vestigios del ideal previo, lo que da lugar a una arqueología replegada en si misma, a una historia de idealizaciones y distorsiones sucesivas. De este modo, el parque desestabiliza la forma arquitectónica pura.>> Innegablemente escultóricas, situadas en la frontera de cualquier utilidad real, las <<extravagancias>> de La Villete no sólo suponen un paso hacia la «desestabilización», sino también una cierta liberación de la arquitectura, acercando a edificación al arte.<sup>37</sup>

En su arquitectura, los elementos a menudo son lanzados por el espacio; los sistemas lineales ayudan a mantener con claridad la identidad de la zona principal.

Para cuando realizó el proyecto de ZKM, un concurso para un nuevo Centro de Comunicaciones en Karlsruhe, Tschumi se permitía encajar piezas de arquitectura «salvaje» intercaladas entre piezas de arquitectura dura de una manera que iba mucho más allá de los estudiados pabellones de La Villete incluso en sus obras anteriores, sin embargo, lo directo y fácil de los objetos era la prueba de la madurez arquitectónica de Tschumi, especialmente si consideramos las distintas capas de referencias y significado que contienen.

---

<sup>37</sup> JODIDIO Philip, op. Cit., nota 1, p. 20



**IMAGEN 2.12 Centro de Tecnología de Arte y de los Medios de comunicación ZKM, Alemania 1989**

#### **2.8.2.2.1 LA INFLUENCIA DE LOS PRINCIPIOS DE MONTAJE CINEMATográfico**

Como mecanismos compositivos, el *collage* pictórico y el montaje cinematográfico tienen muchos puntos en común. La idea de *collage*, según Colin Rowe, tiene que ver con el montaje cinematográfico. También el cómic, especialmente la manga japonesa, utilizada como una especie de cine modesto que se realiza con los medios artesanales del dibujo, tiene relaciones con la arquitectura y la ciudad entendidas como montaje. De hecho, cine, televisión y cómic han provocado una sensibilidad perceptiva totalmente relacionada con la experiencia de la fragmentación, el montaje y el zapping.

La obra de Bernard Tschumi se ha basado en entender la arquitectura como plasmación del movimiento; la forma arquitectónica es resultado de la colisión. Se ha pasado del mecanismo de la articulación en la arquitectura de la crítica tipológica al mecanismo de la superposición en la arquitectura del *collage*



En *The Manhattan Transcripts* (1981) y en otros experimentos teóricos de Bernard Tschumi se ha tomado como referencia el movimiento, la acción y los acontecimientos del cine negro, recurriendo a menudo a la técnica de montaje cinematográfico. Los fragmentos que componen la historia de suspenso que se va reconstruyendo hasta el final, en la obra de Tschumi se convierten en el mosaico que configura el montaje de un ambiente conflictivo, inquietante y onírico. No son la tipología ni la forma estructural e intemporal las protagonistas del proyecto.

#### **2.8.2.2.2 EL PARQUE DE LA VILLETTE, EN PARÍS**

El concurso de un nuevo parque popular en La Villette, situado en una antigua gran área de servicios, surcada de canales, pautada por edificaciones industriales y rodeadas de barrios de trabajadores e inmigrantes, fue propuesto en 1982 para diseñar un modélico parque del siglo XXI. Y a la larga se convirtió en la ocasión para poner a prueba la nueva disciplina compositiva de estos arquitectos de la nueva abstracción formal. Se presentaron, entre otros, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zaha Hadid. Bernard Tschumi fue el ganador. Bernard Tschumi ha seguido desde hace años el camino de las apropiaciones y contaminaciones figurativas. En su caso las dos fuentes máximas de inspiración han sido la literatura --extrayendo la estructura narrativa de cada novela— y el cine, intentando plantear una arquitectura cinemática, pensada desde la sensibilidad del siglo XX. El cine —y también el teatro de vanguardia, la coreografía y la fotografía- es tomado como la fuente de experimentación más genuina de la vanguardia. Tschumi ha intentado explorar las posibilidades formales y arquitectónicas de estos mundos próximos. La preocupación por la velocidad, el movimiento y el dinamismo se expresan mejor en lo discontinuo, en lo fragmentario, en un escenario hecho de montajes, que busca el choque entre imágenes, la violencia y la fricción, la ruptura y la sorpresa. Tschumi persigue una arquitectura que exprese la explosión del potencial del deseo reprimido por la sociedad capitalista.

Por todo ello, Tschumi ha planteado el parque de La Villette como un nuevo universo autónomo basado en las leyes de la geometría, a partir de la superposición de tres tipos de tramas formales: puntos (convertidos en *folies* de color rojo, forma cúbica, expresividad neoconstructivista y muy diversos usos posibles), líneas (un continuum de recorridos lineales y curvos que al superponerse y cruzarse crean puntos de tensión formal) y superficies (toda una serie de plataformas verdes y volúmenes de diversos usos culturales y lúdicos). Son las superposiciones, interrelaciones y conflictos que se crean al coincidir estas tres lógicas —puntos, líneas y superficies—, las que generan la forma global del parque.

De hecho, la propuesta del parque de La Villette, además de su pertenencia a esta disciplina de la nueva abstracción formal, constituye una reinterpretación de la sensibilidad pintoresquista desarrollada en el parque inglés. Ahora esta percepción pintoresquista se ve acelerada y los elementos a percibir son pérgolas, folies, canales, etc. Otro elemento importante que está en la base del proyecto es la interpretación de Kevin Lynch sobre *La imagen de la ciudad*, con su establecimiento de cinco referencias geométricas básicas en la percepción que de su ciudad tienen los habitantes: sendas, bordes, barrios, nodos e hitos.

Sin embargo, el hecho de que un parque popular deba ser la recreación de las tensiones y frustraciones mismas de la metrópolis y no un espacio alternativo a lo artificial, un lugar orgánico de esparcimiento y reposo, suscita serias dudas. Con ello se nos plantea la cuestión de cómo debe ser realmente un parque de finales del siglo XX. Si aún debe pensarse de manera tradicional, como un espacio alternativo a la ciudad, como un respiro, o si se debe aceptar que esta heterotopía ha sido engullida ya por la lógica omnipresente de la gran ciudad, sin que se pueda mostrar ya otra cosa que su radicalización, sin posibilidad de huir ya de la metrópolis.

Y el resultado final, a causa de la gran cantidad de recientes adiciones de proyectos de muchos otros arquitectos, queda desvirtuado, convirtiéndose

en un muestrario de muy diversas propuestas formales. El eclecticismo es tan exagerado que se pierde la unidad y coherencia del proyecto.



**IMAGEN 2.13 La Villete, “follies”, Paris Francia, 1982-85**

### **2.8.2.3 REM KOOLHAAS**

El arquitecto holandés Rem Koolhaas, nacido en 1944 en Rotterdam, es una de las figuras más destacadas de su generación. Profesor de Hadid en la AA, él también ha tenido que esperar hasta hace poco la oportunidad de materializar sus reflexiones teóricas en construcciones tan espectaculares como el complejo Euralille del norte de Francia y, en especial, el Grand Palais, un colosal palacio de exposiciones y congresos.

Atrajo por primera vez a atención del público en 1978 con su libro *Delirious New York*, en el que argumentaba que la contribución más importante de Norteamérica al diseño urbanístico ha sido lo que él calificó como '<manhattanismo>', la tendencia de las grandes urbes a tener un centro congestionado compuesto por grandes edificios.

Su teoría consiste en que el esplendor de una ciudad radica precisamente en lo excepcional, lo desmedido, lo extremo; en definitiva, en lo que él llama la << la cultura de la congestión>>. Propone colaborar con las fuerzas de desarrollo que escapan a nuestro control, cuando no emularlas, en lugar de buscar remedios para el desorden social. «¿Qué ocurriría si afirmáramos sin más que no hay ninguna crisis?»», cuestiona. » ¿No redefiniría eso nuestra relación con la ciudad no ya en calidad de constructores, sino como meros habitantes, como los que la sustentan?»». <sup>38</sup>

Rem Koolhaas y la Office for Metropolitan Architecture (OMA) de Londres fueron seleccionados para diseñar el plan urbanístico del complejo Euralille en noviembre de 1988, tras la decisión de hacer pasar por Lille — la asolada ciudad del norte de Francia — la línea ferroviaria de alta velocidad (TGV) que discurre por el túnel del Canal de la Mancha » (Transportes y comunicaciones). Aislado del resto del complejo diseñado por Jean Nouvel o Christian de Portzamparc, el Grand Palais de Koolhaas está rodeado de carreteras muy transitadas. Este edificio — verdadera sinfonía de materiales insólitos y a menudo baratos, que van desde el contrachapado y el plástico del interior hasta las lunas de vidrio empleadas en algunas superficies exteriores — es uno de los ejemplos más interesantes de la arquitectura europea contemporánea. Inmenso (tiene 50.000 m<sup>2</sup> de espacio útil) y extremadamente versátil, demuestra a todas luces la maestría arquitectónica de este teórico holandés, pero no acaba de explicar ni justificar del todo su teoría de la congestión urbana.

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 10, 12



**IMAGEN 2.14 Grand Palais, Lillie Francia, 1990-94**

### **2.8.2.3.1 EL “MANHATTANISMO”**

Si para Tschumi, el cine y el movimiento, con sus mecanismos de montaje y colisión, se convierten en fuentes de inspiración, para Rem Koolhaas (1944) ha sido Manhattan, el corazón denso de Nueva York, lo que se ha tomado como el nuevo paradigma urbano. La admiración por la realidad metropolitana, con su complejidad, su fuerza y su energía, con sus esplendores y sus miserias aceptados como un todo, le ha llevado a Koolhaas a defender la nueva doctrina del “manhattanismo”: Manhattan como paradigma de la densidad urbana y de la explotación de la congestión.

El libro *Delirious New York* (1978) de Rem Koolhaas constituye un auténtico homenaje a los rascacielos neoyorkinos y a sus profetas, los inventores de fantasías arquitectónicas como Hugh Ferriss y Raymond Hood.

Se estructura estratégicamente en diversas partes para recoger la memoria más híbrida, bastarda y espectacular de Nueva York: Coney Island, los rascacielos, el Rockefeller Center y su Radio City Music Hall.

Según nos desvela Koolhaas, el ejemplo más emblemático del inicio del mundo del *collage* y el montaje cinematográfico fue la experiencia del parque de atracciones Dreamland (1904), promovido por el senador William H. Reynolds en Coney Island, lugar para la liberación y el desfogue de los visitantes. Casi una veintena de grandes espacios heterogéneos creaban diversas sensaciones catárquicas relacionadas con la metrópoli: su incendio, colapso y destrucción, la disolución de la moral victoriana, los vuelos simulados, etc. El plano del conjunto era un verdadero precedente del paseo arquitectónico a través de diversos fragmentos heterogéneos.

En este libro, dos artistas catalanes, Antoni Gaudí y Salvador Dalí, se convierten en protagonistas por sus surreales propuestas y por su capacidad para interpretar Nueva York. Frente a estos europeos, Le Corbusier es criticado por su incapacidad de aceptar la realidad metropolitana y caótica de Nueva York y su defensa intransigente del nuevo orden urbano. En este sentido, Koolhaas publica su libro para defender el manhattanismo y el urbanismo hedonista del placer y el consumo frente al urbanismo reformista de las actividades saludables propuesto por el movimiento moderno.

Tras el manifiesto retroactivo que fue *Delirious New York*, Koolhaas y su equipo Office for Metropolitan Architecture (OMA) han desarrollado proyectos que aceptan los flujos, los intereses y las presiones que actúan sobre la ciudad, interpretándolos como fuerzas positivas y no discerniendo en ellos ningún elemento rechazable. Se utiliza el *zoning* como mecanismo para dar forma a lo indeterminado, a los flujos y a la mutabilidad de un mundo impredecible. La percepción dinámica del montaje cinematográfico se convierte en el principio organizador de un espacio en el que predomina la experiencia cinemática de rampas, suelos inclinados, ritmos estructurales, juegos de luz y citas.

Tras estos mecanismos, subsiste siempre el manhattanismo. En los proyectos urbanos se implanta el esquema de las manzanas de Nueva York y en los conjuntos de nueva planta se intenta imitar la superposición, la

competencia y el desorden de los rascacielos neoyorkinos. Los edificios-masa que ha proyectado Koolhaas no sólo tienen como antecedente el Centro Pompidou en París (1972-1977), sino que también se inspiran en la propuesta, no realizada, de Torre Globo (1906) para Coney Island, consistente en el cruce de la tipología autónoma de la esfera con una base en forma de torre.

Incluso las pequeñas obras de Rem Koolhaas reproducen el espectáculo de visiones y artefactos, de la condición metropolitana al límite del colapso. La casa unifamiliar en Burdeos (1998), para una familia cuyo padre utiliza silla de ruedas, se configura a partir de rampas y de una habitación-biblioteca-elevador que permite al usuario situarse en los tres niveles distintos —comedor, estar y habitaciones— de una casa que se sostiene según una compleja estructura isostática, que exhibe un estado de equilibrio inestable.

Tras el método de Rem Koolhaas, con su manhattanismo y su montaje cinematográfico, en el que todo puede ser integrado, subyace el cinismo de las posiciones neoliberales contemporáneas: en una realidad mutable e impredecible que se transforma a gran velocidad, se propone que el criterio dominante a seguir sea la energía constructora y especulativa de las fuerzas del mercado. Desde este contexto, los aeropuertos y los shopping centers, las autopistas y los edificios a aparcamiento, las escaleras mecánicas y la climatización artificial se presentan como los frentes más avanzados de la arquitectura y la ciudad.

#### **2.8.2.3.2 GRUPO OMA**

En 1975, dos jóvenes arquitectos, Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944) y Elia Zenghelis (Atenas, 1937), que se conocieron estudiando arquitectura en la Architectural Association de Londres crean el OMA (Office for Metropolitan Architecture). Su premisa es el trabajo en equipo y la experimentación radical —por ello, al grupo se van adscribiendo diversos arquitectos y artistas—; su modelo es el de las grandes metrópolis como Nueva York, por su arquitectura y

su manifestación de la congestión; y sus influencias iniciales radican en el Archigram liderado por Peter Cook y en Superstudio liderado por Adolfo Natalini.

La relación que se mantiene respecto a la gran ciudad es de morbosa fascinación con crítica y admiración a la vez. Una premisa básica es la de partir del gusto por lo artificial que reemplazaría a una realidad naturalista. Y su principal referencia arquitectónica serían las propuestas de los constructivistas soviéticos: Malevich, Melnikov El Lissitzky y otros. Por esta razón algunos críticos han sugerido también denominar a esta corriente neoconstructivista.

Aquello que distinguió los primeros dibujos de OMA fue su entusiasmo por las posibilidades de las propuestas de las vanguardias, su admiración por la estética de las modernas estructuras y su fascinación por la densidad y eclecticismo del universo metropolitano. A esto añadieron una peculiar interpretación hedonista de la arquitectura del Movimiento Moderno. Ejemplos de ello son propuestas como la narración de la piscina de los constructivistas o el divertimento de la desinhibida reinterpretación del pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona, redibujado como un contenedor curvo lleno de atracciones gimnásticas. En definitiva, los proyectos de Koolhaas demuestran cómo se reinterpretan propuestas del Movimiento Moderno, pero a la vez ya no se pretende recuperar un orden y unos criterios racionales para aplicar a la arquitectura y a la ciudad. Se es consciente de que los acontecimientos históricos se han encargado de destruir despiadadamente este pretendido orden.

Cuando los miembros del OMA retornan a Europa se crean tres estudios, uno en Rotterdam, otro en Londres y uno en Atenas. A partir de ahí, Zenghelis en Atenas y Koolhaas en Rotterdam dejan de trabajar juntos aunque mantengan el nombre de OMA como referencia y símbolo. Y a partir de 1986 el estudio de Rotterdam, dirigido por Koolhaas empieza a tener encargos de gran importancia, que van realizándose. De entre ellos destaca el Teatro Nacional de Danza, en La Haya (1984-1987).



### 2.8.3 LAS TEORÍAS MATEMÁTICAS EN LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA

El caos ha sido tomado como punto de partida para algunos arquitectos deconstructivistas (mayormente como fuente de total inspiración en Zaha Hadid y Daniel Libeskind, y lo retoman en menor grado Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Grupo Coop Himmelblau) , como paradigma en algunas obras recientes, intentando demostrar que es posible crear y vivir en el caos. La belleza clásica es superada por la belleza convulsa y violentada que ya propugnaban los dadaístas; la herencia de la abstracción y del surrealismo permite imaginar formas inestables y dinámicas que superen las formas convencionales: permite acercarse a lo sublime.

Una serie lineal y estratificada de muros y voladizos recrea las formas radiales y cinemáticas del movimiento congelado. La abstracción de principios de siglo ha sido conducida por sus herederos de final de siglo hacia un universo lleno de mutaciones e incertidumbres.

Más allá de los fractales y de los pliegues, en proximidad al mundo del caos, se pueden reinterpretar y generar nuevos mecanismos de creación de formas que superen los preexistentes.

Y por otra parte se toman conceptos de, fusión o mutación, es decir, la transformación de unas formas en otras, la fusión de formas de distintas procedencias en una nueva unidad. Si en un *collage* se identifican los fragmentos y se pueden distinguir los límites entre las partes de distintas procedencias, en la mutación o fusión que los nuevos medios permiten no se distinguen las procedencias ni los fragmentos, tal como sucede en la música llamada precisamente de fusión.

En cualquier caso, la mayoría de las actuales experiencias artísticas y arquitectónicas que recrean formas del caos pueden considerarse

excesivamente artificiosas: la recreación de un caos permitido y estudiado, acotado y celebrado, previsto y lógico, que experimentan los artistas de los países ricos y ordenados, lejos del verdadero caos de los desastres naturales, las guerras y de los monstruos urbanos en el Tercer Mundo.

Un grado mayor de desorden de los fragmentos nos conduce al caos. Las teorías contemporáneas del caos arrancan de la premisa de la extrema complejidad del mundo, afirmando que la más mínima fluctuación puede provocar cambios importantes en toda la estructura de los sistemas complejos.

El caos abre la posibilidad a mutaciones y transformaciones. El caos, un concepto que pertenece a los orígenes del pensamiento occidental, sería la forma extrema del desorden que se da en la naturaleza; un caos que está más allá de lo que es conocible y conceptualizable, y, en el cerebro, más allá del cansancio de establecer continuamente órdenes e interpretaciones.

La recurrencia a las formas del caos de la naturaleza puede servir tanto para realizar obras versátiles y complejas como para evidenciar las formas apocalípticas del caos y del colapso. Las geometrías fractales definidas por Benoit Mandelbrot y la justificación del pliegue de Gules Deleuze son las dos referencias básicas que pueden ser tomadas de manera positiva como ampliación de los recursos creativos, o de manera problematizadora como legitimadores de las formas de la crisis y del colapso.

### **2.8.3.1 GEOMETRÍAS FRACTALES: BENOIT MANDELBROT**

En esta nueva situación, las geometrías fractales formuladas por el ingeniero y matemático Benoit Mandelbrot en 1975 se han constituido en una nueva epistemología, en una aportación crucial para representar y crear cualquier tipo de objeto natural o artificial: los fractales son una manera de geometrizar el caos de la naturaleza, de iluminar el desorden, midiéndolo, representándolo y domesticándolo. A finales del siglo xx se ha presentado la posibilidad de conciliar lo caótico y orgánico con lo ordenado y geométrico.

La teoría de los objetos fractales parte del concepto latín de *fractus*—que significa interrumpido o irregular en construcciones naturales dominadas por el azar—

Mandelbrot demuestra que los objetos irregulares, interrumpidos o fragmentados de la naturaleza —los vegetales, el perfil y el relieve de una costa escarpada, los cráteres de la luna, las galaxias— pueden ser geometrizados y reducidos a una ley formal fractal que se va repitiendo hasta el infinito. La propiedad distintiva de estos objetos fractales es que la estructura es invariante en todas las escalas, es decir, una parte posee la misma topología que el todo. Es lo que Mandelbrot denomina “homotecia interna”, un concepto similar al de autosemejanza y próximo al de *scaling* o iteración, repetición al infinito del mismo proceso. Al mismo tiempo que se intenta revelar y extender esta homotecia geométrica interna, las leyes de las que se parte son las estocásticas del azar, como las curvas “brownianas” de ebullición o las turbulencias. Por lo tanto, en los fractales se sintetiza la búsqueda de leyes matemáticas y geométricas para dos fenómenos íntimamente relacionados: el caos y el azar.<sup>39</sup>

Cada pedazo de costa, nube, planeta o galaxia se considera homotético del todo: por repetición y cambio de escala de un fragmento se llega a la forma general. Y en la disciplina de los fractales no se distingue adrede entre la teoría (conjuntos matemáticos) y la realidad (objetos naturales). Teoría y objetos tienen el mismo nombre de fractales.

Las formas ramificadas o en *cluster* revelan estrategias fractales de la naturaleza para desarrollar la manera más idónea de ocupar el espacio, de llenar el vacío. Son las formas orgánicas de las estructuras arbóreas que buscan la luz solar, las estructuras de las esponjas para absorber el máximo de agua, la estructura de las venas para llevar la sangre a cualquier punto del cuerpo. Geometrías fractales que conservan la misma forma arborescente a cualquier escala y tamaño.

---

<sup>39</sup> MONTANER, Josep Maria (2002), “ Las formas del siglo XX”, op. Cit., nota 10, p. 206

La teoría de la fractalidad puede aplicarse en cualquier terreno, ya sea el propio de la naturaleza o el del arte. La rama de un árbol es como un árbol pequeño; en el helecho o en el brócoli cada parte es homotética del todo. En urbanismo, podemos ver geometrías fractales en los proyectos de ciudades ideales del renacimiento o en algunas propuestas urbanas de Ludwig Hilberseimer de forma arborescente, como el proyecto para la universidad de Berlín (1930).

### 2.8.3.2 LA TEORÍA DE LOS PLIEGUES: GILLES DELEUZE

El texto de Gilles Deleuze *El pliegue*,<sup>6</sup> publicado en 1988, ha servido para legitimar una parte de la arquitectura reciente. Deleuze recupera la concepción de una materia explosiva y continua, tal como la plantearon Leibniz y el arte del barroco, al desarrollar las infinitas geometrías del pliegue. Según Deleuze, frente a la frialdad de la razón cartesiana, que confundió la distinción entre las partes con la posibilidad de su separabilidad, las teorías de Leibniz y las formas del barroco gozaron de la ubicuidad de lo viviente, de la aproximación entre la máquina y el organismo.

Desde esta interpretación, los seres vivos y las cosas están totalmente conformados por pliegues: “el mundo es infinitamente cavernoso o esponjoso”, es un inmenso *origami*. La teoría de los pliegues se acerca a lo imprevisible y vivo de la naturaleza, al puro acontecimiento, a la condición contemporánea en la que “la fluctuación de la norma sustituye a la permanencia de una ley, cuando el objeto se sitúa en un continuo por variación”.<sup>40</sup>

Según la interpretación de Deleuze, la teoría de los pliegues encuentra legitimación tanto en el arte del barroco como en el arte moderno. Las formas del barroco se basaban en las curvas y pliegues, formas cóncavas y convexas, inflexiones y tensiones en espacios de dimensiones mínimas.

---

<sup>40</sup> Ibidem, p. 208

De esta manera, se pueden superar el urbanismo y la arquitectura estáticos mediante los intersticios que todo pliegue crea. El pliegue, de hecho, se halla en la misma lógica de la naturaleza, en los movimientos geológicos de la tectónica de placas. En este sentido, las teorías del pliegue y de los fractales tienen en común el análisis de las formas desordenadas y complejas de la tierra. El mismo Deleuze señala cómo “Benoft Mandelbrot y René Thom tienen una fuerte inspiración *leibniziana*”. Fractal y pliegue pueden coincidir: siempre hay un pliegue en el pliegue, una caverna en la caverna.

En las arquitecturas del pliegue, los forjados se curvan y se transforman en muros, las fachadas son las cubiertas, se funde lo horizontal con lo vertical.

### **2.8.3.3 DANIEL LIBESKIND**

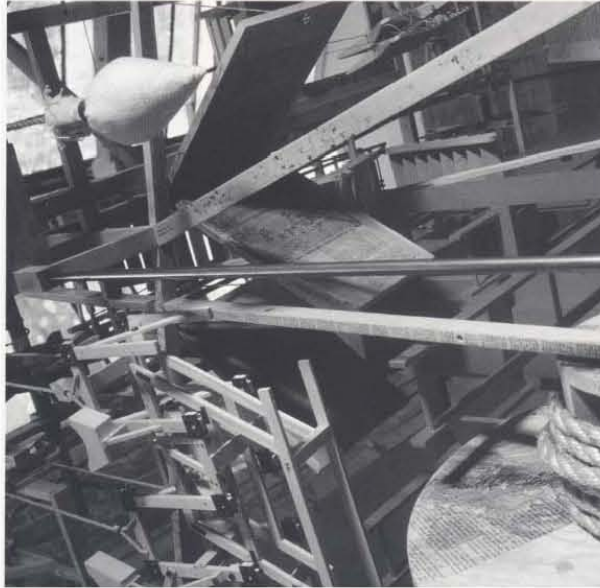
La yuxtaposición de formas, de líneas de relación y de referentes culturales de Daniel Libeskind son composiciones de un virtuoso, tanto si están representadas en dibujos o pinturas como en maquetas. Sus estudios iniciales de música y su enfoque intelectual llenan su obra de alusiones a la historia del arte, a la filosofía o a aspectos de ballet o la composición musical. El mero emplazamiento de formas queda recubierto de elementos contrastantes o contrapuntuales, y las diversas capas de referentes en los objetos pueden leerse como una partitura de densidad sinfónica. Como alumno de John Hejduk, en Cooper Union, Libeskind utilizó el cubismo como punto de partida para sus primeras obras. Mas para la época de sus conocidos dibujos llamados *Obras de cámara* (expuestos por vez primera en 1983), sus influencias arquitectónicas y formales estaban tan extendidas que Libeskind parecía no sólo estar inventando un nuevo programa compositivo, sino también cuestionando la necesidad de la existencia misma de la arquitectura.

En su aportación a la Bienal de Venecia, sin embargo, recogía algunos de los fragmentos para crear máquinas: una Máquina de Lectura, una Máquina de Escritura y una Máquina de Memoria. La Máquina de Memoria, por ejemplo,

está dedicada a Erasmo y «hace referencia al Teatro de la Memoria de Camillo... como un taller renacentista, es una revelación de objetos suspendidos de clavos y cuerdas. Todos los instrumentos de la arquitectura pueden encontrarse aquí y todos ellos han sido puestos a trabajar. Cuando la máquina gira suena un chasquido... Como mecanismo de proyección y de ilusión intenta desenganchar —como un fantasma de la arrogancia cósmica del humanismo— los diez temas de la Bienal de las lugares en que fueron situados, a fin de devolverlas a su lugar de destino original: el Dublín de James Joyce o el Moscú de Tatlin. La Máquina de Memoria contiene dieciocho espectáculos subordinados, entre ellos la Máquina de Nubes y la Máquina de Olas, así como el “foro esquizofrénico”». La descripción que hace Libeskind deja clara la inspiración conceptual que hay detrás de su obra edificada. Este enfoque ha tenido una gran influencia en muchos arquitectos jóvenes, que tuvieron conocimiento de la obra de Libeskind a medida que su reputación como profesor y conferenciante crecía a nivel mundial a mediados de los años ochenta.

Su trayectoria reciente ha sido heroica. En 1987 ganó el primer premio del último de los concursos de Urbanismo de la serie del IBA de Berlín con una gigantesca pieza inclinada conectada a la Flottwellstrasse por una composición triangular de estrechas tiras construidas. Los detalles de este proyecto son un refinamiento de la arquitectura de sus máquinas.

Dos años más tarde ganó el primer premio en el concurso para la ampliación del Museo de Berlín (para acoger el Departamento Judío entre otras cosas). Aquí la dinámica diagramática y la riqueza de objetos y de referencias quedan ligadas a un programa de espacios de exposición de concepción dramática. El espacio exterior también se trata como una gran superficie en la que se sitúan los sólidos construidos. Como Bernard Tschumi, Libeskind ha demostrado que un arquitecto conceptual o académico de considerable influencia (pero visto por el público como un arquitecto de papel) puede eventualmente sobrepasar a muchos talentos reconocidos cuando se enfrenta a ellos en un concurso abierto.



**IMAGEN 2.15 Máquina de la Memoria, Bienal Venecia 1985**

### **2.8.3.3.1 EL MUSEO JUDÍO EN BERLÍN**

La primera obra construida de Daniel Libeskind (1946), la ampliación del Museo Judío en Berlín (1988-1999), es el resultado de años de trabajo multidisciplinar y de experimentos teóricos, pabellones y exposiciones que han intentado expresar la fuerza de las líneas plegadas, imaginando nuevos espacios matemáticos, recreando universos de fragmentos geométricos que estallan y flotan, hechos de abstracciones, colisiones y *collage*.

La ampliación del Museo Judío en Berlín se constituye como espacio interior de la ausencia, siguiendo una forma de línea-fuerza en zig-zag, plegada y quebrada, con unos muros llenos de hendiduras en forma de alargadas ventanas e hileras de puntos que, como los *tagliy* los *buchi* de Lucio Fontana, producen unas gestuales y dramáticas entradas de luz que se asemejan a torturadoras cuchilladas.

Conformado por los espacios que crea el choque entre una línea quebrada que se puede recorrer y una línea recta que genera vacíos que se perciben pero no se ven, el conjunto está formado esencialmente por tres partes: el museo propiamente dicho, lugar de la ausencia de los desaparecidos,

la torre del holocausto y el jardín del exilio y la emigración, dedicado a E. T. A. Hoffmann, lugar laberíntico formado por 49 pilares alineados e inclinados.

El propio Daniel Libeskind, que también es músico, ha hablado de las afinidades de su muso con la ópera inacabada *Moisés y Aaron* de Arnold Schönberg, con la poesía de Paul Celan y con los cuentos breves y conceptuales de Walter Benjamin, como “One Way Street”, un relato sobre 30 puentes que renacen en el espacio secreto del museo.<sup>41</sup>

En este ejemplo, la forma se desvela como expresión auténtica e intensa del drama social. El recurso a la tensión de las líneas quebradas y a la angustia del vacío significa ausencia, exilio y exterminio.

#### **2.8.3.4 ZAHA HADID**

Zaha Hadid, nacida en Bagdad en 1950, pertenece también al grupo de los siete del MoMa. Tras estudiar con Rem Koolhaas en la Architectural Association (AA) de Londres, se convirtió en uno de los exponentes más notables de la nueva figura del arquitecto- artista. Desde el primer momento es decir, desde que ganó el concurso del Peak Club de Hong Kong casi se ha dado a conocer más por sus dibujos, ejecutados con una técnica definida como «proyección isométrica en cascada», que por su obra construida, más bien escasa. El parque de bomberos que realizó en 1993 para Vitre junto al Museo de Diseño de Gehry, en Weil am Rhein, constituye la prueba palpable de que es capaz de plasmar en cemento, acero y cristal su original visión de una arquitectura para una sociedad dividida e inestable. El parque es visualmente llamativo y bastante funcional, a pesar de los angostos rincones interiores tan difíciles de aprovechar. Es pequeño edificio realizado con formas radicalmente dinámicas y abstractas, suspendidas en el aire, inspiradas en el constructivismo y el suprematismo soviéticos, realizadas en un cuidado hormigón armado visto.

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 212





**IMAGEN 2.16 Parque de Bomberos de Vitra, Weil am Reim, Alemania, 1988-93**

Cuando Zaha Hadid ganó en 1983 el concurso para The Peak, en Hong Kong, se produjo un giro fundamental en la forma de entender de lo arquitectura del siglo XX. Había, por supuesto, una evidente brillantez en la claridad y seguridad de las formas puntiagudas, pero había también un importante intento por escapar a las diversas maquinaciones de los que la arquitectura de los años setenta y primeros ochenta había sido víctima. Los historiadores, sin duda, harán notar la relación entre su obra y la de OMA (Office for Metropolitan Architecture), de la que fue miembro, y muchos han hecho notar también su conocimiento y predilección por la arquitectura soviética de los años veinte. Pero todo lo que se consigue con esto es infravalorar o incluso ignorar la especial cualidad de la visión de Hadid y su talento para emplazar el edificio, que inmediatamente elevan su obra por encima de lo de sus precursores y seguidores.

Una de sus técnicas analíticas y gráficas es dibujar un conjunto de vistas del objeto diseñado desde una serie rotatoria de posiciones distantes. Las cualidades dinámicas de la forma y su visión de ella quedan así aliadas. A menudo la velocidad de observación lleva al observador hacia adelante de forma excitante, eliminando el procedimiento normal mediante el que uno

posición o un elemento determinados son juzgados para evaluar su propiedad o la corrección de su yuxtaposición.

Un paso importante fue el diseño de un delgado edificio «muro»: un grupo de oficinas en la Kurfurstendamm de Berlín, que se caracteriza por una piel suavemente plegada y una hábil separación entre el edificio nuevo y la pared. Con este edificio, Hadid comenzó una serie de ejercicios de progresivamente mayor destreza y afinamiento estético. Para un proyecto de Tokio desarrolló un programa de continuos dobleces y penetraciones a modo de dardos; para unos viviendas sociales situados en otra zona de Berlín consiguió que sus edificios envoltorio «volasen» aparentemente más allá de la normalmente restrictiva alineación de las calles de esa ciudad.

Hay una reconocible consistencia entre las diferentes partes que dan forma a su arquitectura —superficies claras, puntas afiladas, y los mencionados «dardos» y «dobleces»— similar a la de los detalles que forma la tela en manos de un modisto. Se hace evidente también un innato talento en la manipulación de los conceptos de densidad y peso, algo raramente demostrado por sus numerosos imitadores.

#### **2.8.3.4.1 LA ZONA DE LA MENTE**

El Proyecto pretendía materializar el mundo abstracto de la mente, los pensamientos y los impulsos químicos.

Arquitectos: Zaha Hadid Architects

Fecha de construcción: 1999

Localización: Cúpula del Milenio, Londres, Reino Unido

La Zona de la Mente es uno de los catorce espacios individuales de exposición del recinto de la Cúpula del Milenio. Situada en una península sobre

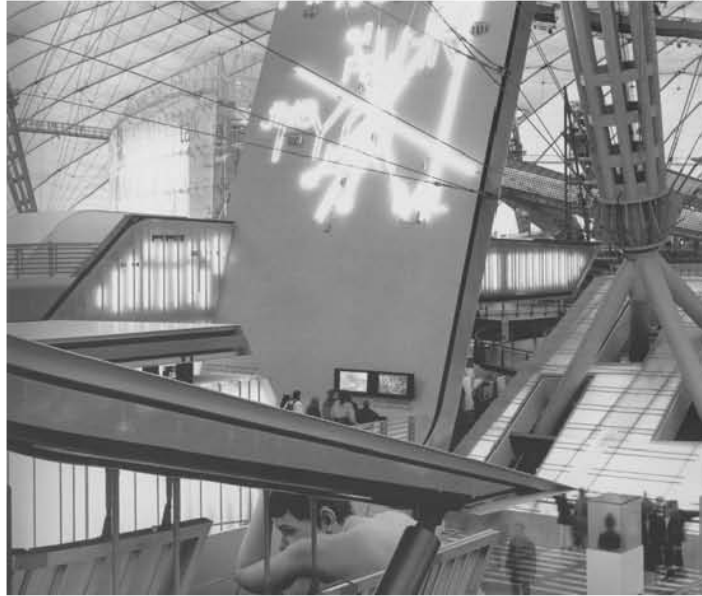
el río Támesis, en el este de Londres, la Cúpula es una tela circular tensada de 320 metros de diámetro que cubre una gran superficie organizada alrededor de un ruedo central para espectáculos y un anillo de circulación. Las catorce zonas temáticas de exposición se apodaron con nombres como Cuerpo, Jugar, Trabajar. El equipo encabezado por Zaha Hadid ganó el concurso para proyectar la sección denominada Zona de la Mente.

Para este encargo, los arquitectos propusieron trabajar simultáneamente con el contenido de la exposición y con su estructura bajo un único concepto. Esta aproximación al proyecto dio lugar a una obra donde forma y función están totalmente integradas.

El planteamiento consistió en cómo representar la mente sin recurrir a su manifestación física, y se resolvió a partir de la diferenciación entre el cerebro y los complejos mecanismos de la consciencia que alberga, de forma que el pabellón, configurado como una sucesión de superficies continuas plegadas, constituiría el órgano vital: su presencia material remite a la abstracción de los procesos mentales, impresionando la retina del visitante e invitándolo a sacar sus propias conclusiones. Esta estrategia de diseño evitaba ser demasiado pedagógica para el usuario; el objetivo era hacer pensar al espectador. Distintos artistas entre ellos Richard Deacon y Ron Mueck colaboraron con el estudio en el diseño de los contenidos, que yuxtaponen evocación y explicación en un recorrido de ascensión y descenso.

La singularidad del contenido debía tener su correspondencia en los materiales empleados en la fabricación del contenedor. Se utilizaron planchas de fibras de vidrio, ligeras y traslúcidas, sobre armaduras alveoladas de aluminio que revestían la estructura de acero y reforzaban la sensación de continuidad espacial. Además, permitían la comunicación visual entre los distintos ámbitos y reflejaban el carácter efímero de una exposición que iba a durar sólo un año.

El resultado fue la creación de un espacio para explorar los límites donde lo abstracto sólo podía alcanzarse a través de lo tangible.



**IMAGEN 2.17 La Zona de la Mente (1999)**

Las simulaciones por ordenador permitieron a la oficina de Zaha Hadid trabajar con abstracciones del proyecto, estrategia que les iba a ayudar a generar formas evocadoras de las abstracciones que realiza el cerebro. Estos esquemas también dan una idea de la complejidad formal, del resultado donde los materiales se pliegan y se mezclan las funciones.

Las planchas de fibra de vidrio empleadas se pueden cortar a medida y en cualquier sentido, así que llegan a configurar geometrías complicadas e incluso formas curvas. Su translucidez también permite vislumbrar desde el exterior los movimientos de los usuarios por el pabellón o los elementos compositivos del interior.

## **2.9 DE LO DIGITAL A LO ANALÓGICO EN EL DECONSTRUCTIVISMO**

“Creo que la tecnología no es algo que usamos, sino algo que vivimos (...). Más importante que los imperios y las guerras y que otras rupturas, la

tecnología es ahora un ambiente, el anfitrión del habitar del hombre. No vivimos en el ambiente natural.”<sup>42</sup>



**IMAGEN 2.18** Imágenes renderizadas, digitales

Los software y computadoras son en la actualidad unas grandes herramientas de expresión y exploración que alientan a los arquitectos a buscar nueva arquitectura, formas complejas y a la vez interesantes, llenas de significados. Así la arquitectura de ciertos arquitectos (deconstructivistas) se puede realizar gracias a un mundo digital, que sabiendo utilizarlo nos ayuda a plasmar en el mundo real nuestras ideas.

Construir maquetas es uno de los métodos de visualización del espacio y de la forma. Se trata de algo que utilizan en sus juegos, tanto los niños como los arquitectos e ingenieros. Como extensión del pensamiento racional o de la experimentación irracional, el hecho de construir maquetas pone de manifiesto formas icónicas. Las maquetas son un modo primario de comunicación; sin ser lenguaje, constituyen un juego de formas, símbolos y materiales comunicativos que esculpen el espacio transmiten ideas y emociones; son mundos seductores en miniatura: psíquicamente, nos conmueven.

Parece un tanto paradójico que, con el advenimiento de los potentes ordenadores personales, el *software* y sus posibilidades de explorar y modelar el espacio, se oiga a menudo “pero..., no es real” al hablar de maquetas y mundos digitales.

Aunque no lo hagas, mucha de la cultura occidental que te rodea, muchas de las culturas orientales, creen que la realidad es una ilusión

<sup>42</sup> REGIO, Godfrey, “Technology Triumphs”, cit por Burr, Ty, en The New York Times, (2000), p. 13 (Arts & Leisure)

pasajera. Incluso en los niveles actuales de capitalismo materialista, existimos simultáneamente tanto en la contemplación virtual como en el espacio físico.

Dado el grado de vida virtual cotidiana, resulta irónico que la respuesta “pero... no es real” rechace la producción y los mundos virtuales. Tal rechazo resulta especialmente paradójico cuando procede de las comunidades artísticas y del diseño, en las que los artistas y arquitectos inician su propio proceso creador con la visión de una estructura, obra u objeto tridimensional potenciales, ya sea en su imaginación, sobre una servilleta o en un trozo de papel vegetal. En este sentido, todas las obras empiezan como un pensamiento, idea, visión o fantasía virtuales, de modo que, esencialmente, para aquellos que repiten incansablemente “pero... no es real”, únicamente los diversos medios de producción de la imagen bien sea un papel o la pantalla de un ordenador crean la diferencia entre realidad y fantasía.

El arrinconamiento de la visualización digital al gueto de lo irreal tiene mucho que ver, probablemente, con la categorización aprendida del espacio cartesiano, y hasta hace pocos años, con las limitaciones del dibujo bidimensional (también tiene que ver con el conservadurismo y el miedo).

Tradicionalmente, los arquitectos y artistas han representado los objetos tridimensionales en el espacio bidimensional del papel. En este espacio, el papel es físico, real, de modo que el dibujo es real (en esta esfera de pensamiento, la maqueta física también pertenece a la categoría de real). El ciclo de visualización y producción física se confunde con los medios; por un lado, papel, madera, plástico, cartón-pluma. etc., y por el otro, el software, los ordenadores y los monitores. Dentro de la confusión de real/irreal, la idea que impulsa la producción visionaria se reduce, de un proceso conceptual y cognitivo, a un objeto que se confunde con el medio que lo sustenta. Bajo esta luz, podemos volver la mirada a los tiempos predigitales para encontrar una lección en el arte de la fusión (le lo geométrico y lo orgánico con el fin de revelar y desarrollar lo cognitivo y lo conceptual como generadores de forma y espacio. El espacio de papel de Louis H. Sullivan, tal como está escrito y

dibujado en su libro *Un sistema de ornamento arquitectónico*, puede estudiarse como uno de los manuales para el desarrollo del espacio líquido y virtual tal y como lo conocemos. Fluidas, metamorfoseadas, tanto inorgánicas como orgánicas, sus geometrías intrincadas, incrustadas de vegetación, su desarrollo de una “geometría móvil” imbuida de poder direccional y movimientos axiales que sujetan las “eflorescencias” de la forma vegetal, en tanto que representativos y transmisores de ideas y poder sólo pueden extraerse a partir de la geometría en movimiento de los ordenadores y el software de nuestra moderna tecnología. Las primeras siete láminas del sistema de Sullivan están tan vivas para las formas digitales y el desarrollo algorítmico como lo están para las formas analógicas el papel y los lápices. Cada lámina de cada lección es potencialmente capaz de germinar en espacio virtual. Son precursoras (ejemplo de Frank O. Gehry) de la producción y desarrollo del espacio electrónico cuando lo consideramos como un campo donde sembrar ideas y desarrollar experimentos.<sup>43</sup>

El potencial de trabajo en un mundo digital, donde todo un proyecto tridimensional está contenido en un espacio de datos codificado —todos los ángulos, vistas, materiales, luces, dimensiones, lugar, etc.— como una extensión de la visualización, como un enlace con la cognición del proyectista, se echa a perder al contemplarse en contra de la visualización tradicional. Un monitor es tan físico como el papel; pero en él, a través de él, aparece todo lo que el proyectista ha interpretado de su visión, a diferencia de los dibujos en papel donde todo está disponible al momento. Aquello que no se ve en un instante está disponible de inmediato en otro. Más interesante todavía es la capacidad del proceso digital por aunarse al proceso creativo y asociarse al proyecto generativo. Lo que sostengo a estas alturas es que la producción digital es más que una herramienta debería considerarse, al menos, como una ayuda para la investigación. Hoy en día, la producción digital es parte del proceso evolutivo del pensamiento y de las formas para muchos, muchísimos proyectistas. Cuando se la relega a un gueto de fantasía, se la rechaza como

---

<sup>43</sup> DOLLENS, Dennis L., (2002), “De lo Digital a lo Analógico”, Gustavo Gili, Barcelona, España, p. 13, 14

tecnología de moda o, por implicación de su origen, se la considera como un producto menor, se le hace un flaco favor y, como la mayoría de los prejuicios culturales o las fobias tecnológicas, pasa a ser un prejuicio cegador.

Habiendo llegado a reconocer como reales los trabajos en espacio digital, el software y los ordenadores como socios de la expresión y exploración. La idea de que sólo a lo "real" le corresponda un espacio físico y material resulta ofuscante cuando las ideas tradicionales de espacio y forma están siendo reformuladas y reconceptualizadas drásticamente y el espacio y la forma están siendo reanimados a la luz de las tecnologías, la ciencia y las fusiones híbridas de lo digital y lo físico.

Construir una maqueta física para estimular una electrónica proporciona una vía para tras poner algunos de los atributos botánicos (ramaje, formación de las hojas, solape, etc.) que se concentran, en las plantas. Las maquetas físicas mimetizan abstractamente algunas formas botánicas, y esos atributos sirven como punto de partida para la maqueta digital. Con ello, se remite la maqueta digital a la física, estableciendo un bucle conceptual entre lo físico-virtual que crea el marco de diálogo que hace avanzar tanto las formas digitales como las analógicas en una investigación espacial.

El espacio virtual se convierte en un escenario para la especulación y la reflexión, para ensayar, deformar, envolver, dar forma y animar secuencias espaciales que, de otro modo, permanecerían como imágenes gráficas estáticas. A través de su naturaleza líquida, el espacio digital se convierte en un colaborador del desarrollo de ideas y formas, no sólo en un huésped pasivo de formas preconcebidas o de formatos dados del software recomendado.

Lo que no es académico es el proceso de concebir el espacio arquitectónico de un modo distinto a como se había venido concibiendo hasta hace una década. La profesión del arquitecto que diseña y construye, antaño estable y poco dinámica, se está conformando rápidamente en un híbrido acelerados de información física y digital y técnicas que va están dando lugar a nuevos medios de producción, nuevos materiales y espacios.



## **2.10 LA AN-ESTÉTICA EN LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA**

Como ya se enunciaron las posturas deconstructivistas, sus principales exponentes, su filosofía y obra, ahora se abordara el lado opuesto a estas ideas, sustentados en que esta arquitectura al ser muy espectacular, diferente, innovadora se acopla perfectamente a la producción y medios de comunicación que venden lo estético y no el contenido, así mismo algunos críticos de la arquitectura opinan que el deconstructivismo es una corriente que seduce estéticamente pero que es carente de contenido, y esto está mal a su modo de ver.

En la actualidad el mundo está dominado por la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestesia de la arquitectura. En esta nuestra cultura de consumo estético, el discurso significativo deja paso a estrategias de seducción donde el proyecto de arquitectura se reduce a un juego superficial de formas vacías.

Mientras que la estetización permanece como telón de fondo cultural que penetra en mayor o menor medida en la totalidad de la sociedad actual, sus efectos serán tanto más acusados en una disciplina que opera a través de la imagen. En este sentido, la arquitectura está completamente atrapada dentro de esta condición, porque los arquitectos se vinculan con el proceso de estetización como una consecuencia necesaria de su profesión. La convención dicta que los arquitectos deberían ver el mundo en los términos de la representación visual: plantas, secciones, alzados, perspectivas, y demás. El mundo del arquitecto es el mundo de la imagen.

Las consecuencias de todo esto son notables. Este privilegio de la imagen ha llevado a un empobrecimiento en el entendimiento del ambiente construido, convirtiendo el espacio social en un fetiche abstracto. El espacio de la experiencia vital ha sido reducido a un sistema codificado de significación, y con el creciente énfasis en la percepción visual se ha producido la correspondiente reducción de otras formas de percepción sensitiva. "La imagen

mata”, como ha escrito Henri Lefebvre, y no da cuenta de la riqueza de la experiencia vital.

Esta condición se ha exacerbado más aún debido al empleo de técnicas y sistemas de representación en el despacho del arquitecto. En una cultura profesional de paralex, escuadras y cartabones, papel de croquis y, más recientemente, ordenadores, atrapada en las estructuras ideológicas y con jerarquías de escalas de valores del capitalismo, la separación entre prácticas espaciales y representaciones del espacio es total. Los propios procesos de representación arquitectónica tal y como observa Lefebvre, han contribuido a la estetización del propio proyecto, un proceso dirigido a oscurecer muchas de las restricciones subyacentes que gobiernan la práctica de la arquitectura: “Al igual que el ojo del arquitecto, nada hay más inocente que el solar que se le da al arquitecto para construir, o que la hoja de papel en blanco donde dibuja su primer boceto. Su espacio ‘subjetivo’ está cargado de significados demasiado objetivos. Es un espacio visual, un espacio reducido a copias, a meras imágenes, a ese ‘mundo de la imagen’ que es el enemigo de la imaginación”<sup>44</sup>

Como consecuencia de las técnicas y prácticas dentro del estudio, los arquitectos crecen cada vez más distanciados del mundo de la experiencia vital. El hecho de hacer de la imagen un fetiche en la cultura arquitectónica descontextualiza esa imagen y atrapa el discurso de la arquitectura en la lógica de la estetización, donde todo se ve despojado de su significado original. La cultura arquitectónica, por lo tanto, se encuentra con el mismo deseo de despolitización que afecta a todos los discursos que trabajan dentro del medio de la estética.

Es más, la tendencia a privilegiar la imagen puede servir para distanciar a los arquitectos de los usuarios de sus edificios, en tanto que los arquitectos pueden adoptar en sus edificios una apariencia estetizada alejada de las preocupaciones de los usuarios. Esto, por sí mismo, podría explicar el fracaso

---

<sup>44</sup> NEIL, Leach, (2001), “La An-Estética de la Arquitectura”, Gustavo Gili, Barcelona, España, p. 27, 28

de muchos arquitectos modernos cuyos proyectos “socialmente conscientes” nunca fueron aceptados por el público para el que estaban destinados. Las visiones arquitectónicas utópicas fueron vistas como experimentos estéticos abstractos de una élite cultural sin contacto, no sólo con el gusto del público, sino, lo que es más importante, con sus necesidades.

La estetización, puede verse como una forma de realidad distorsionada, privilegiando las sensibilidades estéticas sobre otras preocupaciones de fondo.

Por supuesto, este fenómeno puede convertirse en un mecanismo de defensa de éxito en tanto que proporciona un lecho estético al margen de los aspectos más duros de la realidad. Un objeto poco agradable puede ser transformado en placentero adoptando tal apariencia, de manera que un matadero abandonado podría considerarse fácilmente como una galería de arte en potencia. Estetizar un objeto es anestesiarlo y despojarlo de sus connotaciones desagradables.

En una era en la que, todo ha sido transportado al ámbito de la estética, la propia política ha sido a su vez estetizada en todo su espectro, de izquierda a derecha.

### **2.10.1 SEDUCCIÓN CONTRA ARQUITECTURA**

Evidentemente, una arquitectura que aspira a la seducción al tiempo que reclama ofrecer algún sentido de crítica radical debe estar comprometida. La mayoría de los proyectos de la llamada vanguardia que fetichizan la imagen están atrapados en esta paradoja. La fetichización de la imagen, al suscribirse a la lógica de la seducción, no puede pretender a su vez autoridad en una crítica radical de la cultura arquitectónica contemporánea, porque la crítica radical se define a sí misma como una política de contenido que opera al nivel del significado. La seducción, por otra parte, opera superficialmente y sirve para contrarrestar cualquier crítica política y cualquier búsqueda de significado.

Aunque la crítica pueda ser seductora, la seducción nunca puede ser crítica.

La seducción visual se facilita gracias al uso de ordenadores, y mientras que las posibilidades abiertas son positivas, necesitan un “giro” en “el énfasis de la producción especulativa... hacia otra parte. Este otro lugar es lo conceptual.”<sup>45</sup>

Por posición conceptual entiendo un ámbito de ideas operando independientemente de las apariencias. La apariencia, amenaza siempre con “anestesiarse” al estudiante en una condición de consumo descerebrado.

Quizás todo esto podría explicarse gracias al tipo particular de seducción que Greene celebra: “En ningún otro momento de la historia la técnica disponible para la producción de una superficie seductora ha sido tan rica, variada, extraordinaria y accesible. Por lo tanto, diría que la seducción nunca ha resultado tan fácil, o para el caso, tan predominante que ya no reconocemos el hecho”.<sup>46</sup>

Podríamos reconocer también que se asocian los dos términos, “seducción” y “producción”. Esto corroboraría además la conclusión de que aquello que poseemos hoy día es la “seducción” de la era de la “producción”, es decir, una “seducción” en su forma más degradada y contemporánea. La seducción se convierte en proyecto en la era de la mecanización, nacido de y producido por la parafernalia técnica de nuestra era.

Es, además, una seducción íntimamente ligada a la estetización. Cuando el discurso significativo se ha absorbido y ha pasado a ser impotente en el mundo de la imagen carente de profundidad, la seducción permanece como la única estrategia viable para ganar la apuesta al observador. En una cultura de la estetización, todo lo que queda es la seducción, e incluso se podría afirmar que la estetización prepara el terreno para la seducción.

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 134

<sup>46</sup> Ibidem, p. 135

La embriaguez de la estética facilita la posibilidad de la seducción. La imagen contiene en sí misma la semilla de su propio potencial seductor.

En realidad, se apela por una seducción, no sólo retiniana, sino también conceptual. Se podría inferir de esta defensa de lo conceptual y de la crítica sobre el trabajo de los estudiantes, cuyo “instrumento de seducción se produce mediante el ojo” se preferiría un trabajo que “sedujera mediante la mente”.

El problema aquí es que dentro de la carencia de profundidad de nuestra presente cultura de lo instantáneo, la significancia del contenido se ha eliminado. Lo que facilita el proceso de fetichización es esta misma falta de cualquier sentido de contexto, de especificidad histórica o geográfica.

Como tales, “teoría”, “concepto” y otros términos que representan el “contenido” de la arquitectura serán a su vez deslizados del contexto original que les dio significado para convertirse en “objetos de deseo” flotantes, listos para adherirse a los “lugares pegajosos” de la superficie.

La estetización del mundo ha sido tan virulenta que la única estrategia remanente es la de la seducción, el juego vacío y persuasivo de las apariencias, donde la crítica pierde su fuerza y la complacencia y la fascinación se le adelantan.

Más específicamente, dentro de una cultura arquitectónica de imágenes seductoras, carentes de profundidad, y de efectos relucientes, la filosofía siempre amenaza con absorberse y apropiarse como un barniz intelectual, una superficie brillante.

## **2.11 RESUMEN**

El deconstructivismo como corriente arquitectónica retoma los trabajos de las vanguardias de los años 20, como el constructivismo que exploró formas livianas, con la experimentación de diferentes materiales como el cuero, el

aluminio y el zinc. Vladimir Tatlin fue el que dio el paso de la abstracción total del suprematismo a la producción de obras escultóricas que tornaban de tensionantes, torcidas y sin ningún orden.

La arquitectura deconstructivista se coloca en la posición de neovanguardia ya que retoma las vanguardias de los años 20 y 30 para poderlas ahora si convertir en una arquitectura funcional, cosa que no se pudo realizar en aquella época. Estas neovanguardias que aceptan este caos y ausencia de certeza basada en la ciencia logran recrear las vanguardias adaptadas a nuestra época y situación social, económica y política actual.

Las vanguardias y neovanguardias surgen como respuesta de ruptura en el presente, para obtener una rápida transformación del mundo y también buscan respuestas a las nuevas necesidades.

A pesar de que las dos vanguardias buscan crear un lenguaje nuevo y que se amolde a las necesidades de la época, tienen diferencias como que las vanguardias buscaban el orden, funcionalismo y formas ortogonales, las neovanguardias buscan lo contrario el desorden, el pluralismo cultural y parten de una premisa antifuncionalista. Pero esto se debe a la época en que cada una se desarrolla y las problemáticas correspondientes a cada una.

Las neovanguardias tienen una gran influencia multirracial y multicultural, ya que en la actualidad en las grandes ciudades hay gran mestizaje que influye también en la arquitectura.

Durante el Movimiento Moderno lo más importante fue el espacio, posteriormente lo importante pasó a ser la imagen como lo dicen Venturi y Rossi, al hablar más libremente de la apariencia estética de las obras, con un enriquecimiento experimental y complejo.

Posteriormente a la vez que estos posmodernistas están proponiendo sus nuevas ideas, aparecen los five architects, entre ellos el deconstructivista Peter Eisenman los cuales trabajan en reivindicar los presupuestos formales

modernos, defendiendo el poder experimental de las vanguardias de los años 20 como lo fue el cubismo, suprematismo y constructivismo.

En la actualidad se construye para un hombre que ya no es libre ni es el centro de todo, ahora depende totalmente de la sociedad, del sistema económico y político. Pasando a ser un objeto variable y disperso que depende de las masas sociales, es decir de su ciudad en donde habita.

La arquitectura con esto se convierte en antihumanista ya proyecta en función de lo que el régimen global de consumismo, producción y tecnología requiere.

El movimiento moderno, estos nuevos arquitectos deconstructivistas, lo ven como un proceso terminado y agotado, por lo que proponen una ruptura total, y reinventar por completo la arquitectura, olvidando la herencia moderna y retomando las vanguardias que no se lograron en los años veinte.

La arquitectura deconstructivista es aquella que esta adelantándose al mundo globalizado y consumista que posiblemente seremos, dedicándose a destruir la apariencia del mundo real proliferando formas innovadoras y distintas de materializar.

Esta arquitectura se caracteriza por la experimentación de juegos formales, y se sustenta en el desorden del mundo contemporáneo, la debilidad de las acciones de las personas en la actualidad, la inseguridad de nuestros conocimientos y sobre todo la perdida de nuestra relación con nuestra historia y el lugar. Siendo cuestiones que se amoldan perfectamente a la realidad que vivimos hoy en día.

Los espacios que se construyen son fugaces, fluidos y continuos adaptándose a estas ciudades presentando un caos controlado; por lo que su concepción es mediante la hibridación digital, haciendo uso de la tecnología para crear estos espacios virtuales.

La tecnología informática pasa a ser un medio en el que se piensa construye y habita los espacios posthumanistas, por como son concebidos y sus formas tan caóticas pero a la vez tan interesantes.

Para representar los trabajos y las obras a nivel proyecto se emplean maquetas, dibujos superpuestos y sobre todo simulaciones a partir de la computadora dejando atrás los convencionalismos de las plantas, cortes y fachadas, llevándonos a un mundo digital que nos acerca a la realidad de la obra y de las ideas del arquitecto.

Algunos arquitectos representantes de la corriente se basan en un purismo del arte conceptual mientras que otros se basan en una exhaustiva reinterpretación de las diversas vanguardias soviéticas, aceptando el caos actual.

Al final lo que los une es la voluntad de poder desarrollar vanguardias a partir del juego de la forma como punto de partida y objetivo.

Los siete arquitectos originarios de la corriente que expusieron sus trabajos en el MoMa por Philip Johnson, haciendo síntesis de sus diferentes ideologías y trabajos destacados son Frank Gehry, Grupo Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Peter Eisenman y Rem Koolhaas.

Los arquitectos deconstructivistas básicamente se dividen en dos grupos los que toman el camino de la filosofía y la teoría y los que basan su arquitectura en el arte siendo actualmente un valor de seguridad ante la crisis de valores que vivimos en la actualidad.

Los que toman la vía del arte, es porque intentan imitar a los auténticos artistas para lograr obras que se acerquen a nuestra realidad, y que recuperen la autenticidad propia de la obra que por ser considerada de arte es singular y dotada de significados por su contexto y su concepción.



Ante este hecho los estos arquitectos conciben una arquitectura de transición, débil, fragmentada, hecha de materiales intercambiables.

Un ejemplo de estos arquitectos que construyen arte es Gehry pues trabaja ensamblando artesanalmente diversas formas para crear una arquitectura flexible y plástica.

Otro es el grupo Coop Himmelblau, ellos juegan con acercarse al arte a través de la experimentación en sus procesos de diseño, haciéndolos muy casuales y jugando con la alta tecnología.

Comparando sus estilos de estos arquitectos se puede observar que cada uno es muy especial por lo que hace y en que se basa mientras unos son teóricos ( Daniel Libeskind y Bernard Tschumi) otros son escultóricos (Frank O. Ghery, y algunos más crean innovadoras formas a partir de técnicas analíticas y prácticas ( Zaha Hadid y Coop Himmelb(l)au), pero al final están creando nuevos lenguajes en la arquitectura con medios tecnológicos que les facilitan el trabajo y a la vez con materiales que se amoldan y responden a estas formas truncadas, sensuales, proyectadas, orgánicas, desbaratadas, entremetida.

Ya retomando el deconstructivismo Coop Himmelblau realiza una arquitectura libre que huye de las restricciones de la razón, para entrar al subconsciente y así crear formas sensuales, flexibles y fluidas.

Gehry logra mediante un método paranoico crítico que juega con el subconsciente y la locura recursos surrealistas, formas sensuales y oníricas que son puramente realizadas para ser admiradas y percibidas por los sentidos.

En este acercamiento al trabajo de Peter Eisenman señala que para el es importante crear espacios en los que no sea de vital importancia la comodidad del cliente al revés, el llega afirmar que sus objetivos es crear la incomodidad en ellos, por lo que crea la idea de que el antepone la estética a la función.

El propone desplazar al sujeto para que no tenga referencia arquitectónica alguna lo cual le permita redescubrir el espacio en el que habita.

Peter Eisenman arquitecto deconstructivista muestra un desafío al caos manifestando la crisis actual, mediante el conceptualismo plástico de lo fragmentado, caótico y problemático. El esta en contra de colocar al hombre en el centro de todo el quiere una arquitectura que se acople a la actualidad y tratar al objeto arquitectónico como tal.

Daniel Libeskind en su museo judío expresa la fuerza de las líneas plegadas en zigzag, siguiendo con el tema del caos en la geometría.

Zaha Hadid en la estación de Bomberos en la fábrica Vitra muestra formas radicalmente dinámicas y abstractas suspendidas en el aire queriendo captar un Movimiento congelado.

Tschumi aplica un método de diseño a partir de acontecimientos cinematográficos tomando la técnica de montaje, estos fragmentos se van convirtiendo en mosaico que terminan en montar un ambiente de conflicto. A partir de esto quiere expresar también el movimiento de las formas a partir de diversos choques que el llama colisiones.

Koolhaas se inspira en Manhattan, en su densidad, congestión y caos que presenta, ya que admira la realidad que vive la ciudad con fuerza y energía.

Como se observa Tschumi y Koolhaas, trabajan con métodos muy parecidos, pero a la vez muy elaborados que se acoplan a la actualidad que vivimos.

En la actualidad las ideas del caos arrancan de la gran complejidad que alberga el mundo, es por esto que es tan rico este término porque alberga la apertura a muchas opciones, posibilidades, mutaciones y transformaciones que enriquecen en este caso a la arquitectura.

Para representar este caos se toman dos referencias, los fractales son geometrías que representan cualquier objeto caótico que presenta una repetición de estructura a diferentes escalas. La teoría de los pliegues que acerca a la naturaleza pues todo esta conformado por pliegues que a la vez se repiten, por lo que estas dos referencias se comunican constantemente.

Por último la crítica sobre las consecuencias de la creciente preocupación por la imagen y la producción en la arquitectura contemporánea es de suma importancia para presentar el lado opuesto de la corriente, o los peligros que ésta corre.

Aplicado en el tema del deconstructivismo como arquitectura de vanguardia, muchas personas la critican por – la embriaguez de la estética facilita la posibilidad de seducción--, es decir que esta arquitectura al ser muy espectacular, diferente, innovadora se acopla perfectamente a la producción y medios de comunicación que venden lo estético y no el contenido, así mismo algunos críticos de la arquitectura opinan que el deconstructivismo es una corriente que seduce estéticamente pero que es carente de contenido, y esto está mal a su modo de ver.

Esto sucede porque no ven más allá de donde quieren ver desde mi particular punto de vista, por el contrario esta arquitectura es tan compleja que se vuelca en un sin fin de significados por sus formas tan complejas que van muy bien con el caos actual que se vive, es más una realidad que una producción masiva sin significado.

El reto consiste en plantear que si es cierto que en el campo del pensamiento postestructuralista se están gestando alternativas y conceptos no asimilables dentro de las concepciones que se basan en la confianza en la razón, también la arquitectura puede intentar reflejar y dar forma a este mundo por venir, a este nuevo espacio que puede empezar a intuirse.

En general creo yo que el deconstructivismo a pesar de ser una tendencia que se dice acabada, muchos de sus grandes exponentes siguen

enriqueciéndola con teorías y a la vez construyendo, pienso yo que porque el mundo lo pide porque cada vez se vuelve más complejo y necesita de esta arquitectura para identificarse y a la vez se puede por nuestra alta tecnología y producción masiva.

A pesar que algunas personas piensan que es un capricho y mero fachadismo, es porque no se ponen a ver el trasfondo de estos espacios, que van más allá de eso, están plegados de valores y significados como una arquitectura clásica, pero como ésta viene a romper todo lo anterior, es lógico que muchas personas estén en contra de esto, personas arraigadas y que se identifican más con esa arquitectura.

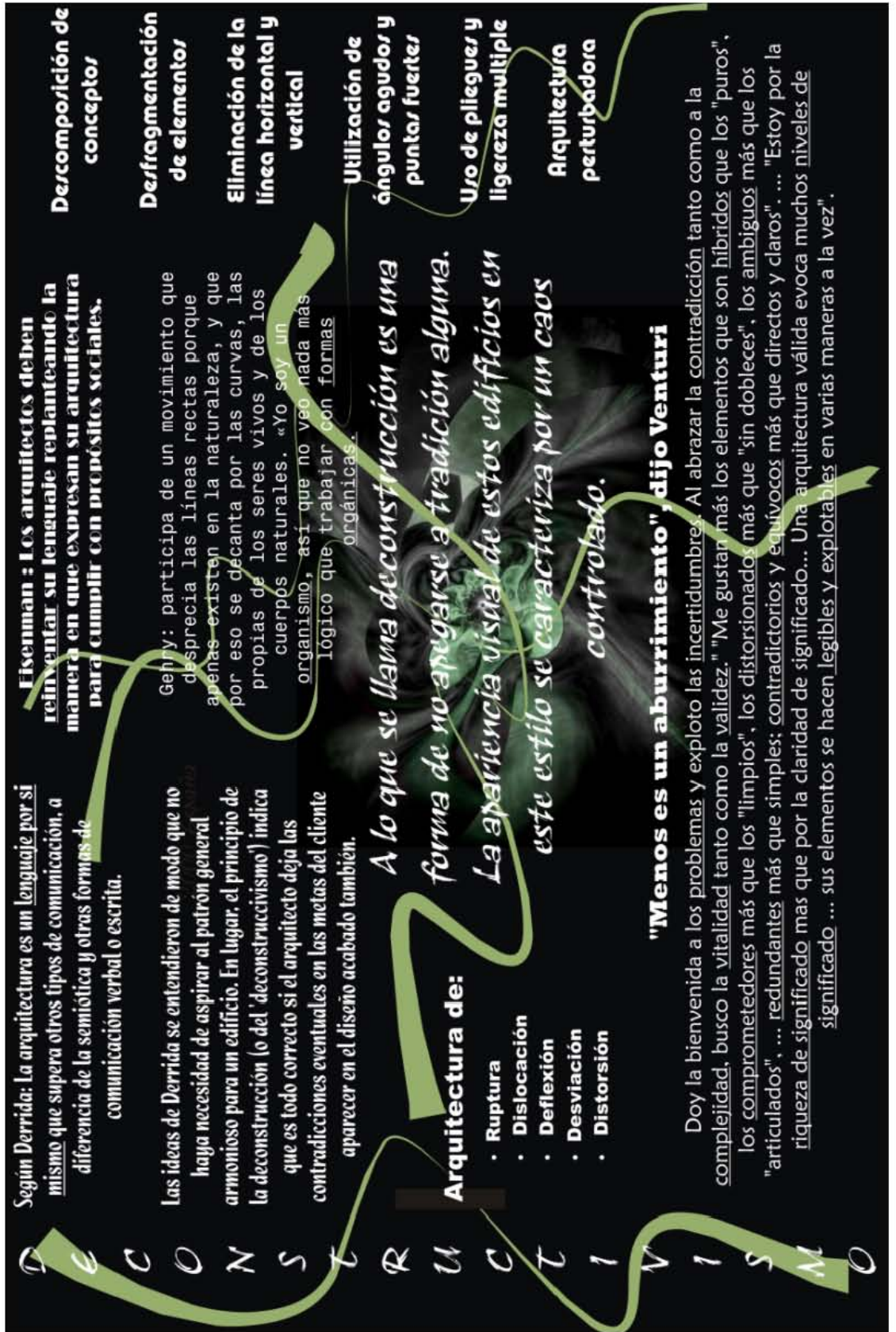


IMAGEN 2.19 Lámina con algunas ideas relevantes como soporte para conclusiones

## 2.12 CONCLUSIONES

Al hacer esta secuencia de sucesos que originaron y que integran el deconstructivismo se puede constatar que aunque sea una corriente de vanguardia, ésta se originó a partir de experimentos formales en los años veinte creando un mundo abstracto y que en los años ochenta se retoma esta experimentación pero ya con una filosofía que sustentaba estas formas tan irregulares.

Como en todas las corrientes arquitectónicas existen puntos de vista encontrados y más cuando se rompen totalmente las formas regulares, es por esto que en el deconstructivismo muchas personas aprecian esta experimentación y otras más conservadoras no la aceptan.

Ante este hecho es importante sustentar las bases deconstructivistas con estas filosofías artísticas y de la realidad que se vive en las ciudades plasmándola en las obras arquitectónicas, para que así se entienda ésta arquitectura más allá de un capricho formal.

Como se vio en el texto es importante el hecho de que esta corriente se muestra tan conflictiva en sus formas ya que representa el caos que se vive en todo el mundo, es por esto que se representa mediante la inseguridad de sus formas, la velocidad de sus líneas, el desorden en sus espacios, pero todo esto integrado en un diseño que no necesariamente se debe ver descompensado al revés dentro de todo este caos existe un equilibrio que rige la obra.

Todas éstas ideas son de relevancia para el proyecto del Bar- Lounge pues será de vital importancia desarrollarlo de una manera vanguardista, pensando más allá de la forma sino el sentido que le dará al lugar en donde estará de tecnología y desarrollo.

Será importante el método para el desarrollo del proyecto a partir de formas comunes que utilizan los arquitectos deconstructivistas que son maquetas de experimentación con un lenguaje propio e innovador, teniendo

referentes predominantes de arte, defendiendo una libertad expresiva de vanguardia arquitectónica.

Esta fusión de la arquitectura con el arte es relevante ya que puede enriquecer las formas del proyecto, dotándolo de una mayor comunicación de sentimientos y sensaciones atractivas para el usuario que verá el proyecto más allá de una edificación sino como arte que transmite una filosofía.

La libertad formal que existe en el deconstructivismo enriquecerá el proyecto pues le dará la sensualidad espacial necesaria para evitar cualquier tipo de máscaras decorativas, como lo menciona Ghery en sus obras pues son tan únicos sus espacios que no es necesario disfrazarlos, su esencia es especial y vivencial, no se necesita pensar más allá para decorar los espacios.

El deconstructivismo siendo una corriente tan vanguardista plasma la riqueza de la experimentación formal, siendo el principal factor para tomar en cuenta en el proyecto, también como lo mencionan todos los exponentes del deconstructivismo la obra tendrá que ser única.

Es por todo lo anterior que el proyecto del Bar – Lounge deberá soportarse en las ideas fundamentales del deconstructivismo, que aunque se muestran extensas, tienen muchos puntos de coincidencia que son los que se tomarán para el diseño del proyecto.

**CAPÍTULO III**

**DIAGNÓSTICO DEL PROYECTO**



### **3. DIAGNÓSTICO DEL PROYECTO**

#### **3.1 BAR – LOUNGE**

Como se dijo anteriormente el problema o proyecto a realizar es un bar – lounge que plasme los conceptos de diseño del deconstructivismo, al haber ya sustentado los puntos relevantes de dicha corriente ahora se definirá con más exactitud lo que se quiere realizar en cuanto proyecto arquitectónico.

La definición de un bar (del inglés bar), es un establecimiento comercial donde se sirven bebidas alcohólicas, y también aperitivos, generalmente para ser consumidos de inmediato en el mismo establecimiento.

El elemento más característico de un bar, y también aquél que le da su nombre, es la barra, o mostrador, que es un pequeño muro más o menos a la altura del pecho sobre el que descansa una tabla alargada donde se sirven las bebidas a los clientes.

La barra del bar divide el local en dos partes: Por un lado, la zona pública, donde los clientes, permanecen junto a la barra, de pie o sentados en taburetes o banquetas altas. Detrás de la barra, en la zona privada, permanece la persona encargada de servirles la consumición, comúnmente conocido como el camarero. A ese mismo lado de la barra, se alojan, separados por tanto del alcance de los clientes, los diversos muebles, aparatos y utensilios necesarios para dar el servicio, entre los cuales podemos encontrar, habitualmente, la caja registradora, una o más cámaras frigoríficas para almacenar las bebidas, estanterías para colocar las botellas de licor y los vasos, jarras u otros

recipientes donde se sirven la bebida o aperitivos, la máquina de hacer café, el fregadero, etc.

El lounge es un concepto reminiscente de una variación principalmente del jazz que se conoce desde los años cincuenta se caracterizaba por presentar ritmos sensuales y desprovistos de una instrumentación cargada. En la actualidad, el lounge es una variación del House que se diferencia del chillout principalmente en que el lounge es sobre todoailable y está compuesto con sucesiones armónicas de jazz. El término lounge podría traducirse al castellano como vestíbulo, el lugar de un hotel donde uno puede sentarse a beber algo, conversar y escuchar música suave. Por extensión, la palabra pasó a designar a toda una cultura dedicada al placer, la comodidad y la elegancia. Si hoy la estética lounge es una opción de moda, se lo debemos a la industria discográfica de fines de los 90.

“Lounge” es un concepto que puede sonar algo forzado, pero que evidencia de manera perfecta un sonido, y una intención en la manera de hacer música. La palabra tiene su origen en la británica “lunch”, que no es más que “almuerzo”, lo que vendría a mostrar a este estilo en algo así como “música para las comidas”.

Durante años la música lounge marcó varias épocas del siglo XX, bajo distintos esquemas: solistas, orquestas, instrumentales, siempre bajo el mismo tenor: servir de acompañamiento para reuniones sociales de cierto “nivel”, con música de calidad, interpretada por músicos a la altura.

La idea Lounge está basada en los abundantes sonidos del Swing y el Big Band de los años 50, combinado con ideas del worldbeat, para convertirse en un híbrido sonoro muy placentero y de fácil de escucha.

Desde el inicio de los años 90 se tiene a esta corriente musical como una alternativa para poder tener una conversación sin estridencias y más estímulos sensoriales que invitan al público a calmarse, poner suavemente los

pies sobre la tierra y entrar en relación con otras expresiones artísticas actuales y muy sofisticadas.

Lounge es sinónimo de easy listening (música de fácil escucha para un relax rutinario), aunque desde inicios del 2000 se equilibra con una corriente de música ambiental y downtempo en extremo complaciente. El lounge es un término amplio que desborda la música y que refleja un modo de vida propio que se refleja en la decoración, en las bebidas, la moda y el cine.

La palabra lounge hace referencia a una sala donde la gente se sienta a beber algo, conversar y escuchar melodías suaves. También designa a la “música ambiental de los años 50 y 60, transición entre la música instrumental y el jazz. El lounge es sobre todo un “modo de interpretación” por el que pueden pasar géneros tan diversos como jazz, bossa nova, mambo, chachachá, música étnica o electrónica.

Una música perfecta para pasar un momento agradable, relajado y sin estridencias, tomando martíni y tragos largos. Es un ambiente suave con el volumen adecuado para que los asistentes puedan conversar entre si. El ambiente Lounge se encuentra en lugares sobrios y elegantes creados para conversar tranquilamente. Su decoración es con luces suaves y cómodos sofás, donde la gente se reúne disfruta de bebidas y comidas gourmet.

En los años noventa el lounge volvió por sus fueros debido al agotamiento de géneros como el trance o el tecno. La gente buscó refinar su oído con melodías de buen gusto, de sonidos agradables y atmosféricos. Ahora la tendencia esta revestida de sonidos electrónicos con sabor étnico provenientes del mundo árabe, de Brasil o de África. Las más famosas recopilaciones de Buddha Bar, Thievery Corporation, Henry Manzini, el Café del Mar o el Hotel Costes de Paris.

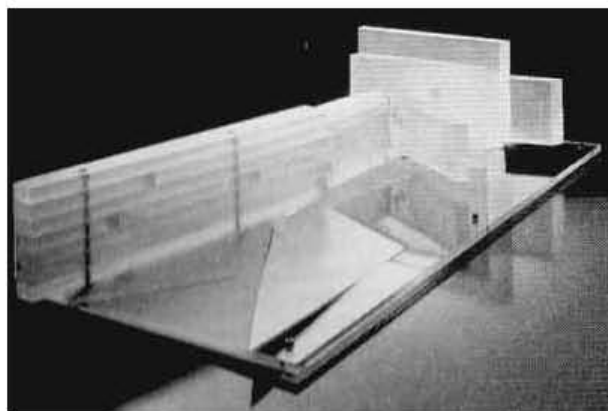
Con lo anterior se puede resumir que lo que se propone es crear un bar pero con un ambiente relajado y con cierta clase que invite al usuario a entrar y desconectarse de las presiones, y a la vez ofreciendo servicios de comida,

diversión y distracción, todo esto dividido por zonas para hacerlo más privado, creando áreas no muy extensas para atender bien al cliente y que éste se sienta en este ambiente de comodidad.

### **3.2 CASO ANÁLOGO BAR MOONSOON EN SAPPORO**

Este bar fue diseñado por la arquitectura deconstructivista Zaha Hadid en 1990 su concepto de ruptura se pone de manifiesto siendo un proyecto que, condicionado por un exterior estático y convencional, propone un interior dinámico y cortante, dramático y brillante, donde se confirma ese modo de componer, ya citado, entre el fluir y la metamorfosis.

Zaha siendo una especialista en el diseño de equipamiento pone toda su fuerza para reflejar parte de su talento. El espacio está resuelto en dos niveles: el bar, en planta baja, todo en acero, vidrio y grises, simulando el hielo; en el primer piso, con vinilos, acrílicos y plásticos, rojos, naranjas y amarillos, representa el fuego y dispone el comedor. El conjunto, tan dinámico como inclasificable, es muy interesante.



**IMAGEN 3.1 Maqueta del Bar Moonsoon**



**IMAGEN 3.2 Interiores del Bar**

### **3.3 CASO ANÁLOGO 5 SENTIDOS LOUNGE BAR**

Los arquitectos Eduardo Gutiérrez y Jordi Fernández de ON-A, recientemente galardonados por los Premios de Arquitectura de las Comarcas de Girona con una Mención Especial, han diseñado el lounge bar “5 Sentidos”, en Empuriabrava (Girona). Esta sorprendente solución arquitectónica ha nacido de la inspiración en la imagen de una célula ósea, con múltiples cavidades interiores separadas por mallas tridimensionales de acero. En el interior también destacan las características del vidrio “Crisunid California”, de la empresa Cricursa.

El lounge bar 5 Sentidos se asienta en un local de unos 200 m<sup>2</sup> y se encaja en un edificio de tan sólo dos plantas. De los 200 m<sup>2</sup>, unos 140 se hallan bajo el edificio, mientras los restantes conforman la terraza.

El lounge, situado delante de una pequeña plaza que recibe el nombre de la plaza de iglesia a pesar de que carezca de ella, nace con dos premisas básicas. En primer lugar, la singularidad propia de su ambiente. Y en segundo lugar, el trato exclusivo al cliente. Por ello, los arquitectos Eduardo Gutiérrez y Jordi Fernández de ON-A, recientemente galardonados por los Premios de Arquitectura de las Comarcas de Girona con una Mención Especial, han creado un único espacio, con una solución arquitectónica capaz de generar una gran cantidad de percepciones diferentes: visuales, cromáticas, auditivas, sensitivas, etc.



**IMAGEN 3.3 5 Sentidos Lounge Bar (Interior)**

La previsualización del tipo de clientela del bar ha sido uno de los puntos clave en la idea del proyecto. De esta manera, se ha definido una barra para aquellos clientes que prefieran este formato, así como unos espacios reservados para grupos, una zona de uso más generalizado y otros espacios más tranquilos de configuración variable que quedan matizados por la posición central de los privados. Con este sinfín de posibilidades, el proyecto permite a cada cliente encontrar su espacio particular, aquel que se ajuste a su personalidad y al tipo de ambiente que prefiera en cada ocasión.

La configuración del local y de los diferentes espacios nace de la inspiración en la imagen de una célula ósea, cuyo interior se caracteriza por tener múltiples cavidades colindantes que sólo se separan entre sí por el material que hará las veces de “paredes” y “techo” y que se halla perforado. Así, permite dividir los espacios pero a su vez posibilita la conexión visual entre ellos.

Para generar este tipo de material se optó por el acero, generando una malla tridimensional, irregular, deformada, estirada y moldeada que se adapta a la arquitectura existente en el edificio, cubriendo el espacio de terraza y generando los espacios requeridos. La malla ha sido formada por casi 400 piezas de acero de 3 mm de espesor, cortadas con láser y plegado que, conectadas entre ellas, conforman este entramado de material perforado. Todas las piezas son diferentes y, en total, se contabiliza hasta 1.500 caras, todas ellas así mismo distintas. De esta manera, se consigue que cada perspectiva sea singular, y que cada reflejo o matiz de la luz también evoque sensaciones distintas.

Con el objetivo de enfatizar la presencia de esta malla y darle el protagonismo que se merece, los arquitectos decidieron pintarla de blanco y situarla dentro de una “caja negra”, la caja que conforman las paredes, techos y suelos que son de este color. Sobre las paredes y techos del local se ha proyectado un absorbente acústico de acabado rugoso que, a posteriori, se pintó de negro.

Así mismo, las instalaciones también son negras o están pintadas de negro, y pasan por el espacio comprendido entre el proyectado acústico y la malla metálica, de manera que se distribuyen libremente por el techo y quedan ocultas por el contraluz de la iluminación.

Para conseguir el efecto deseado, además, se instaló un pavimento continuo de piedra de cuarzo negra con pequeños toques en gris. Las juntas del pavimento siguieron la lógica de la geometría de la malla, de manera que

quedan plataformas separadas entre sí y de la estructura metálica por una junta de casi un centímetro de resina elástica negra

Para la iluminación se pensó en un sistema que posibilitara los cambios de color, uno de los efectos buscados por el cliente, permitiéndole jugar con las sensaciones que se desprenden de los diferentes ambientes. Así, se puede percibir el rojo y el calor en invierno o inundar el espacio de colores fríos en verano, o trasladarse de la noche del verde selvático a los naranjas del desierto. Para ello se han colocado seis planos de luz independientes con un sistema de fluorescencia RGB, de manera que se puede conseguir cualquier color y distinguir unas zonas de otras. Focos puntuales sobre las mesas y luces ultravioletas -empotradas en el suelo y que hacen reaccionar algunas zonas pintadas con pintura especial-, completan una iluminación pensada para efectos especiales en momentos puntuales

Desde el exterior del lounge bar podemos ver la malla tridimensional blanca que sale de las entrañas del edificio. Lo vemos a través de unas dinámicas aperturas de vidrios azulados y formas múltiples. Para conseguir este efecto, Cricursa ha propuesto combinar las ya conocidas altas prestaciones del film de control solar "Crisunid California" con su conocida versatilidad para laminarlo con butirales de color, en esta ocasión, en dos tonalidades de azul escogidas por los arquitectos.

Cricursa, lamina el sofisticado poliéster incoloro de tecnología americana, "Crisunid California", entre dos butirales sin tener que retranquearlo o decapararlo en su perímetro, como en el caso del resto de vidrios de capa magnetronica (tecnología de deposición metálica de capa blanda, también conocido como "off-line"). El "Crisunid California" evita la entrada de infrarrojos de onda larga de forma muy eficiente con una reflexión solar de más del 50%. Su combinación con el PVB azul aporta, aparte de color, un control de la transmisión de visibles, minimizando así, la excesiva cantidad de luz en el interior del bar.



Uno de los huecos es una gran puerta de entrada pivotante que nos invita a entrar al local. La barra se halla al fondo y a los laterales encontramos dos privados con un suelo de pavimento continuo pero que, en lugar de la piedra de cuarzo, es en este caso vidrio negro y transparente con hilos de fibra óptica de emisión lateral, que van cambiando de color a lo largo de la noche, dándonos la sensación de estar pisando material vivo.



**IMAGEN 3.4 5 Sentidos Lounge Bar**

### **3.4 PROPUESTAS DE TERRENO**

En un inicio se proponen dos terrenos para dar cabida al proyecto de la tesis que son la propuesta 1 sobre el Boulevard Miguel Ávila Camacho entre Av. Juan Pablo II y la calle Tortuga y la propuesta 2 ubicado en la Av. Juan Pablo II entre la calle Tiburón y Costa de Oro.

Para tomar solo un terreno a continuación se muestra una tabla comparativa la cual mostrará los intereses que se buscan en el terreno y sus calificaciones.



**IMAGEN 3.5 Terreno dos**

TABLA 3.1 Tabla Comparativa de Terrenos

Intereses	Terreno 1	Terreno 2
Ubicación en Zona Turística	5	3
Vistas interesantes	5	2
Accesibilidad cómoda para un Num. Alto de automóviles	5	4
Zona de desarrollo	5	4
Captación de turistas	5	3
Rico en paisaje natural	5	3
Localización en donde no haya tranquilidad total (hab)	4	3
Periferia de nueva tecnología	4	3
Alta apreciación del edificio que exista en el terreno	5	3
<b>Total</b>	<b>43</b>	<b>28</b>

Calificaciones:  
 5 - Excelente  
 4 - Bueno  
 3 - Regular  
 2 - Mínimo  
 1 - Malo

Con la tabla anterior se observa que el resultado obtenido para el terreno uno es mucho más alto ya que cubre casi todos los intereses buscados en el terreno con una alta calificación.

Las preferencias que aparecen en la tabla se relacionan con como se quiere que luzca el edificio propuesto, con buenas vistas, ubicación céntrica en zona de crecimiento que a la vez es donde existe más movimiento turístico, fácil accesibilidad y alta visibilidad para que la obra sea apreciada en su totalidad.

También es importante tomar un terreno que no tenga colindancias muy cercanas para poder cubrir las posibles dimensiones del proyecto según se vaya requiriendo, y este terreno elegido tiene esa característica.

### **3.5 ANÁLISIS DEL SITIO**

El proyecto a desarrollar como ya se mencionó es un Bar – Lounge, para lo que se propone un terreno localizado sobre el Boulevard Miguel Ávila Camacho entre Av. Juan Pablo Segundo y la calle Tortuga en el tramo del Fraccionamiento Costa de Oro, ya que es una zona en la que existe en la actualidad un gran auge turístico y a la vez se han desarrollado diversos sitios para el esparcimiento social.

Por otra parte el terreno cuenta con una vista extraordinaria hacia el mar y por supuesto hacia la isla de sacrificios, lo que enriquece mucho el proyecto a desarrollar tomando en cuenta estas vistas.

El terreno cuenta con una superficie poco accidentada topográficamente, y su nivel esta al nivel de banquetta del Boulevard, y a una diferencia de un metro con el nivel de la playa.

En cuanto a las colindancias que el terreno tiene son terrenos también lo más próximo es el Hotel Fiesta Inn a un costado, y el Bar La Casona cruzando el boulevard, también se busco no tener colindancias directas por el tipo de construcción que se va a proponer por lo que ya en el desarrollo del proyecto se pudiese extender o simplemente ocupar terreno en áreas verdes para que luzca el proyecto y no este embarrado a otras construcciones contrastando de sobremanera.

Los vientos del norte tendrán que tomarse muy en cuenta pues el terreno esta totalmente descubierto, y como se muestra en la ilustración los

vientos entran diagonalmente, por lo que se pudieran aprovechar para ventilación cruzada.

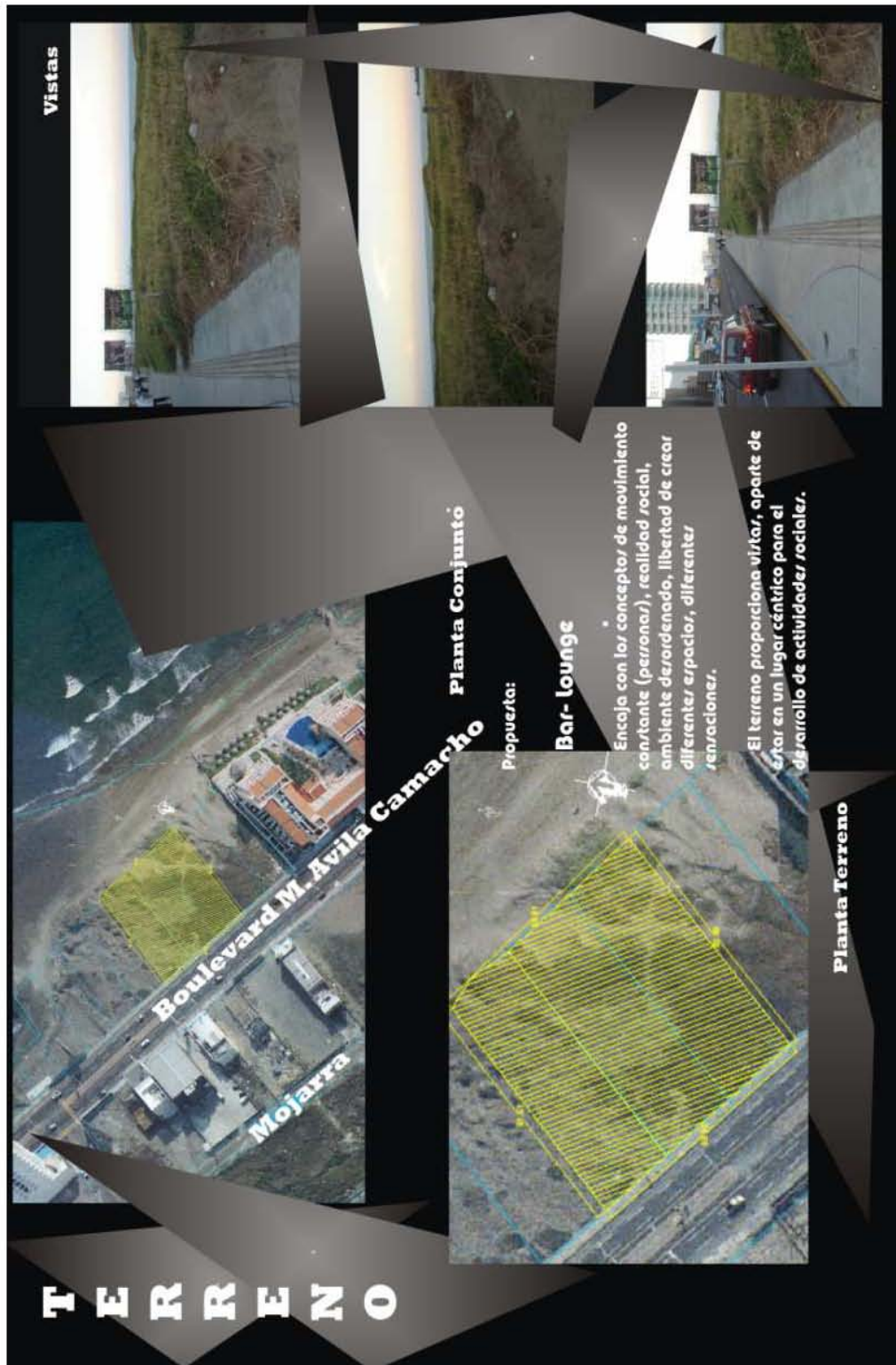


IMAGEN 3.6 Lámina del terreno

### 3.6 ANÁLISIS URBANO

En el siguiente análisis se tratará de los diferentes factores que hay que tomar para el terreno que se propone como es el uso de suelo, para ver si es factible el uso que se propone, las vialidades, accesos y equipamiento.

#### 3.6.1 VIALIDADES

Las vialidades que rodean el terreno principalmente es la vialidad primaria Boulevard Miguel A. Camacho, la cual tiene un tránsito importante de flujo de automóviles y de peatones.

La Calzada Juan Pablo II es una vialidad secundaria importante la cual desemboca en el Boulevard afectando directamente el flujo automovilístico, las demás calles que se encuentran perpendiculares al Boulevard son terciarias del Fraccionamiento Costa de Oro presentando poco flujo automovilístico.



**IMAGEN 3.7 Terreno ubicado en el Boulevard M. Avila Camacho**

Boulevard M. Ávila Camacho: Vialidad Primaria

Calzada Juan Pablo II: Vialidad Secundaria

Calle Tortuga: Vialidad Terciaria

Calle Mojarra: Vialidad Terciaria

Calle Peto: Vialidad Terciaria

### 3.6.2 USO DE SUELO



**IMAGEN 3.8 Carta de Uso de Suelo**

Como se puede observar en la imagen el área del Boulevard M. Ávila Camacho es zona mixta según la carta de Uso de Suelos, y el terreno propuesto para el proyecto está en esta zona por lo que es factible la propuesta de hacer un bar- lounge.

**NORMATIVIDAD PARA CORREDORES URBANOS**

**SIMBOLOGIA**

USO PERMITIDO

USO PROHIBIDO

USO CONDICIONADO

	Equipamiento %	Educacion	Cultura	Salud	Asistencia Publica	Comercio	Abastos	Comunicaciones	Transportes	Recreacion	Deportes	Servicios Urbanos	Hoteles y restaurantes	Alojamiento	Bares y Restaurantes	Tiendas y Almacenes	Oficinas y Otros Servicios	Servicios Profesionales	Servicios Técnicos	Servicios Personales	Servicios Religiosos	Habitacional	Habitacional Unifamiliar	Habitacional Multifamiliar	Hasta 15 niveles	Hasta 12 niveles	Hasta 8 niveles	Hasta 5 niveles	Hasta 3 niveles
I	40%												5 %				30%						25%						
II	10%												5 %				5 %						80%						
III	30%												15%				25%						30%						
IV	10%												70%				10%						10%						
V	20%												50%				20%						10%						
VI	25%												5 %				20%						50%						
VII	25%												25%				20%						30%						
VIII	25%												20%				15%						40%						
IX	25%												20%				15%						40%						
X	15%												20%				15%						50%						
XI	25%												5 %				10%						60%						
XII	20%												20%				20%						40%						
XIII	30%												5 %				15%						50%						
XIV	20%												10%				30%						40%						
XV	20%												40%				15%						25%						
XVI	30%												5 %				20%						45%						
XVII	25%												5 %				20%						50%						
XVIII	25%												5 %				20%						50%						
XIX	25%												10%				20%						45%						
XX	38%												2 %				10%						50%						
XXI	30%												5 %				15%						50%						
XXII	30%												5 %				20%						45%						
XXIII	20%												20%				10%						50%						
XXIV	35%												5 %				25%						35%						
XXV	30%												20%				20%						30%						
XXVI	20%												5 %				5 %						70%						
XXVII	38%												2 %				10%						50%						
XXVIII	38%												2 %				10%						50%						
XXIX	30%												5 %				5 %						60%						
XXX	20%												5 %				5 %						70%						

**TABLA 3.2 Normatividad para corredores urbanos**

En la tabla anterior se coteja que es factible realizar un bar-lounge dentro del terreno ya que dice que en la zona X que es el Fraccionamiento Costa de Oro donde esta el terreno esta permitido bares y restaurantes.

### **3.6.3 EQUIPAMIENTO**

Con la tabla anterior también arroja el equipamiento que hay en la zona, a continuación se enuncia:

- Equipamientos – 15 %  
Siendo permitidos: Cultura, salud, comercio, comunicación, recreación y deportes.
- Hoteles y restaurantes: 20%
- Oficinas y otros servicios: 15%
- Habitacional: 50 %

### **3.6.4 ACCESO**

El acceso al terreno es mediante la vialidad Boulevard M. Ávila Camacho, una avenida de tres carriles la cual puede dar cabida a un gran número de automóviles, es por esto que en dicha avenida existen hoteles y restaurantes.

En el proyecto que se propone el Bar – Lounge tendrá fácil acceso ya que mostrará una importante entrada y salida de automóviles.

### **3.7 ANÁLISIS DE REQUERIMIENTOS ESPACIALES**

Los espacios que deberá tener el Bar – Lounge serán condicionados por las actividades que se desarrollaran dentro de éste, es decir se propone que dentro de el hayan diferentes salones o áreas para crear diferentes sensaciones para llenar las expectativas de los diversos clientes.



Estos salones serán:

- Salón – comedor: En ésta área se podrán servir platillos, por lo que se propone un ambiente cálido para los comensales.
- Bar – Billar: Esta área estará destinada con un ambiente actual, para los jóvenes que quieran disfrutar de bebidas y buena música actual. Contará con un anexo de mesas de billar.
- Sala Lounge: En este salón se buscará un ambiente totalmente relajado con ambiente lounge, y música house, siendo centro de reunión para charlas y negocios.
- Terraza: En esta zona se disfrutaran las vistas y un contacto directo con el contexto urbano (playa).

### 3.8 PROGRAMA ARQUITECTÓNICO

El programa arquitectónico básicamente estará dividido por diferentes zonas como se muestra en la siguiente lista:

- Acceso Principal
- Vestíbulo 36m<sup>2</sup>
  
- Zona Administrativa
  - Oficina General con baño 19m<sup>2</sup>
  - Dos cubículos 12m<sup>2</sup>
  - Baño 4.5m<sup>2</sup>

## Salón - Comedor

▪ Área de comensales	(120 personas)	450m <sup>2</sup>
▪ Cocina		
• Preparación de comida		} 32m <sup>2</sup>
• Cocción		
• Lavado de vajillas		
• Despensa		8m <sup>2</sup>
• Frigorífico		4.5m <sup>2</sup>
• Bodega		4.5m <sup>2</sup>
• Baños vestidores hombres		7.5m <sup>2</sup>
• Baños vestidores mujeres		6m <sup>2</sup>
• Casilleros		2m <sup>2</sup>
• Acceso a personal		
• Zona de descarga		10m <sup>2</sup>
• Patio de servicio		15m <sup>2</sup>
• Basura		1.5m <sup>2</sup>
▪ Caja		5m <sup>2</sup>
▪ Baños mujeres		30m <sup>2</sup>
▪ Baños Hombres		22m <sup>2</sup>

## Sala Lounge

▪ Área de sillones tipo lounge	(85 personas)	190m <sup>2</sup>
▪ Baños mujeres		30m <sup>2</sup>
▪ Baños hombres		22m <sup>2</sup>
▪ Cabina		12m <sup>2</sup>

## Bar – Billar

▪ Barra		16m <sup>2</sup>
▪ Cava		14m <sup>2</sup>
▪ Camerinos		11m <sup>2</sup>
▪ Cabina DJ's		7m <sup>2</sup>

▪ Zona de billar		32m2
▪ Área de mesas	(180 personas)	281m2
▪ Baños mujeres		30m2
▪ Baños hombres		22m2

#### Terraza

▪ Vestíbulo		
▪ Área de sillones exteriores	(20 personas)	55m2
▪ Baños mujeres		30m2
▪ Baños hombres		22m2

#### ▪ Estacionamiento

En el bar lounge como se muestra en el listado, cada zona contará con sus necesidades propias, pero como todas las áreas estarán conectadas entre sí muchos espacios podrán ser compartidos, la propuesta al crear estas zonas es generar contrastes de ambientes dentro de un mismo local para satisfacer diferentes necesidades dando cabida a diferentes eventos como podrían ser eventos sociales, pasarelas, muestras de arte, galerías, conciertos, pláticas, reuniones, en fin una serie de actividades contrastantes pero que el espacio pueda adaptarse muy bien a todas ellas.

### **3.9 CONCLUSIONES**

Es importante enunciar la relación del concepto de diseño deconstructivista con el proyecto de bar lounge que se desarrolla, ya que tiene una especial relación, se busca crear diferentes sensaciones en diferentes áreas dentro de un mismo complejo que van desde lugares tranquilos para conversar o disfrutar de alimentos hasta una zona más de diversión y música actual, creando contrastes como los que crea el deconstructivismo con sus líneas tan proyectadas y que de repente se cortan para ir a otra dirección, esos ángulos tan pronunciados, esas superficies desordenadas que al final se ordenan dentro de un diseño armónico como lo que se busca dentro del bar lounge diferentes actividades, diferentes gustos, diferentes personas, que convivan dentro del mismo espacio generando diversas actividades sociales.

Estas actividades que se desarrollen dentro del bar lounge deberán estar en directa correspondencia con el diseño para que el usuario pueda disfrutar del espacio, es importante también aprovechar el contexto urbano tan rico que muestra este terreno al abrir claros para crear estos murales vivos y reales hacia la playa.

**CAPÍTULO IV**

**PROCESO DE DISEÑO**

## **4. PROCESO DE DISEÑO**

### **4.1 MODELO CONCEPTUAL**

Se ha desarrollado en un inicio, un modelo conceptual que reúna las características esenciales del deconstructivismo, para entenderlas de una manera visual más fácilmente.

El concepto que plasma es de un caos controlado dentro de un diseño equilibrado y armónico mediante la eliminación de la línea vertical y horizontal, la utilización de ángulos agudos y puntas fuertes, uso de pliegues y en general que muestre una ligereza a pesar de la complejidad arquitectónica.

Básicamente este modelo hace referencia a esta arquitectura que perturba a los sentidos y la hace reaccionar ante diversas sensaciones, lo cual enriquece todos los espacios ya sean exteriores e interiores, ya que fluyen de afuera hacia adentro y viceversa creando una verdad estructural absoluta que enriquece la obra arquitectónica.



IMAGEN 4.1 Lámina del modelo conceptual

En el modelo conceptual se muestra esa verdad estructural haciendo uso de materiales flexibles que se van estructurando y complementando unos con otros, creando formas y líneas sin orden alguno creando una maraña de líneas que dan vida a una piel que envuelve un caos total.

Es importante mencionar que estas formas se enriquecen proporcionándoles una fuente de luz que proyecte todas estas diferentes líneas, lo cual ayuda más al diseño y creación de diferentes sensaciones, así como se muestra en la lámina, el modelo se percibe diferente según la iluminación ayudando así según la actividad que se proponga dentro de los diferentes espacios.

## **4.2 BASES DE DISEÑO**

El proceso de diseño al que se llegó fue principalmente una síntesis de algunos puntos que tenían en común algunos arquitectos deconstructivistas y que muestran una filosofía y estética sustentadas.

Se busca en el proyecto la innovación, el reto y la radicalidad de los planteamientos que la arquitectura se ha ido vinculando cada vez más hacia la Deconstrucción más allá que como pura opción formal.

La propuesta es una arquitectura utópica, de formas quebradas e imposibles aparentemente, con un proyecto complejo, de difícil lectura, basándose desde las primeras utopías constructivistas de finales de los '70 hasta el contrapunto dinámico de la deconstrucción, con formas movidas, convulsas, apretadas, tensas, enfrentadas y encajadas en el espacio urbano o diluidas en diálogo contrastado con la naturaleza y su orografía de terrazas y curvas de nivel.

Así, el término Deconstrucción identificará una arquitectura que hace de los problemas formales puros y, más concretamente, del conflicto geométrico y



de la huida de la lógica constructiva más inmediata, su bandera formal. Se opone por tanto a la tradición racional desde el uso de una geometría que niega el triedro básico para acudir a la inclinación de sus planos principales, que basa sus planimetrías en las oblicuidades, y que ofrece como valor la exhibición de la falta de “estabilidad formal”, entendida ésta tanto en el sentido figurativo como incluso en el constructivo o gravitatorio

En definitiva, la valoración de la forma geoméricamente compleja, oblicua e inclinada, la antigravitación, el uso de uniones entre partes formalmente no coherentes, el entendimiento de una construcción y una espacialidad sofisticada y no ortogonal y, en general, la falta de una “estabilidad” formal convencional tienen amplios antecedentes modernos la presencia de topografías estratificadas, alabeadas, descortezadas, multiplicadas; el flujo la fragmentación, la clara vinculación con la dimensión fractal; la manipulación del terreno y la articulación de la estructura como otra forma de paisaje; la conexión de espacios interiores y exteriores, la articulación tectónica entre los espacios públicos y privados, esto es, la relación entre el edificio y la ciudad. Así lo que se busca es entrelazar la circulación con el entorno urbano, el edificio compartirá su dimensión pública con la ciudad.

Con lo anterior se plasmará una transición de un mundo orgánico a otro geométrico y racional. La disolución de esos polos opuestos que son el paisaje y el edificio constituye otro elemento relevante.

La idea que organiza el proyecto vuelve a ser, por tanto, la búsqueda de una solución dinámica, en continuo movimiento y con capacidad de transformación, de adaptación, de desarrollo, ampliando naves y espacios comunes, jugando de nuevo con el fluir y la metamorfosis como base del nuevo lenguaje arquitectónico.

Los diferentes ámbitos o espacios se penetran entre sí, las distinciones son vagas y latentes más que evidentes y congeladas. Estas distinciones

latentes y estas definiciones espaciales son reveladas y amplificadas por las actividades temporales, sin cuyas características particulares permanecerían como algo mudo y discreto. Los espacios paisajísticos permanecen flexibles y abiertos, no como resultado de una neutralidad moderna, sino en virtud de una superabundancia y una simultaneidad de suaves articulaciones. Mientras que la arquitectura generalmente canaliza, segmenta y cierra, el paisaje abre, ofrece y sugiere.

El fin del proyecto será crear espacios que cambien la forma de ser vividos y vistos por la gente. Que sean espacios fluidos, estratificados en diferentes niveles como las capas de un paisaje, con construcciones que huyen de las figuras geométricas, que cambian de forma a medida que te mueves dentro o entre ellos, como sucede cuando te paseas por la naturaleza

#### **4.3 EJERCICIO FORMAL**

Con las bases anteriores se propone un modelo que juegue con esta abstracción formal a partir de nuestra realidad que vivimos en las grandes ciudades, el desorden, la debilidad, la inseguridad, el caos, velocidad, complejidad, ruptura, conceptos que se adoptan en una forma estética.

Todos estos conceptos se adaptan mediante pliegues, forjados que se curvan o se inclinan y se convierten en muros, fachadas que se convierten en cubiertas, perdiendo el sentido de horizontalidad o verticalidad con estos grandes planos proyectados.

El movimiento congelado que se logra en el modelo es básico para dar este sentido formal de fluidez mediante formas dinámicas, abstractas y suspendidas que se mezclan en forma de collage.

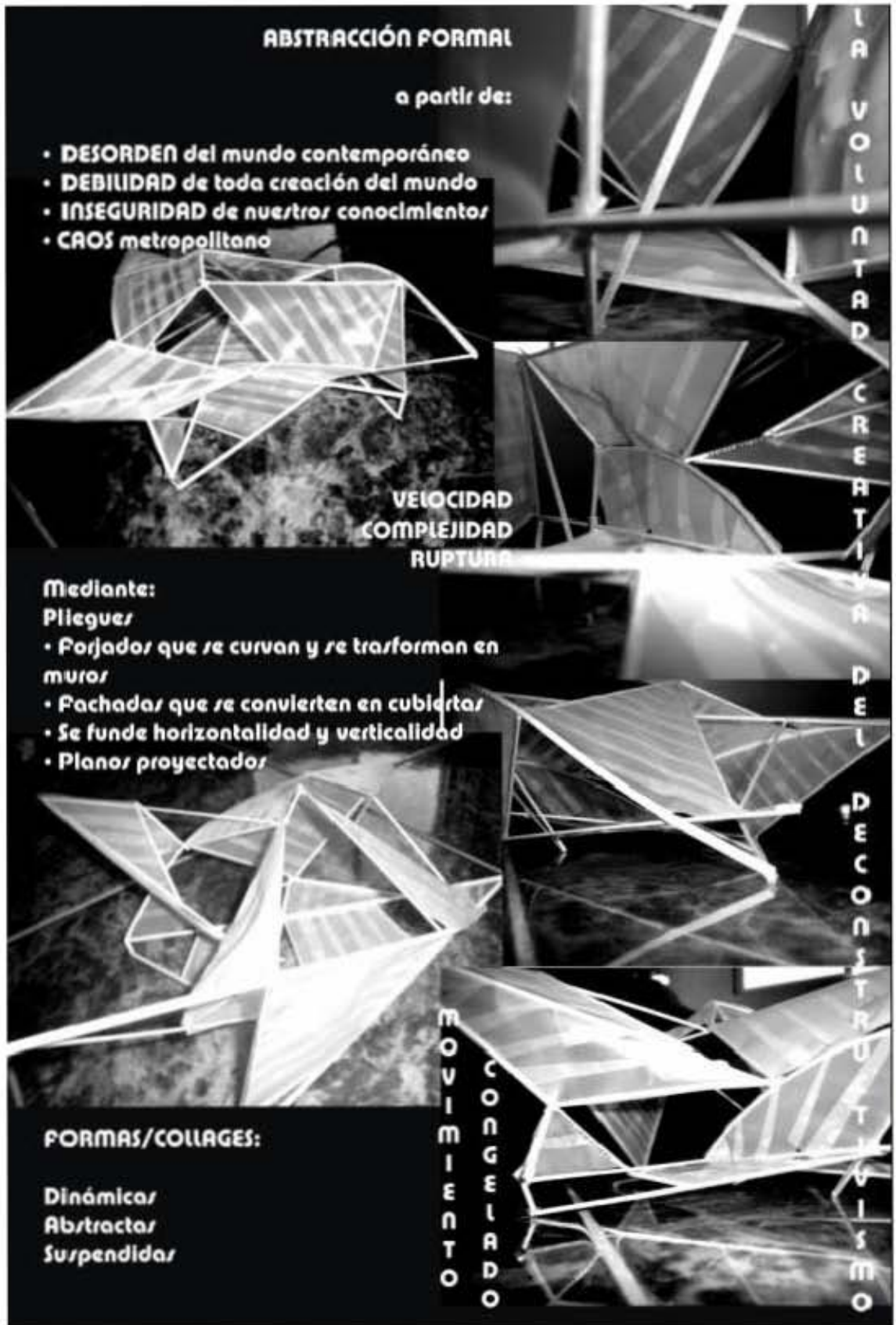


IMAGEN 4.2 Lámina de un ejercicio formal

Los espacios que se generan como muestra la lámina son ricos en sensaciones, no son estáticos y rompen aparentemente con la gravedad, situándose en un terreno como un parásito para fluir directamente con el contexto.

La estructura es primordial enriqueciendo los espacios interiores como exteriores, permitiendo que se penetre el espacio exterior con el interior.

Como otro punto importante es la pérdida de la escala, lo que magnifica la obra y la hace más compleja para leer, pero a la vez más rica con este contraste de planos y direcciones que hace que se pierda el sentido recto de la arquitectura tradicional, adaptándose más a los cambios que muestra la naturaleza acoplándose así al contexto del terreno ya antes mencionado, a la playa y a las dunas de arena y a la vez a las contrastantes obras que circundan el área.

Los planos tan proyectados ayudan a desviar o canalizar los vientos dominantes que muestre el terreno, siendo la volumetría un elemento que nos ayuda al confort del propio espacio.

Todos estos puntos mencionados arrojan una serie de planteamientos que en el siguiente capítulo se verán plasmados ya en el proyecto ejecutivo.

**CAPÍTULO V**

**PROYECTO**

## 5. PROYECTO

### 5.1 MEMORIA DESCRIPTIVA

En los anteriores capítulos se explicó a fondo el proceso que se tomaría para proyectar el Bar-Lounge con estos principios de diseño y los ejercicios formales realizados, se prosiguió con el proceso de elaboración de planos con las áreas ya dispuestas en el previo análisis de áreas, por lo que se hicieron planos arquitectónicos, de acabados, estructurales y de instalaciones, a continuación se da una breve reseña de los materiales y procesos constructivos que se tomaron para realizar dichos planos.

Lo que se propone para el proyecto hablando del lado estructural, en cuanto a la cimentación son zapatas de concreto reforzado 1:3 – Hierro ½” cada 10 cm., con contratrabes de 40x60 cm., en concreto reforzado 4 varillas #4 estribos en hierro #3 cada 15 cm.

Para las losas la primera sobre la cimentación y el terreno se propone una losa de concreto armado de 15 cm., de espesor con varilla de 3/8” a cada 20 cm., en ambos lados. La losa de estacionamiento se propone losa reticular de 30 cm. de peralte total reforzada con nervaduras y capa de compresión superior de 8 cm. y malla electrosoldada. Las losas de entrepiso serían de 30 cm. de peralte de losacero reforzada con varillas de 3/8” .

En si se propone una estructura completamente de acero para hacer el proyecto más contemporáneo y como se mencionó antes, por la forma, el acero nos ayuda más a crear esos planos tan proyectados por lo que esta estructura

esta compuesta por perfiles metálicos "I" con alas paralelas reforzadas de 20X40 cm. para las vigas y perfiles metálicos "H" de alas y caras paralelas con pletinas laterales adjuntas soldadas de 40x40 cm., para los pilares.

La estructura se plantea así hablando de las losas ya que por la forma las columnas es decir, los apoyos quedan de manera muy desorganizada lo cual no ayudaba a bajar estos apoyos al estacionamiento subterráneo por lo que al plantear la losa reticular, ayuda a amarrar las columnas del estacionamiento y a bajar las cargas del volumen.

Otro factor relevante de la estructura es que todas las vigas se sostienen entre ellas mismas, creando así como un sistema de contrapesos, que permite generar la forma tan irregular y lograr una gran estabilidad.



**IMAGEN 5.1 Estructura del Museo de Arte en Denver (Arq. Libeskind) muestra la estructura propuesta para el proyecto.**

Ya planteando la estructura, lo siguiente es la piel del volumen que se propone de paneles de placas de titanio de 5mm de espesor en ambos lados con relleno de poliuretano expandible, este material ayuda en dos factores de gran relevancia, primero que el titanio viste al volumen, es decir a la edificación dotándola de un gran acabado que ayuda a transmitir significados de tecnología, organicidad, brillo, frialdad, conceptos que dotan aún más el proyecto haciéndolo más interesante; a la vez el poliuretano ayuda como repelente al calor, es decir es un elemento que detiene la radiación solar y filtra la temperatura, logrando un mayor confort y ahorro de energía.



**IMAGEN 5.2 Museo de Arte en Denver (Arq. Libeskind) muestra los materiales de la fachada propuestos en el proyecto**

En cuanto a los acabados finales de los interiores se plantean, para los pisos, oxidantes para concreto SPG con sellador acrílico de una gama de colores que son rojos, negros, ocre, trigo dorado, lima y violeta y para los muros interiores que son de tabique extruido también se propone el mismo acabado ya que se aplica sobre el concreto pulido, para las áreas de baños y cocina se proponen losetas y pintura vinílica para su fácil lavado. Estos acabados se eligieron ya que le dan un toque actual y moderno a los interiores, así como, proporciona el material colores muy brillantes, creando ambientes muy agradables.

Los plafones se proponen con el acabado aparente de las losas de acero y las vigas metálicas que atraviesan, para darle un toque industrial y



fresco, solo en el área del restaurante, y servicios si se plantean falsos plafones ya sea para darle al ambiente un toque de elegancia y para la limpieza.

Para el estacionamiento fue indispensable colocarlo subterráneo ya que lo primordial y de peso es el volumen y se quedaba en el exterior iba a ensuciar las visuales, aparte así se aprovecho la mayoría del terreno para colocar un mayor número de cajones.

Por último las áreas exteriores, era indispensable dejarlas abiertas y con poca vegetación para seguir distinguiendo muy bien todo el volumen, por lo que se proponen andadores de formas laberínticas, siguiendo con el concepto de caos del deconstructivismo, los cuales son rodeados por plataformas con formas irregulares de pasto y algunos montículos que varían sus alturas levemente para darle también un interés especial y así las personas puedan recorrer los andadores.

En cuanto a la vegetación se manejan pocas palmeras y arbustos los cuales visten los montículos y no ensucian las fachadas.

Para los accesos se maneja una rampa hacia el estacionamiento subterráneo de ambos sentidos, una escalinata amplia hacia el acceso principal que esta enmarcado por un gran espejo de agua que envuelve en cierta manera la frialdad de la obra, dotándola de frescura y reflejos; para el acceso de servicio hay un camino que lleva directo a la zona de carga y descarga.

En conjunto el proyecto se propone con materiales innovadores que complementan la forma, que a la vez es innovadora dotándola con toques tecnológicos y de vanguardia que ayudarán a atraer a los clientes, si nos enfocamos a su uso, siendo un factor sumamente relevante para obras arquitectónicas de carácter comercial.

## 5.2 PRESUPUESTO PARAMÉTRICO

El presupuesto paramétrico que a continuación se muestra, es la estimación preliminar de costo, basada en los metros cuadrados de construcción multiplicados por un índice, el cual está definido por el costo por metro cuadrado dependiendo del tipo de construcción en un tiempo y lugar determinado, que previamente se hizo referencia a esto.

PRESUPUESTO PARAMÉTRICO					
FECHA 2007					
BAR-LOUNGE DE LUJO (costo por ensambles de sist. Constructivos)					
CLAVE	CONCEPTO	UNIDAD	CANTIDAD	P.U	IMPORTE
1	CIMENTACIÓN PARA 4 NIVELES USO COMERCIAL	M2	2,914.02	\$ 1,559.35	\$ 4,543,977.09
2	ESTRUCTURA COLUMNAS PARA SOPORTAR ARMADURA METÁLICA PARA NAVE INDUSTRIAL PESADA	M2	2,895.00	\$ 1,041.89	\$ 3,016,271.55
3	FACHADA PARA OFICINA DE SUPER LUJO	M2	1,800.00	\$ 669.61	\$ 1,205,298.00
4	AZOTEA Y TERRAZAS PARA EDIFICIO COMERCIAL DE LUJO	M2	1,331.00	\$ 462.48	\$ 615,560.88
5	CONSTRUCCION INTERIOR PARA AREA DE OFICINAS DE LUJO	M2	2,895.00	\$ 2,733.77	\$ 7,914,264.15

6	INSTALACIÓN HIDRAULICA Y SANITARIA PARA OFICINAS DE LUJO	M2	920.00	\$ 404.27	\$ 371,928.40
7	BAÑO COMUN PARA OFICINAS DE SEMILUJO	PZA	27.00	\$ 13,310.57	\$ 359,385.39
8	INSTALACION ELECTRICA PARA OFICINAS DE LUJO	M2	2,895.00	\$ 607.20	\$ 1,757,844.00
9	ELEVADOR PARA 8 PASAJEROS 560 KG 3 PARADAS USO COMERCIAL	PZA	1.00	\$ 617,279.84	\$ 617,279.84
10	INSTALACIONES ESPECIALES PARA EDIFICIO DE LUJO	M2	2,895.00	\$ 908.88	\$ 2,631,207.60
11	AREA DE ESCALERAS COMUNES (INDIVISOS). INCLUYE ESCALERA DE ESTACIONAMIENTO	m2	121.00	\$ 4,382.10	\$ 530,234.10
			<b>SUMA</b>	<b>\$ 23,563,251.00</b>	
			<b>PRECIO x m2</b>	<b>\$ 8,139.29</b>	
<b>ESTACIONAMIENTO SUBTERRANEO (costo por ensambles de sist. Constructivos)</b>					
CLAVE	CONCEPTO	UNIDAD	CANTIDAD	P.U	IMPORTE
11	EXCAVACIÓN CON MAQUINA EN MATERIAL I ZONA A PARA 1 NIVEL	M2	2,914.02	\$ 340.34	\$ 991,757.57
12	ESTRUCTURA DE CONCRETO PARA 1 NIVEL USO COMERCIAL	M2	2,598.52	\$ 1,056.03	\$ 2,744,115.08

13	CONSTRUCCION INTERIOR PARA ESTACIONAMIENTO CUBIERTO DE EDIFICIO DE LUJO USO COMERCIAL	M2	2,598.52	\$ 472.97	\$ 1,229,022.00
14	INSTALACIÓN HIDRAULICA Y SANITARIA PARA EDIFICIO DE ESTACIONAMIENTO USO COMERCIAL	M2	2,598.52	\$ 73.76	\$ 191,666.84
15	INSTALACION ELÉCTRICA PARA EDIFICIO DE ESTACIONAMIENTO USO COMERCIAL	M2	2,598.52	\$ 472.97	\$ 1,229,022.00
			<b>SUMA</b>	<b>\$ 6,385,583.49</b>	
			<b>PRECIO x m2</b>	<b>\$ 2,457.39</b>	
<b>JARDIN (costo por ensambles de sist. Constructivos)</b>					
CLAVE	CONCEPTO	UNIDAD	CANTIDAD	P.U	IMPORTE
16	ANDADORES Y GUARNICIONES ADOCRETO	M2	828.41	\$ 107.94	\$ 89,418.58
17	SUPERFICIE CON PASTO ALFOMBRA Y BAJA DENSIDAD DE ÁRBOLES Y ARBUSTOS	M2	1,656.82	\$ 24.16	\$ 40,028.77
18	ALUMBRADO PUBLICO EXTERIOR	M2	2,485.23	\$ 40.31	\$ 100,179.62
			<b>SUMA</b>	<b>\$ 229,626.97</b>	
			<b>PRECIO x m2</b>	<b>\$ 92.40</b>	

<b>TERRENO</b>					
CLAVE	CONCEPTO	UNIDAD	CANTIDAD	P.U	IMPORTE
19	TERRENO (ZONA TURÍSTICA BOULEVARD M.A.CAMACHO)	M2	3,757.03	\$ 9,000.00	\$ 33,813,270.00
			<b>SUMA</b>	<b>\$ 33,813,270.00</b>	
<b>PRESUPUESTO COMPLETO (TOTAL)</b>					
CLAVE	CONCEPTO	UNIDAD	CANTIDAD	P.U	IMPORTE
A	AREA DE UN BAR-LOUNGE DE LUJO	M2	2,895.00	\$ 8,139.29	\$ 23,563,251.00
B	ESTACIONAMIENTO SUBTERRANEO	M2	2,598.52	\$ 2,457.39	\$ 6,385,583.49
C	JARDIN	M2	2,485.23	\$ 92.40	\$ 229,626.97
D	TERRENO	M2	3,757.03	\$ 9,000.00	\$ 33,813,270.00
				<b>TOTAL</b>	
				<b>\$ 63,991,731.45</b>	
<p><b>NOTA:</b> LA FUENTE DE PRECIOS PARÁMETRICOS, ES EL MANUAL COST REPORTS DE BIMSA ENERO DEL 2006 INCLUYE EL 28 % DE COSTOS INDIRECTOS ( INCLUYE COSTOS DE PROYECTOS Y LICENCIAS, ASÍ COMO LOS INDIRECTOS Y UTILIDAD. TODOS LOS MATERIALES Y SUBCONTRATOS SI INCLUYEN EL I.V.A.)</p>					

**TABLA 5.1 Presupuesto Paramétrico**

### 5.3 VIABILIDAD FINANCIERA

La viabilidad financiera siendo en este caso la capacidad de los inversionistas de obtener fondos necesarios para satisfacer sus requisitos funcionales en el Bar- Lounge a corto, mediano y largo plazo; es decir la capacidad para obtener alguna forma de financiamiento para comprar el terreno, construir la obra, dotarla de infraestructura y que al ponerla a funcionar con su uso de Bar – Lounge sea lo suficientemente redituable para recuperar la inversión.

Por consiguiente se plantea la inversión de siete socios capitalistas, siendo personas físicas con actividad empresarial y antigüedad en el mercado de alimentos y bebidas, los cuales tienen reconocimiento empresarial en instituciones bancarias. Se plantean inversionistas privados ya que la Secretaria de Turismo no otorga préstamos para la construcción de restaurantes y bares.

Al tener los socios capitalistas se procede a realizar una acta constitutiva para reconocer el porcentaje de inversión de cada socio, la cual será de 14.28%. El siguiente paso para comenzar el proyecto es comprar el terreno con capital de los socios, lo cual tendrían que aportar cada uno de acuerdo al presupuesto paramétrico el monto de \$ 4 830 467.14.

Se tiene que comprar el terreno de esta forma para poder ir a una institución bancaria (hipotecaria nacional) y pedir un préstamo hipotecario sobre el terreno que cubre el monto total de la construcción del Bar – Lounge.

Las especificaciones para el crédito son las siguientes:

La apertura de crédito es un contrato por medio del cual el Acreditante (Banamex) pone a disposición del acreditado una suma de dinero. La hipoteca es una garantía real, constituida sobre bienes, generalmente inmuebles, que no se entregan al acreedor.

La Apertura de Crédito con Garantía Hipotecaria es un financiamiento que puede ser utilizado para:

Promover la construcción de vivienda e inmuebles para otros usos (locales comerciales, oficinas, plantas, etc.)

Cubrir necesidades financieras de diversa índole, es decir, por definición de producto no hay destino específico.

Tarifas vigentes:

Tasa de interés y comisión de apertura de acuerdo a condiciones de mercado

#### Características

- Largo plazo.
  - Tasas de interés flexibles, en base fija o variable.
  - Financiamiento en moneda nacional y en moneda extranjera.
  - Diferentes esquemas de amortizaciones acordes con las necesidades de las empresas.
  - Crédito que apoya la adquisición de activos fijos que permitan a la empresa mantenerse a la vanguardia, renovar su infraestructura o equipo productivo fomentando el crecimiento y fortalecimiento de su negocio
- 
- Beneficios
  - Se deduce el 100% de la carga financiera (intereses)
  - El acreditado conserva la posesión y propiedad de los bienes en garantía.
  - Provee a través de la tasa fija, una certeza en el pago y protección contra la inflación y volatilidad en los mercados.
  - Es un crédito sin finalidad específica, por lo que se puede utilizar para cubrir cualquier necesidad crediticia de los clientes

dedicados a la producción de bienes, prestación de servicios o al comercio.

- Requisitos
- Ser personas físicas con actividad empresarial o morales de comprobada calidad crediticia dedicadas a la industria o al comercio
- Contar con una línea de crédito autorizada
- Para el caso de crédito puente, ser desarrollador inmobiliario y dejar en garantía los terrenos donde se fincarán los inmuebles.
- Documentación de crédito (de manera enunciativa y no limitativa)
- Contrato, pagarés y constitución de hipoteca

La Secretaría de Turismo por medio del municipio, al tener ya nosotros el capital del terreno y construcción, nos otorgará un financiamiento para la infraestructura, que es lo único que ellos otorgan para este tipo de actividad comercial del ramo turístico.

Para la obtención de los gastos operativos del negocio es necesario tramitar una tarjeta de crédito de negocios, la cual permite tener fluido de efectivo inmediato disponible, para la obtención de ésta es necesario cumplir los siguientes requisitos:

- Ser persona física con actividad empresarial
- Tener antigüedad mínima de dos años como cliente en dicha institución bancaria
- Tener antigüedad dentro del ramo del negocio mínima de dos años.
- Tener ventas mínimas de 900 mil hasta 30 millones de pesos al año
- Otorgar línea hasta un mes de ventas o 500 000 pesos al año
- Ser solicitante o principal con experiencia positiva en el Buró Nacional de Crédito.
- No ser agropecuario, ni estar dentro de giros de riesgo



Con la obtención de esta tarjeta se obtiene capital para la caja chica (fondo para transacciones diarias dentro del negocio) y otra parte en el banco para cualquier imprevisto.

Al tener todo cubierto con los diferentes financiamientos y créditos, se prosigue a pagar estos mismos mediante un proceso que se explica a continuación.

Se calcula la proyección del ingreso generado por el flujo de efectivo con el que se cuenta en la caja chica y la inversión inicial en efectivo, después se saca un aproximado de ingresos de ventas que voy a tener en el negocio sumando el capital de caja chica, banco, ingresos por ventas e inversión, lo cual me arroja el total disponible que tengo para el negocio.

El siguiente paso es la aplicación de los recursos arrojando un costo de operación que es el capital que se necesita mensualmente para mantener los gastos (insumos) y los gastos operativos (pagos al gobierno), estos dos se suman y se genera el total de gastos.

Para sacar la ganancia real de efectivo a los ingresos se le restarán los gastos.

A esta ganancia real se le tomará un porcentaje del 60% anual de efectivo que se destinará para el pago de la deuda, y el 40% como ganancias netas que serán divididas en partes iguales entre los siete inversionistas.

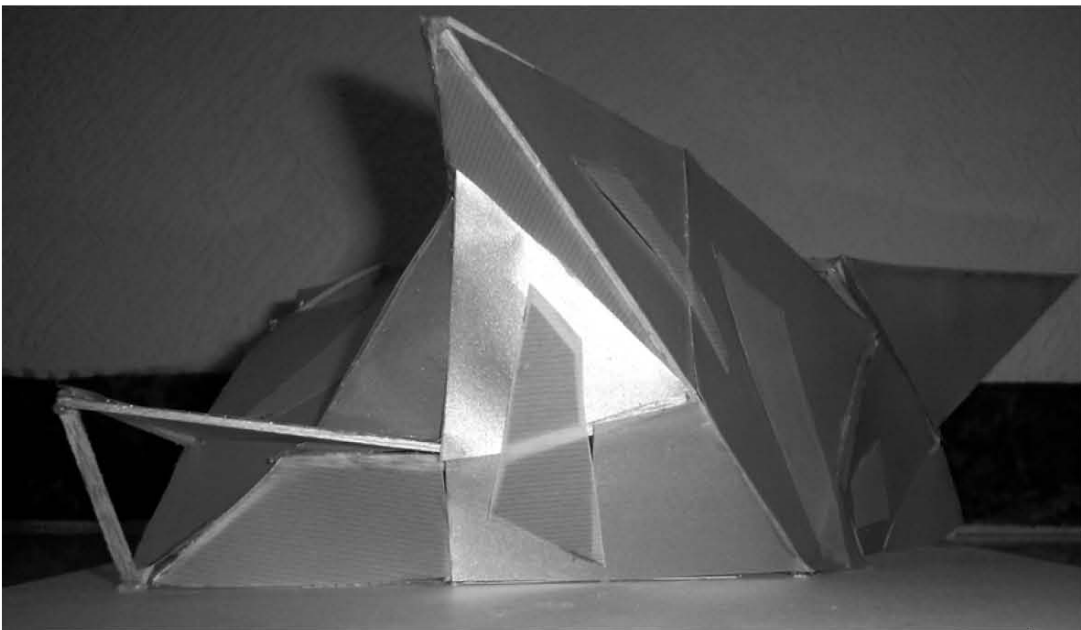
Todo este proceso proyectado en números genera la recuperación de los financiamientos y créditos en un total de cuatro años, quedando a partir del quinto año las ganancias netas para los inversionistas.

Con el anterior análisis se puede percibir que la realización de este Bar– Lounge es un negocio viable comercialmente, ya que generará las

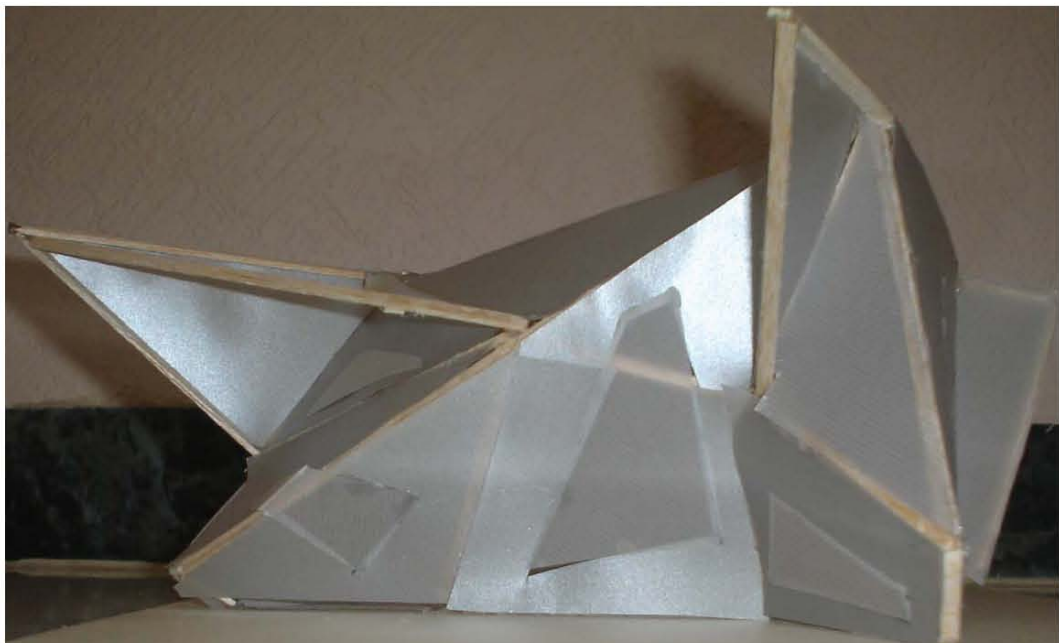
suficientes ganancias para recuperar rápidamente el capital por parte de los inversionistas.

#### **5.4 EXPERIMENTACIÓN EN MODELOS PLÁSTICOS**

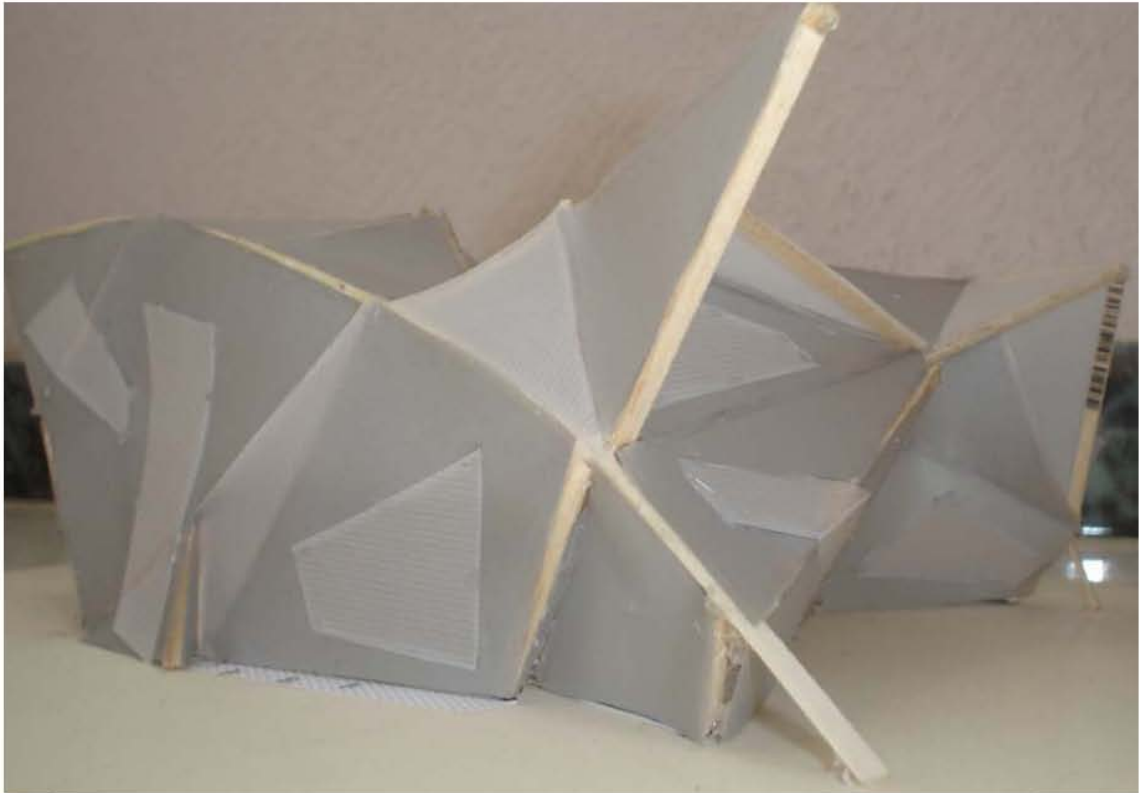
A continuación se muestran varias imágenes de los modelos iniciales del proyecto. Los cuales muestran la estructura y la piel que compone el proyecto, ayudando a comprender mejor la volumetría del Bar-Lounge.



**IMAGEN 5.3 Maqueta de Trabajo (vista frontal)**



**IMAGEN 5.4 Maqueta de Trabajo (vista posterior)**



**IMAGEN 5.5 Maqueta de Trabajo (perspectiva lateral)**



**IMAGEN 5.6 Maqueta de Trabajo Estructural (vista frontal)**



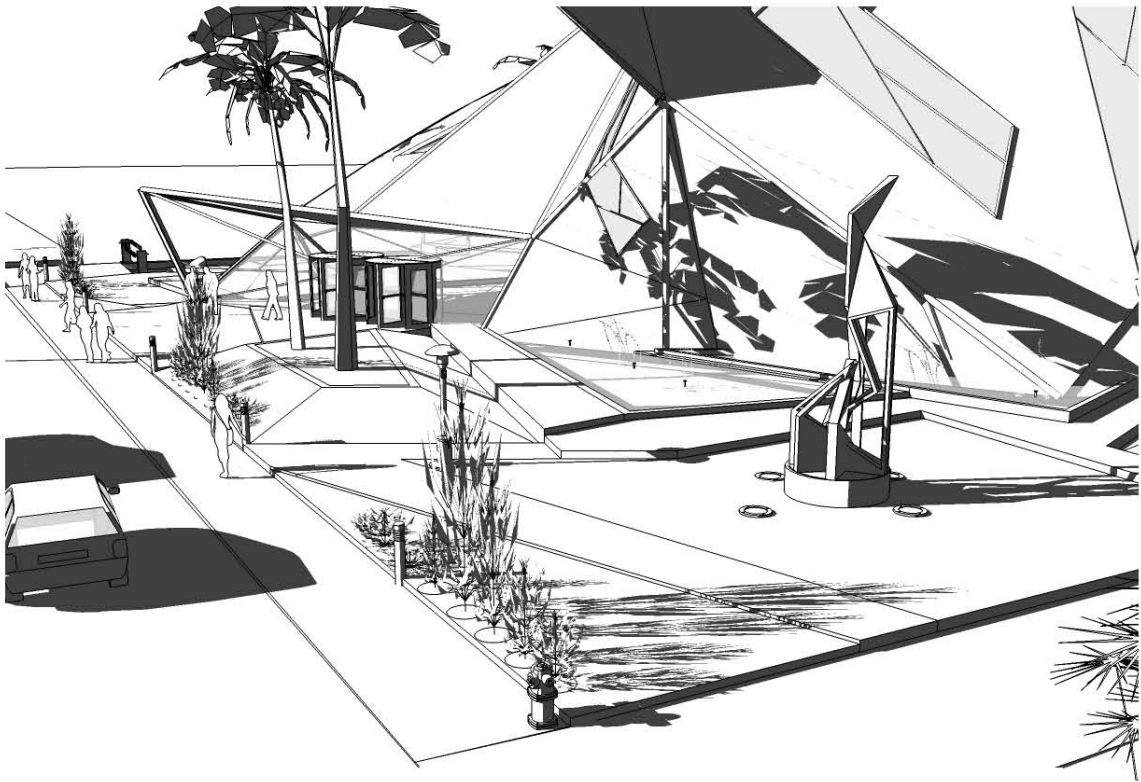
**IMAGEN 5.7 Maqueta de Trabajo Estructural (vista lateral)**

Como se observa en las imágenes se simplificó la forma obtenida en el ejercicio formal inicial, por lo que evoluciona para integrarse en un solo caparazón tomando de guía la estructura base y dándole una lógica para ir cerrando los planos que componen en sí el volumen.

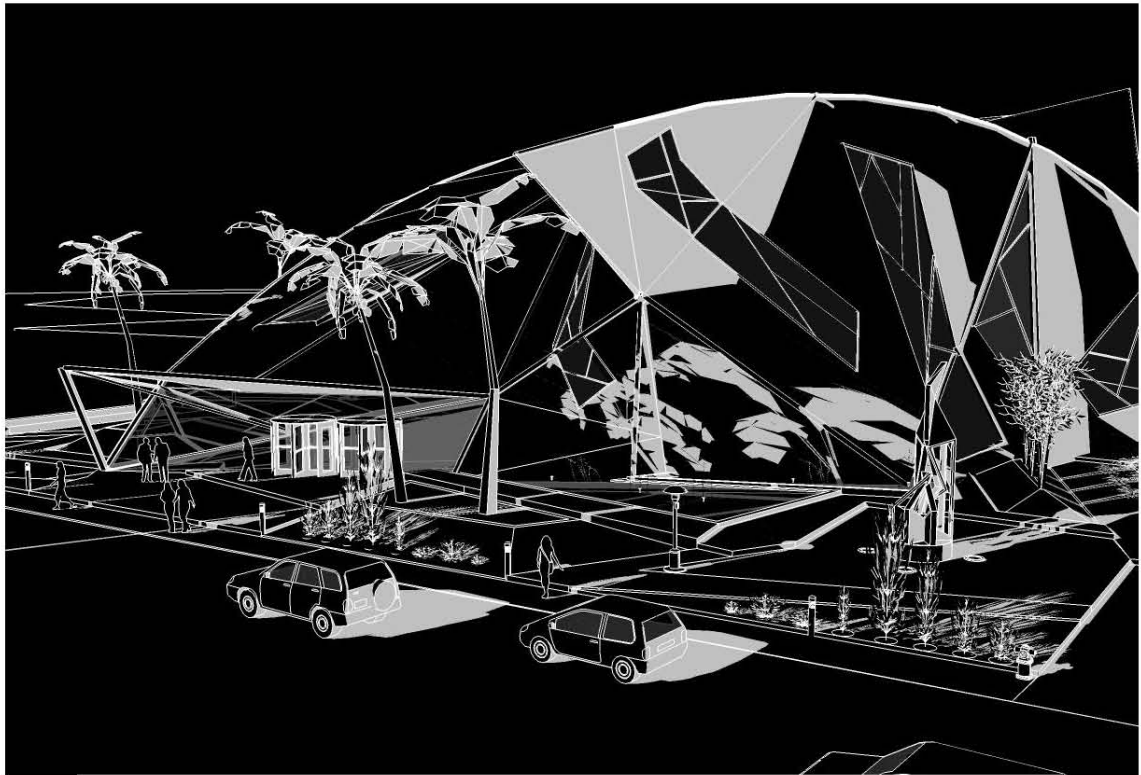
Al ir formando la estructura se comprobó que esta fuera estable pues entre sí los apoyos aunque proyectados se sostienen y van formando un esqueleto totalmente rígido. Al obtener la estructura se prosiguió a cubrirla con planos que la van envolviendo y grandes vanos que son atravesados por la estructura.

## **5.5 PERSPECTIVAS, MAQUETAS Y PLANOS**

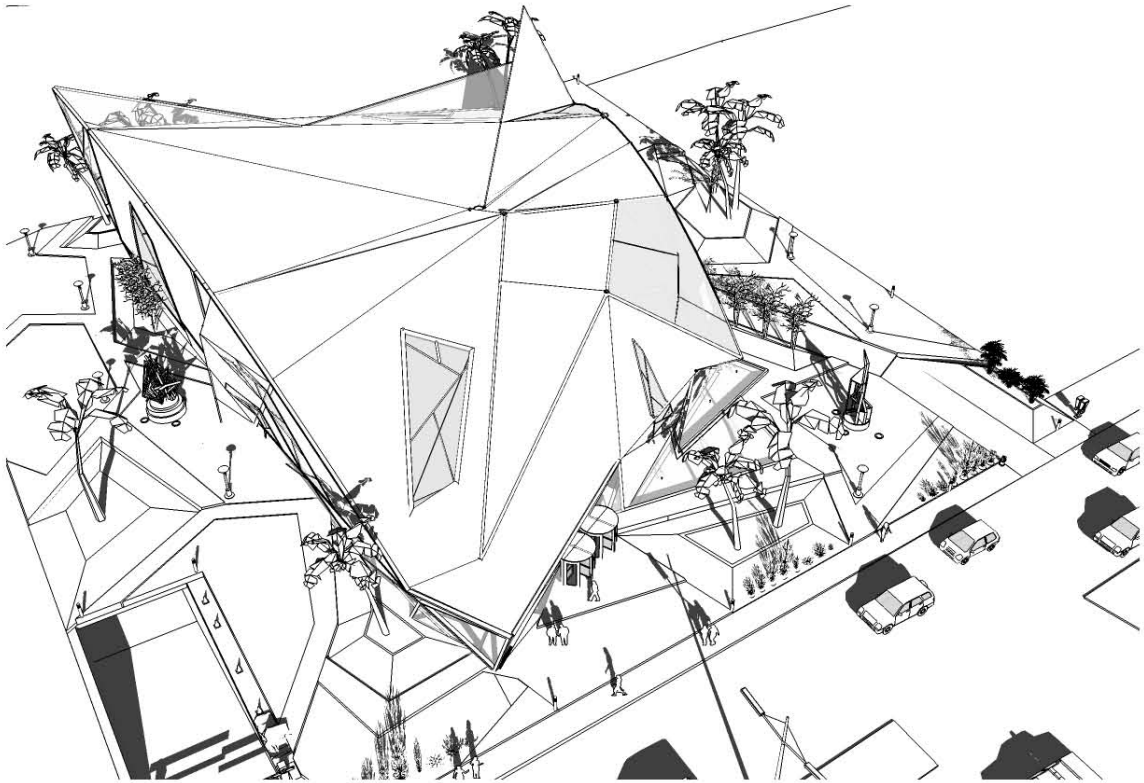
Con todo el sustento descrito previamente en todos los capítulos de esta tesis, a continuación se prosigue a mostrar de manera gráfica el proyecto ejecutivo del Bar-Lounge con perspectivas, modelos y planos.



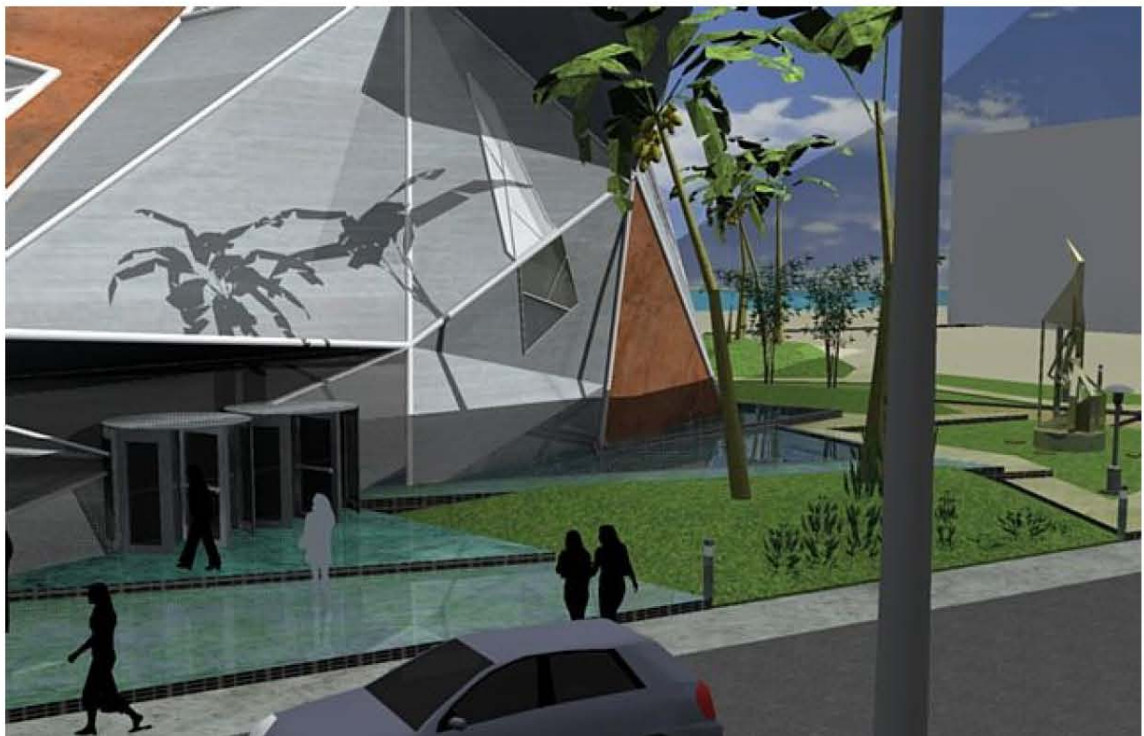
**IMAGEN 5.8 Perspectiva Acceso**



**IMAGEN 5.9 Perspectiva desde el Boulevard**



**IMAGEN 5.10** Perspectiva azotea



**IMAGEN 5.11** Imagen virtual del acceso



**IMAGEN 5.12 Imagen virtual perspectiva desde el Boulevard**



**IMAGEN 5.13 Imagen virtual perspectiva hacia la playa**

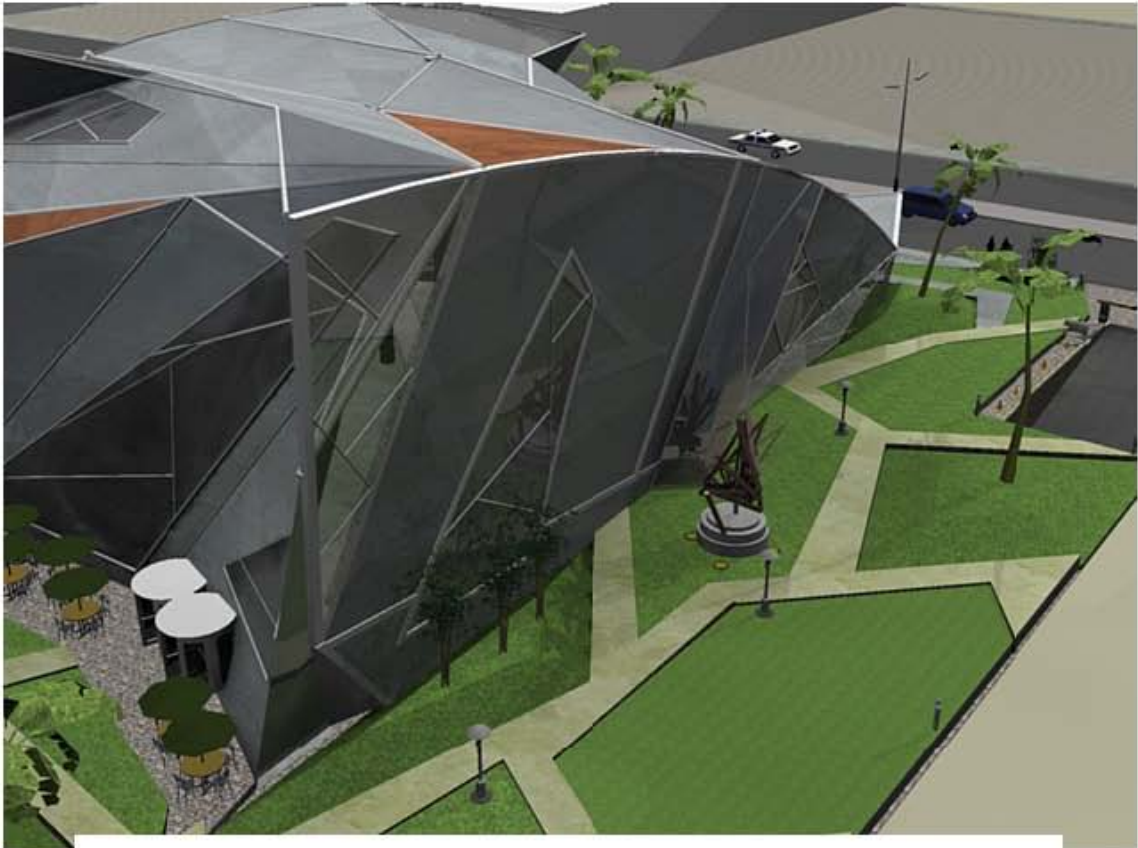


**IMAGEN 5.14 Imagen virtual perspectiva posterior/terraza**



**IMAGEN 5.15 Imagen virtual perspectiva fachada principal/ espejo de agua**





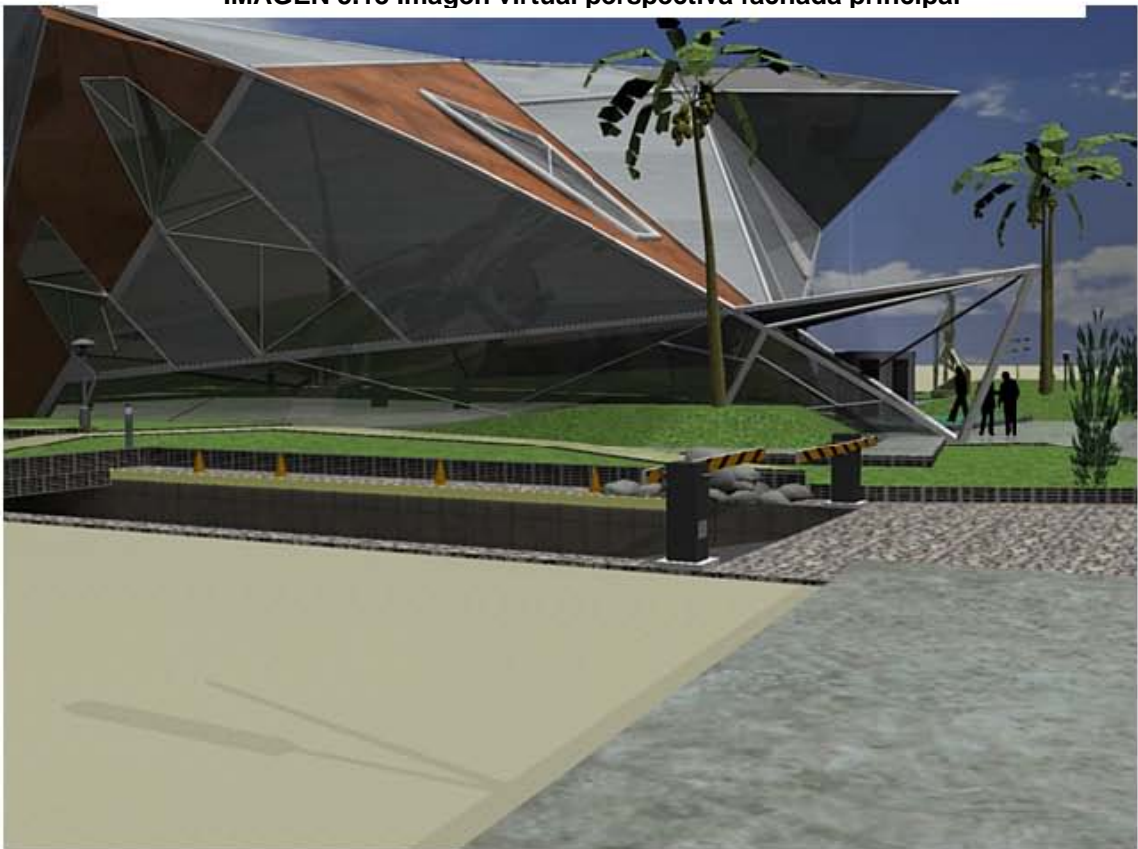
**IMAGEN 5.16 Imagen virtual perspectiva lateral/rampa estacionamiento**



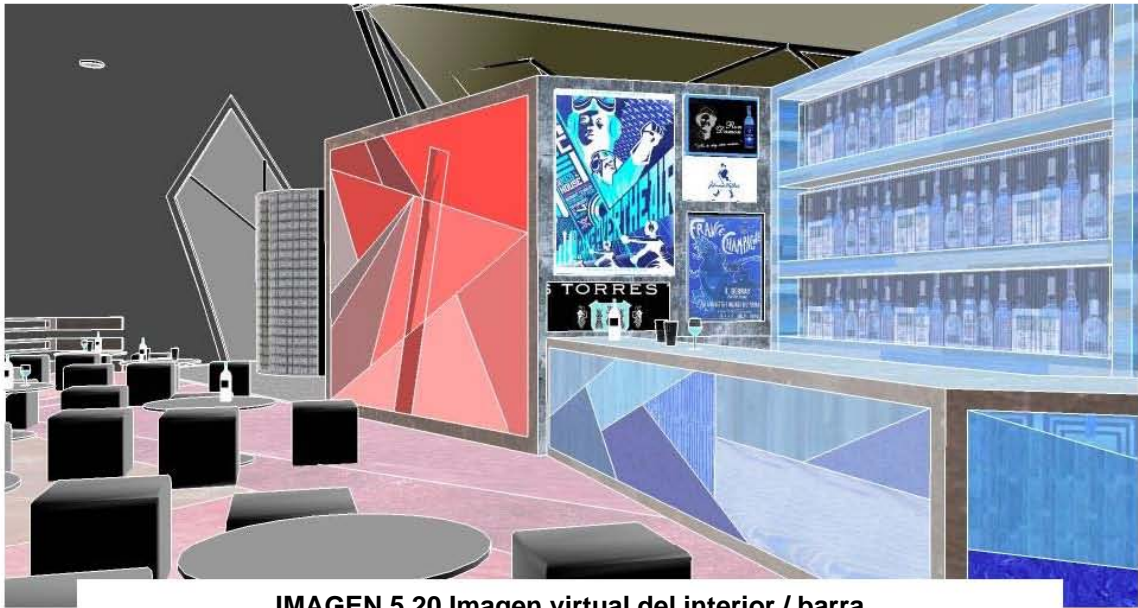
**IMAGEN 5.17 Imagen virtual vista de azotea**



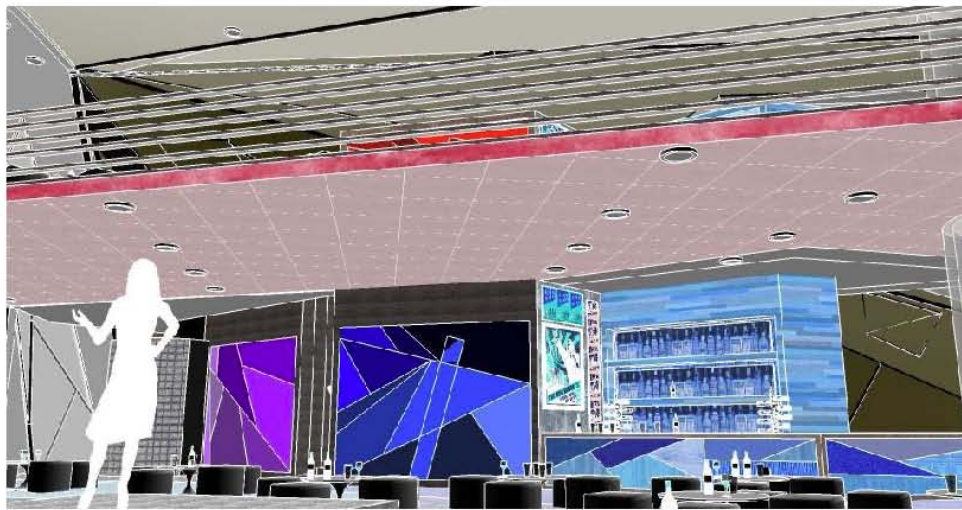
**IMAGEN 5.18 Imagen virtual perspectiva fachada principal**



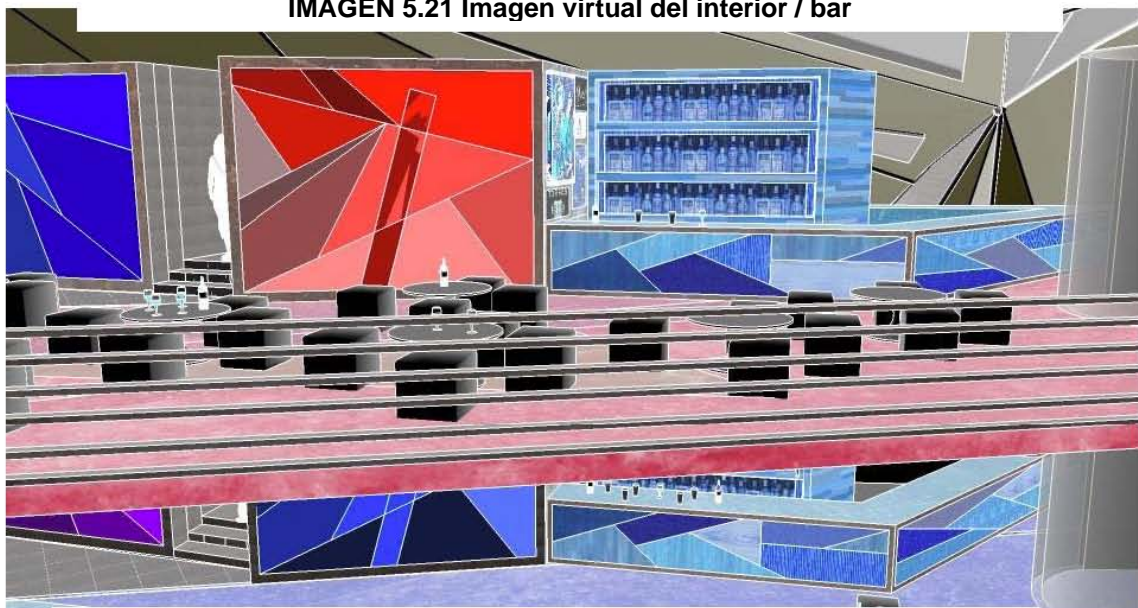
**IMAGEN 5.19 Imagen virtual perspectiva accesos/ vehicular**



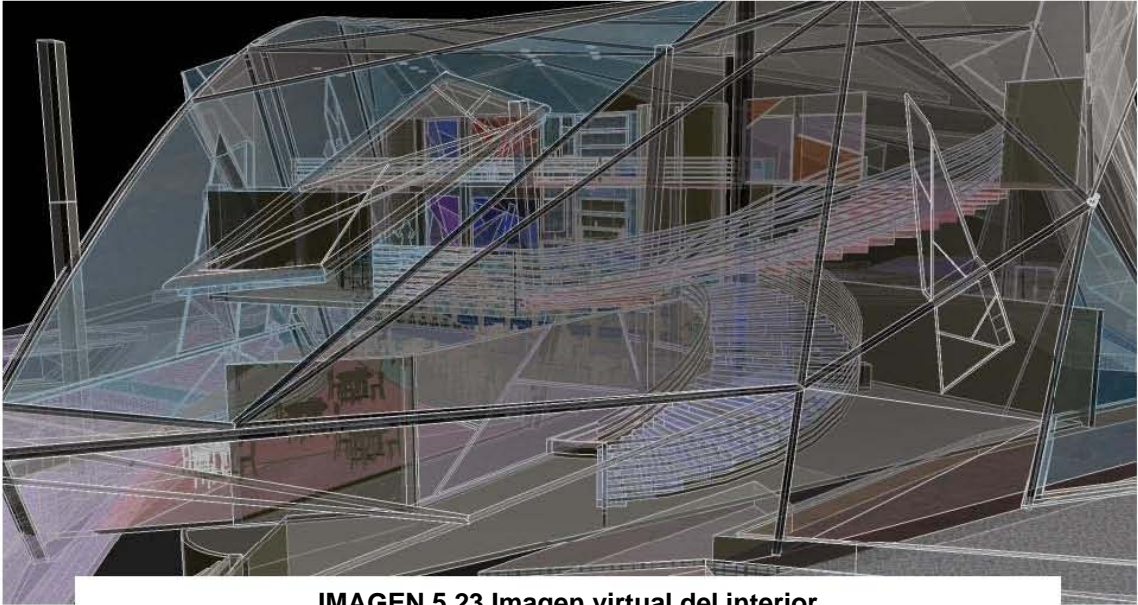
**IMAGEN 5.20 Imagen virtual del interior / barra**



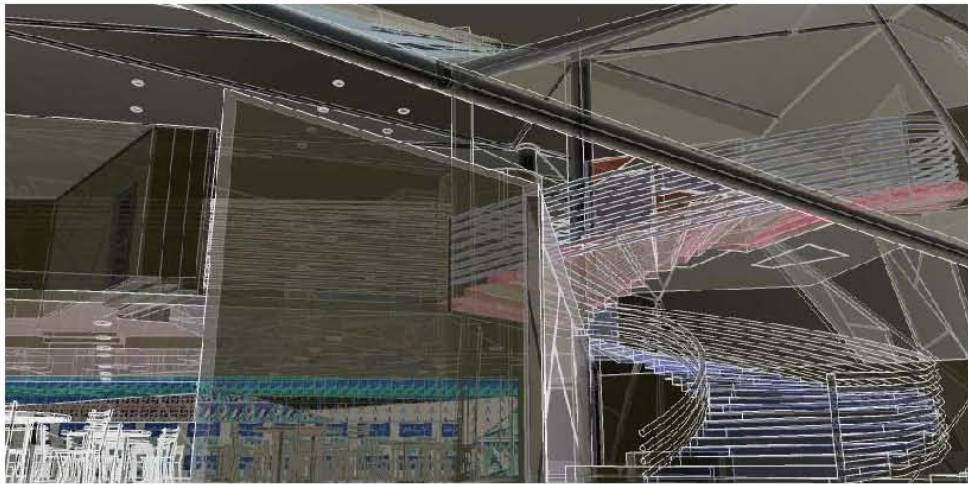
**IMAGEN 5.21 Imagen virtual del interior / bar**



**IMAGEN 5.22 Imagen virtual del interior / terraza**



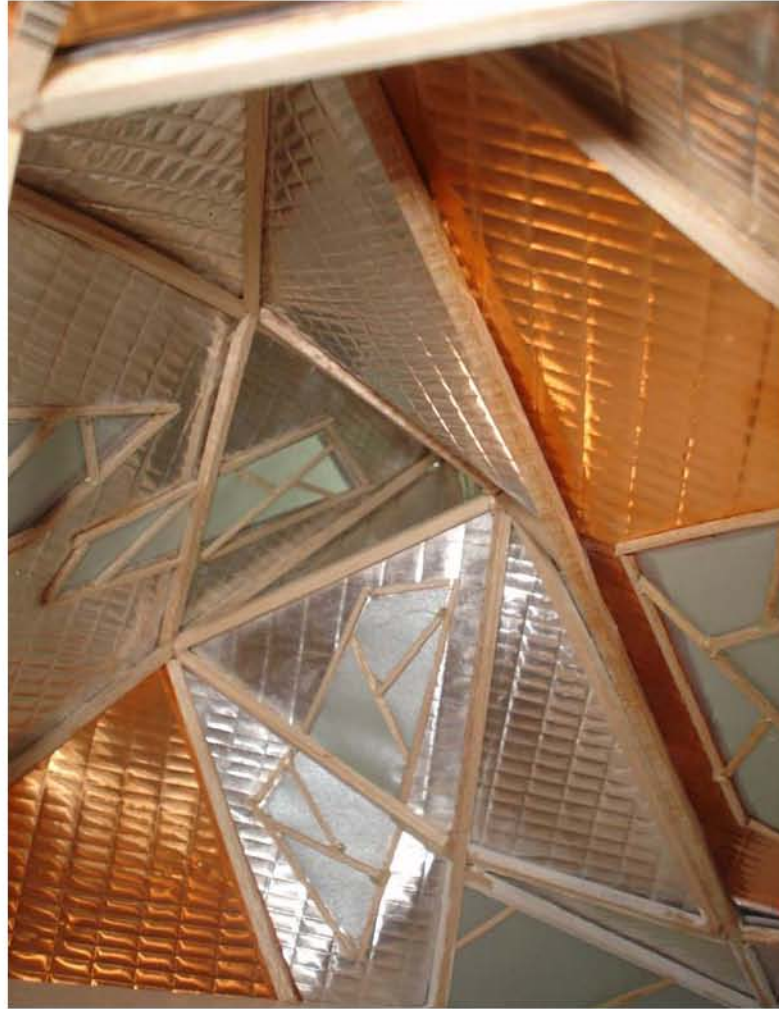
**IMAGEN 5.23 Imagen virtual del interior**



**IMAGEN 5.24 Imagen virtual del interior**



**IMAGEN 5.25 Imagen virtual del interior .24**



**IMAGEN 5.26 Maqueta proceso, vista interior**



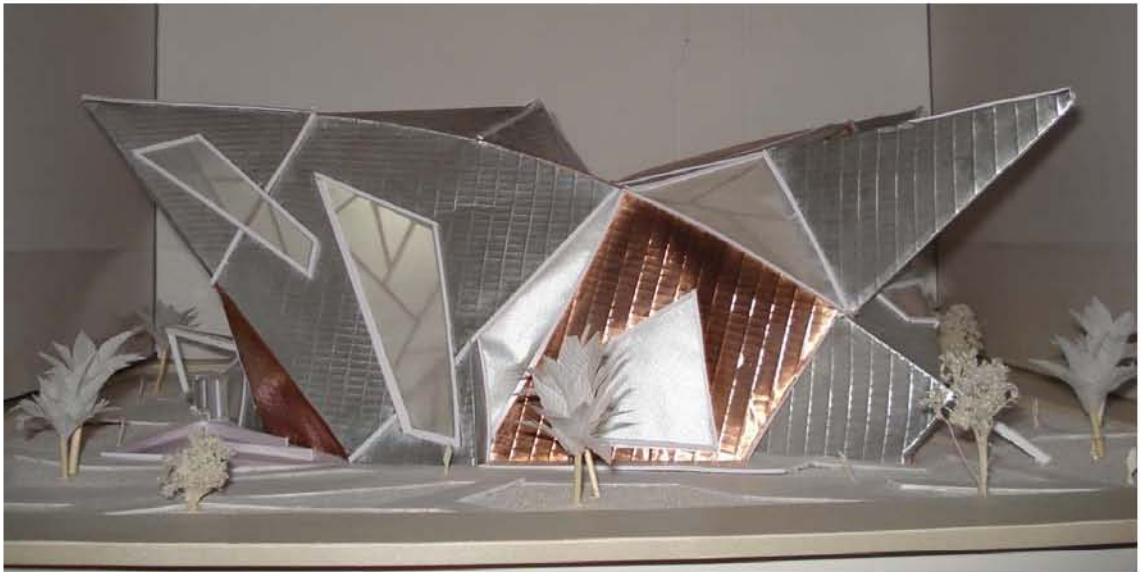
**IMAGEN 5.27 Maqueta proceso, vista interior**



**IMAGEN 5.28 Maqueta proceso**



**IMAGEN 5.29 Maqueta acceso**



**IMAGEN 5.30 Maqueta fachada lateral derecha**



**IMAGEN 5.31 Maqueta perspectiva hacia Boulevard**



**IMAGEN 5.32 Maqueta fachada lateral derecha**

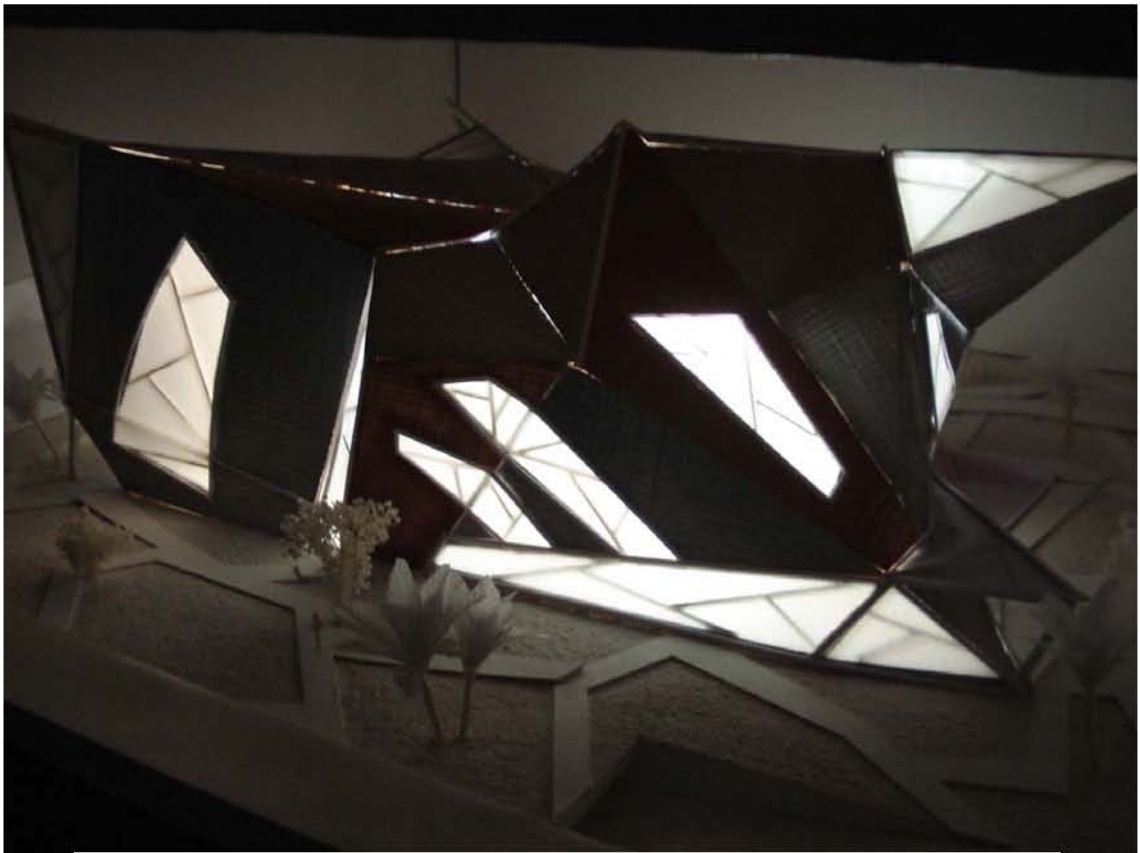


**IMAGEN 5.33 Maqueta perspectiva lateral izquierda**

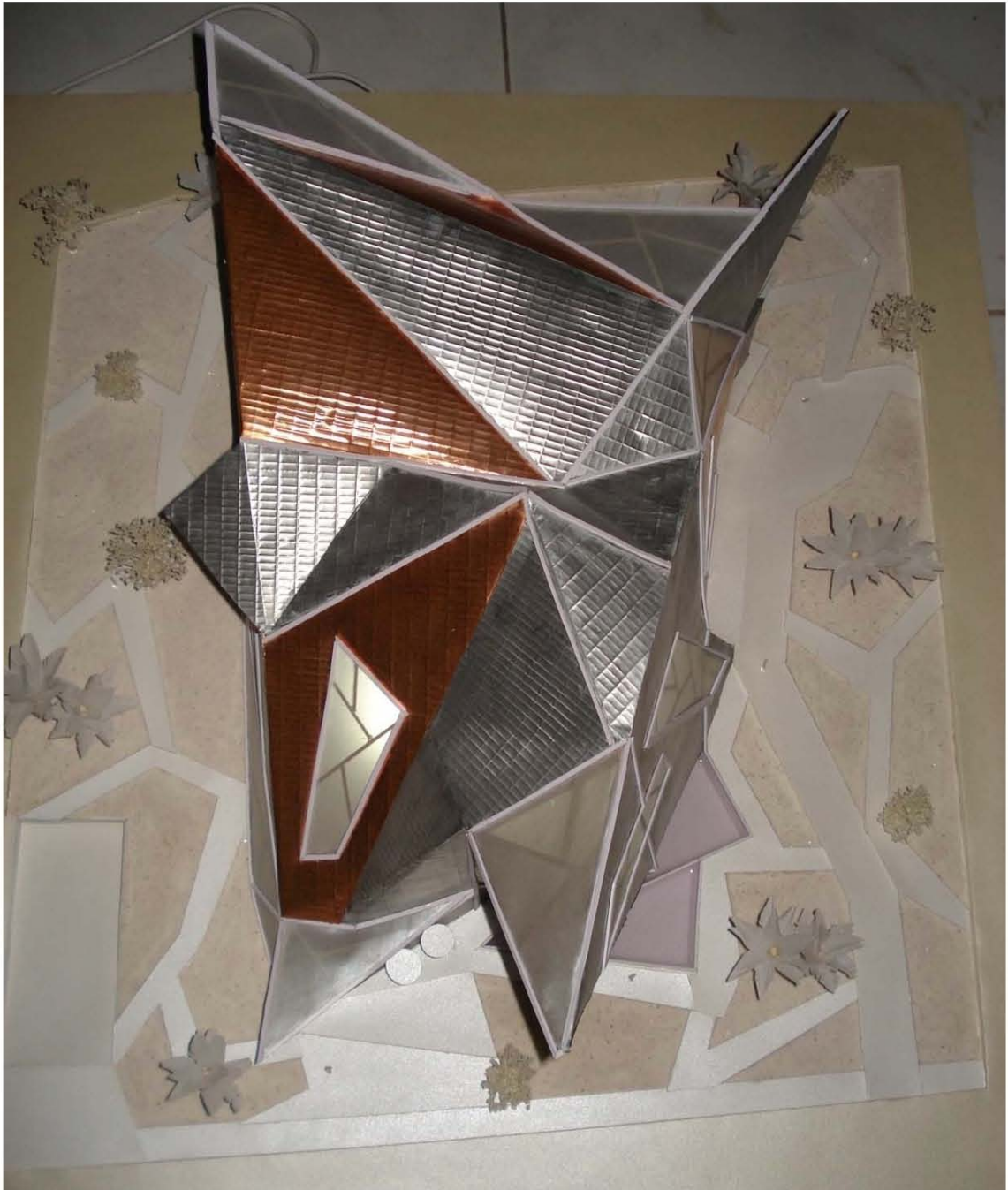




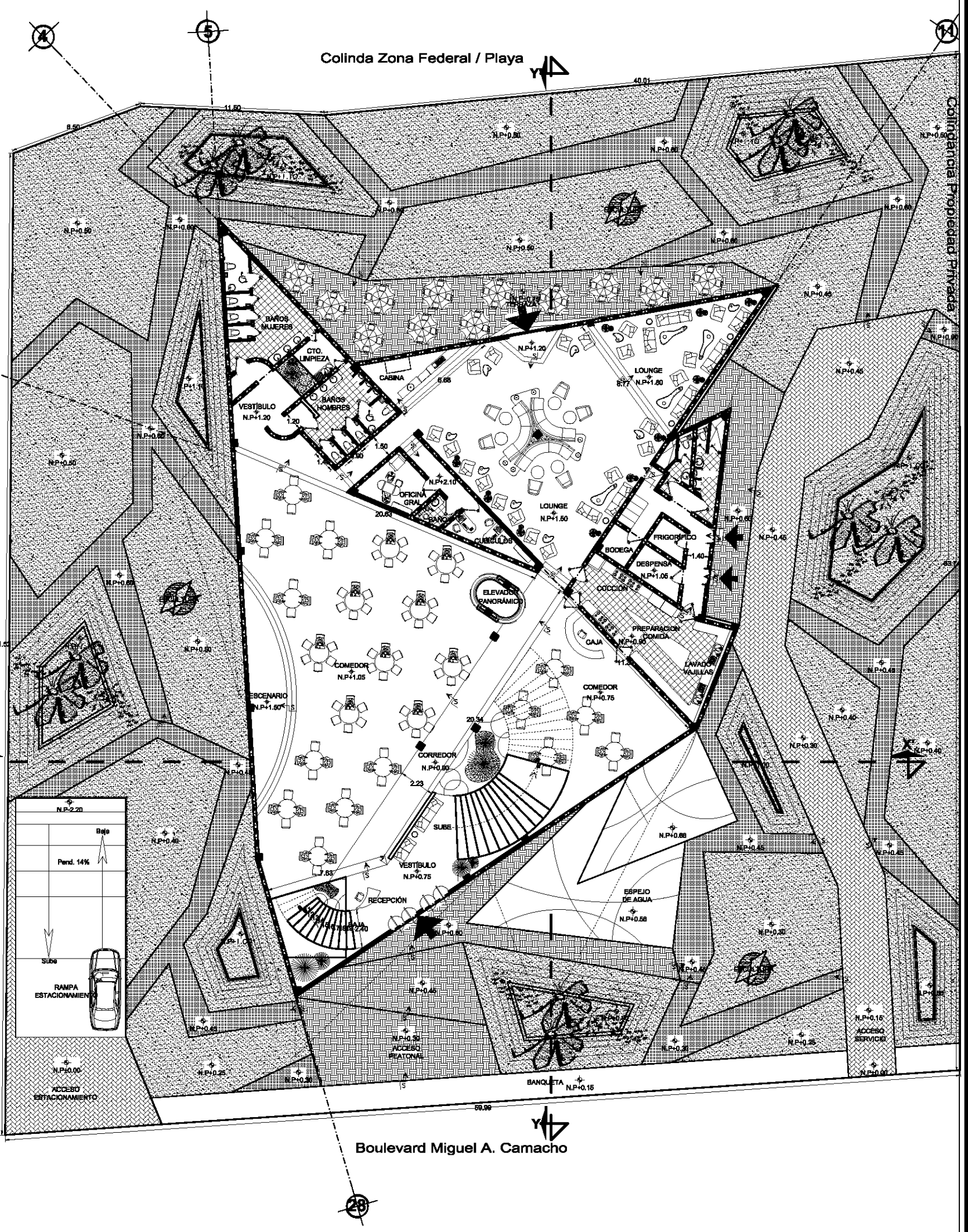
**IMAGEN 5.34 Maqueta perspectiva posterior**




**IMAGEN 5.35 Maqueta perspectiva lateral izquierda**



**IMAGEN 5.36** Maqueta vista azotea





**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**


Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Ubicación: **Boulevard Miguel A. Camacho**

Fecha: **Mayo, 2007**

Escala: **1:275**      Acotación: **Metros**

**LORENA LOZANO VALDÉS**  
Arq  
**01**



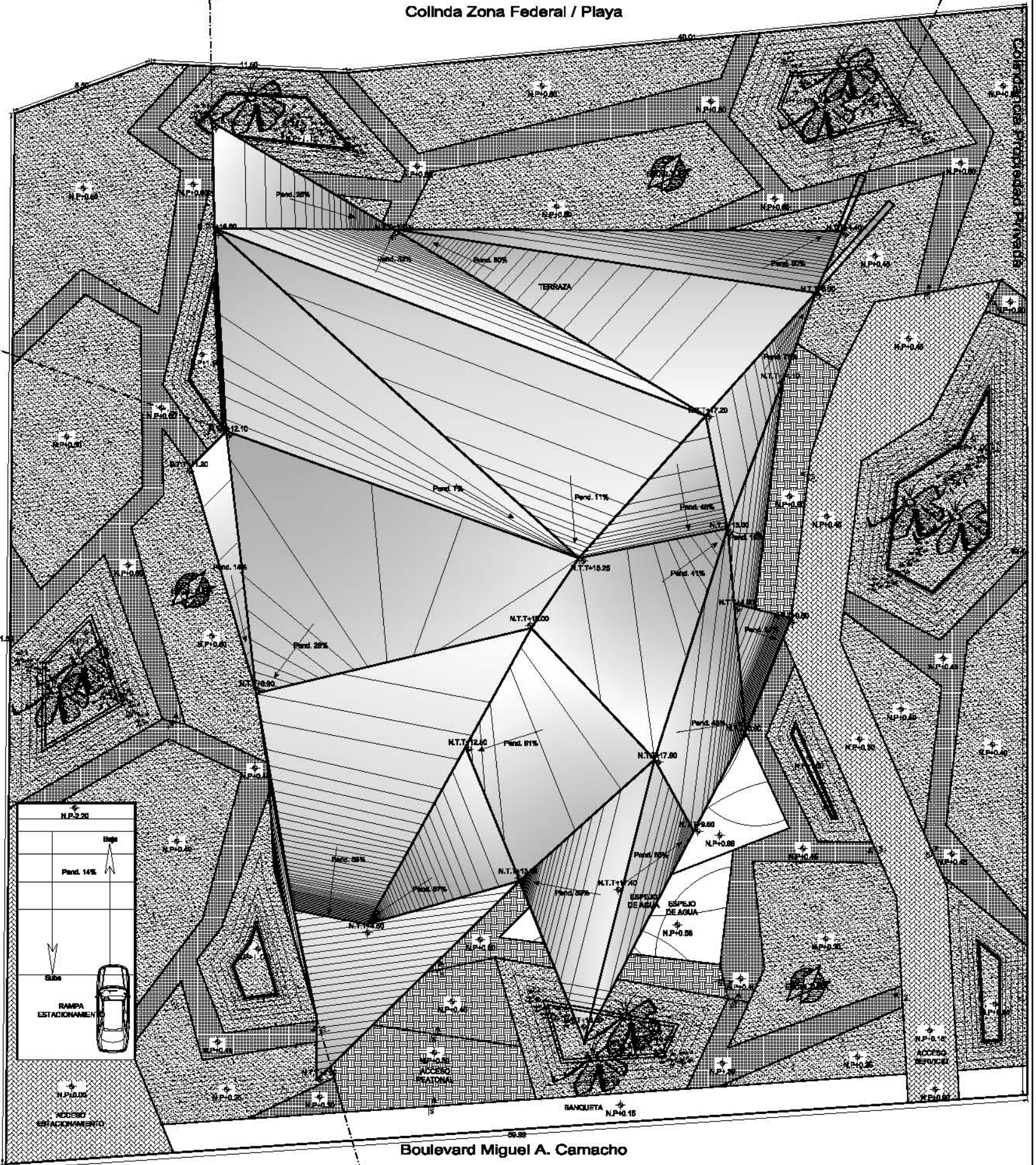
**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**

**BAR - LOUNGE**

**PLANTA DE CONJUNTO**

Colinda Zona Federal / Playa

Colindancia Propiedad Privada



Boulevard Miguel A. Camacho



**BAR - LOUNGE**  
**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
 FACULTAD DE ARQUITECTURA

<b>UBICACION:</b> Boulevard Miguel A. Camacho	<b>FECHA:</b> Mayo, 2007
<b>PROYECTO:</b> BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA	<b>ESCALA:</b> 1:275
<b>ASISTENTE:</b> Mtroos	

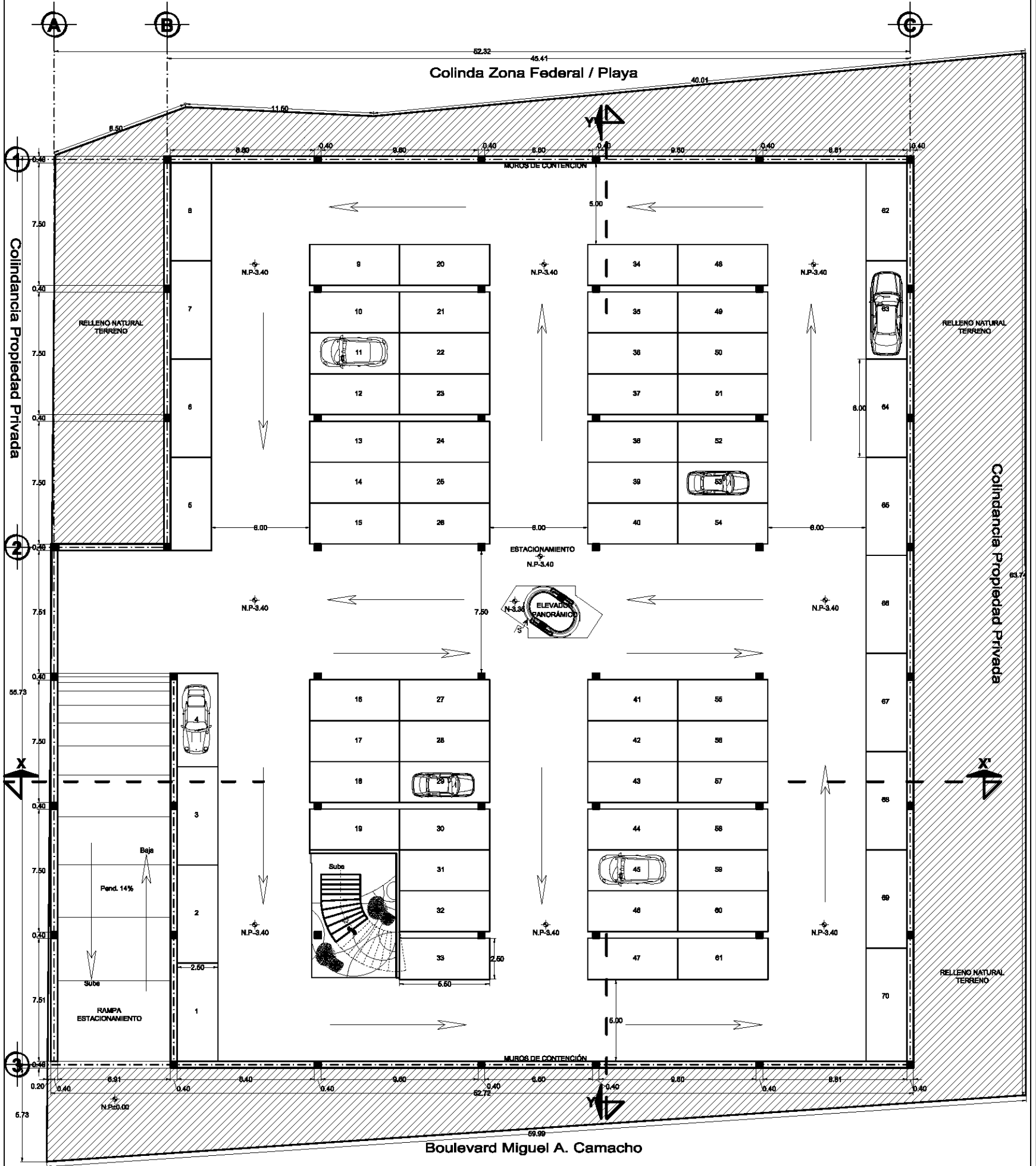


**PLANTA DE AZOTEA**

**LORENA LOZANO VALDES**  
**Arq**  
**02**

**CROQUIS DE LOCALIZACION**

5.50  
 ESCALA GRAFICA



**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**UBICACION:**  
Boulevard Miguel A. Camacho

**FECHA:**  
Mayo, 2007

**PROYECTO:**  
BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

**ESCALE:**  
1:275

**ACOTACION:**  
Metros

**BAR - LOUNGE**

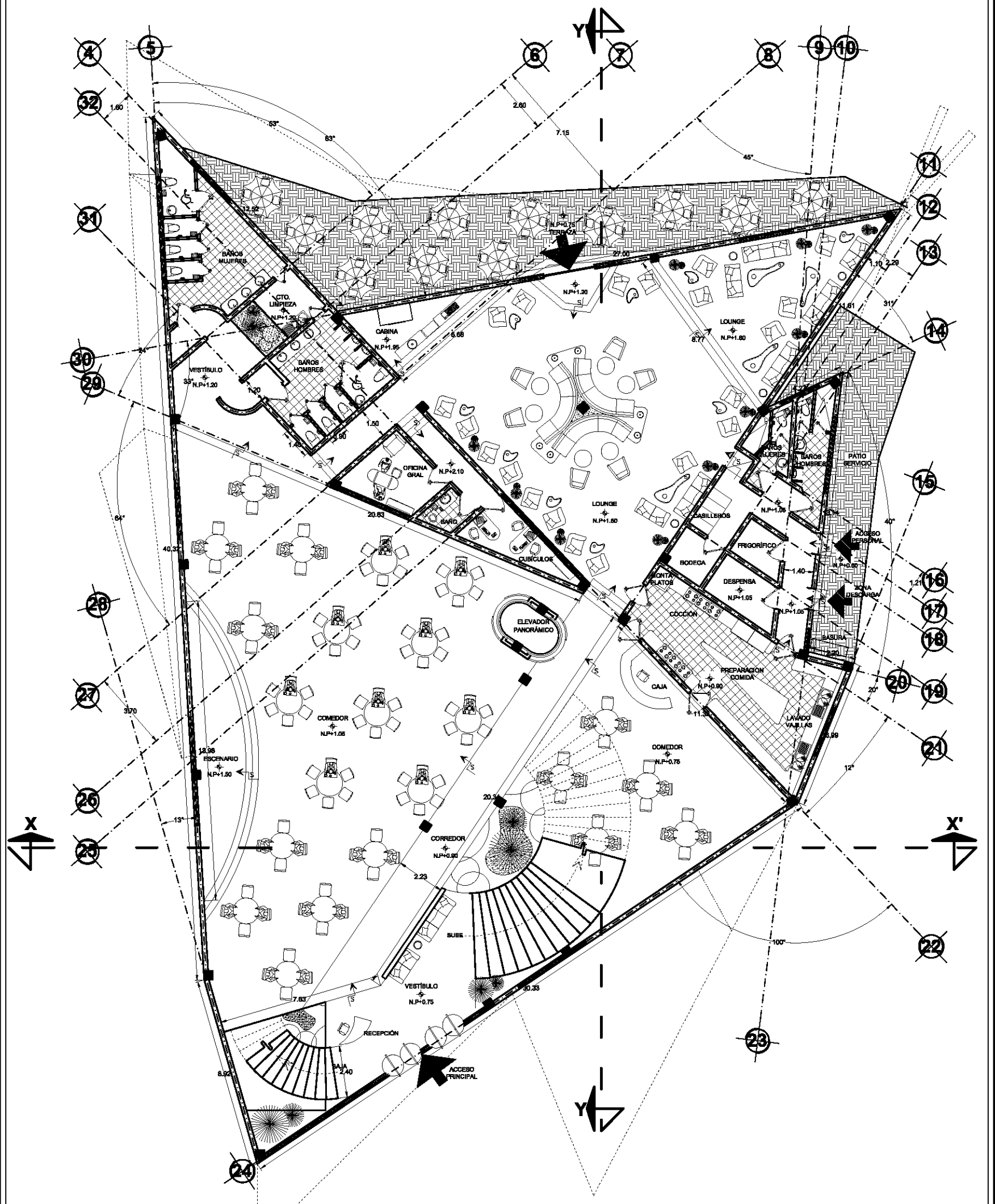
**PLANTA ARQUITECTONICA ESTACIONAMIENTO**

**ESCALA GRAFICA**

**LORENA LOZANO VALDÉS**

**Arq 03**

**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**



UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Ubicacion: Boulevard Miguel A. Camacho

Fecha: Mayo, 2007

Escala: 1:200

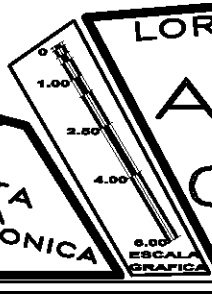
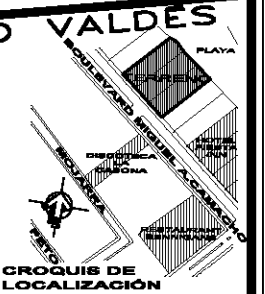
Acotacion: Metros

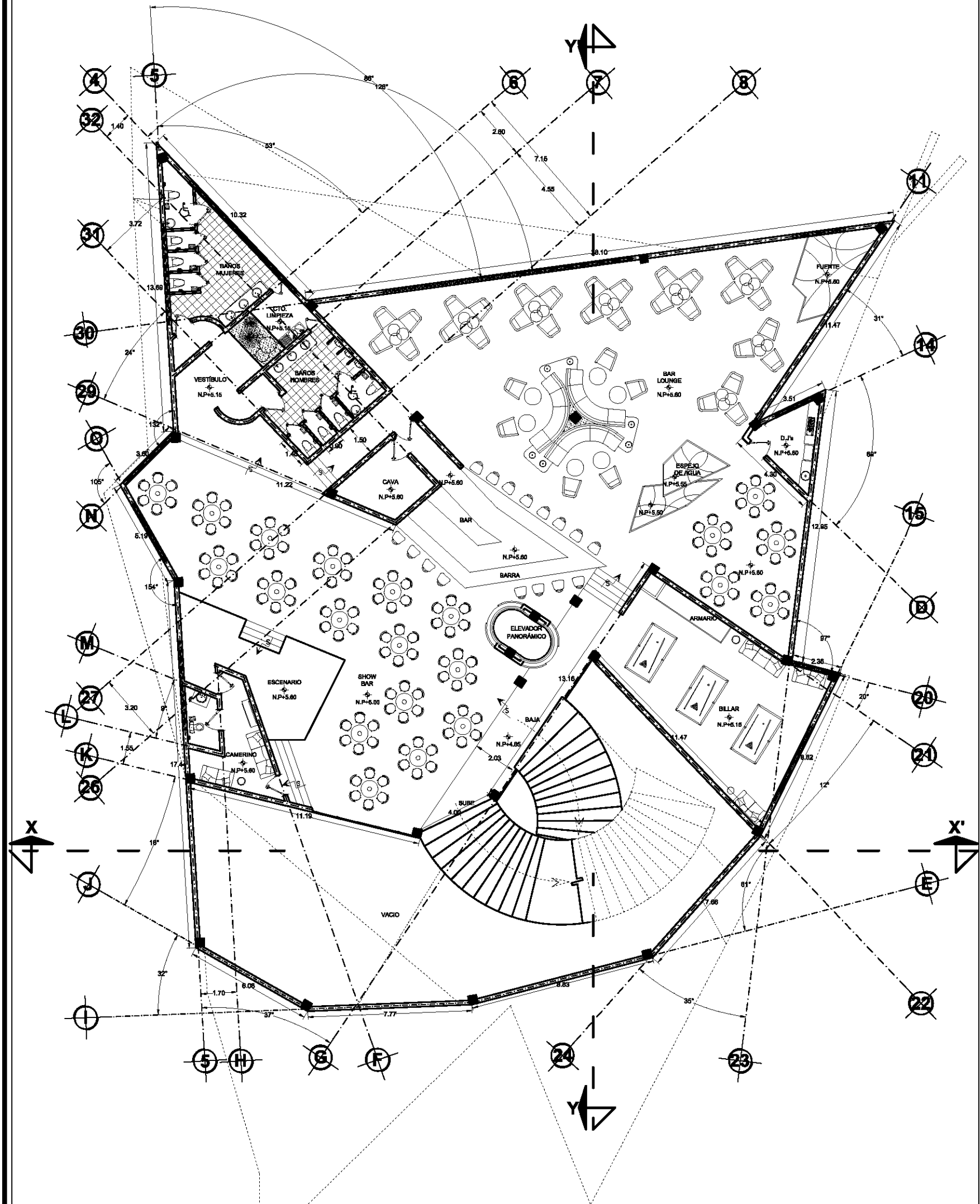


PLANTA BAJA ARQUITECTONICA

LORENA LOZANO VALDES

Arq 04





**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
 FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**  
 Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

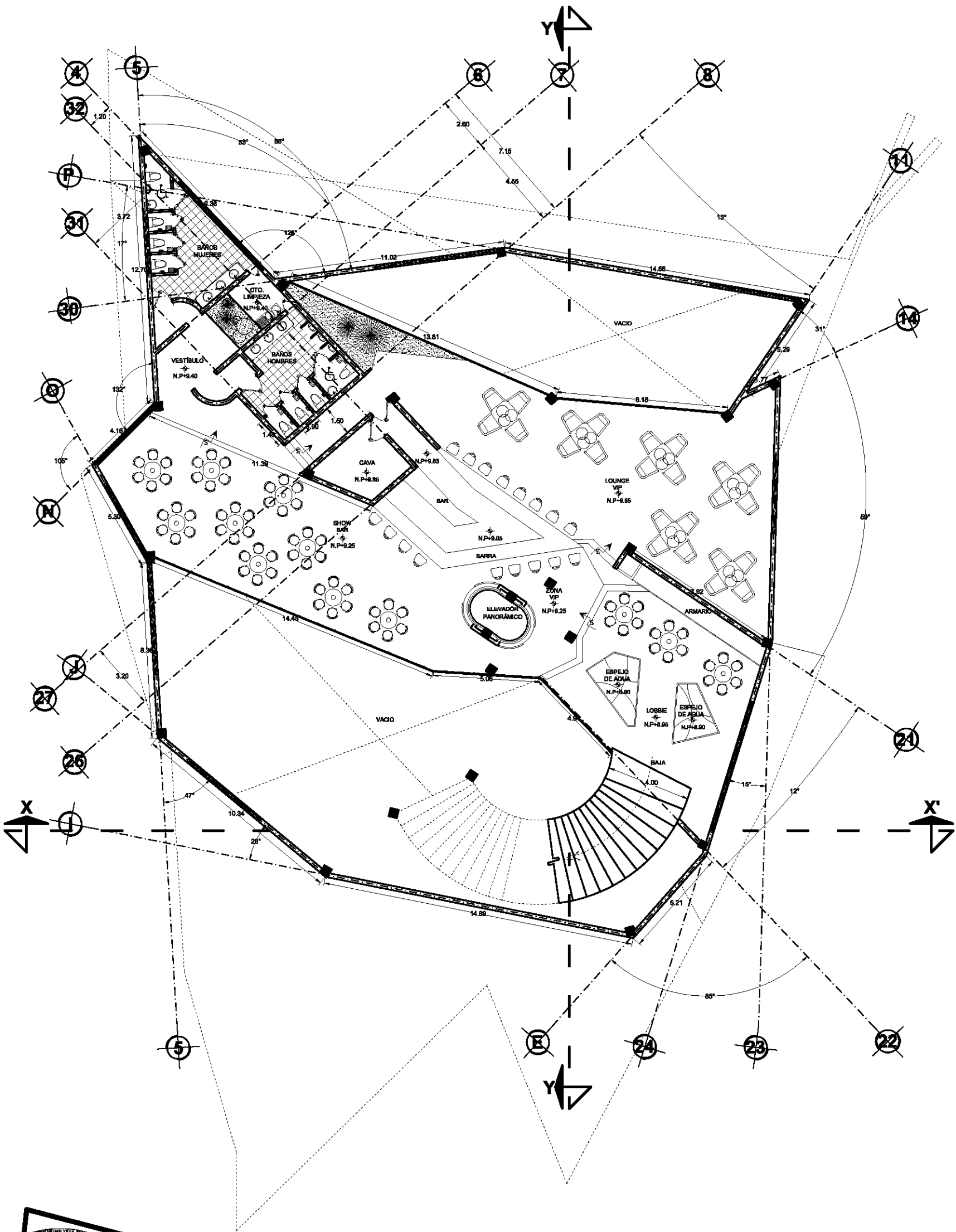
Ubicación: **Boulevard Miguel A. Camacho**  
 Fecha: **Mayo, 2007**  
 Escala: **1:200**      Acotación: **Metros**

**PLANTA ARQUITECTÓNICA PRIMER NIVEL**

**LORENA LOZANO VALDES**  
 Arq 05

ESCALA GRÁFICA: 0, 1.00, 2.50, 4.00, 6.00

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**  
Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Ubicación: **Boulevard Miguel A. Camacho**  
Fecha: **Mayo, 2007**  
Escala: **1:200**      Acotación: **Metros**



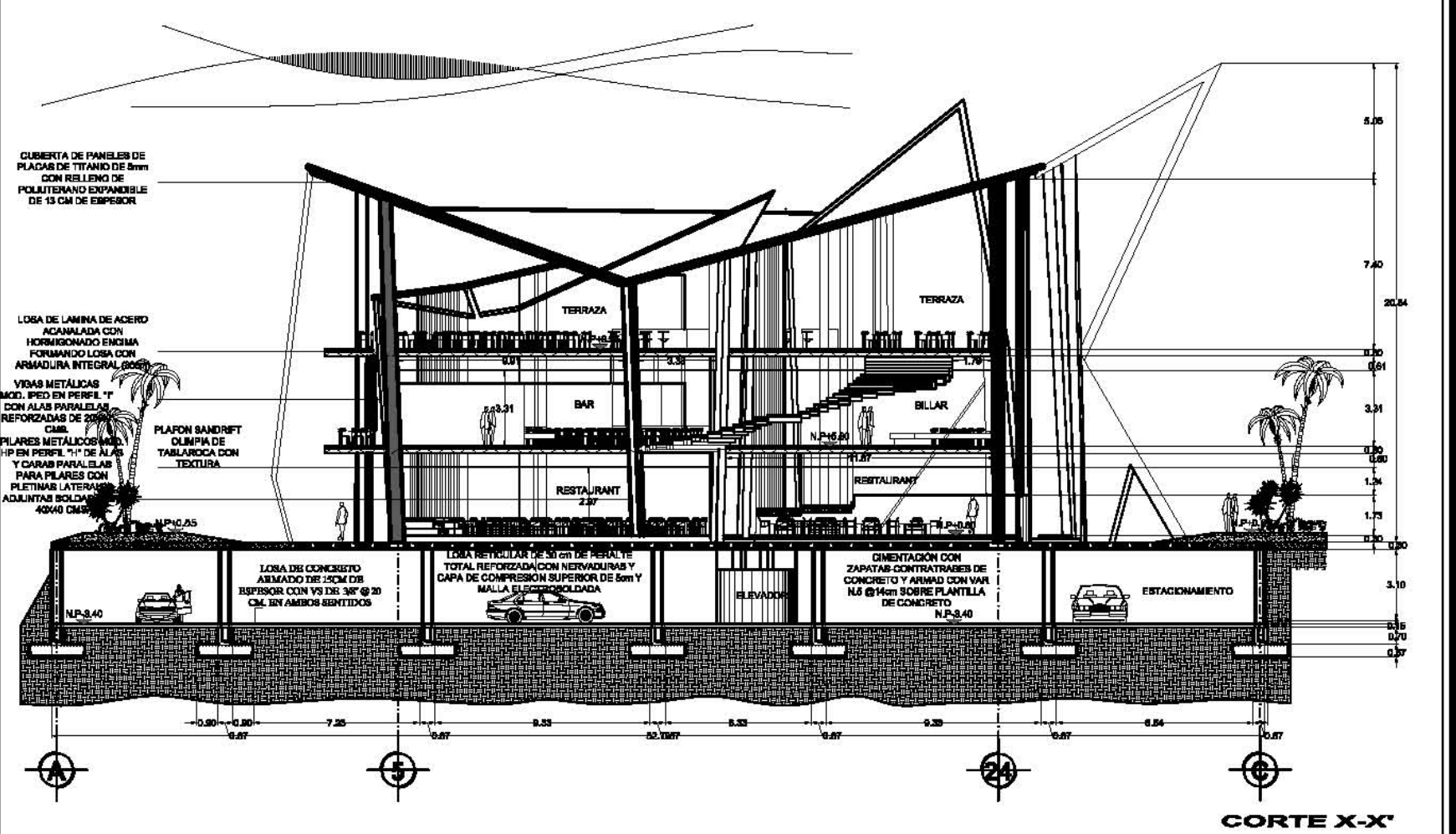
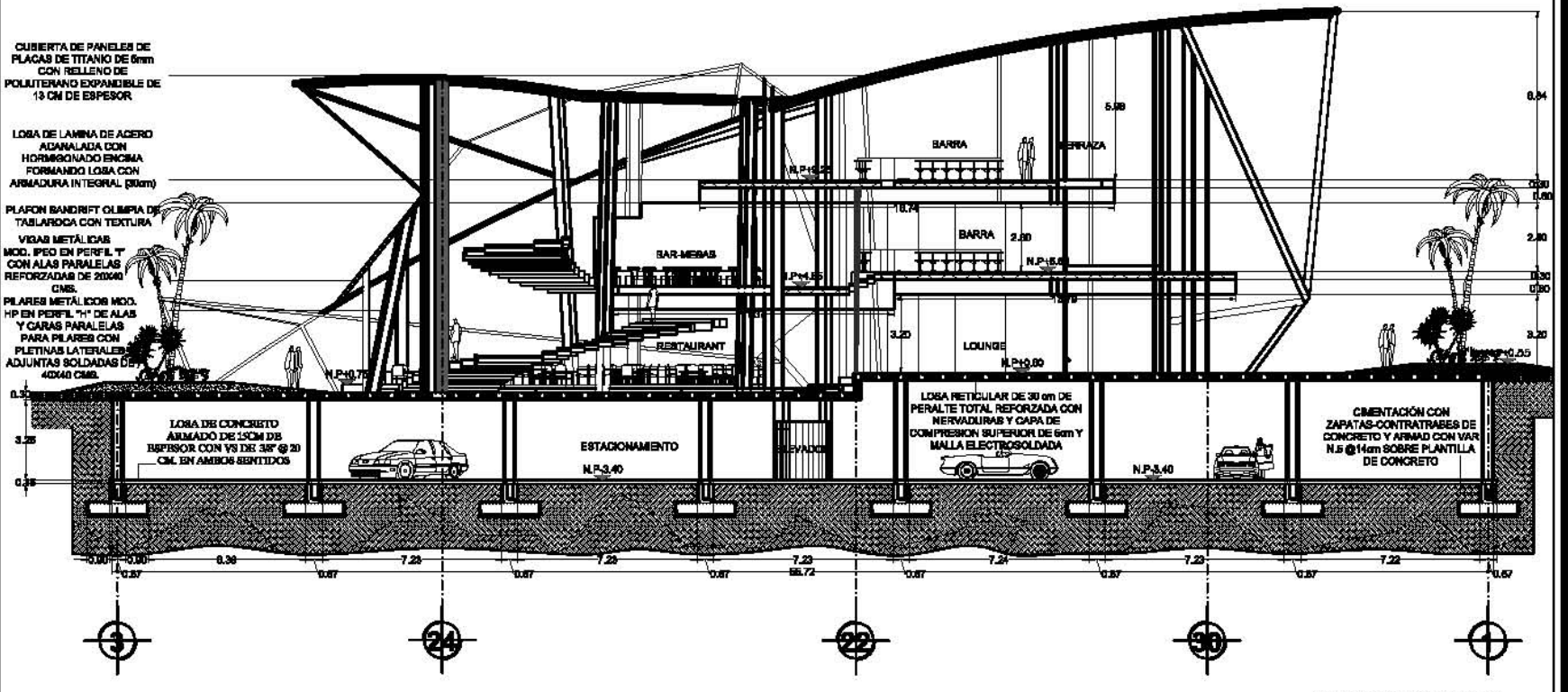
**PLANTA ARQUITECTONICA SEGUNDO NIVEL**

**LORENA LOZANO VALDES**  
Arq 06

ESCALA GRAFICA: 0.00, 1.00, 2.50, 4.00

**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**





**BAR - LOUNGE**

UNIVERSIDAD VILLA RICA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Carmona

**TESIS**

Fecha: Mayo, 2007

Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Escala: 1:275

Asociación: Metroe

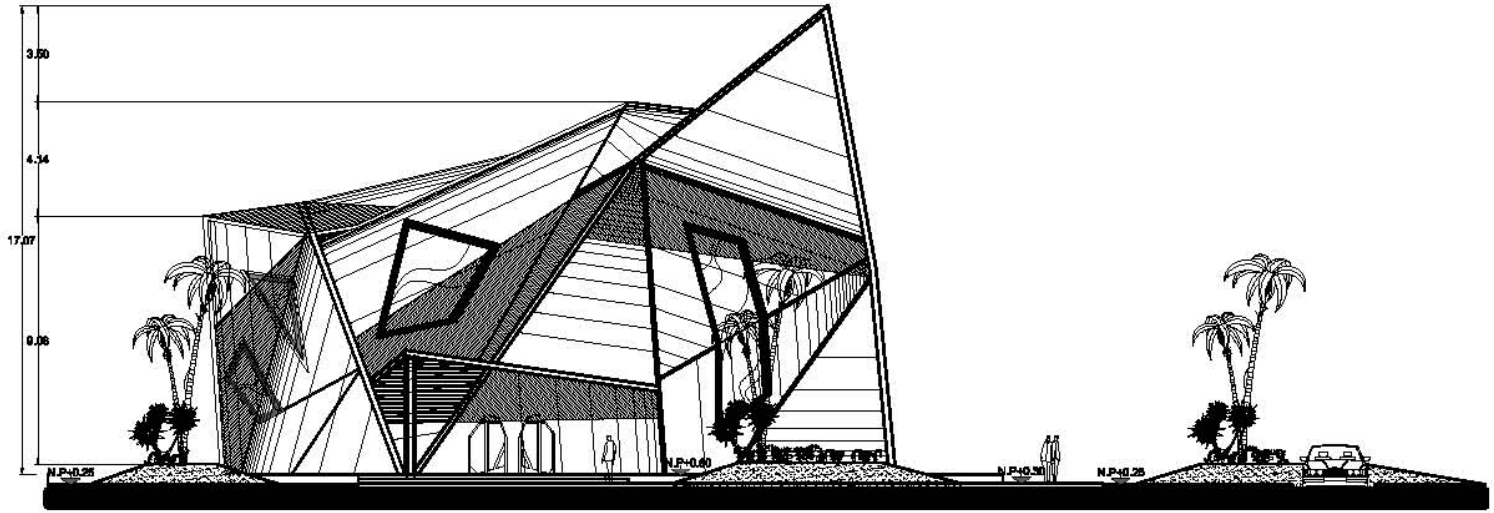
**LORENA LOZANO VALDES**

Arq 07

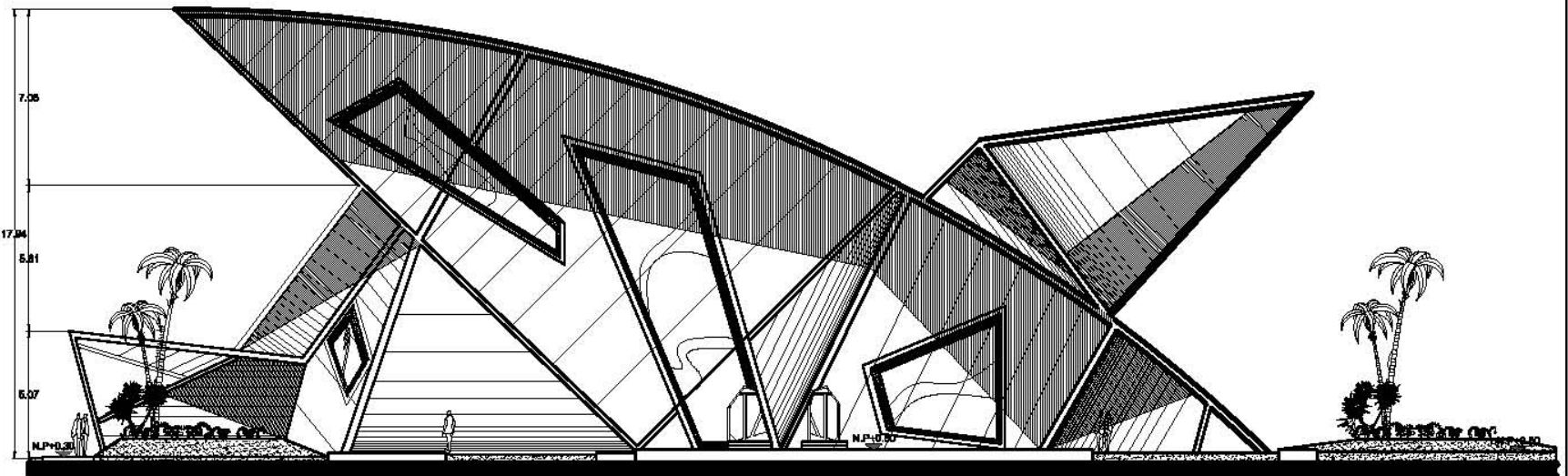
CORTES ARQUITECTONICOS

5.00 ESCALA GRAFICA

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



FACHADA BOULEVARD



FACHADA NORESTE

**BAR - LOUNGE**

UNIVERSIDAD VILLA RICA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Libreación: Boulevard Miguel A. Ganscho

**TESIS**

Fecha: Mayo, 2007

Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Escala: 1:275

Acotación: Metros

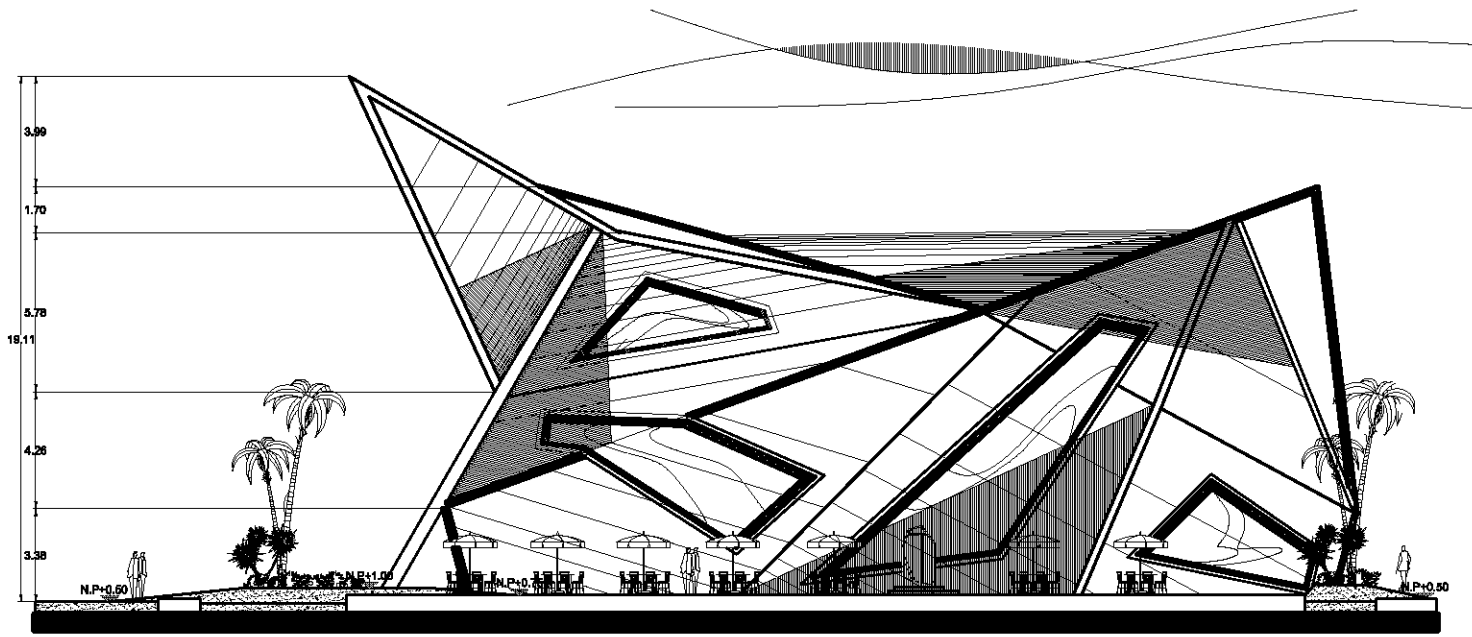
**LORENA LOZANO VALDÉS**

Arq 08

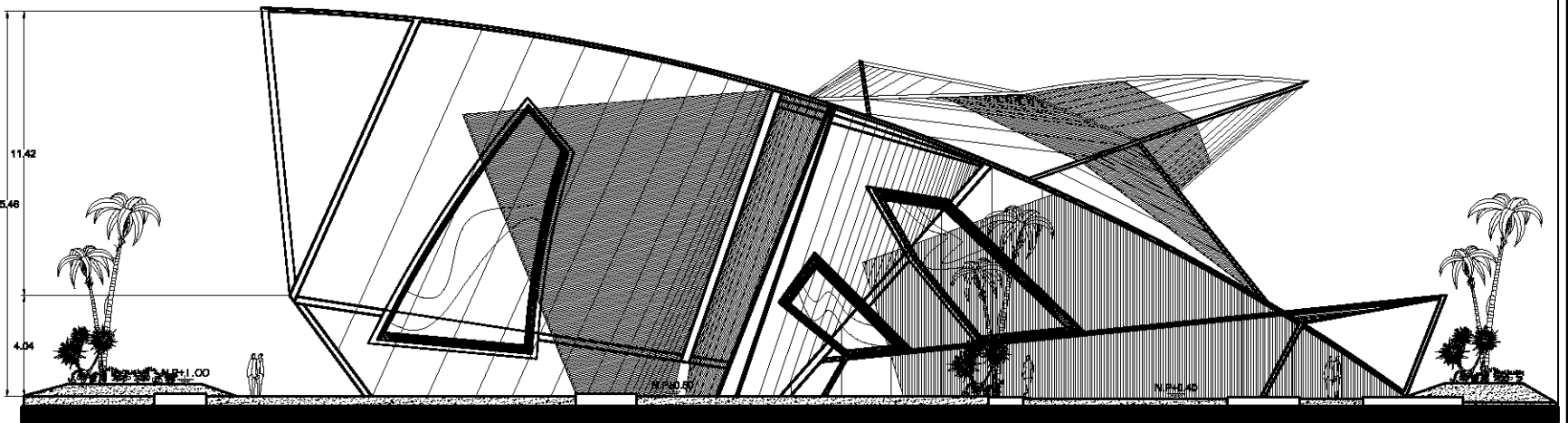
5.00 ESCALA GRÁFICA

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

FACHADAS ARQUITECTONICAS



FACHADA PLAYA



FACHADA SUROESTE

**BAR - LOUNGE**

UNIVERSIDAD VILLA RICA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Camacho

**TESIS**

Fecha: Mayo, 2007

Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Escala: 1:275

Acotación: Metros

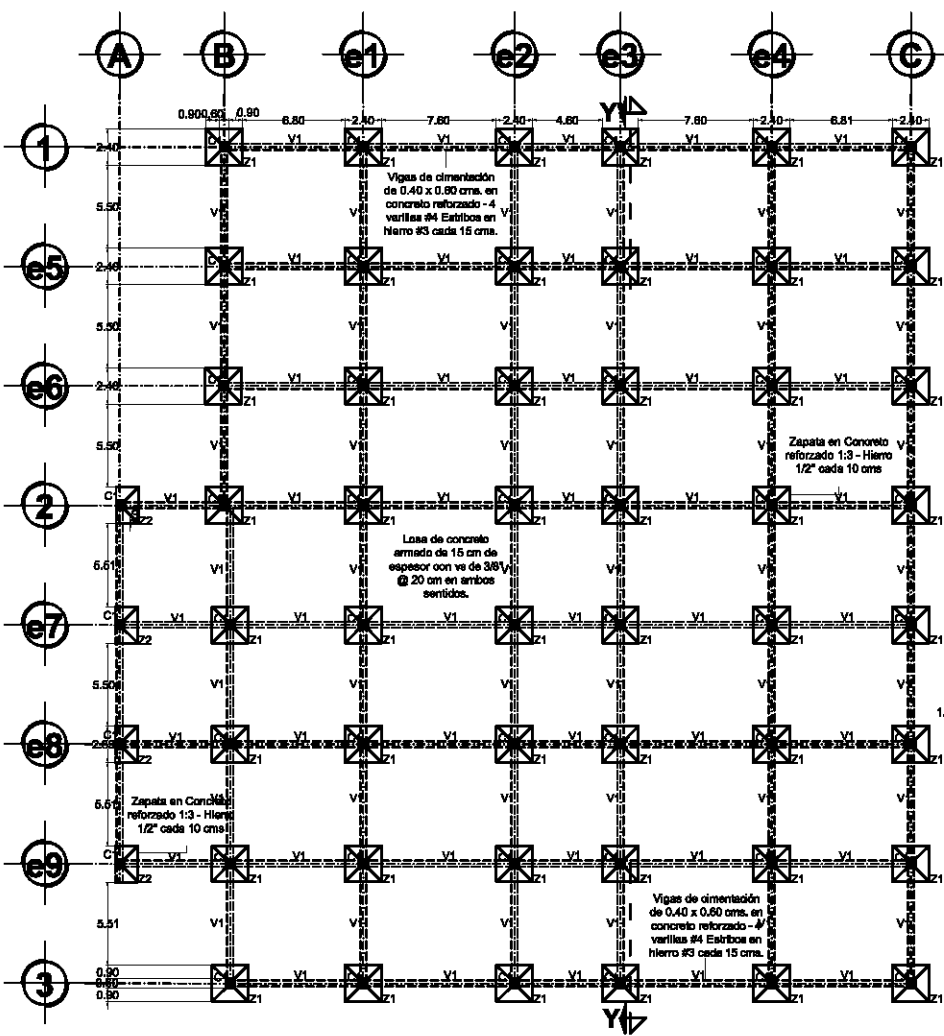
**LORENA LOZANO VALDÉS**

Arq  
09

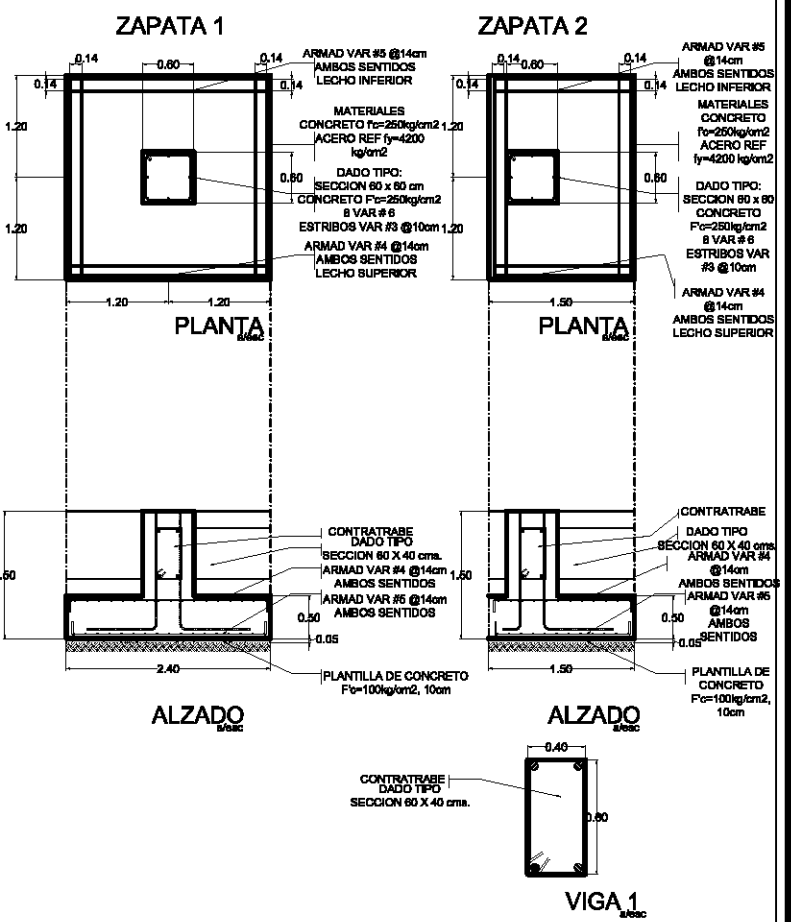
FACHADAS ARQUITECTONICAS

5.00 ESCALA GRÁFICA

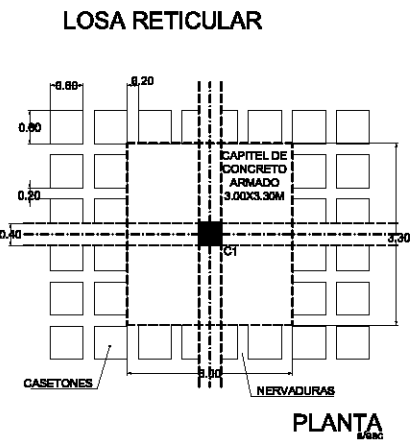
CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



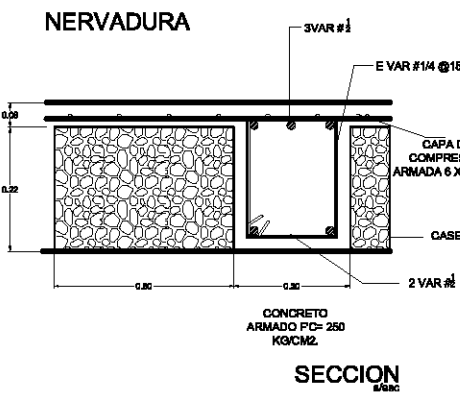
PLANTA DE CIMENTACIÓN



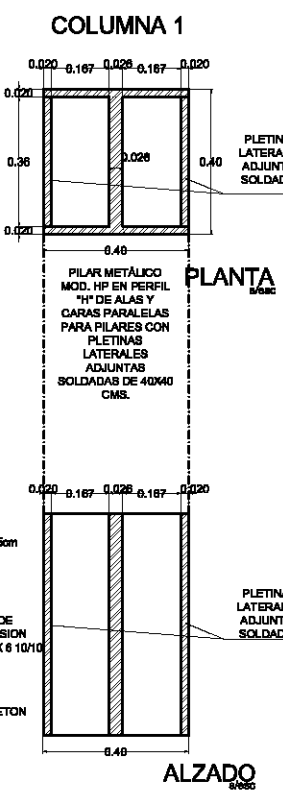
DETALLES CONSTRUCTIVOS



PLANTA

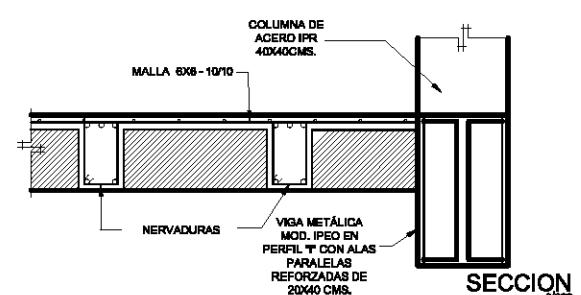


SECCION



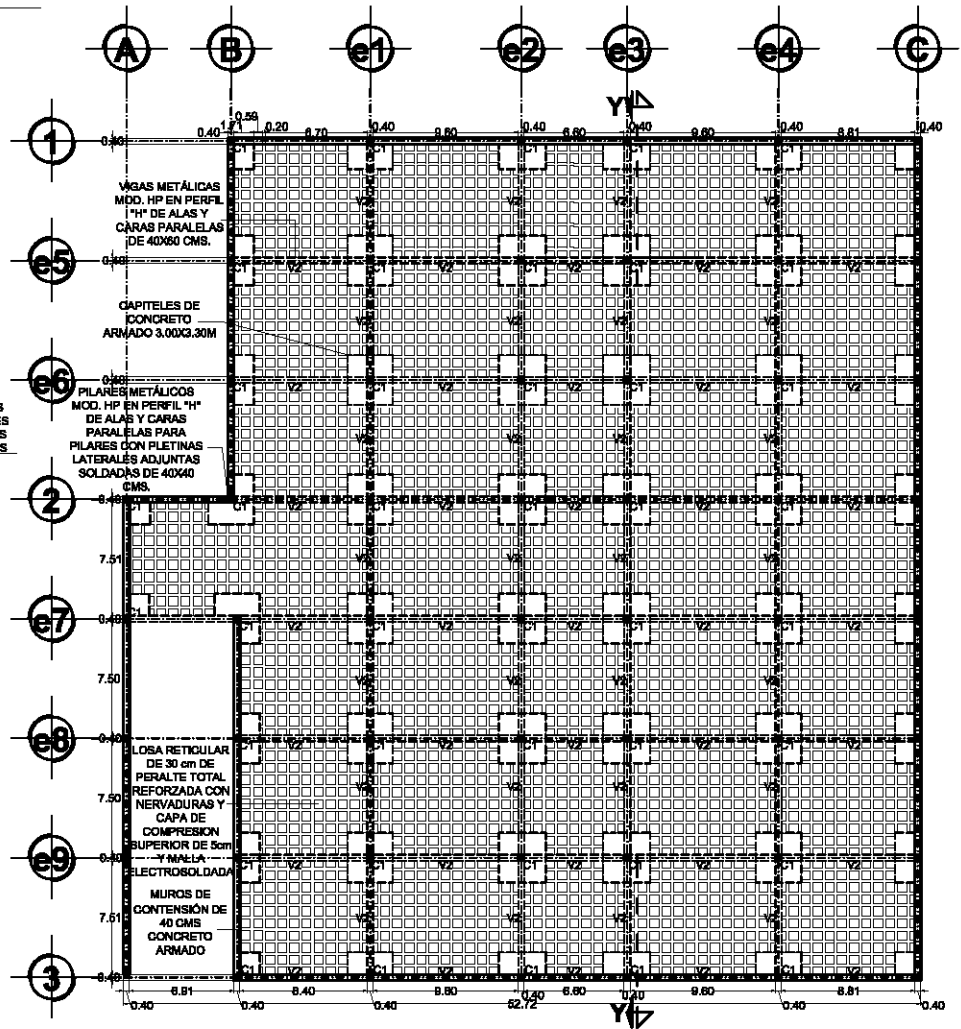
PLANTA

ALZADO



SECCION

DETALLES CONSTRUCTIVOS



PLANTA DE ESTACIONAMIENTO



**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Ubicación: Boulevard Miguel A. Camacho

Fecha: Mayo, 2007

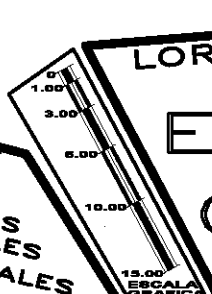
Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Escala: 1:500

Acotación: Metros

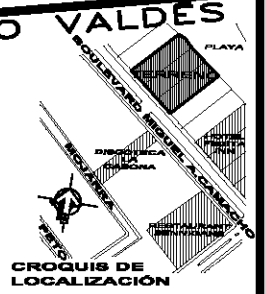


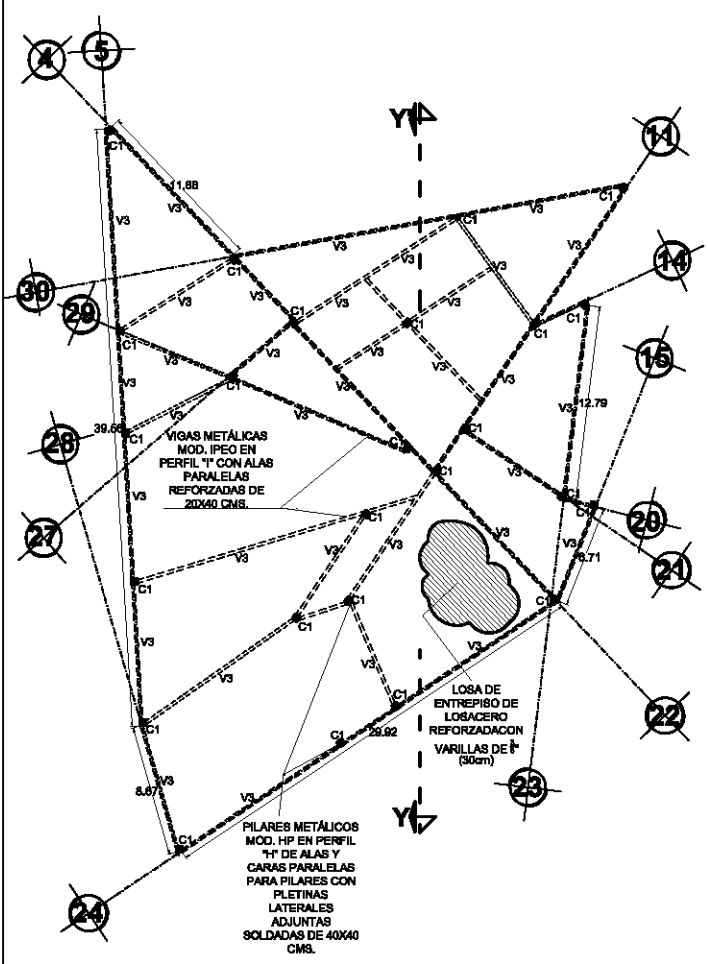
PLANTAS Y DETALLES ESTRUCTURALES



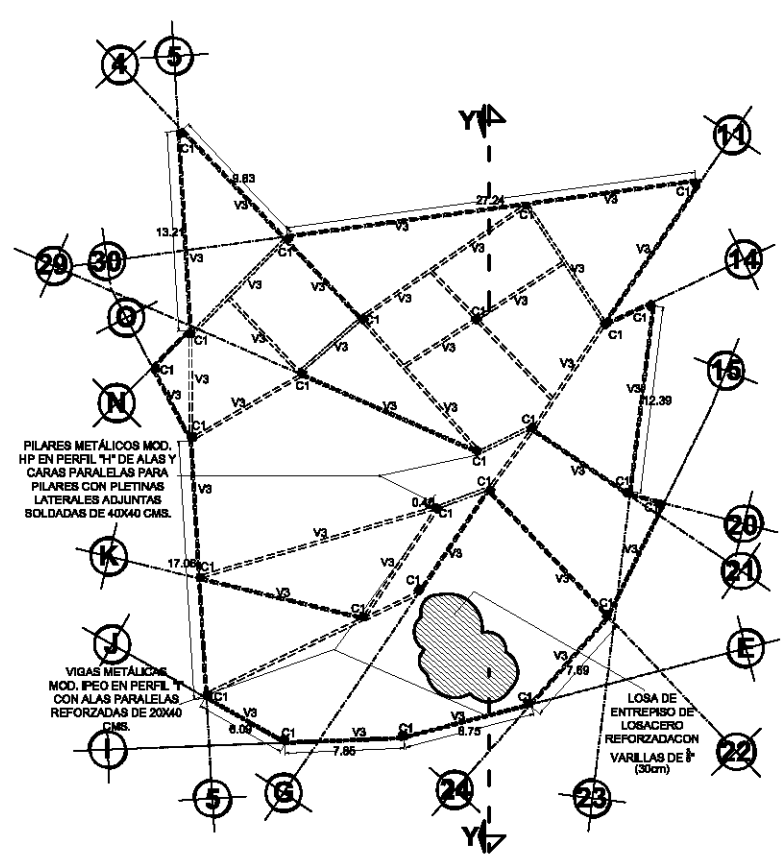
LORENA LOZANO VALDÉS

Est 01

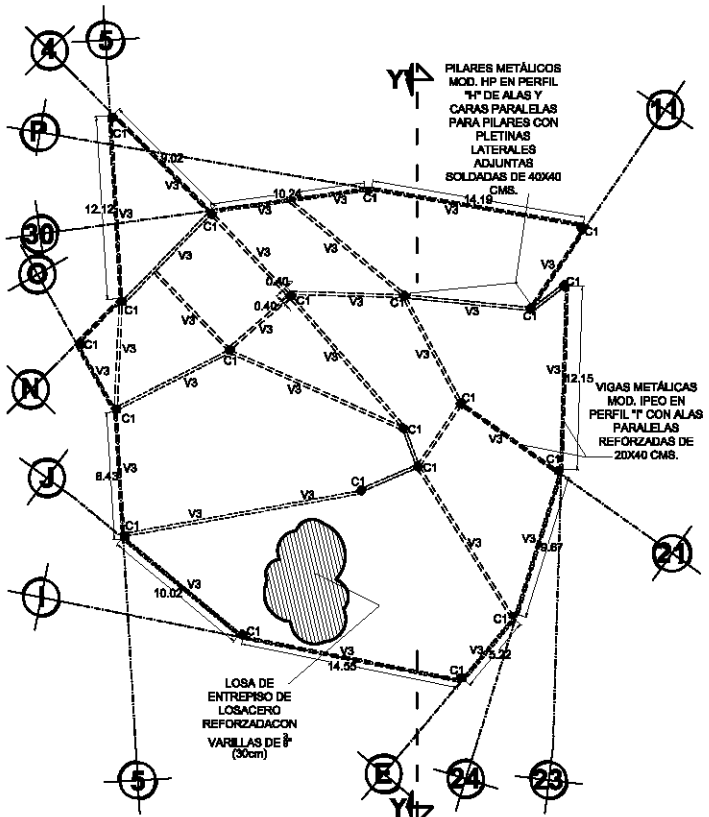




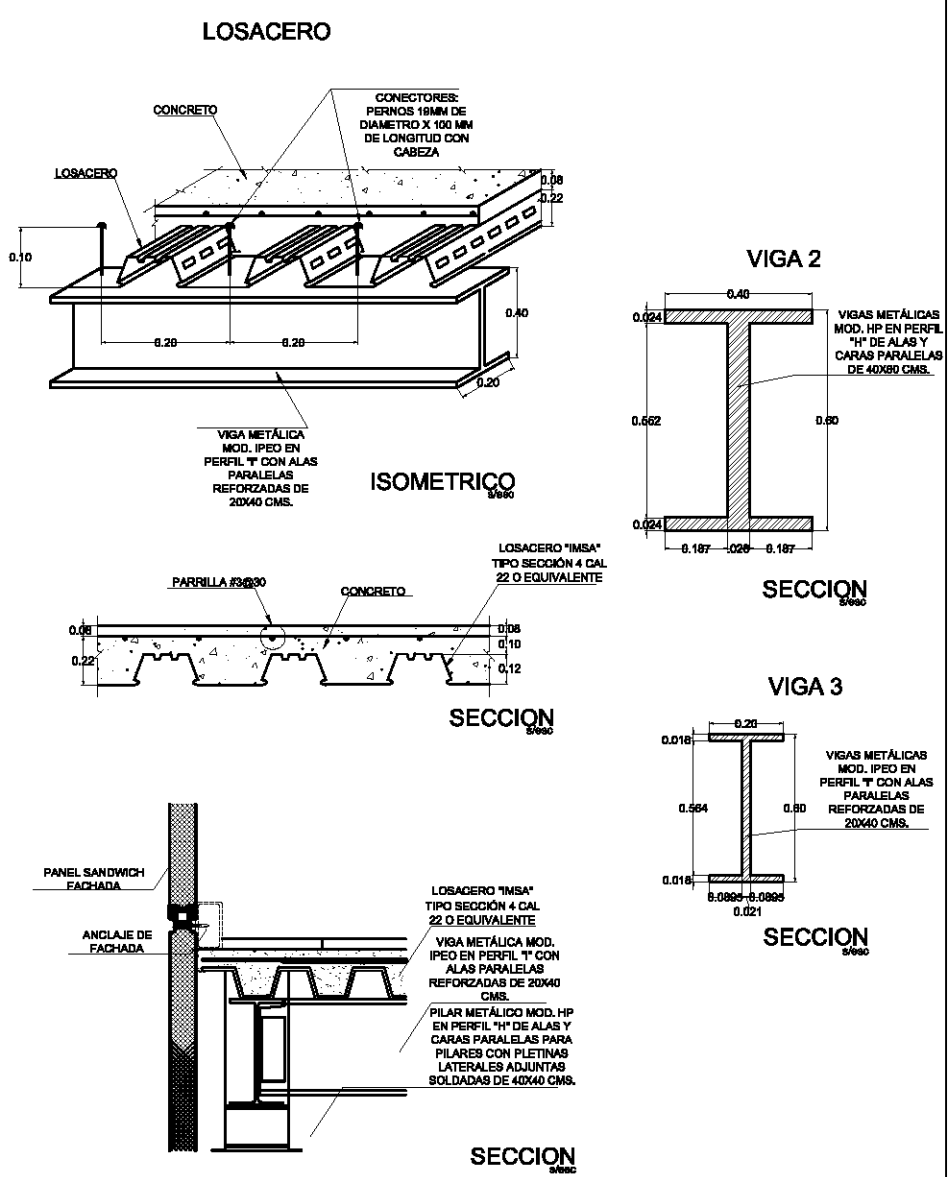
PLANTA BAJA ESTRUCTURAL



PLANTA ESTRUCTURAL 1ER NIVEL



PLANTA ESTRUCTURAL 2DO NIVEL



DETALLES CONSTRUCTIVOS

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**UBICACION:**  
Boulevard Miguel A. Camacho

**FECHA:**  
Mayo, 2007

**ESCALA:**  
1:500

**ACABOS:**  
Metros

**LORENA LOZANO VALDES**

Est 02

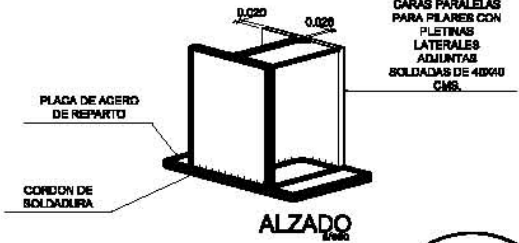
15.00 ESCALA GRAFICA

**CROQUIS DE LOCALIZACION**

**BAR - LOUNGE**

**PLANTAS Y DETALLES ESTRUCTURALES**

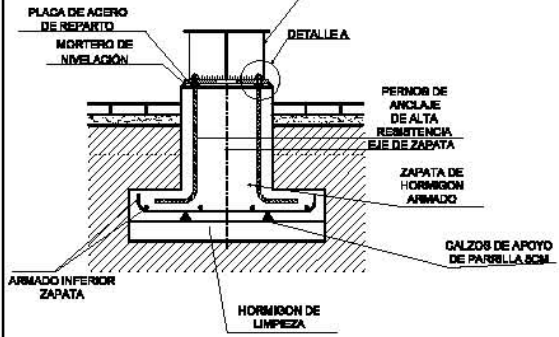
COLUMNA 1



PILAR METALICO MOD. HP EN PERFIL "H" DE ALAS Y CARAS PARALELAS PARA PILARES CON PLETINAS LATERALES ADJUNTAS SOLDADAS DE 40x40 CMS.

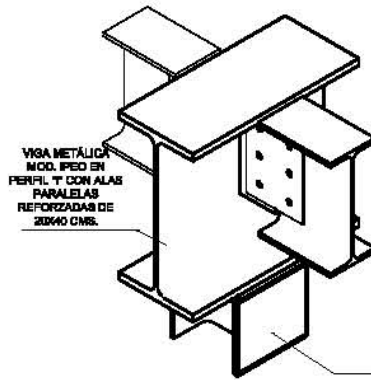


PILAR METALICO MOD. HP EN PERFIL "H" DE ALAS Y CARAS PARALELAS PARA PILARES CON PLETINAS LATERALES ADJUNTAS SOLDADAS DE 40x40 CMS.



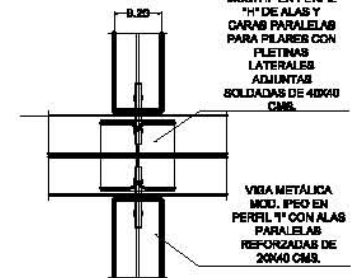
DETALLE A

SECCION

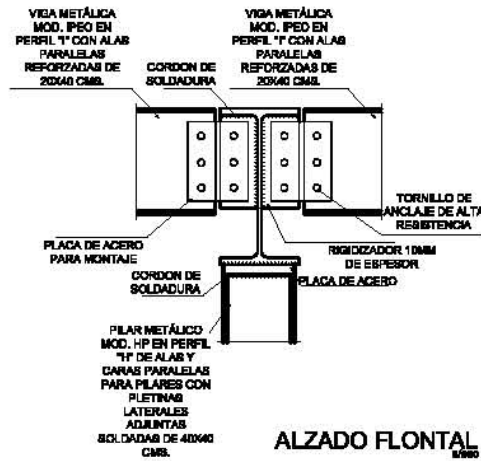


PILAR METALICO MOD. HP EN PERFIL "H" DE ALAS Y CARAS PARALELAS PARA PILARES CON PLETINAS LATERALES ADJUNTAS SOLDADAS DE 40x40 CMS.

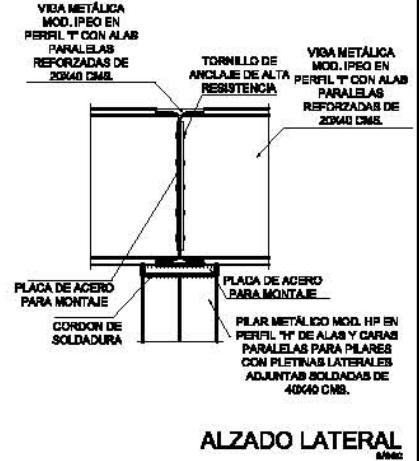
ISOMETRICO



PLANTA



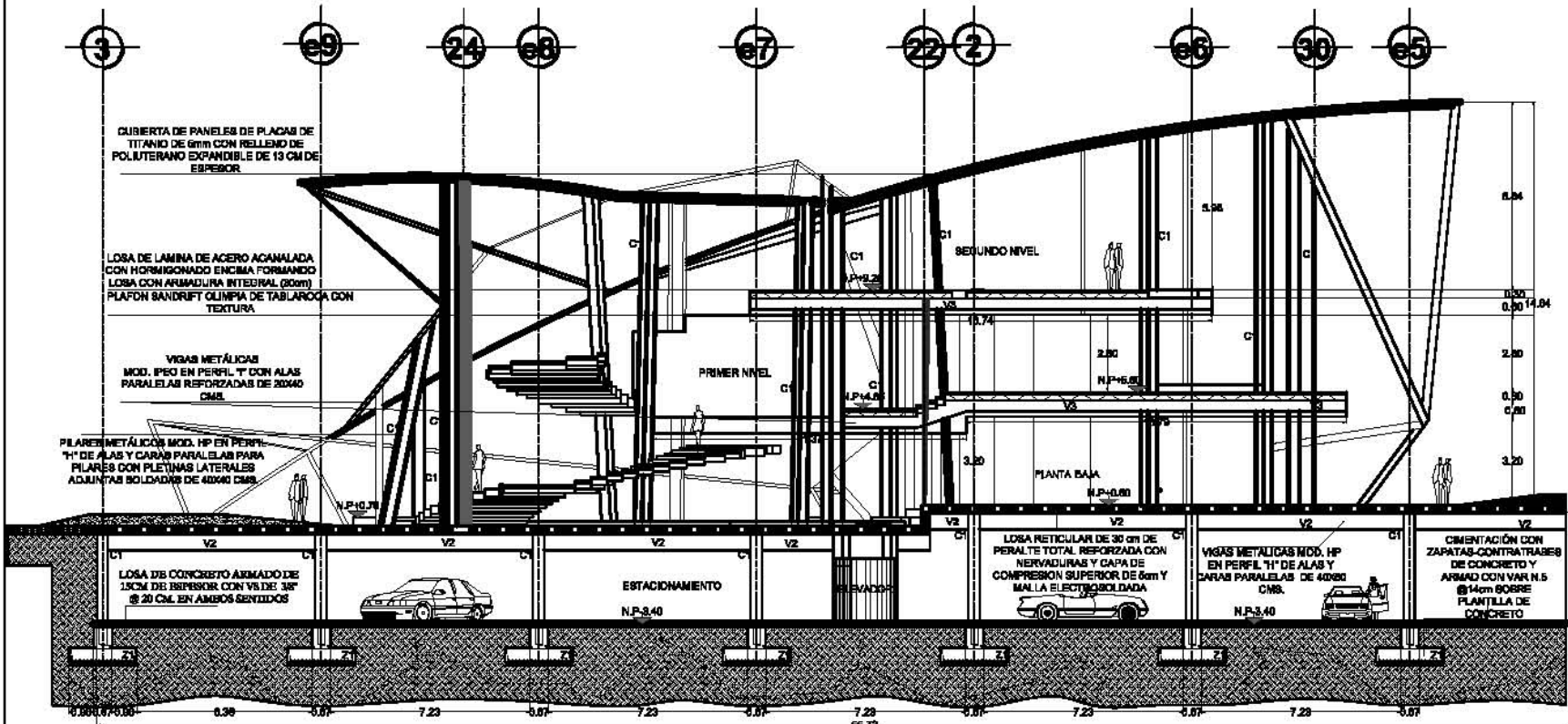
ALZADO FLONTAL



ALZADO LATERAL

ARRANQUE DE PILARES METALICOS

ENCUENTRO DE PILAR Y VIGAS METALICAS



CORTE ESTRUCTURAL Y'Y

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Camacho

**TESIS**

Título: **BAR - LOUNGE**

Fecha: **Mayo, 2007**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Escala: **1:300**

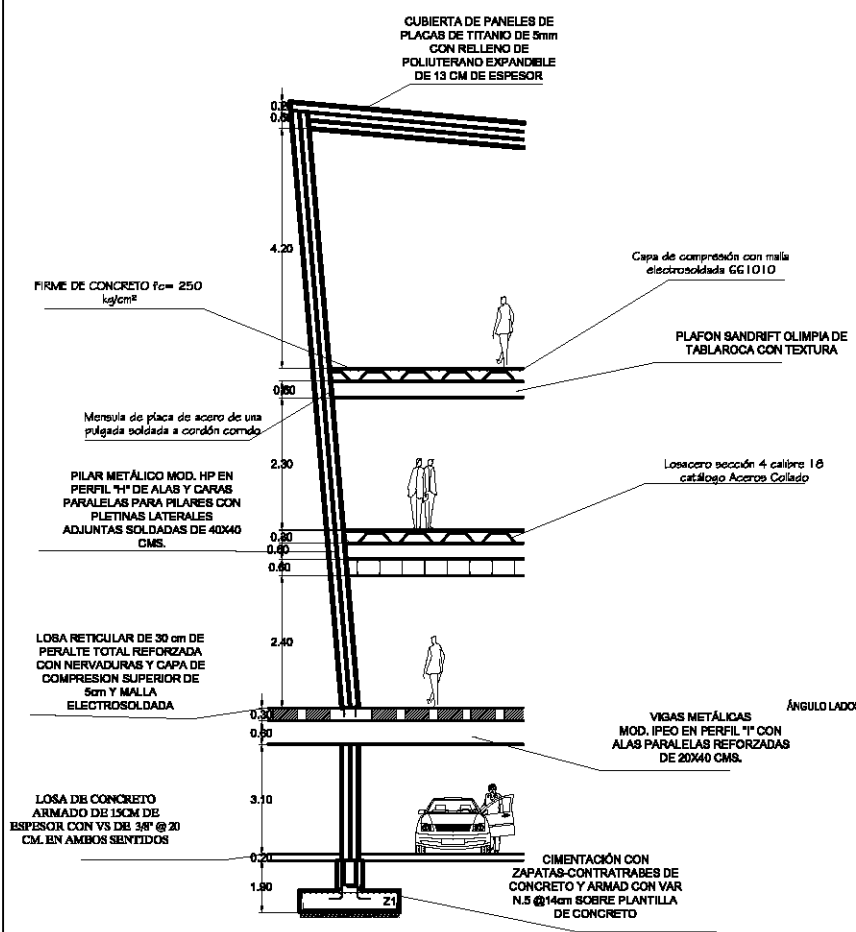
Asociación: **Metro**

DETALLES Y CORTE ESTRUCTURALES

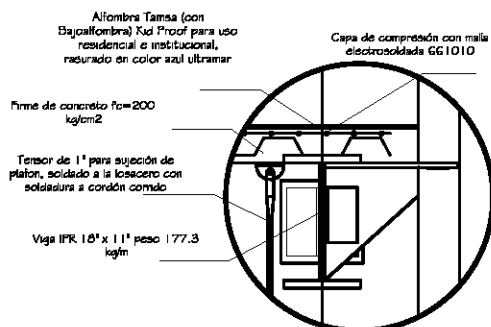
Est 03

18.00 ESCALA GRAFICA

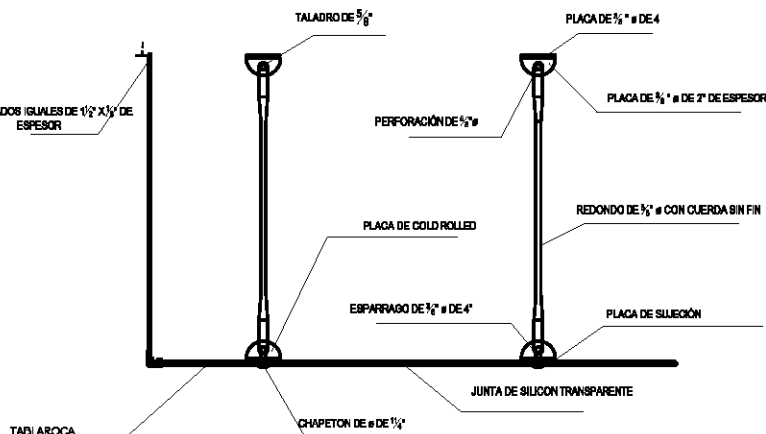
CROQUIS DE LOCALIZACION



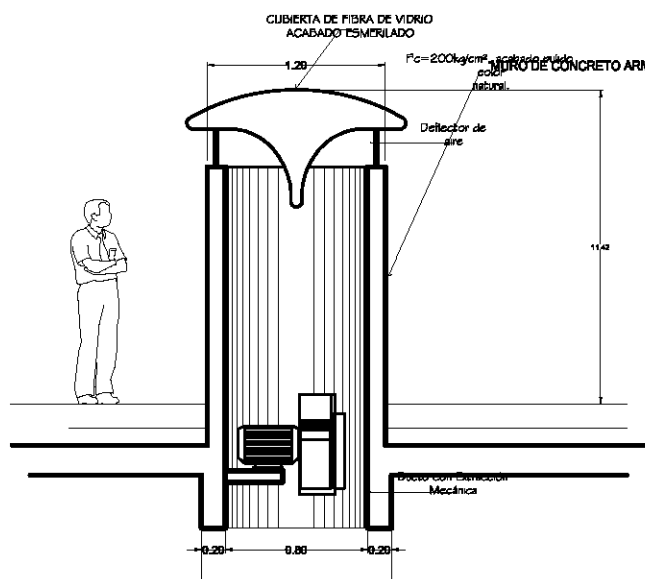
CORTE POR FACHADA



DETALLE



DETALLE PLAFON



DETALLE VENTILACION ESTACIONAMIENTO

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**UBICACION:**  
Boulevard Miguel A. Camacho

**FECHA:**  
Mayo, 2007

**PROYECTO:**  
BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

**ESCALE:**  
1:275

**ACOTACION:**  
Metros

**LORENA LOZANO VALDES**

Det 01

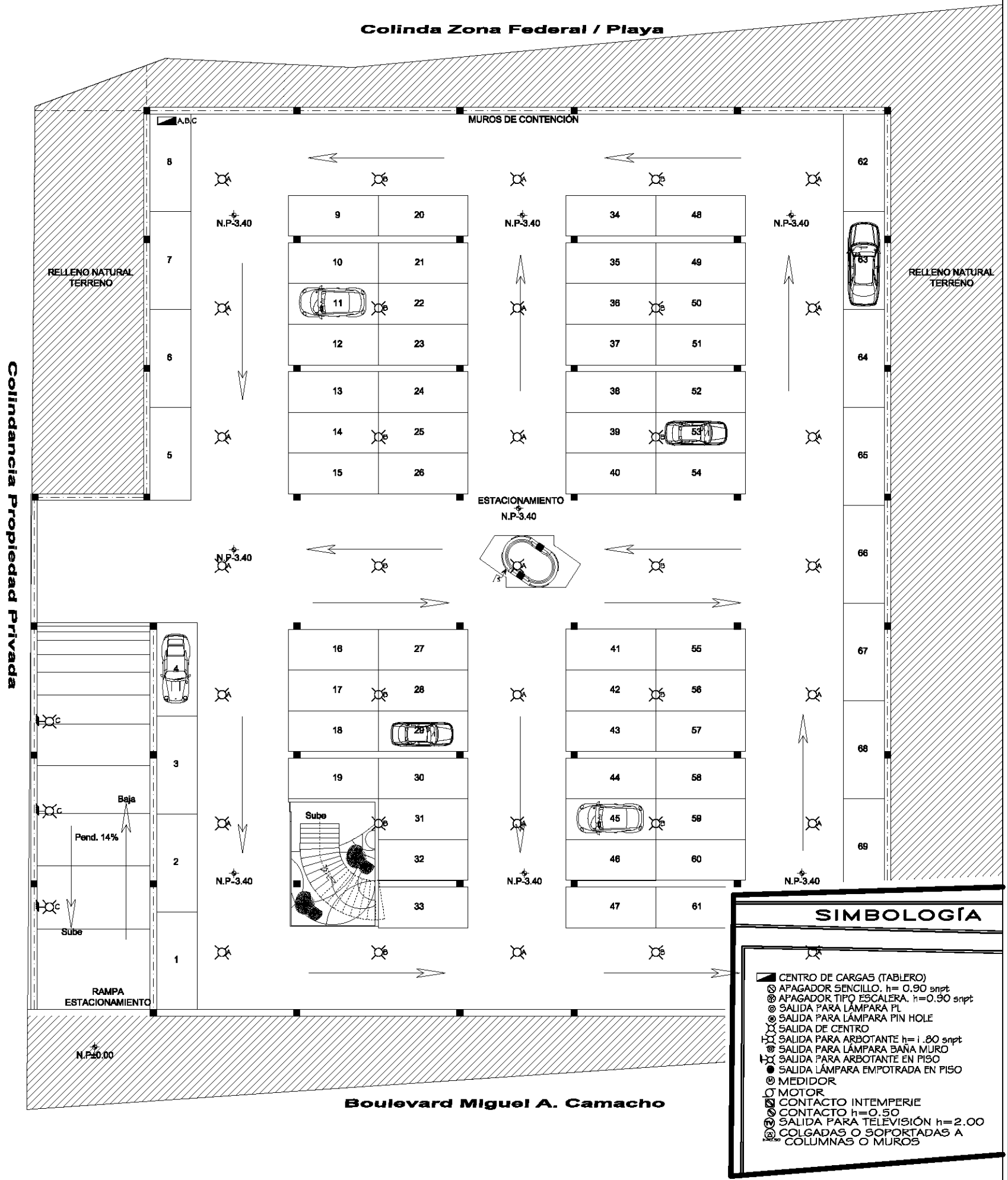
**DETAJES CONSTRUCTIVOS**

5.00  
4.00  
2.00  
1.00  
0.00

5.00  
BESCALA GRAFICA

**CROQUIS DE LOCALIZACION**

Colinda Zona Federal / Playa



PLANTA DE ESTACIONAMIENTO

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**UBICACION:**  
Boulevard Miguel A. Camacho

**FECHA:**  
Mayo, 2007

**PROYECTO:**  
BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

**ESCALE:**  
1:275

**ACOTACION:**  
Metros

**LORENA LOZANO VALDÉS**

**1. Elect**

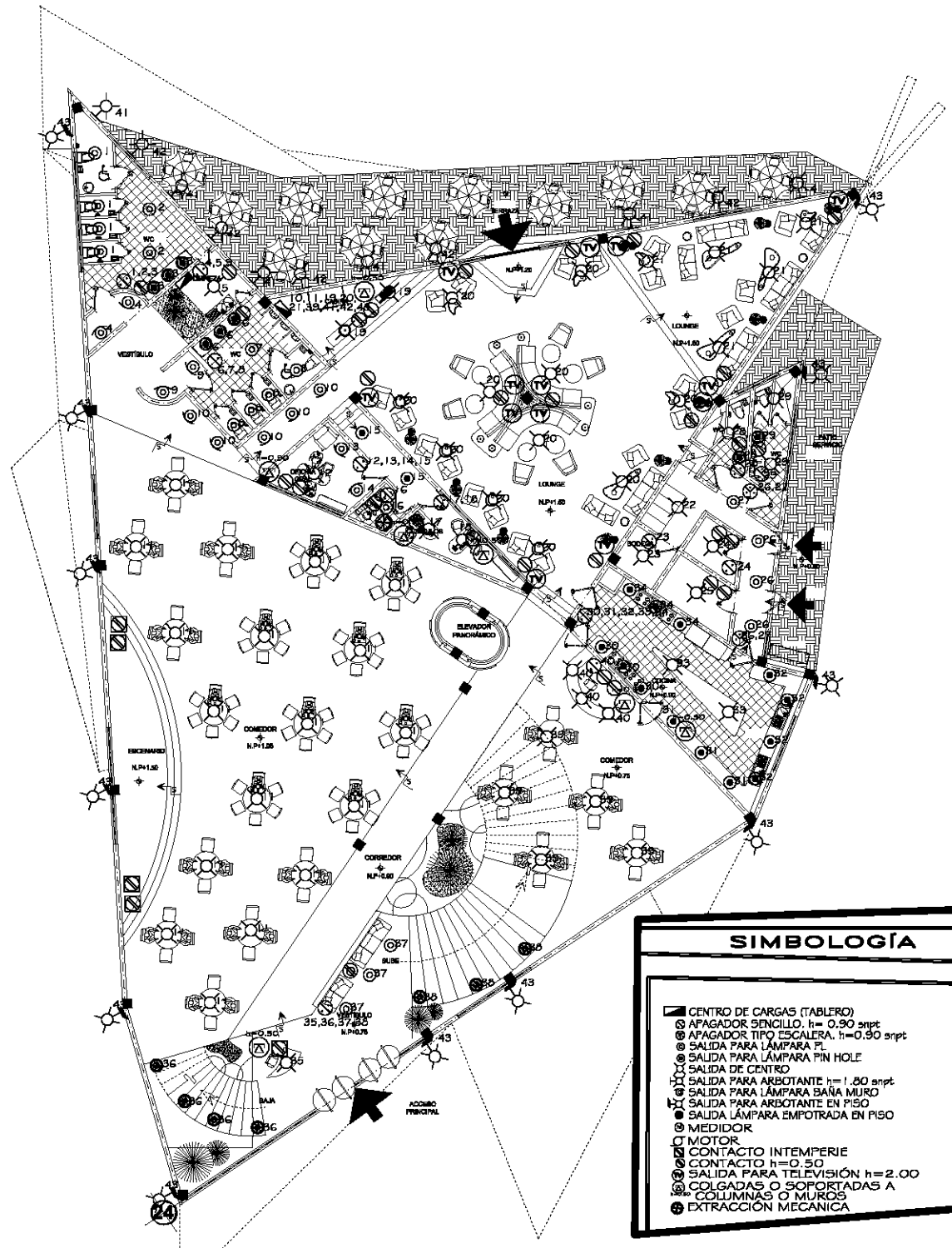
**01**

**PLANTA ESTACIONAMIENTO I. ELECTRICAS**

**5.00**  
ESCALA GRAFICA

**CROQUIS DE LOCALIZACION**

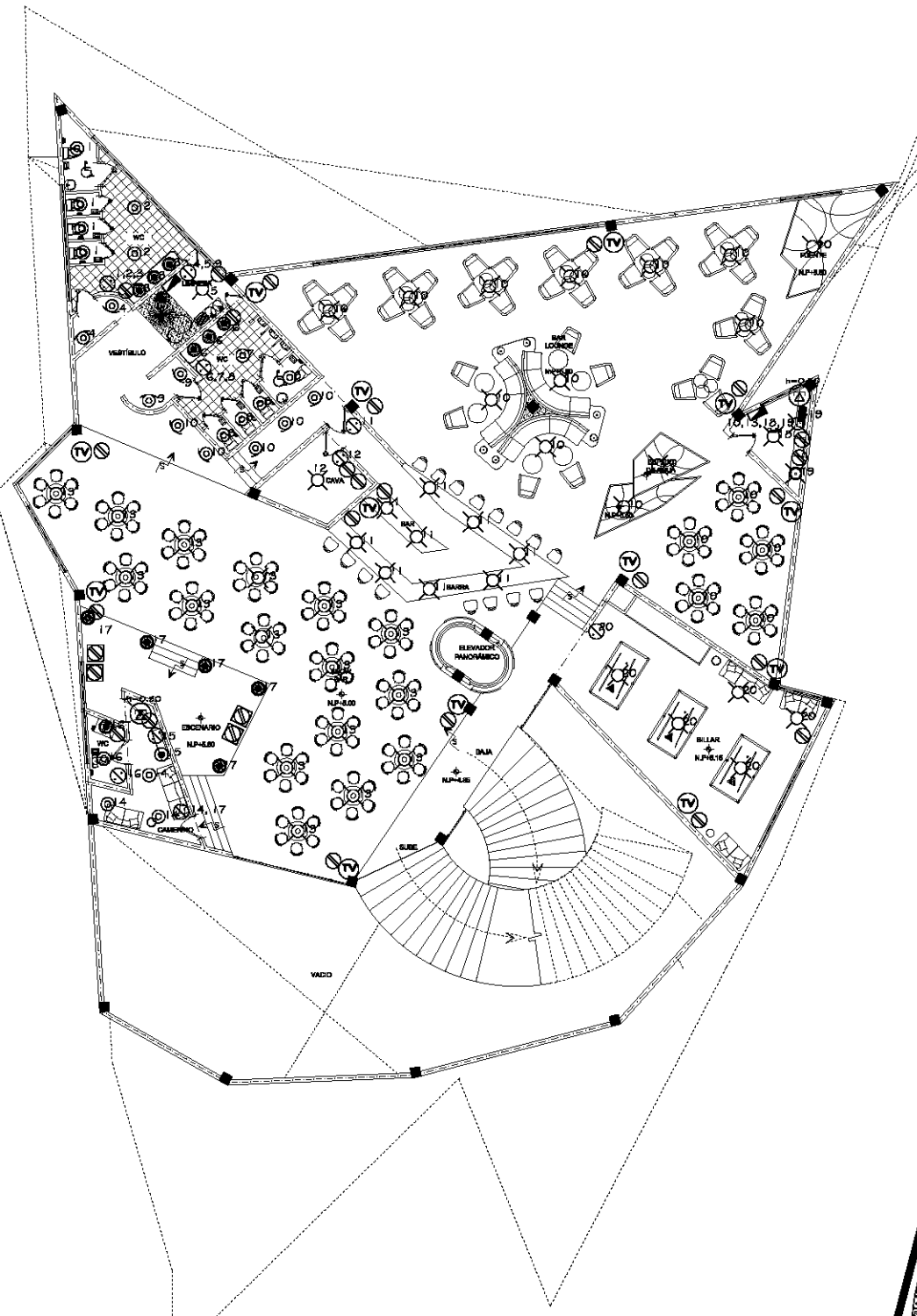




PLANTA BAJA


**SIMBOLOGÍA**

- CENTRO DE CARGAS (TABLERO)
- ⊙ APAGADOR SENCILLO. h= 0.90 arpt
- ⊙ APAGADOR TIPO ESCALERA. h=0.90 arpt
- ⊙ SALIDA PARA LÁMPARA PIN HOLE
- ⊙ SALIDA PARA LÁMPARA EN PISO
- ⊙ SALIDA DE CENTRO
- ⊙ SALIDA PARA ARBOTANTE h= 1.20 arpt
- ⊙ SALIDA PARA LÁMPARA BAÑO MURO
- ⊙ SALIDA PARA ARBOTANTE EN PISO
- ⊙ SALIDA LÁMPARA EMPOTRADA EN PISO
- ⊙ MEDIDOR
- ⊙ MOTOR
- ⊙ CONTACTO INTEMPERIE
- ⊙ CONTACTO h=0.50
- ⊙ SALIDA PARA TELEVISIÓN h=2.00
- ⊙ COLGADAS O SOPORTADAS A COLUMNAS O MUROS
- ⊙ EXTRACCIÓN MECÁNICA



PLANTA 1ER NIVEL

LORENA LOZANO VALDES



I.Elect  
**02**

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

1.000 2.000 4.000 8.000

PLANTAS DE Electricas

BAR - LOUNGE

PLANTAS DE Electricas

UNIVERSIDAD VILLA RICA

Facultad de Arquitectura

Ubicación: Boulevard Miguel A. Centeno

Fecha: Mayo, 2007

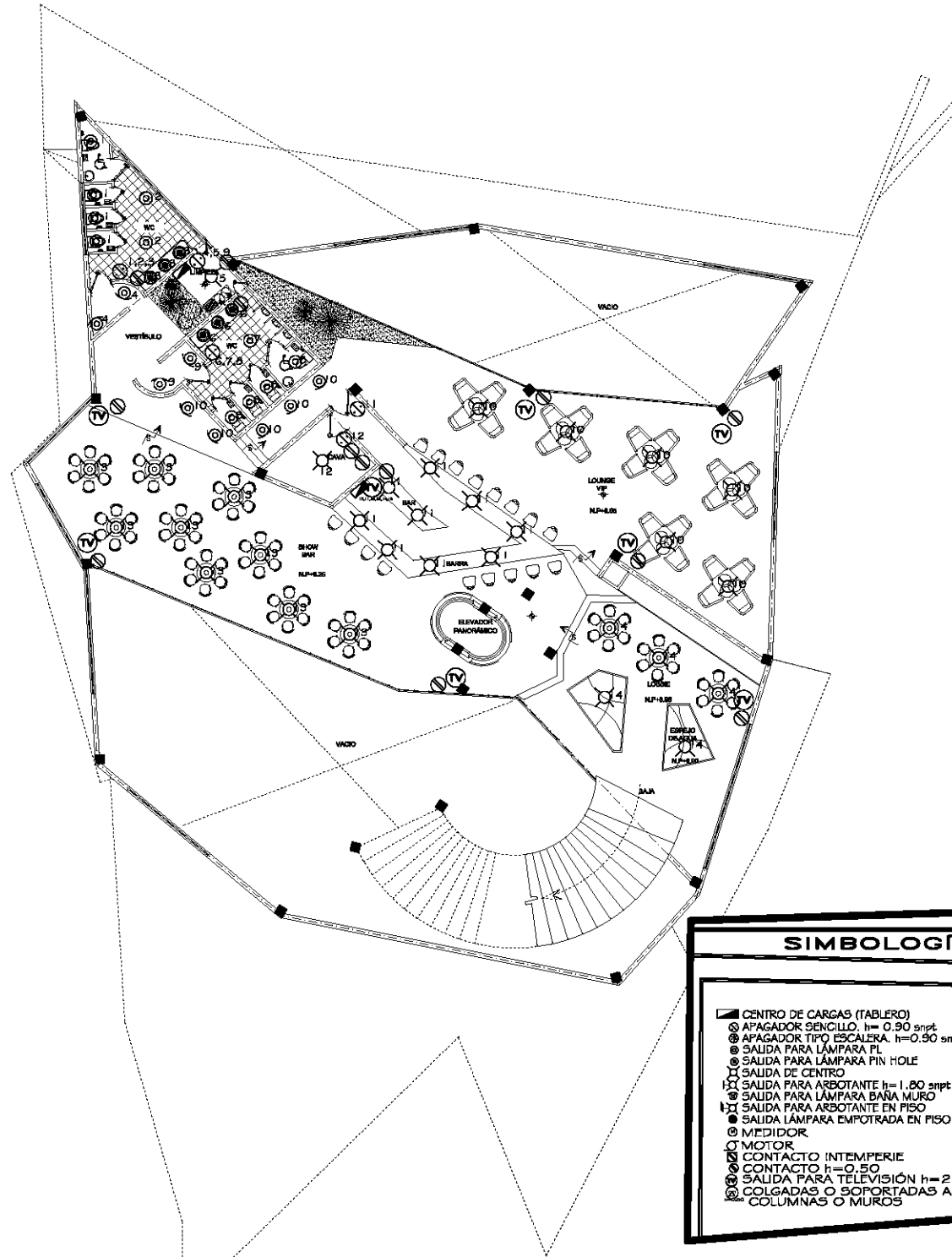
Asociación: Mestros

**TESIS**

PROYECTO BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

1:275

1:275



PLANTA 2DO NIVEL

**SIMBOLOGÍA**

- CENTRO DE CARGAS (TABLERO)
- ⊗ APAGADOR DE CILINDRO, h= 0.90 smpt
- ⊗ APAGADOR TIPO ESCALERA, h=0.90 smpt
- ⊗ SALIDA PARA LÁMPARA PL
- ⊗ SALIDA PARA LÁMPARA PIN HOLE
- ⊗ SALIDA DE CENTRO
- ⊗ SALIDA PARA ARBOTANTE h= 1.80 smpt
- ⊗ SALIDA PARA LÁMPARA BAÑO MURO
- ⊗ SALIDA PARA ARBOTANTE EN PISO
- ⊗ SALIDA LÁMPARA EMPOTRADA EN PISO
- ⊗ MEDIDOR
- ⊗ MOTOR
- ⊗ CONTACTO INTEMPERIE
- ⊗ CONTACTO h=0.50
- ⊗ SALIDA PARA TELEVISIÓN h= 2.00
- ⊗ COLGADAS O SOPORTADAS A COLUMNAS O MUROS

LORENA LOZANO VALDES

I.Elect

03

1.00 2.00 4.00 8.00

CRUCES DE LOCALIZACIÓN

MOJANAS

MOJANAS

PLANTA

PROYECTO DE LOCALIZACIÓN

PLANTAS DE I.Electricas

BAR - LOUNGE

UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Centeno

Fecha: Mayo, 2007

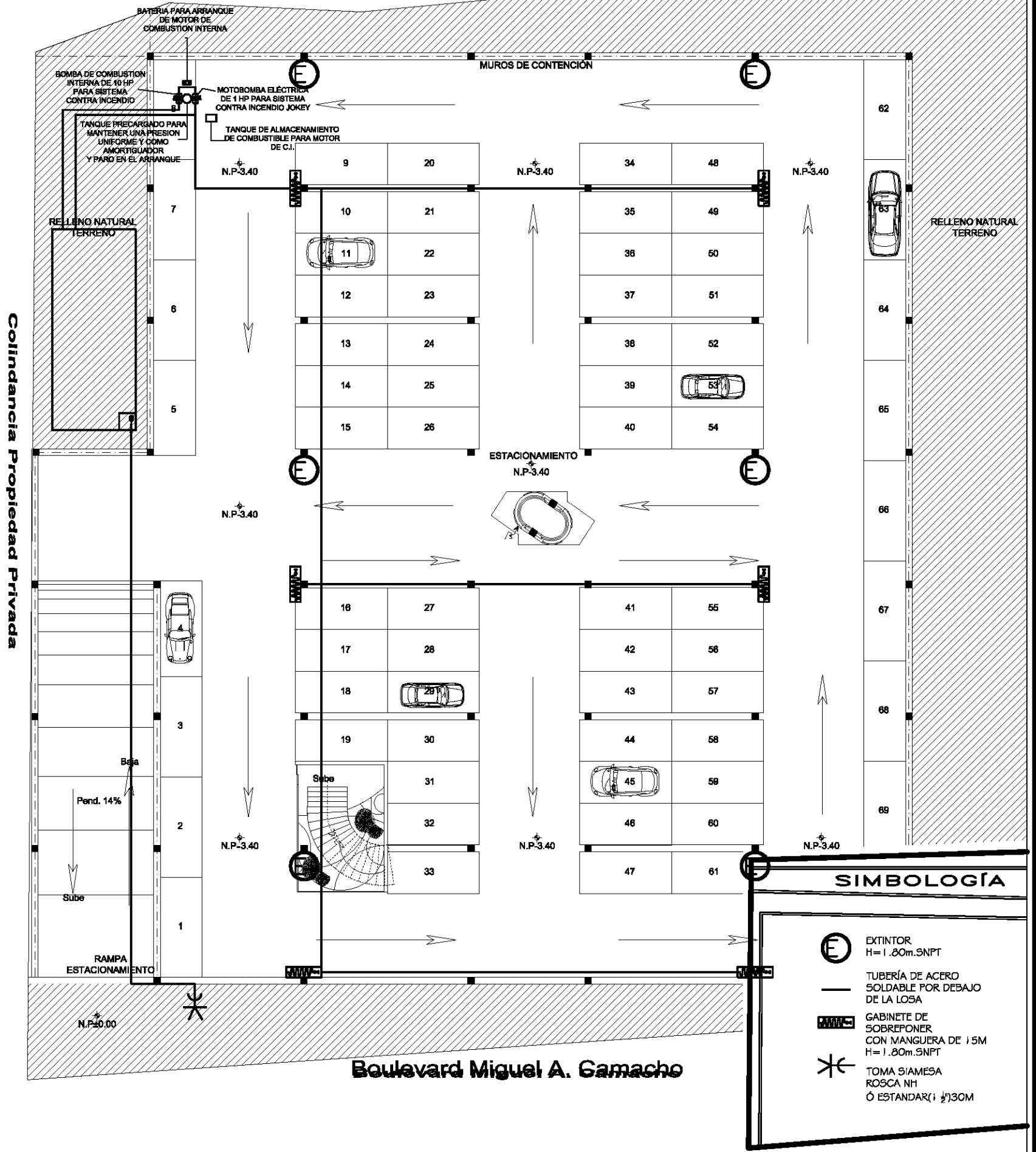
Escala: 1:275

Autores: Metros

TESIS

PROYECTO BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Colinda Zona Federal / Playa



PLANTA DE ESTACIONAMIENTO

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Ubicación: **Boulevard Miguel A. Gamacho**

Fecha: **Mayo, 2007**

Escala: **1:275**      Acotación: **Metros**

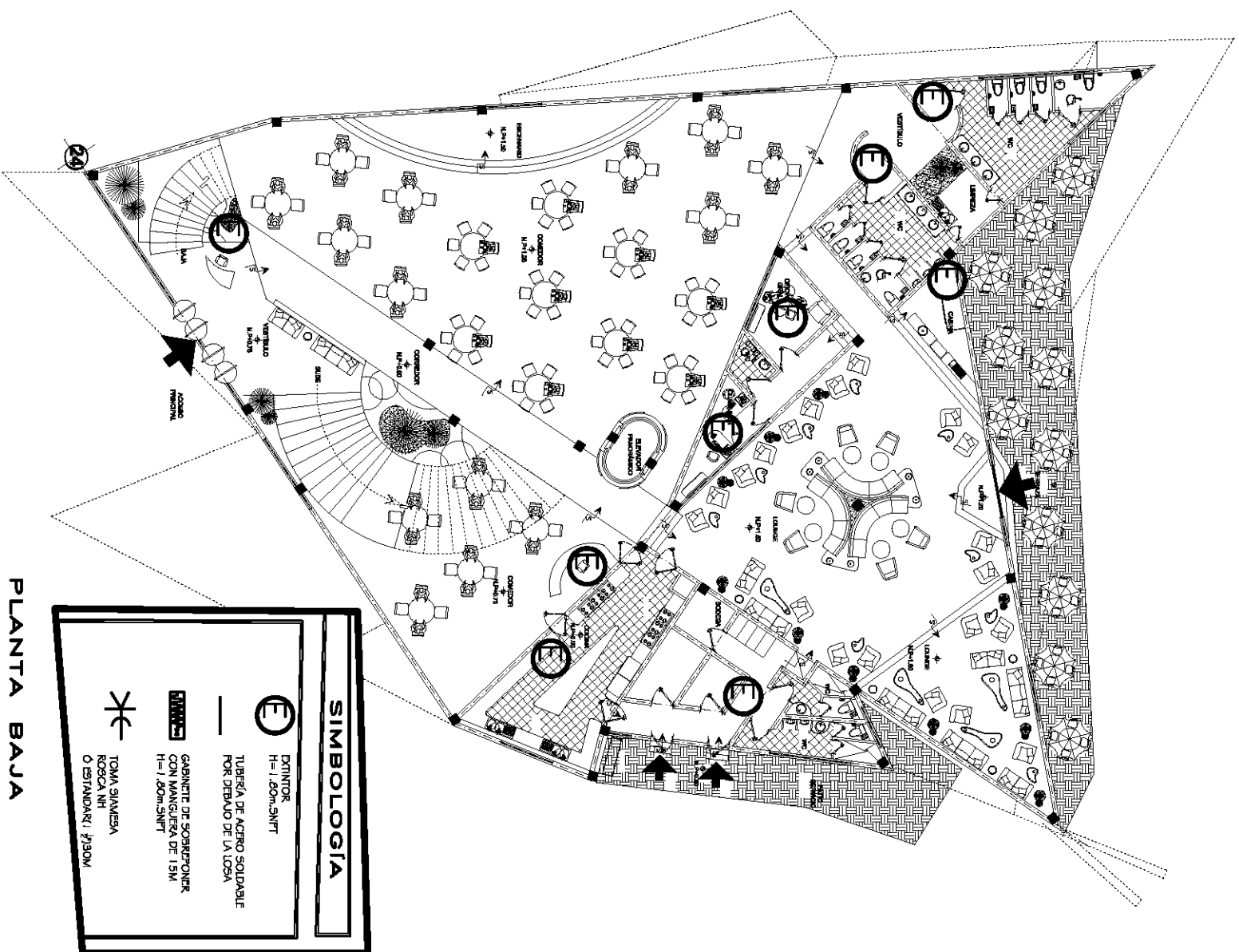
**LORENA LOZANO VALDÉS**  
I.C.Inc

**01**

PLANTA ESTACIONAMIENTO I.C.INCENDIO

5.00  
4.00  
3.00  
2.00  
1.00  
0.00  
BEGALA GRÁFICA

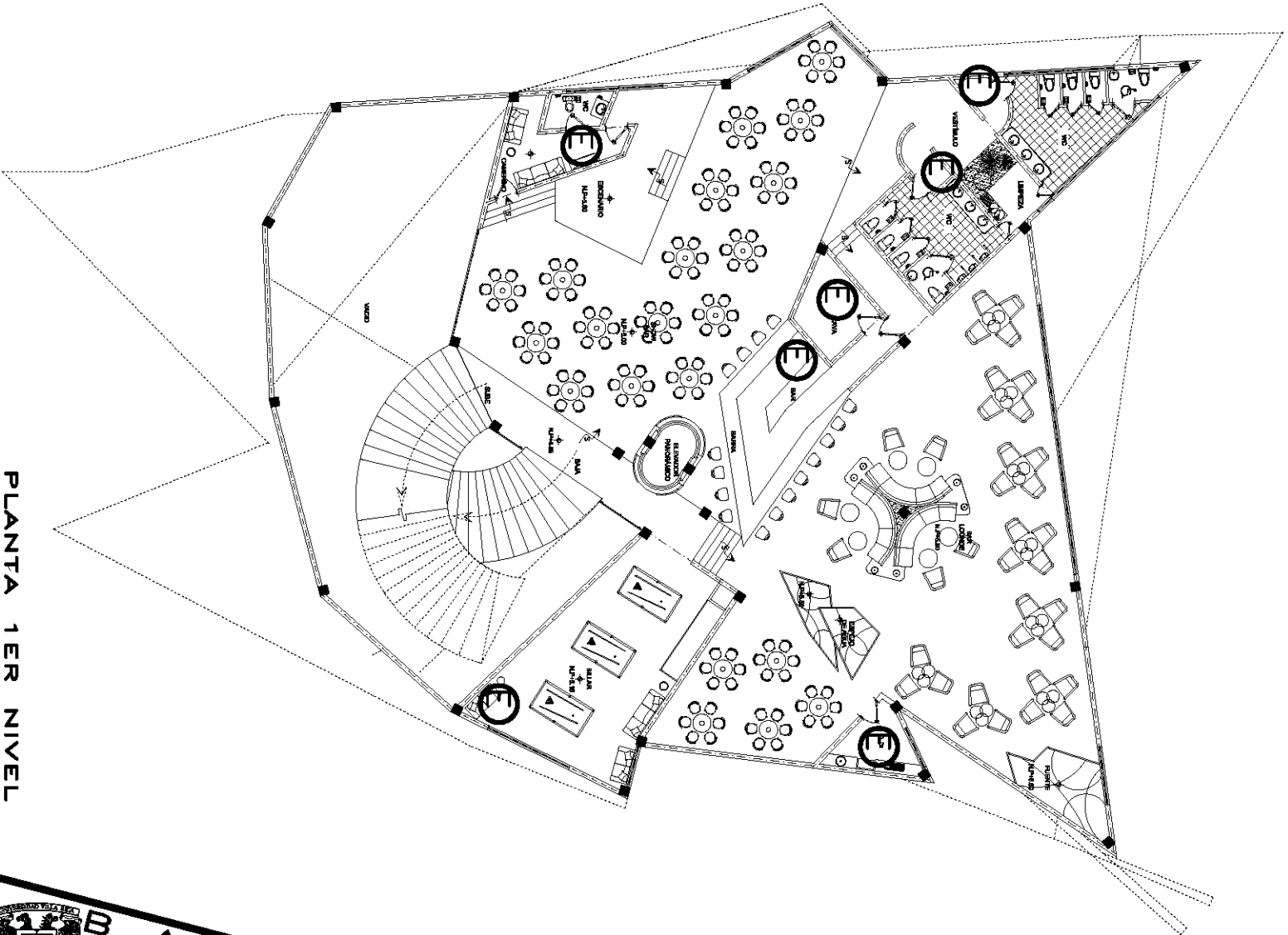
**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**



PLANTA BAJA

**SIMBOLOGIA**

- EXTINTOR  
H=1,80m-5MT
- TUBERIA DE ACERO SOLDABLE  
FORK DETALDO DE LA LOSA
- GABINETE DE SOPORTE  
CON MANGUERA DE 15M  
H=1,80m-5MT
- TOMA SIMANESA  
ROSCA NH  
O ESTANDAR / 130M



PLANTA 1ER NIVEL

**BAR - LOUNGE**

UNIVERSIDAD VILLA RICA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicacion:  
Boulevard Miguel A. Camacho

Fecha: Mayo, 2007

Proyecto:  
BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Escala: 1:275

Acotacion: Metros

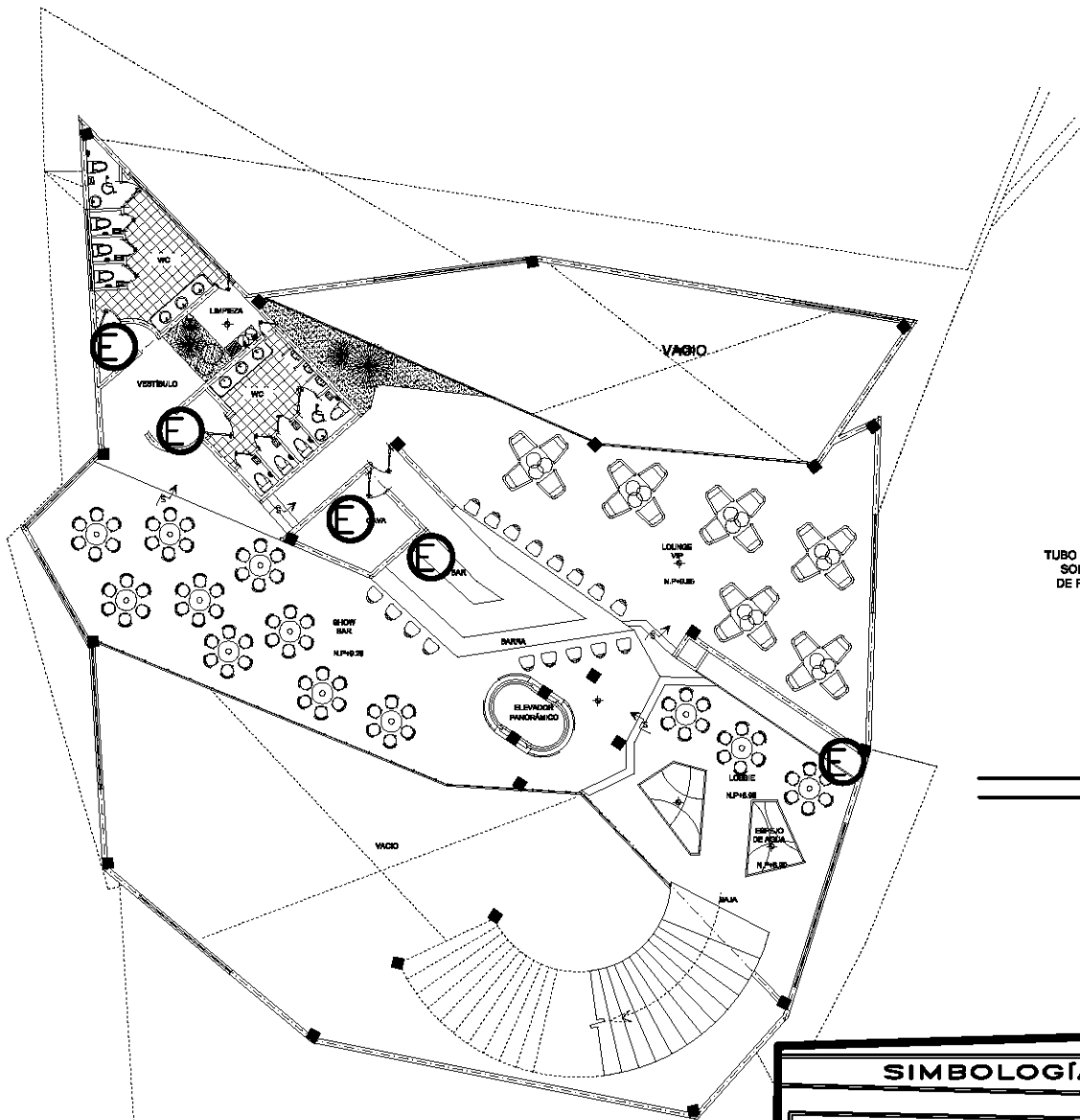
LORENA LOZANO VALDES

L.O. Inc

02

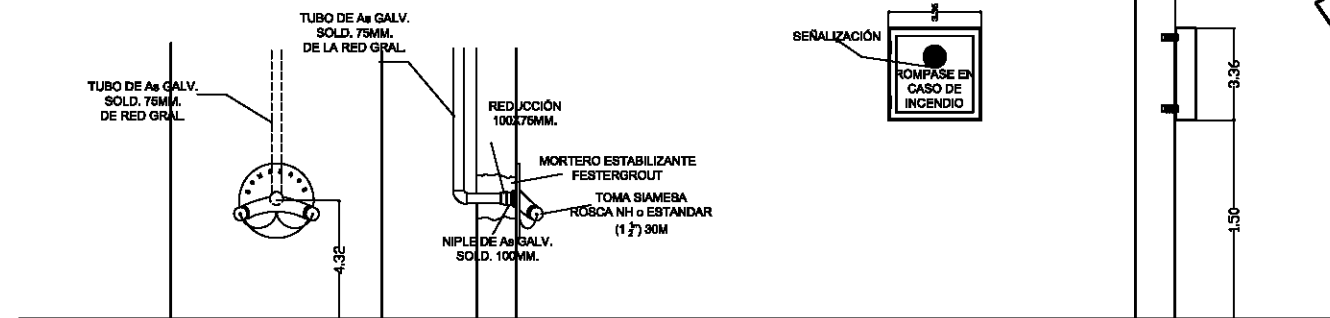
5.00 ESCALA GRAFICA

CROQUIS DE LOCALIZACION



PLANTA 2DO NIVEL

SIMBOLOGÍA	
	EXTINTOR H= 1.80m.5NPT
	TUBERÍA DE ACERO SOLDABLE POR DEBAJO DE LA LOSA
	GABINETE DE SOBREPONER CON MANGUERA DE 15M H= 1.80m.5NPT
	TOMA SIAMESA ROSCA NH Ó ESTANDAR (1 1/2) 90M



DETALLE TOMA SIAMESA

DETALLE GABINETE DE SOBREPONER

DETALLES

**LORENA LOZANO VALDES**

I.C.Inc 03

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

BAR - LOUNGE

PLANTAS DE INCENDIO

I.C. INCENDIO

UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Centeno

Fecha: Mayo, 2007

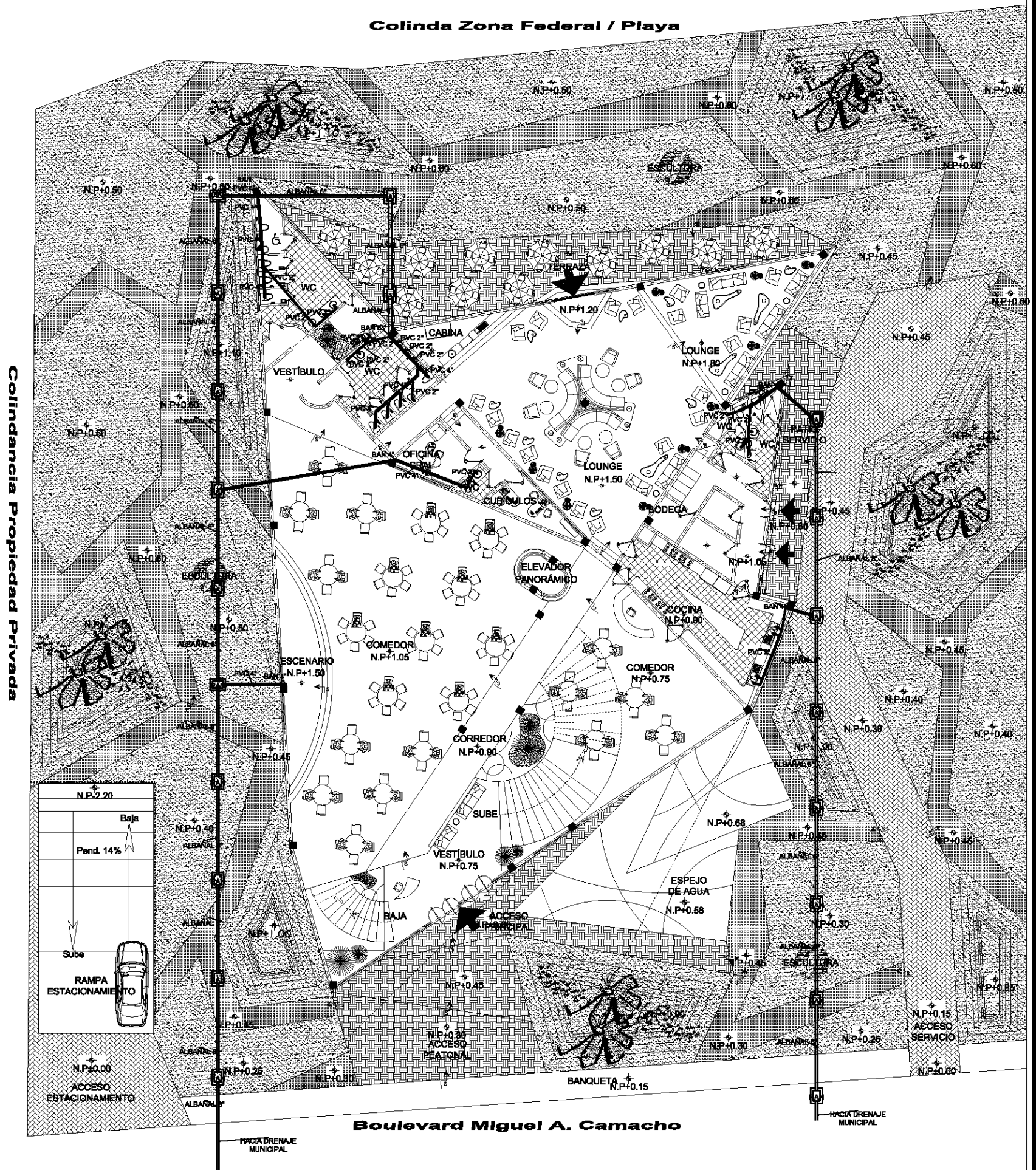
Escala: 1:275

Anotación: Metros

**TESIS**

PROYECTO BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Colinda Zona Federal / Playa



PLANTA DE ESTACIONAMIENTO



UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE

**TESIS**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Camacho

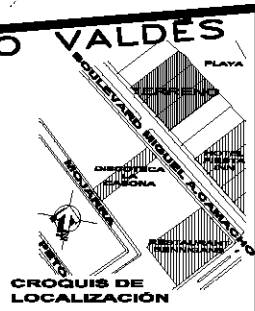
I. SANITARIAS



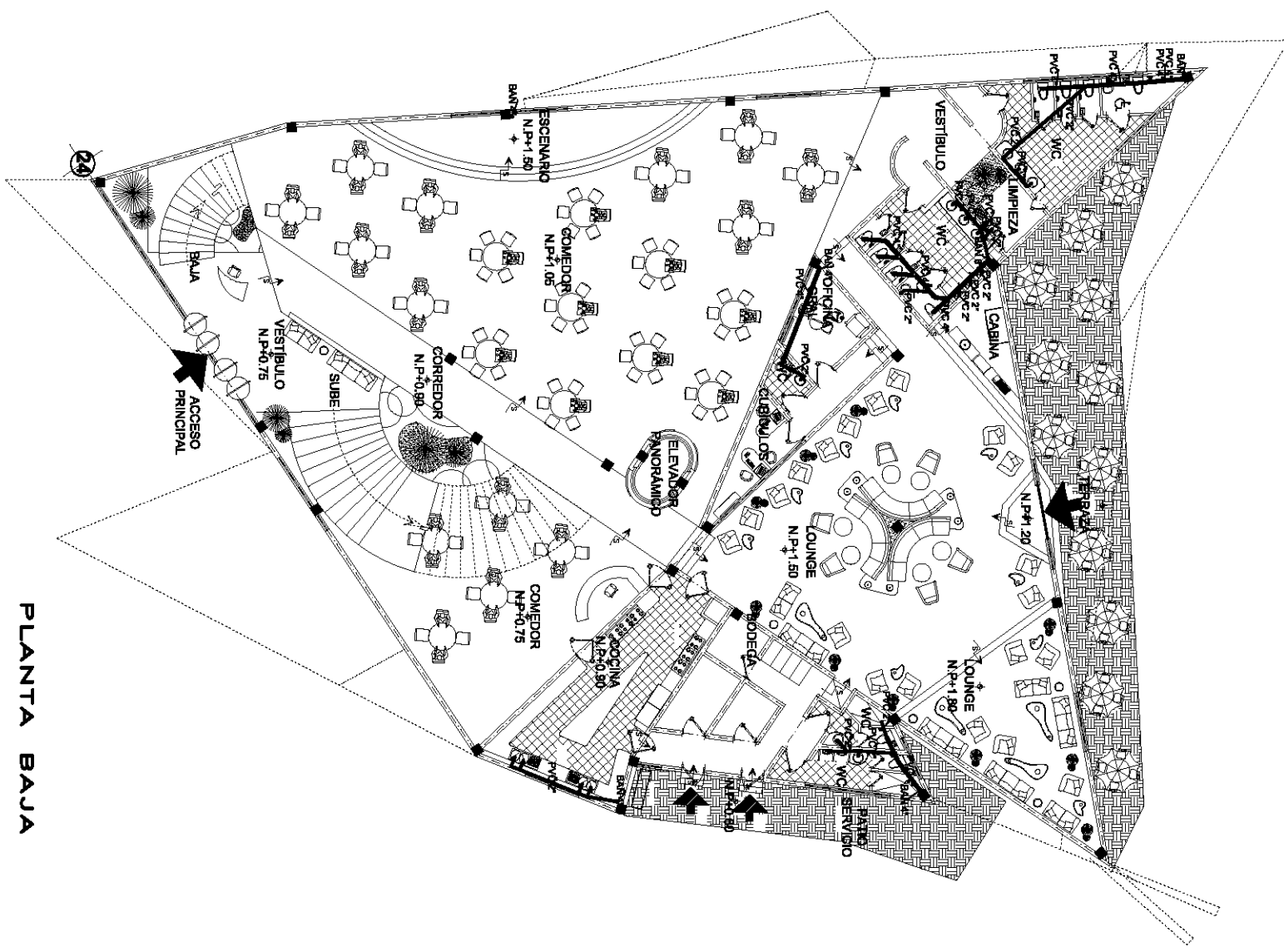
LORENA LOZANO VALDÉS

n. Sanit

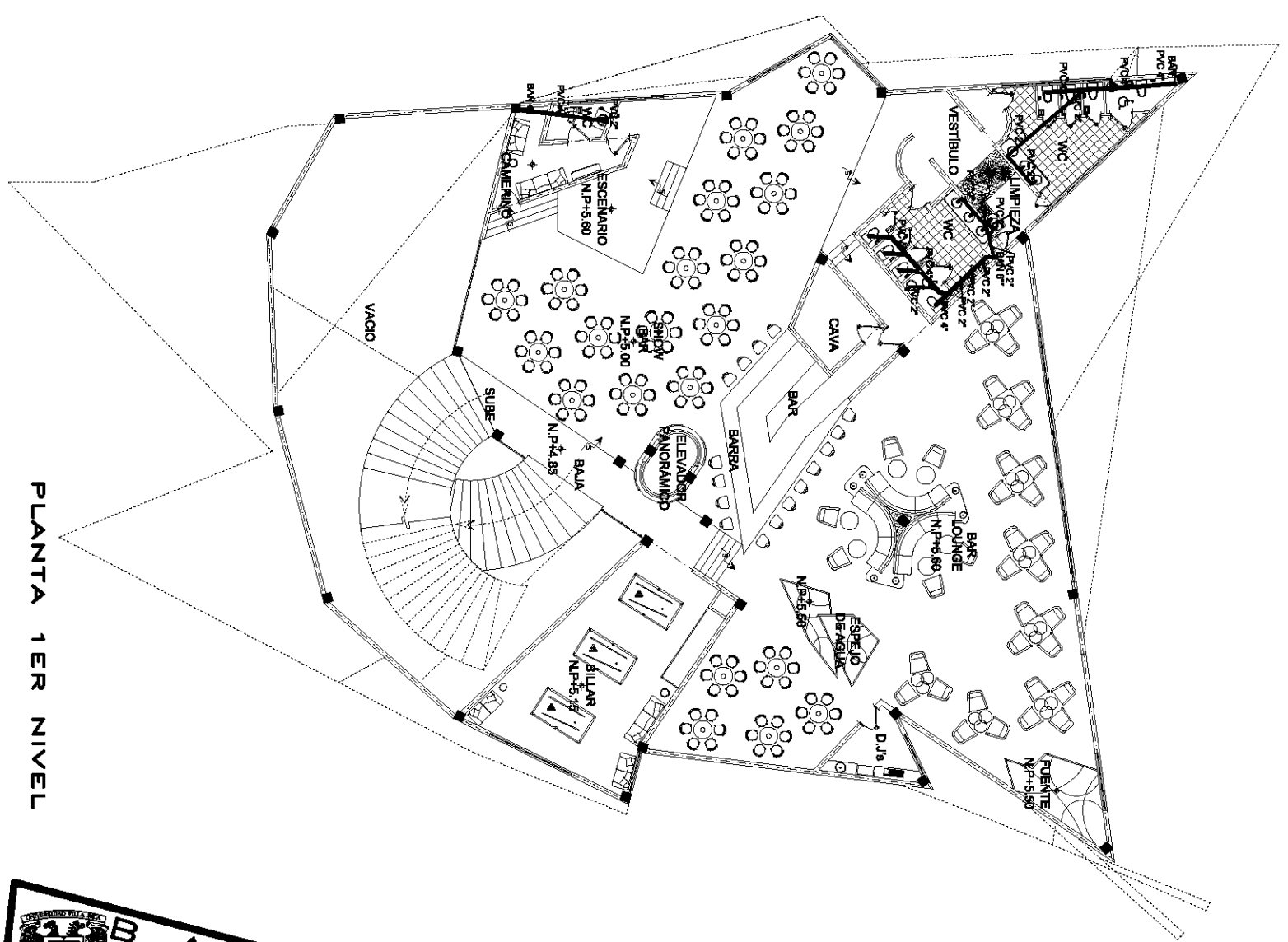
01




CROQUIS DE LOCALIZACIÓN



PLANTA BAJA



PLANTA 1ER NIVEL




**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

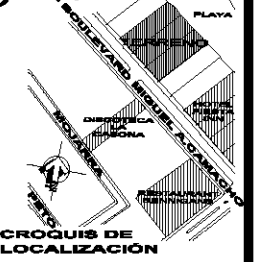
**BAR LOUNGE**

PLANTAS DE I.Sanitarias

**LORENA LOZANO VALDÉS**

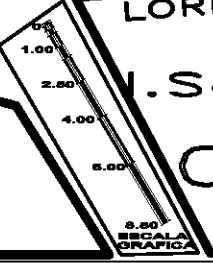
I.Sanitarias 02





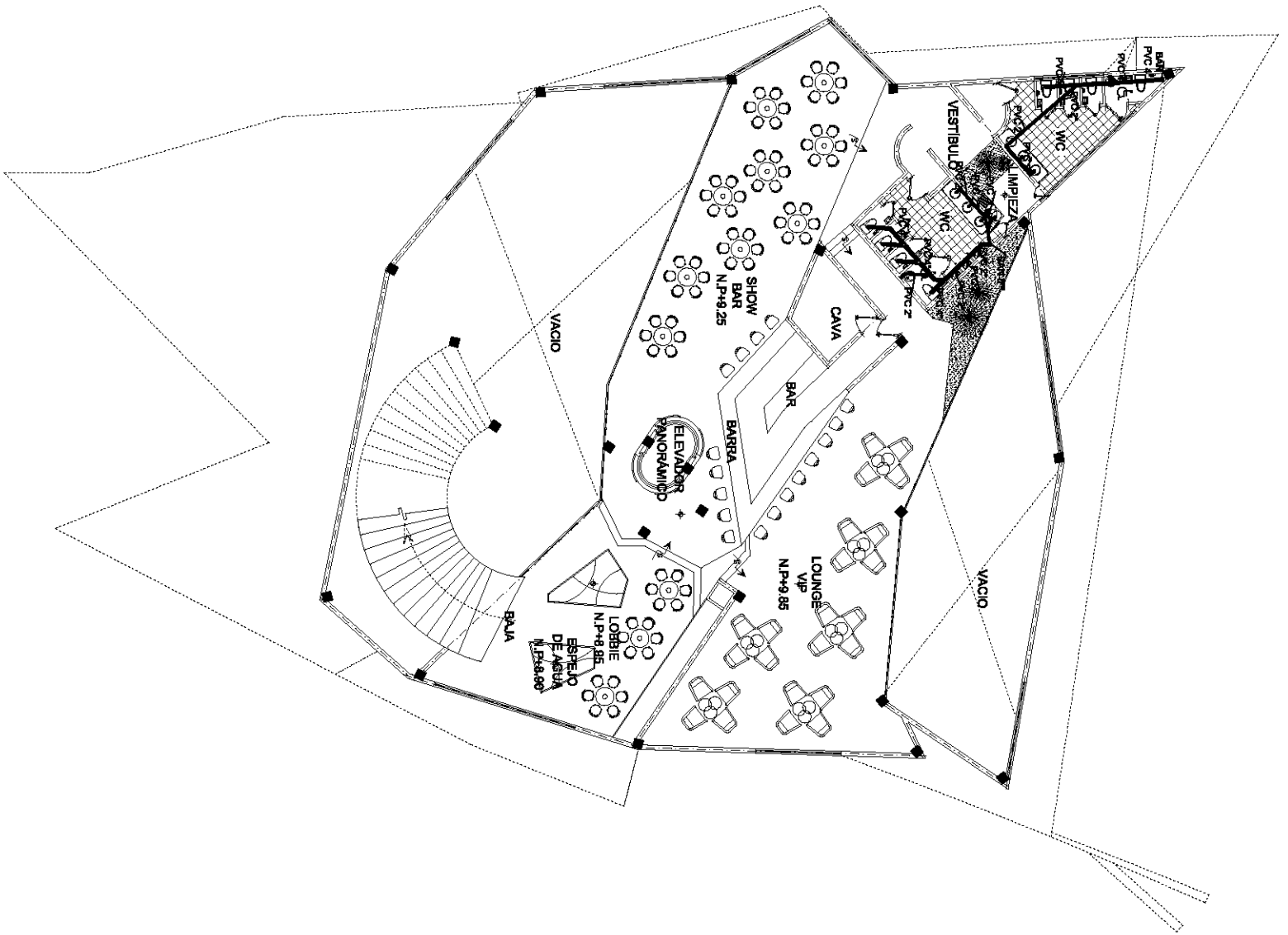
**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**

<b>Ubicación:</b> Boulevard Miguel A. Camacho	
<b>Fecha:</b> Mayo, 2007	
<b>Proyecto:</b> BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA	<b>Escala:</b> 1:275
<b>Acotación:</b> Metros	



5.00 ESCALA GRAFICA

PLANTA 2DO NIVEL



UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

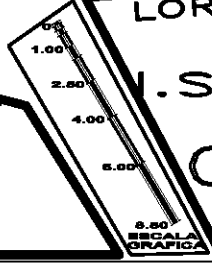
Ubicacion: **Boulevard Miguel A. Camacho**

Fecha: **Mayo, 2007**

Escala: **1:275**

Acotacion: **Metros**

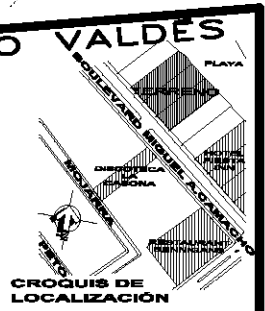
PLANTAS DE I.Sanitarias



LORENA LOZANO VALDES

I.Sanitaria

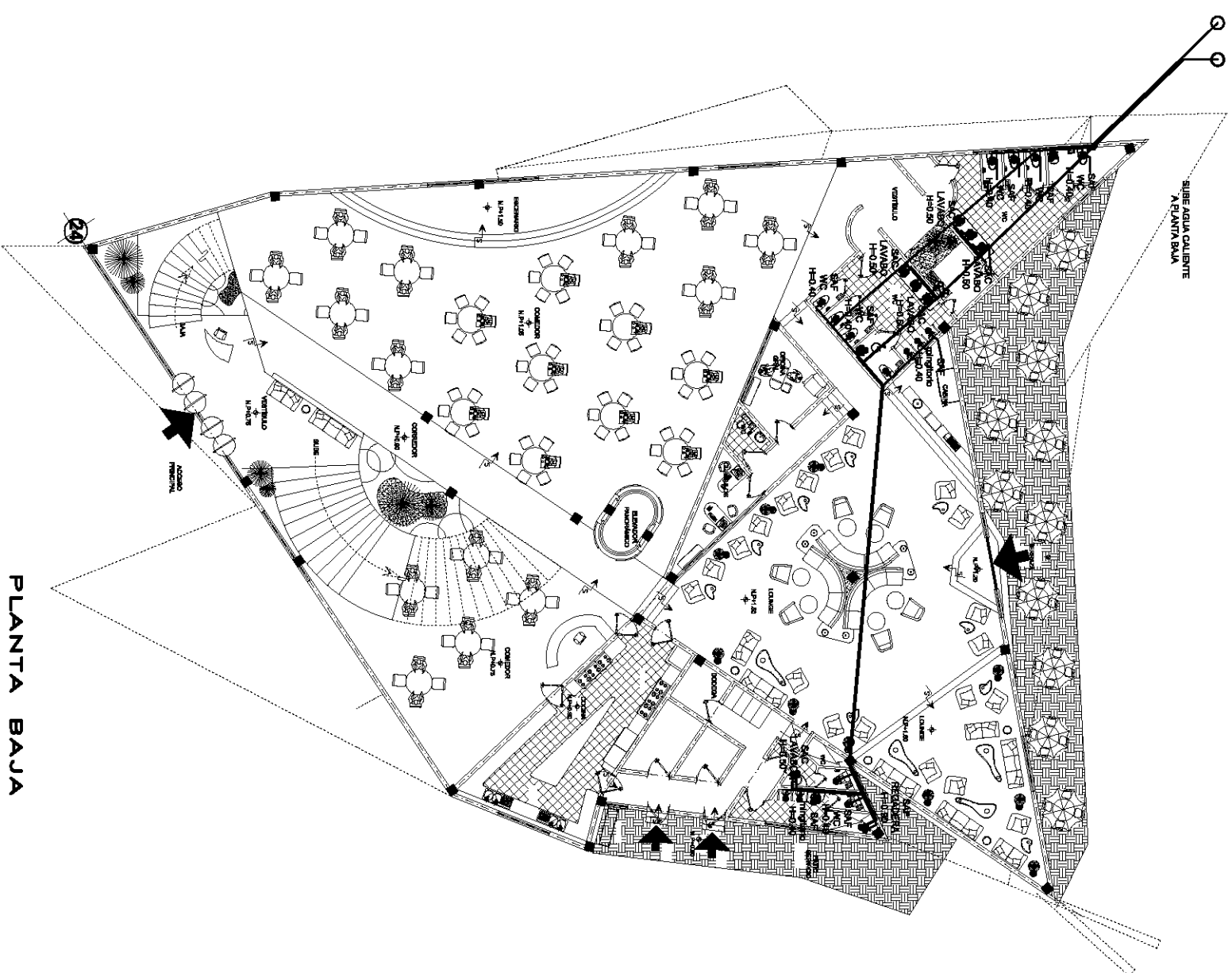
03



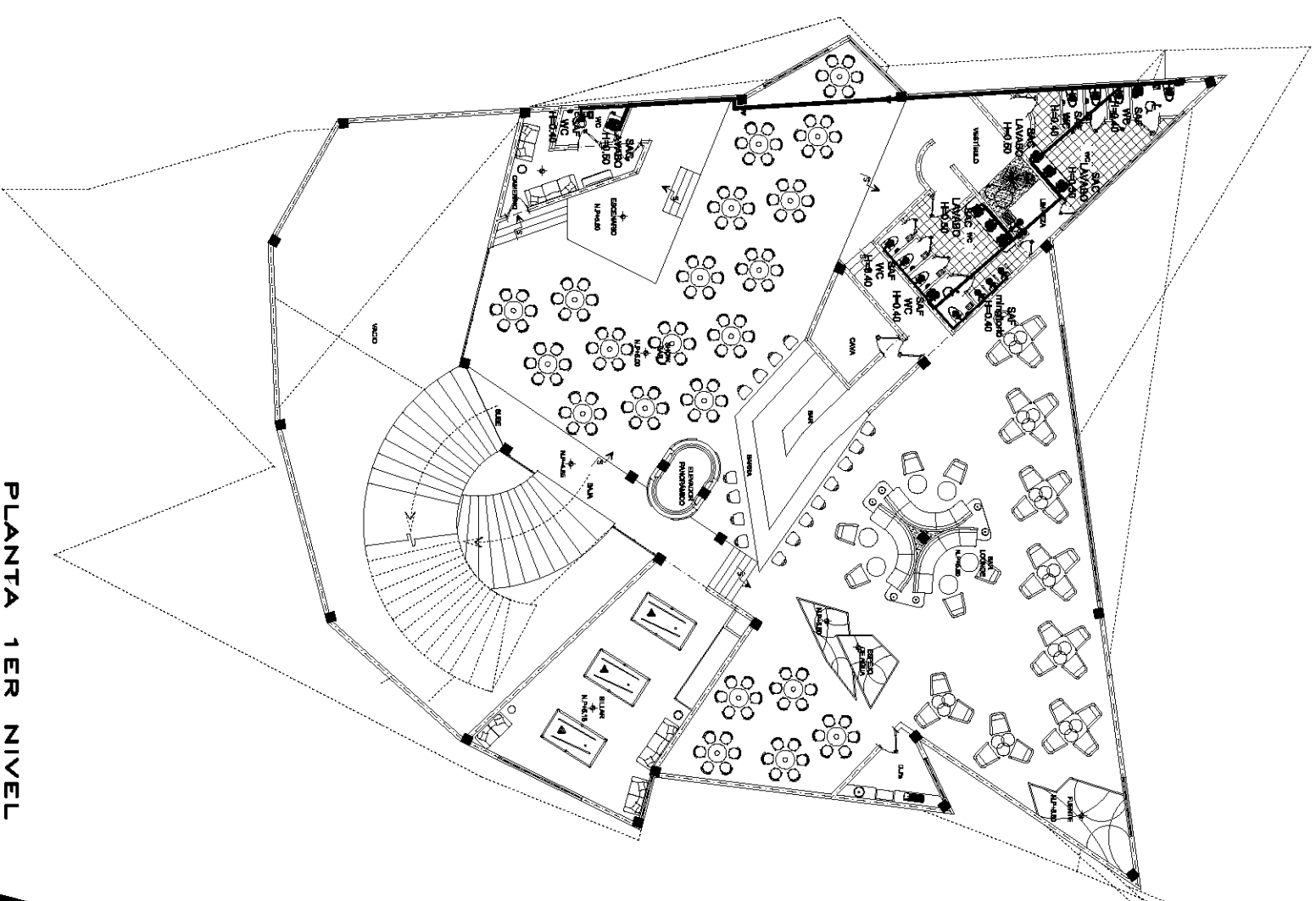
CROQUIS DE LOCALIZACION







PLANTA BAJA



PLANTA 1ER NIVEL

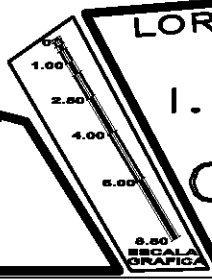


**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**  
Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

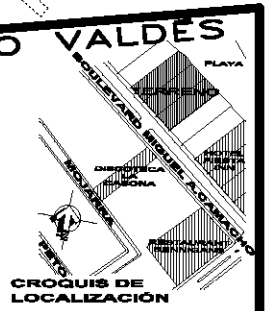
Ubicación: **Boulevard Miguel A. Camacho**  
Fecha: **Mayo, 2007**  
Escala: **1:275**      Acotación: **Metros**

PLANTAS DE I.Hidráulicas



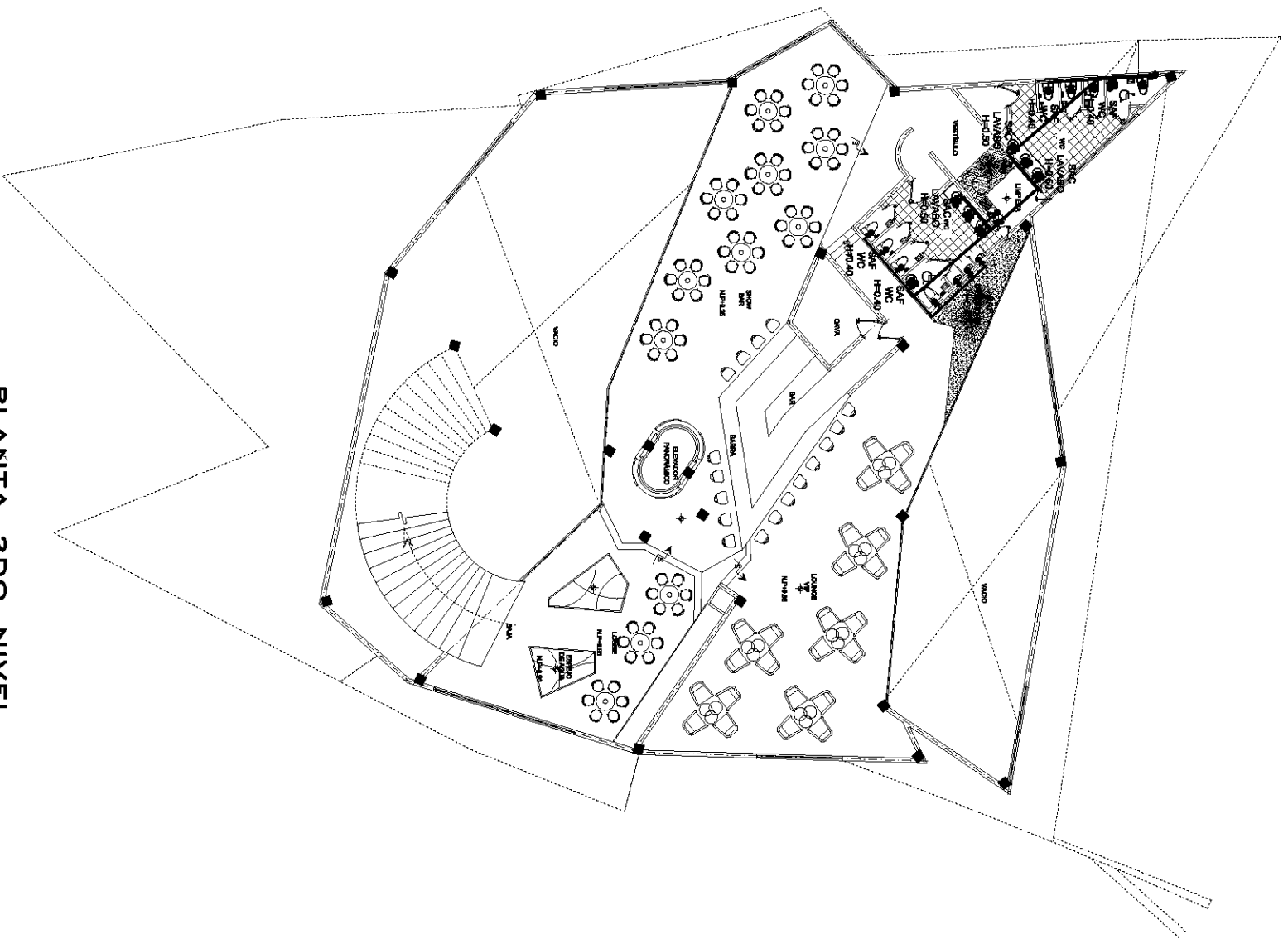
**LORENA LOZANO VALDÉS**

I.Hid  
02



CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

PLANTA 2DO NIVEL



UNIVERSIDAD VILLA RICA

FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

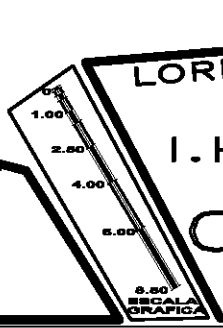
Ubicacion: **Boulevard Miguel A. Camacho**

Fecha: **Mayo, 2007**

Escala: **1:275**

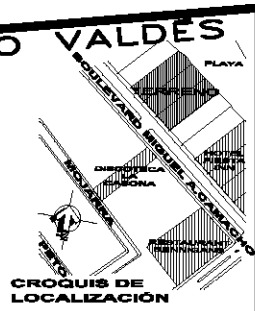
Acotacion: **Metros**

BAR - LOUNGE  
PLANTAS DE I.Hidraulicas



LORENA LOZANO VALDES

I.Hid  
03



CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

### TABLA DE ACABADOS

PISOS

A	
B	C

**A= ACABADOS BASE**

- 1.- Losa de concreto armado de 15 cm. de espesor
- 2.- Losa reticular de 30 cm. reforzada con nervaduras y capa de compresión superior.
- 3.- Losa de entrepiso de losacero reforzada
- 4.- Terreno compacto de tierra

**B= ACABADOS RECUBRIMIENTOS**

- 1.- Firme de concreto nivelado
- 2.- Cemento Pulido
- 3.- Pintura para albercas Albermex de Comex color Rojo oxidado 20-90
- 4.- Pintura para albercas Albermex de Comex color Azul intenso 20-01
- 5.- Pasto

**C= ACABADOS FINALES**

- 1.- Aparente
- 2.- Adocreto Terrazo Mod. Conchuela barro imitación 30x30x3cm.
- 3.- Cantera Caoba Cancún 30x30x2cm.
- 4.- Loseta Beige Vitromex Mod. América Florida de 31.6x31.6x1cm.
- 5.- Oxidante para Concreto SPG color Trigo Dorado con Sellador Acrílico
- 6.- Oxidante para Concreto SPG color Ocre con Sellador Acrílico
- 7.- Oxidante para Concreto SPG color Negro con Sellador Acrílico
- 8.- Oxidante para Concreto SPG color Rojo Indigo con Sellador Acrílico
- 9.- Oxidante para Concreto SPG color Lima con Sellador Acrílico
- 10.- Oxidante para Concreto SPG color Violeta con Sellador Acrílico
- 11.- Agua
- 12.- Concreto estampado Rotec Mod. Big Stone color Tobacco con Sellador Acrílico
- 13.- Concreto estampado Rotec Mod. European Cobblestone color Eclipse con Sellador Acrílico
- 14.- Concreto estampado Rotec Mod. European Cobblestone color sunset con Sellador Acrílico

### TABLA DE ACABADOS

MUROS

A	B	C
---	---	---

**A= ACABADOS BASE**

- 1.- Muro de Tabique extruido Novaceramic
- 2.- Muro de Páneles de Placas de Titanio con relleno de poliuretano expandible de 20 cm. de espesor
- 3.- Pilares metálicos Mod. HP en perfil "H" de alas y caras paralelas para pilares con pletinas laterales adjuntas soldadas de 40x40cm.
- 4.- Bastidor de Aluminio Anodizado Derranodic color bronce con perfiles de 3"
- 5.- Muro de Tablaroca
- 6.- Muro de tensión de concreto armado

**B= ACABADOS RECUBRIMIENTOS**

- 1.- Aplanado Fino de mezcla cemento arena
- 2.- Capa de Yeso de 3mm.
- 3.- Cemento Pulido
- 4.- Panel de Tablaroca de 13 mm. marca YPSA
- 5.- Aparente

**C= ACABADOS FINALES**

- 1.- Acabado Electropulido de Titanio
- 2.- Oxidante para Concreto SPG color Arena con Sellador Acrílico
- 3.- Oxidante para Concreto SPG color Ocre con Sellador Acrílico
- 4.- Oxidante para Concreto SPG color Rojo Indigo con Sellador Acrílico
- 5.- Oxidante para Concreto SPG color Violeta con Sellador Acrílico
- 6.- Acabado Chorreado con arena de acero
- 7.- Cristales Reflectasol AP Claro Sist. Duovent (control térmico-Acústico)
- 8.- Pasta flotada con pintura vinilica marca Comex color Blanco y Azulejo Vitromex mod. América Florida de 20x20x1 cm.
- 9.- Pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex color Chabacano
- 10.- Mármol Travertino Florito de 30x30x1

PLAFONES

A	B	C
---	---	---

**A= ACABADOS BASE**

- 1.- Losa Reticular de 30cm. reforzada con nervaduras y capa de compresión superior
- 2.- Losa de entrepiso de losacero reforzada
- 3.- Páneles de Plcas de Titanio con relleno de Poliuretano expandible de 20 cm. de espesor


**B= ACABADOS RECUBRIMIENTOS**

- 1.- Acabado aparente
- 2.- Capa de Yeso 3mm.
- 3.- Falso Plafón de metal desplegado
- 4.- Falso plafón de Tablaroca 13mm.

**C= ACABADOS FINALES**

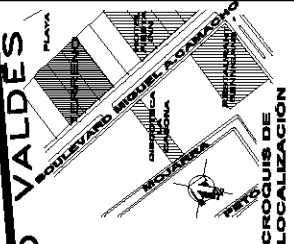
- 1.- Pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex Color Blanco
- 2.- Pasta flotada con pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex color Rojo
- 3.- Pasta flotada con pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex color Caoba
- 4.- Pasta flotada con pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex color Blanca

LORENA LOZANO VALDES



Acab  
01

CROQUIS DE LOCALIZACION



BAR - LOUNGE

TESIS

UNIVERSIDAD VILLA RICA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Ubicación: Boulevard Miguel A. Centeno

Fecha: Mayo, 2007

E-mail: S/E

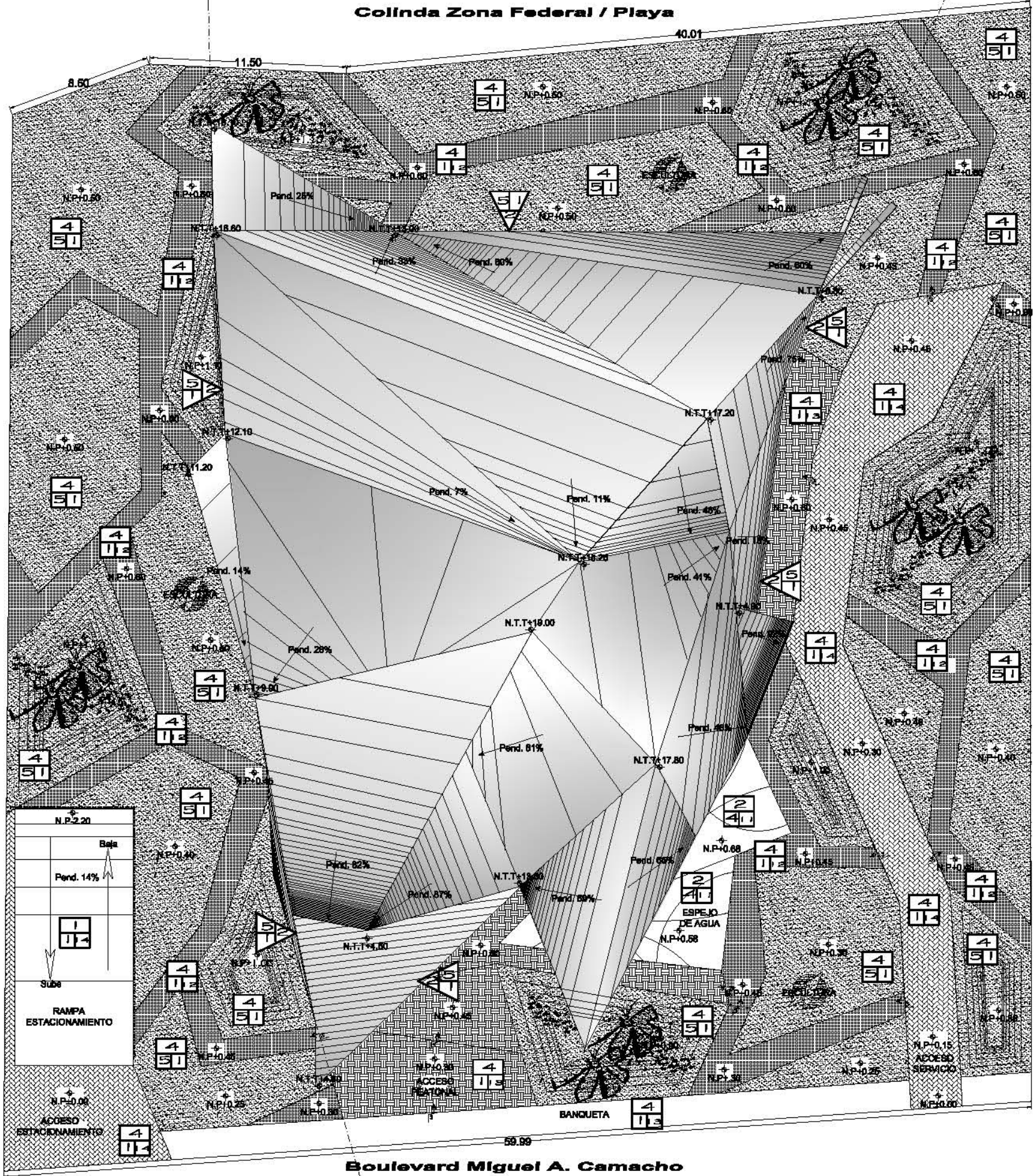
Asesoración:

PROFESOR BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

11

4

Colinda Zona Federal / Playa



Boulevard Miguel A. Camacho

PLANTA DE AZOTEA

28



UNIVERSIDAD VILLA RICA

FAULTAD DE ARQUITECTURA

TESIS

Proyecto: BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

Ubicacion: Boulevard Miguel A. Camacho

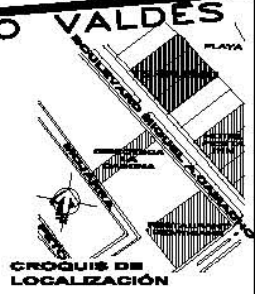
Fecha: Mayo, 2007

Escala: 1:275 Acotacion: Metros

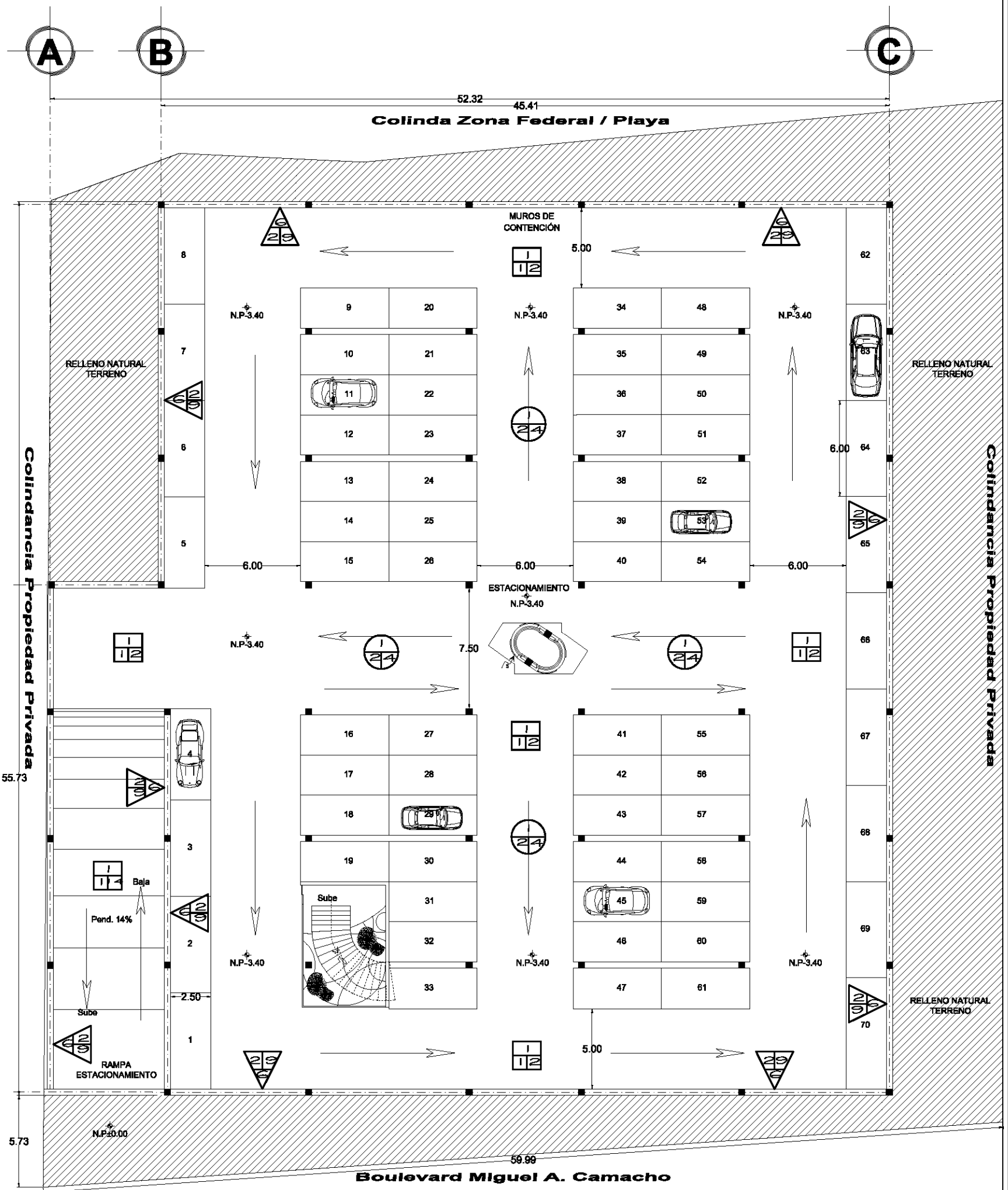
PLANTAS DE ACABADOS

LORENA LOZANO VALDES

Acabados 02



CROQUIS DE LOCALIZACION



PLANTA DE ESTACIONAMIENTO

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**TESIS**

Proyecto: **BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA**

Ubicación: **Boulevard Miguel A. Camacho**

Fecha: **Mayo, 2007**

Escala: **1:275**      Acotación: **Metros**

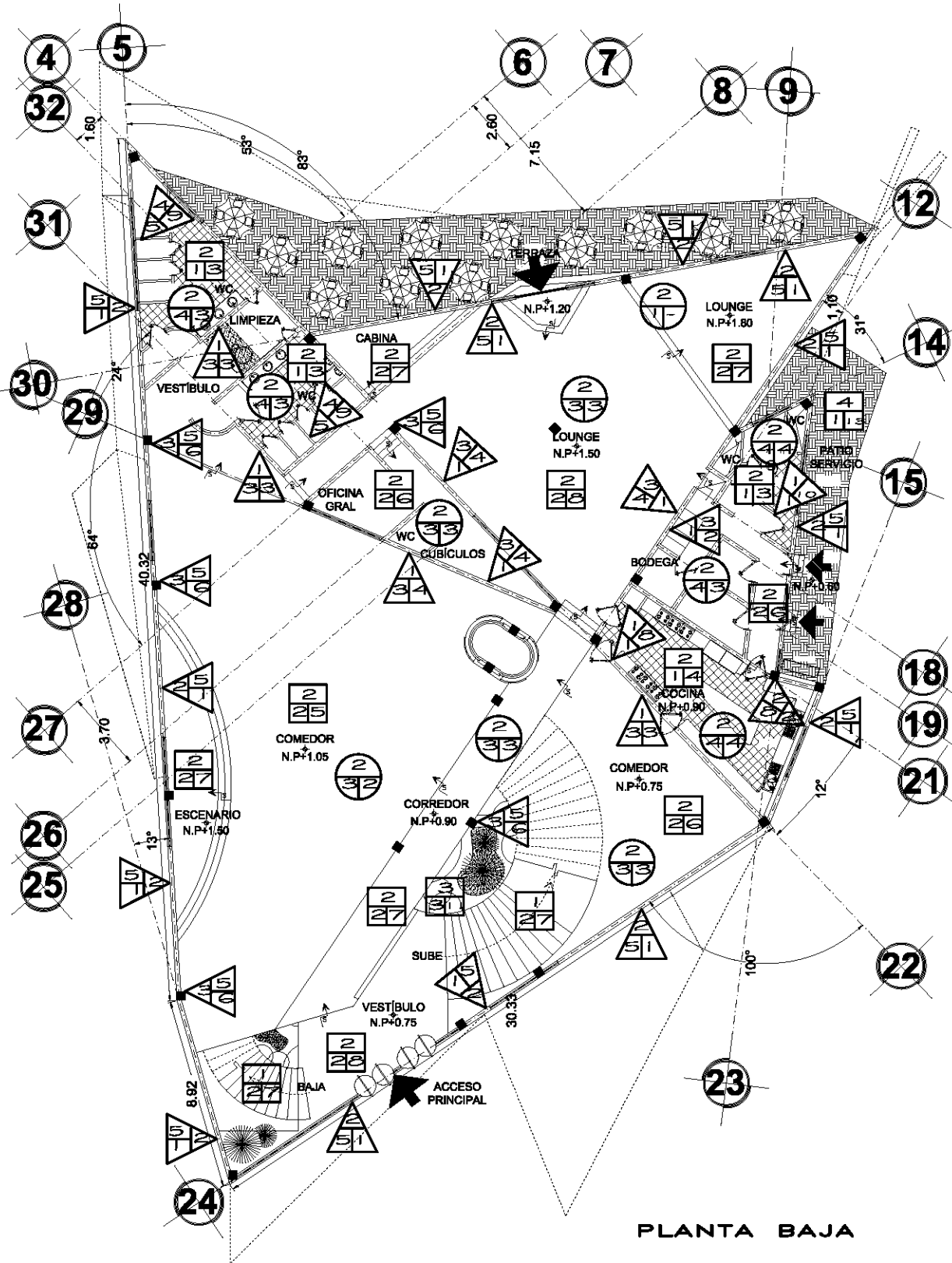
**LORENA LOZANO VALDÉS**

**Acabados 03**

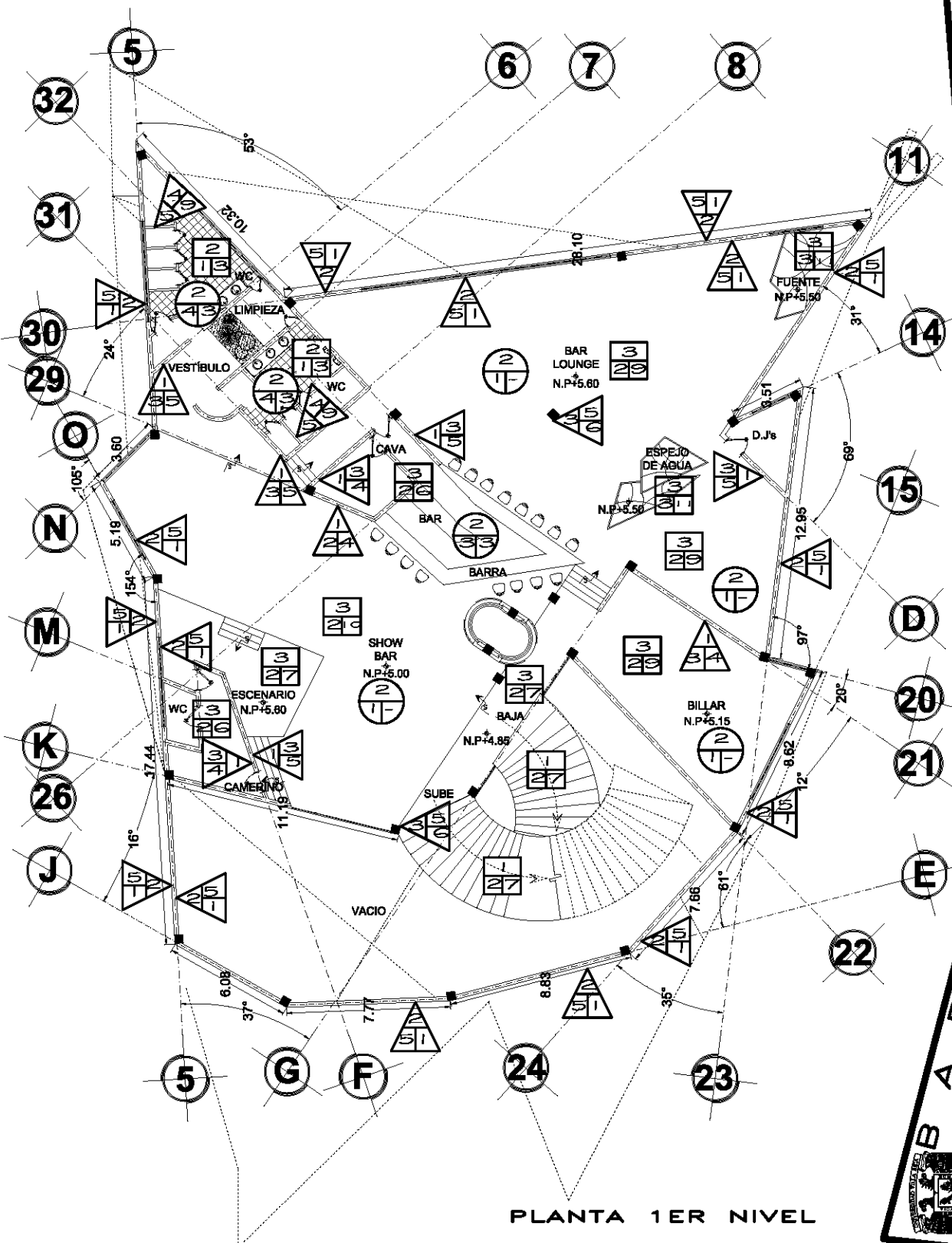
PLANTAS DE ACABADOS

5.00 ESCALA GRÁFICA

**CROQUIS DE LOCALIZACIÓN**



PLANTA BAJA



PLANTA 1ER NIVEL

**LORENA LOZANO VALDES**

**Acabados**

**04**

**PLANTAS DE ACABADOS**

---

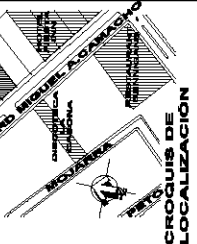
**B A R - L O U N G E**

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**

**FACULTAD DE ARQUITECTURA**

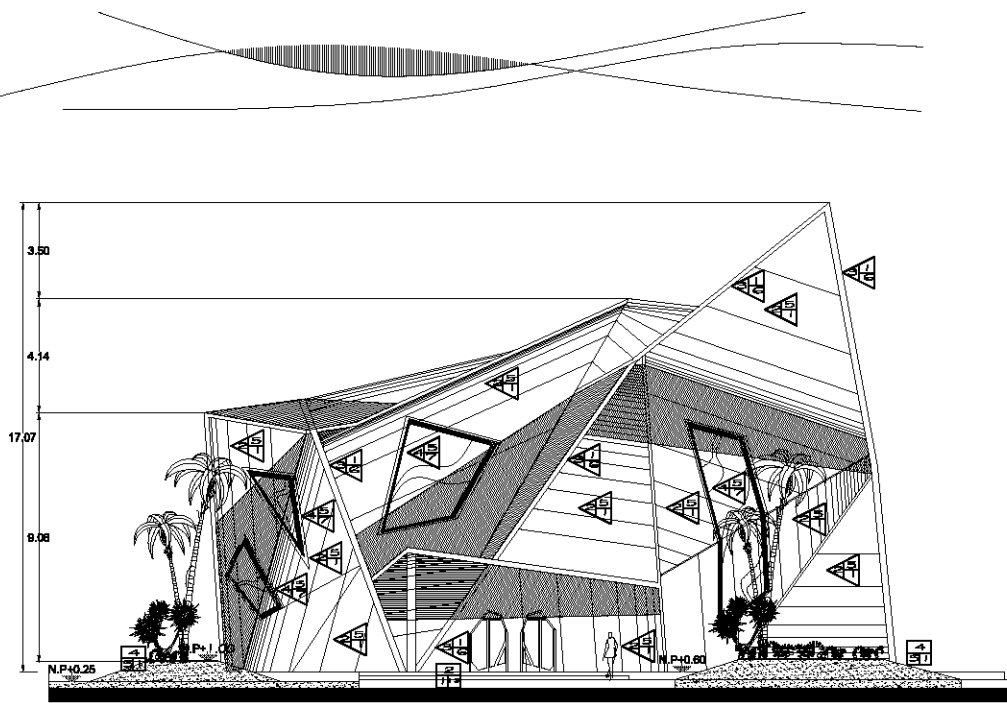
<b>Ubicación:</b> Boulevard Miguel A. Centeno	<b>Fecha:</b> Mayo, 2007
<b>Proyecto:</b> BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA	<b>Asesoración:</b> Mestros
<b>ESCALA:</b> 1:275	

**TESIS**





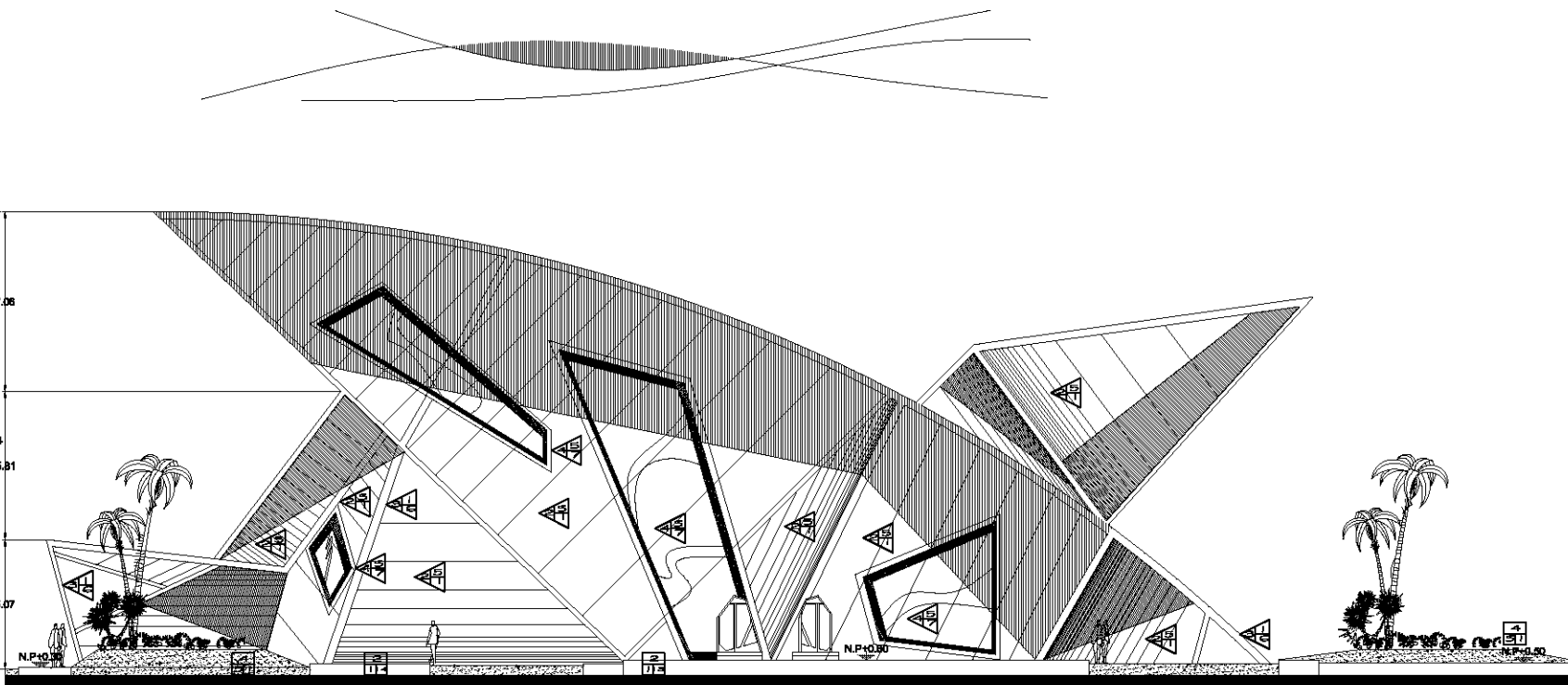




FACHADA BOULEVARD

TABLA DE ACABADOS	
PISOS	<p><b>A= ACABADOS BASE</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Losa de concreto armado de 15 cm. de espesor</li> <li>2.- Losa reticular de 30 cm. reforzada con nervaduras y capa de compresión superior.</li> <li>3.- Losa de entripado de losacero reforzada</li> <li>4.- Terreno compacto de tierra</li> </ol> <p><b>B= ACABADOS RECUBRIMIENTOS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Firma de concreto nivelado</li> <li>2.- Cemento Pulido</li> <li>3.- Pintura para alacaras Albermax de Comex color Rojo oxidado 20-80</li> <li>4.- Pintura para alacaras Albermax de Comex color Azul Intenso 20-01</li> <li>5.- Pesto</li> </ol> <p><b>C= ACABADOS FINALES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Aparente</li> <li>2.- Adosado Terrazo Mod. Conchuela barro limitación 30x30x3cm.</li> <li>3.- Cantera Cocha Camón 30x30x2cm.</li> <li>4.- Loseta Belge Vitromax Mod. América Florida de 31.8x31.8x1cm.</li> <li>5.- Oxidante para Concreto SPG color Trigo Dorado con Sellador Acrílico</li> <li>6.- Oxidante para Concreto SPG color Ocre con Sellador Acrílico</li> <li>7.- Oxidante para Concreto SPG color Negro con Sellador Acrílico</li> <li>8.- Oxidante para Concreto SPG color Rojo Índigo con Sellador Acrílico</li> <li>9.- Oxidante para Concreto SPG color Lima con Sellador Acrílico</li> <li>10.- Oxidante para Concreto SPG color Violeta con Sellador Acrílico</li> <li>11.- Agua</li> <li>12.- Concreto estampado Rotac Mod. Big Stone color Tabacco con Sellador Acrílico</li> <li>13.- Concreto estampado Rotac Mod. European Cobblestone color Eclipse con Sellador Acrílico</li> <li>14.- Concreto estampado Rotac Mod. European Cobblestone color sunset con Sellador Acrílico</li> </ol>
	<p><b>A= ACABADOS BASE</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Muro de Tablajes estruño Novocemento</li> <li>2.- Muro de Pláncas de Placas de Titrilo con relleno de polietileno expandido de 20 cm. de espesor</li> <li>3.- Placas metálicas Mod. HP en perfil 1" de espesor y caras paralelas para platas con platinas laterales equidistantes espaciadas de 40x40cm.</li> <li>4.- Sellador de Aluminio Anodizado Demanolo color bronce con perfil de 3"</li> <li>5.- Muro de Tablaca</li> <li>6.- Muro de coartación de concreto armado</li> </ol> <p><b>B= ACABADOS RECUBRIMIENTOS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Aplazado Fino de mezcla cemento arena</li> <li>2.- Capa de Yeso de 3mm.</li> <li>3.- Cemento Pulido</li> <li>4.- Panel de Tablaca de 13 mm. marca YPSA</li> <li>5.- Aparente</li> </ol> <p><b>C= ACABADOS FINALES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Acabado Electropulido de Titrilo</li> <li>2.- Oxidante para Concreto SPG color Arena con Sellador Acrílico</li> <li>3.- Oxidante para Concreto SPG color Ocre con Sellador Acrílico</li> <li>4.- Oxidante para Concreto SPG color Rojo Índigo con Sellador Acrílico</li> <li>5.- Oxidante para Concreto SPG color Violeta con Sellador Acrílico</li> <li>6.- Acabado Chomado con arena de acero</li> <li>7.- Cristales Reflectosol AP Claro Stel. Duvent (control térmico-acústico)</li> <li>8.- Placa forada con aluminio vitrílico marca Comex color Blanco y Anilino Vitromax mod. América Florida de 20x20x1 cm.</li> <li>9.- Pintura acrílica Real Flex 11-00 Comex color Chabacano</li> <li>10.- Marmol Travertino Florida de 30x30x1</li> </ol>
MUROS	

204



FACHADA NORESTE

**UNIVERSIDAD VILLA RICA**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA

**UBICACION:**  
Boulevard Miguel A. Camacho

**FECHA:**  
Mayo, 2007

**ESCALA:**  
1:275

**ACOTACION:**  
Metros

**PROYECTO:**  
BAR - LOUNGE DECONSTRUCTIVISTA

**LORENA LOZANO VALDÉS**

Acabados 06

FACHADAS DE ACABADOS

ESCALA GRAFICA

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

## 5.6 CONCLUSIONES FINALES

Como se planteo desde un principio, esta tesis logró exponer las ideas del Deconstructivismo desde su origen que se remonta en los años 20 con las vanguardias, pasando por diferentes corrientes en las que los arquitectos siguen con este sentido de experimentación formal y un trasfondo filosófico que sustenta estos experimentos dotándolos de sentidos reales que se han vivido a lo largo de la historia.

Estas ideas que se han ido adaptando a nuestra época son básicamente aquellas que expresan lo que ahora se vive en las grandes ciudades, que es el caos fundamentalmente, el cual se manifiesta de diferentes maneras estéticas como crear líneas y planos que conflictúan entre ellos, desproporción de la escala, la velocidad que muestran algunos puntos, el desorden dentro del volumen que a la vez se integra dándole una unidad, la superposición y collage, etc.

Los conceptos estéticos en los que se basan los principales arquitectos deconstructivistas son variados ya que van desde los que utilizan la creación de maquetas y esculturas en las que se juega con materiales para darle vida como obras arquitectónicas reales (Gehry), hasta aquellos que tienen filosofías muy arraigadas de la complejidad, el caos, los fractales ( Tschumi, Libeskind, Zaha Hadid); pero al final todos llegan a creaciones realmente únicas llenas de significados que cualquier persona puede observar, y sentirse con sensaciones únicas por obras arquitectónicas de este peso.

Con la compilación de información e historia del Deconstructivismo, se logró sustentar de una manera muy completa el proyecto de esta tesis, el Bar-Lounge que muestra totalmente influencia de la corriente mostrando este sentido laberíntico y de caos que complica la forma proyectándola y dándole ángulos muy cerrados o muy abiertos que normalmente no se ven en cualquier obra arquitectónica.

También fue importante tomar en cuenta el sentido de deconstruir es decir desarmar el volumen para reorganizarlo y armarlo de una forma irregular con pliegues que se van encontrando y que proyectan diferentes ángulos.

El volumen ya resuelto se propuso con materiales que fueran flexibles para dicha forma el cual fue primordialmente con puro acero el cual funciona perfectamente con los perfiles que se van armando la maraña del esqueleto quedando como un sistema de contrapesos.

El uso que se asigno para el proyecto deconstructivista fue el del Bar-Lounge ya que es un ejemplo claro de la diversidad que puede existir en un lugar así, la velocidad de flujo de personas, la proyección de sus gustos, muchas cosas que se ven en el deconstructivismo ayudando así a crear diferentes espacios con una diversidad de sensaciones que hacen agradable y sobre todo interesante el espacio, para que el usuario de las instalaciones se sienta atraído por la obra que al final es lo que importa, las sensaciones y significados que se transmiten a través de la arquitectura.

Este Bar-Lounge se emplaza en la zona de mayor flujo turístico del puerto de Veracruz, en el Boulevard Miguel Ávila Camacho, ya que es importante que dentro de éste se tengan panorámicas y vistas enriquecedoras como lo son hacia el mar y la isla; también es importante la visión es decir colocar la obra en este terreno porque muchas personas la pueden ver y entender lo que es el Deconstructivismo que al final es lo primordial de esta tesis, hacer un proyecto en el cual las personas específicamente aquí en México puedan observar arquitectura de este tipo y se empapen de estas sensaciones y significados que transmite.

Por lo que esta tesis pretende que el lector entienda un poco más el Deconstructivismo como corriente arquitectónica, y que vea que detrás de formas tan excéntricas por decirlo de alguna forma hay un trasfondo histórico y cultural y que a la vez como todas las corrientes puede causar controversia pero ya con conocimientos de ella.

## BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki (2005), **“La Buena Vida, visita guiada a las casas de la modernidad”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

BRUGGEN, Van., (1998), **“El Museo Guggenheim Bilbao”**, Publicaciones del Museo Guggenheim, Alemania.

COOK Peter, Llewellyn-Jones Rosie, (1991), **“Nuevos Lenguajes en la Arquitectura”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

DOLLENS, Dennis L., (2002), **“De lo Digital a lo Analógico”**, Gustavo Gili, Barcelona España.

KLICZKOWSKI, H., (Julio 2002), **“Del Minimalismo al Maximalismo”**, Loft Publications, Barcelona, España.

LODDER, Christina, (1988), **“El Constructivismo Ruso”**, Editorial Alianza, Madrid, España.

MEYER Eva, entrevista en **“Architetture ove il desiderio puó abitare”**, (1986), Domus.

MONTANER, Joseph Maria, (2002), **“Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

MONTANER, Joseph Maria, (2002), **“Las Formas del Siglo XX”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

MONTANER, Josep Maria (2002), **“La modernidad superada, Arquitectura, Arte y pensamiento”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

NASH J M, (1975), **“El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo”**, Editorial Labor, Barcelona, España.

NEIL Leach, (2001), **“La An-Estética de la Arquitectura”**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

JODIDIO Philip, (1997), **“Arquitectura Mundial de Taschen, New Forms, La arquitectura de los Noventa”**, Benedikt Tashen Verlag GMBH, España.

VIALE Hélène, entrevista en **“Diagonal”**, 73, (1988), p. 38