

# arquitectura & cambio

una revisión a las nociones de tiempo y espacio

Arq. Martín Pérez Cordero

Programa de maestría y Doctorado en Arquitectura  
2011





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.



Tesis que para obtener el grado de Maestro en  
Arquitectura presenta:

---

Arq. Martín Pérez Cordero

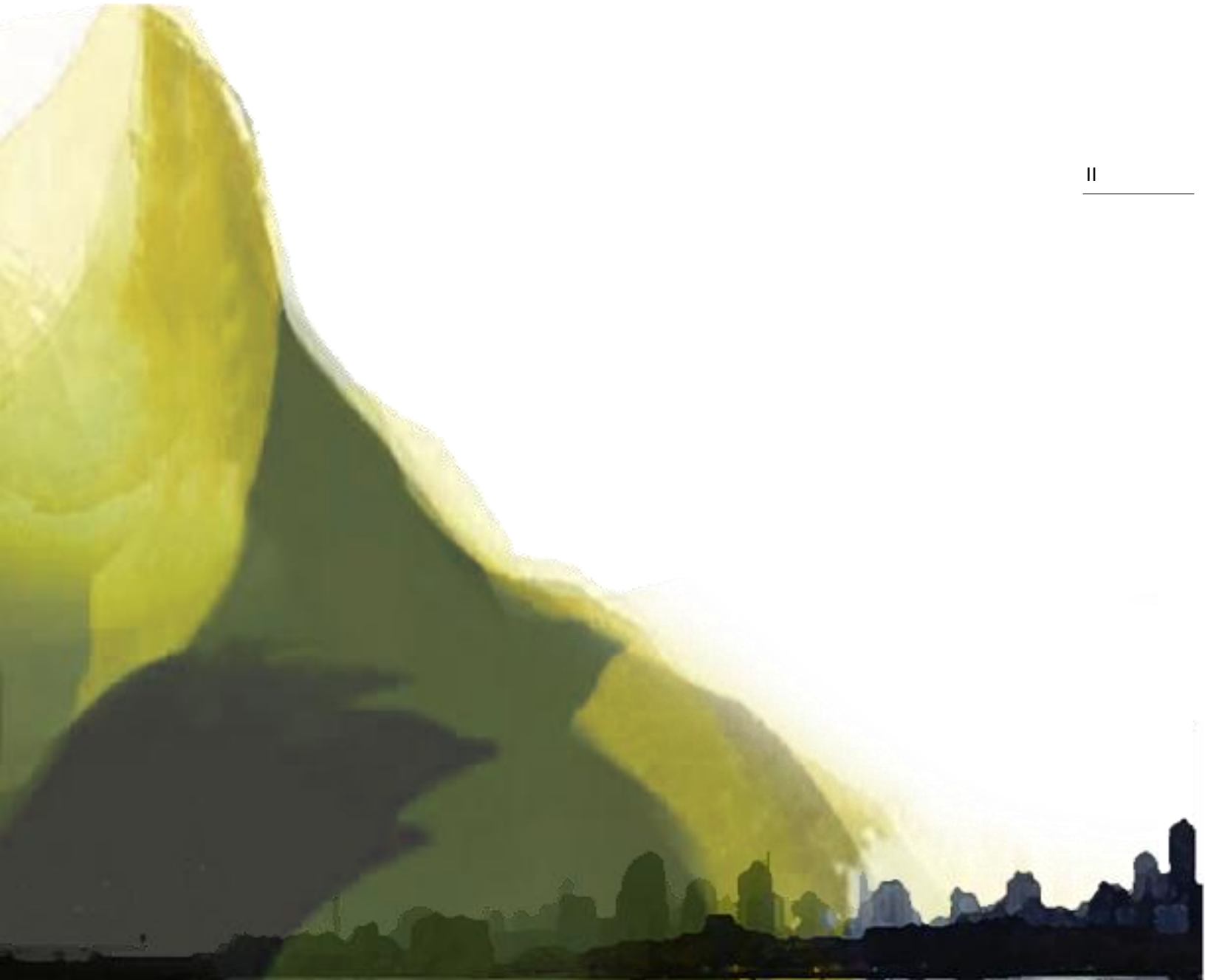
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura  
2011



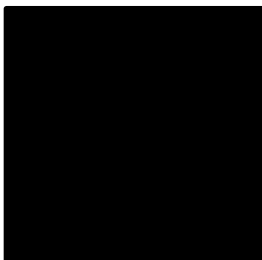
Director de tesis: Dra. Consuelo Farías Villanueva

---

Sinodales: Mtra. Adriana Díaz Caamaño  
Mtro. Alejandro Cabeza Pérez  
M. en Arq. Ernesto Ocampo Ruiz  
Dr. Fernando Martín Juez



## Agradecimientos



---

A mis maestros, especialmente a la Dra. Consuelo Farías Villanueva por su luz; al Taller PUAC, por ser el soporte en este viaje; al CONACyT, por el apoyo brindado; a mis padres, por su paciencia y comprensión; a mi hermano, por su elocuencia y cariño; a mi enamorada, por su compañía.

***“Para llegar al punto que no conoces, debes tomar el camino que no conoces”<sup>1</sup>***

---

<sup>1</sup> *San Juan de la Cruz*, citado por *Edgar Morín*, “El Método”, Tomo III: El conocimiento del conocimiento, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 264, p.21.



## Contenido.



/ prefacio-VII  
/ sin[tesis]-VIII  
/ líbello-X  
/ objetivos-XII  
/ hipó[tesis]-XIII  
/ mapa-XIV

### El colapso de la arquitectura 001

/ la realidad una ecuación del movimiento-004  
/ la condición actual-007  
/ carencias & decadencias-010  
/ expansión del espacio y delimitación del tiempo-012  
/ planes, límites y gradientes-016  
/ la ciudad cambiante-017  
/ el futuro de la ciudad-019

### La crisis del futuro-021

/ revisiones a la disciplina-027  
/ el tiempo como noción en transformación-030  
/ movilidad-032  
/ moción-034  
/ la dinámica de la naturaleza o la expresión del cambio-036

### El tiempo como materia del espacio-037

/ hacia una arquitectura del tiempo-041  
/ espacio I-042  
/ punto, línea y plano. moción-043  
/ el pensamiento del tiempo por el espacio-044  
/ binomio a revisión. tiempo y espacio-046  
/ tiempo expectante-047  
/ preparémonos a lo inesperado -048  
/ interpretación del tiempo-052  
/ de las visiones otras-054

### Lo que es y lo que [fue]-055

/ del hilo y la ruptura-057  
/ de las medidas y las escalas-058  
/ de la ausencia y los significados-062  
/ de lo estable y del orden-063  
/ del vacío y de lo indeterminado-066  
/ del porvenir-070

### Aconte(cimientos)-071

/ tiempo y espacio como nociones modernas-074  
/ acontecer. ordinario-extraordinario-077  
/ perdurable y temporal-081  
/ monumento y memoria-083  
/ tiempo-086

### Des[uso]-087

/ el esplendor de una época-095  
/ la verdadera cara del exilio-098  
/ posible futuro no.1:demolición-100  
/ posible futuro no.2: incendio y progresiva destrucción-101  
/ posible futuro no.3: subutilización-102  
/ las fabulosas ruinas de Detroit-104  
/ la lucha por sobrevivir-

### Des[apariciones]-105

/ ciudad tiempo informático y espacio virtual-108  
/ espacio profundo-111  
/ sobre espacios y tiempos-112  
/ visiones ilusorias-116  
/ percepciones-117  
/ control e informática-119  
/ territorios y tecnologías-121  
/ futuros e impredecibles-122

## **125- Des[estructuración] /**

- 130- utopías /
- 134- critica radical /
- 137- ¡la revolución ha llegado! /
- 140- la otra mirada /
- 145- Centro Pompidou, la mediatización de los conceptos /
- 147- desmaterialización arquitectónica /

## **149- Des[hecho] /**

- 152- temporalidad arte & arquitectura /
- 159- redescubriendo el espacio /
- 160- arquitectura & adaptación /
- 165- dualidades y contradicciones reflejo del cristal /
- 171- deseo de no ser arquitecto /
- 172- cinco deseos cinco visiones /
- 177- sueño literario /

## **179- Cuerpos ausentes /**

- 182- el ritornelo /
- 183- el espacio expresa dicotomía /
- 184- la indeterminación del vacío /
- 186- el templo de Ise /
- 189- la invención de lo inútil o la óptica occidental /

## **195- Disoluciones /**

- 197- la arquitectura como sustracción /
- 197- la arquitectura como contradicción /
- 1978- la arquitectura como aconte[cimiento] /
- 199- la arquitectura como naturaleza de cambio /
- 200- la arquitectura como moción /

## **201- Anexos /**

### **201- Anexo I. Movimientos Múltiples /**

- 201- movimiento como forma /
- 204- movimiento como acción /
- 206- movimiento como percepción /
- 211- movimiento sobre todo /

### **213- Anexo II. Metabolismo Urbano /**

- 213- máquina de máquinas /
- 215- el cambio como naturaleza /
- 218- la naturaleza del cambio /

### **219- Anexo III. De las contradicciones del tiempo /**

- 219- Kronos, Kairós y Aión. Tiempos diversos /
- 222- anacronismos /
- 224- moción ilusoria /
- 226- la captura del tiempo o el acto de fotografiar /
- 228- índice onomástico /
- 230- fuentes /
  - 227- bibliográficas /
  - 233- hemerográficas /
  - 234-digitales /
  - 235-audiovisuales /

## Prefacio.

**El colapso de la arquitectura.** La crisis de la disciplina en múltiples y variados aspectos entendidos como una oportunidad, como una apertura hacia nuevos ámbitos de exploración que permitan el resurgimiento de la disciplina dotada ahora de nuevos bríos.

**La crisis del futuro.** Una puesta en crisis que obliga a adoptar cambios radicales de perspectiva al replantear las nociones con que se ha venido produciendo hasta ahora, encontrando fisuras en las seguridades históricamente obtenidas.

**El tiempo como materia del espacio.** Propositiones y cambios de pensamiento que a partir de la concepción unificada de *tiempo-espacio* surgen como posibilidades que abren al cambio más allá de la constante negación de que este ha sido objeto.

**Lo que es y lo que [fue].** Revisión a las vanguardias contemporáneas que permean a la disciplina de conceptos que le dislocan de los estatutos tradicionalistas, llevándola por nuevos caminos.

**Aconte[cimientos].** La experiencia presente se configura en la recepción del sujeto y comprende a su vez el significado de la obra, una posición legítima en medida en que se haga comprensible el modo de recepción y apropiación del acontecer en el *espacio-tiempo* arquitectónico.

**Des[uso].** Una visión de ciudad contemporánea, llena de realidades múltiples e historias interminables; de mutaciones y cambios que han terminado por restarle vitalidad; el caso de Detroit como paradigma del abandono la ciudad contemporánea.

**Des[apariciones].** La mediatización de la disciplina desde una óptica radical trae consigo la semilla hetérea de lo virtual, que no por serlo deja de ser real, quizá más real que la realidad misma.

**Des[estructuración].** Para poder analizar las transformaciones de la disciplina vale la pena revisar las vanguardias de los 60's, en que se abandonan por completo los dogmas a un grado radicalmente benéfico para la profesión.

**Des[hecho].** La incorporación de la flexibilidad, la moción y del cambio como cualidades artísticas que se encontraban en una práctica en donde, hasta ese momento, ciertos aspectos le eran ajenos a la disciplina arquitectónica.

**Cuerpos ausentes.** El vacío como posibilidad: todo es posible donde nada es aún; flexible, mudable, ausencia que no es renuncia, sino presencia sutil, casi imperceptible.



## Sin[tesis].

Consciente de que los vacíos y los temas nunca investigados no existen [nunca del todo], sin pretender llenar ningún hueco, sino más bien escribir un texto de reflexión y de advertencia del rumbo al que se dirige la arquitectura y la ciudad hoy día, así como nuestra profesión; pretendo una redacción donde pueda expresarme sin los formalismos académicos rigurosos, sin pretender agredir el sentido común.

Pretendo encontrar ese punto medio: ese clímax donde se teje la conjunción “y” [de espíritu ilocalizable y conexo: *rizomorfo*], donde el movimiento es transversal<sup>2</sup>; ese punto medio que no separa, sino que une. Coyuntura que resulta el texto mismo, donde lo que le antecede y lo que le continúa no son sino *preámbulo* y *sobremesa*, si bien del mismo modo disfrutables, se centran y conciben en aquello intermedio entre ambas, en aquella conjunción “y”.

Donde haya *ideas* más que «tesis»<sup>3</sup>, donde más que una investigación metodológicamente correcta haya aquello que nos interesa de la investigación, de informaciones diversas, de percepciones varias, de reflexiones profundas, de conclusiones múltiples... que dirijan a caminos de horizontes abiertos y expuestos, susceptibles a puntos de vista y opiniones lúcidas, donde resuenen los numerosos y complejos ecos de la contemporaneidad, para conformar no una voz única y certera, sino todo lo contrario.

VII

Generalmente las *ideas* comienzan en ese lugar insospechado del que poco podemos hablar porque poco conocemos, y si es que se le conoce será cada quien a su manera, donde cualquier motivo, cosa o situación detona una *idea* que desencadena otras, para convertirse en algo más, para convertirse en imágenes, texto, investigación, arte, diseño, arquitectura, urbanismo... donde cada quien la encausa o deja que las ideas pasen por todas partes, por entre ellas, encima, debajo, atrás y adelante... por todos lados; buscando *fisuras*<sup>4</sup> en el pensamiento [sutiles y flexibles, se producen casi sin que uno se dé cuenta, distribuyen los estratos del pensamiento, y es por ellas por donde se puede aspirar a un *cambio*], y engranes en el acontecer, pretendiendo abrir espacios momentáneos donde es posible casi cualquier cosa.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Rizoma”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 1977, pp. 48.

<sup>3</sup> Tesis, del griego (θέσις *thésis* “establecimiento, proposición, colocación”, aquí en el sentido de “lo propuesto, lo afirmado, lo que se propone”; originalmente de *tithenai* “archivar”. Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/draef/>, consultado el 01 de Julio del 2010.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 2002, 5ta. ed., pp. 527.

Se pretende, una «*sin(tesis)*» de la arquitectura y ciudad contemporánea, con el tiempo y el espacio como principales actores, *atractores*<sup>5</sup> y *detractores*<sup>6</sup> de lo acontecido en la urbe. Con un orden en que no sabría bien a bien porque se ha establecido de modo tal, realmente cualquier otro orden hubiera resultado lo mismo [*o quizá no*]; fragmentos que se han consolidado en este andar, donde ahora forman un único texto o quizá muchos de un *desorden cuidadoso*<sup>7</sup> para fraseando a Herman Melville; de ese azar caótico que ordena y distribuye, siguiendo un camino donde la escritura y los prejuicios que acompañan la lectura pierden relevancia, y el valor se sitúa en la *contemporaneidad* de la obra.

No escrito en capítulos sino todo lo contrario, sin un orden cronológico impuesto, sino siguiendo aquel que propone la *no-linealidad*, con ambivalencias que marcan hoy un cambio constante, una arquitectura que se vuelve *líquida* por la que los *flujos* [materiales e inmateriales] se filtran y avanzan en ese rumbo que el agua toma al desplazarse, impredecible y en constante cambio, eludiendo obstáculos y delimitando su propio sendero.

No podré decir que el trabajo siguiente es personal, porqué adentro mío resuenan las voces de muchos más, porque entre líneas se leen aquellos grandes que me han marcado: «*mis maestros*», aquellos con cuya influencia me encuentro en deuda y de aquellos que me han inspirado, incitado, desafiado... Iniciando por el final quizá me encuentro, pero es que es siempre el medio la parte más sugerente.

***“Ni la materia, ni el tiempo, ni el espacio, son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”<sup>8</sup>.***

---

<sup>5</sup> Una parte de un sistema caótico que se mueve, que cambia y sin embargo retorna a un punto fijo, de cualidad estable y fluctuante a la vez, que nos permiten abordar un fenómeno con alto grado de inestabilidad y desorganización; atractores extraños es el término propuesto por el físico David Ruelle y el matemático Floris Takens.

*John F. Briggs & David Peat*, “Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica”, Grijalbo, Barcelona, 1999, pp.235.

<sup>6</sup> Adversario, oposición a una opinión descalificándola, que desacredita o difama.

*John F. Briggs & David Peat*, “Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica”, Grijalbo, Barcelona, 1999, pp.235.

<sup>7</sup> *Herman Melville*, “Moby Dick”, Alianza, Barcelona, 2008, pp. 88.

<sup>8</sup> *Walter Benjamin*, “Discursos interrumpidos I”, [la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica], Taurus, trad. J. Aguirre, Madrid, 1973, pp. 206; a su vez de *Paul Valery*, “Piezas de arte”, [la conquista de la ubicuidad].

## Líbelo.

Las obras arquitectónicas tienen un carácter peligroso y escasamente contemplado: *su componente temporal*; en el espacio que conforman y constituyen. Donde la indeterminación y la expectativa del porvenir, implican transformaciones, una cierta destrucción y un nuevo orden de estructuras.

Categorías que a lo largo de la tesis se describen como despojos de concepciones ortodoxas y replanteamientos de nuevas nociones. La arquitectura debe replantearse ahora sus nociones de *tiempo* y *espacio*, así como su condición de perdurabilidad; ya que es cada vez menos lo perdurable en el mundo actual. Una arquitectura que no anhele una vida de 500 años [o más], porque sabe de antemano que una pretensión tan grande de nada servirá en un mundo donde los cambios se aceleran cada vez más, y lo estático se encuentra en extinción.

Estructuras que se han clasificado como «*des*»; por que implican una ausencia, renuncias suaves pero tajantes, esas que son ambiguas, amplias y sugerentes; incitándonos a no ver; o mejor dicho, a ver con ojos nuevos y renovados, aquellos que no ven ya lo aprendido porque atrás lo han dejado, que no arrastran el pasado acontecido, que no se hundan en la añoranza de la memoria; sino aquellos que vislumbran el presente en un intento por dirigir a un porvenir en constante cambio, flexible y abierto.

IX

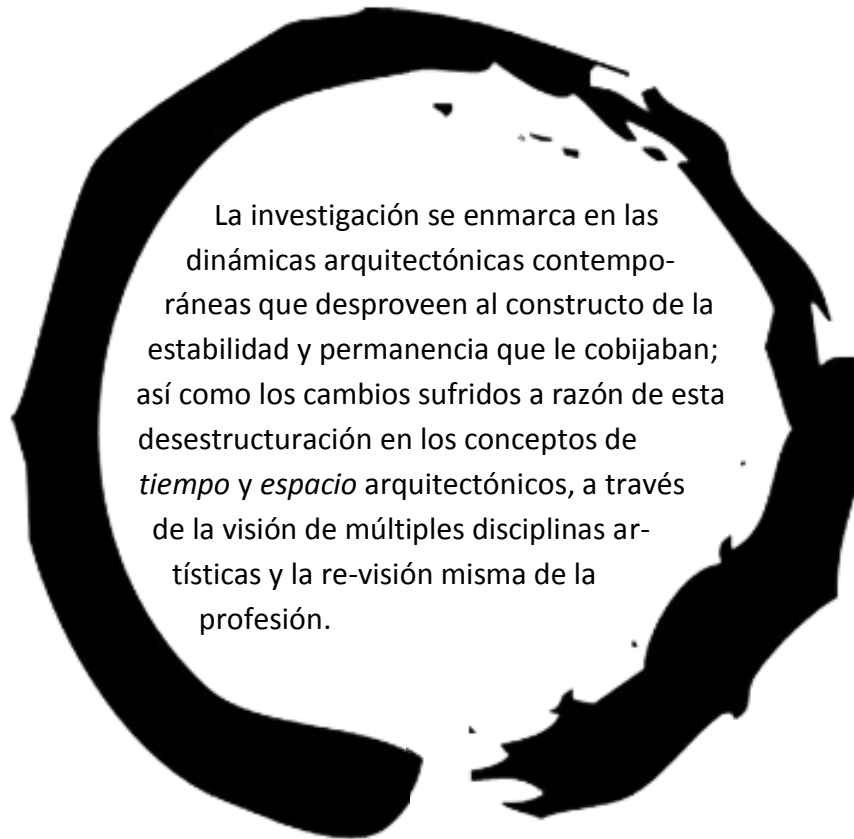
La tesis se propone la investigación de los cuestionamientos radicales en los límites disciplinares tradicionales de la indeterminación e inmaterialidad del objeto arquitectónico desde una visión de la temporalidad inscrita en la materialidad que lo conforma y da cuerpo en el ámbito físico de la práctica arquitectónica; sin pretensión alguna de situar esta visión personal en un terreno específico, dando paso a la convergencia de diversas procedencias que permitan enriquecer en múltiples aspectos esta investigación; pero de un modo inverso al que pudiera parecer, donde han sido una serie de constantes preocupaciones de una determinada temática las que me han permitido esta dispersión sobre planos tan diversos que a modo de fracciones de un todo, recomponen la idea general y la llevan a un entendimiento más allá del entendimiento de cada una de las partes.

Tal y como Foucault lo expresase tiempo atrás: “*la interrogación de los límites ha reemplazado la búsqueda de la totalidad*”<sup>9</sup>, es decir, una indeterminación de las cosas: de la práctica arquitectónica y del objeto resultante, aquellos límites que no están del todo acotados o definidos dentro de la realización. Distintas ópticas, distintas visiones; *tiempo* y *espacio* como similitudes inseparables, distintas caras de una misma moneda.

---

<sup>9</sup> Donald Bouchard, “*Michael Foucault. Language, counter-memory, practice. An essays and interview*”, Ithaca Press., Nueva York, 1977, pp. 75, p.50.

## Objetivos.



### General.

Analizar los estatutos tradicionalistas de permanencia y estabilidad de la disciplina arquitectónica; así como la transformación de los conceptos de *tiempo* y *espacio*, con la introducción del cambio como factor constante.

### Específicos.

Entender la transformación de los conceptos *tiempo* y *espacio* en la unificación *tiempo-espacio* a partir de la comprensión de la univocidad del término, y su repercusión en el ámbito urbano-arquitectónico.

Estudiar cómo y porqué los radicalismos tanto disciplinares como interdisciplinares han despojado al constructo arquitectónico de solidez; la introducción de la indeterminación y el vacío como posibilitadores del cambio.

Estudiar las transformaciones suscitadas en la disciplina a partir de las vicisitudes tecnológicas del último siglo y sus repercusiones en el paradigma *espacio-temporal*.

## Hipó[tesis].

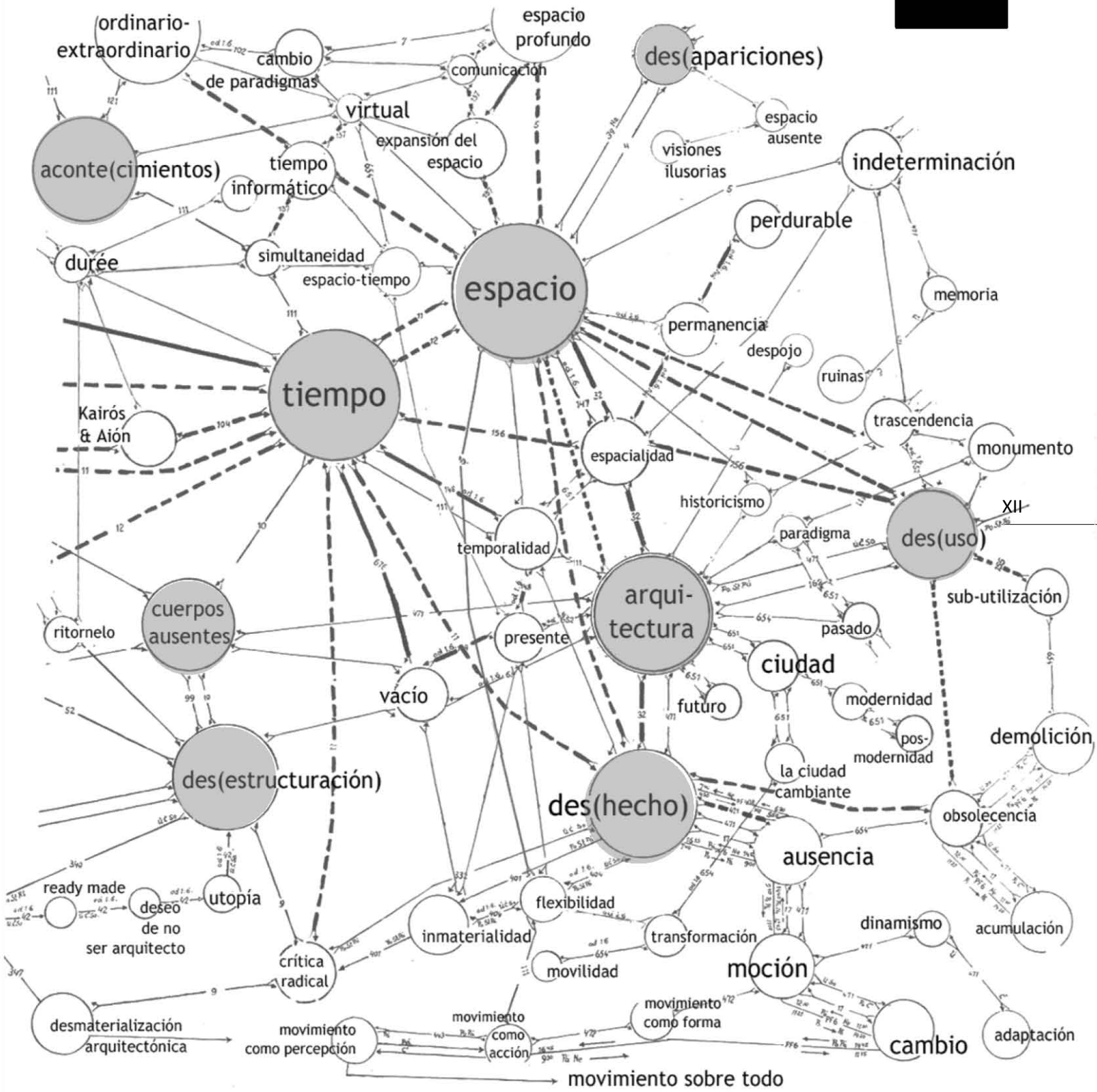
XI

---

*Si la arquitectura se enfrenta a un entorno en constante cambio, entonces, producto de este enfrentamiento debe replantear su condición temporal; rompiendo toda concepción basada en la eternidad y la permanencia, para lograr adaptarse al entorno cambiante.*



# Mapa.





---

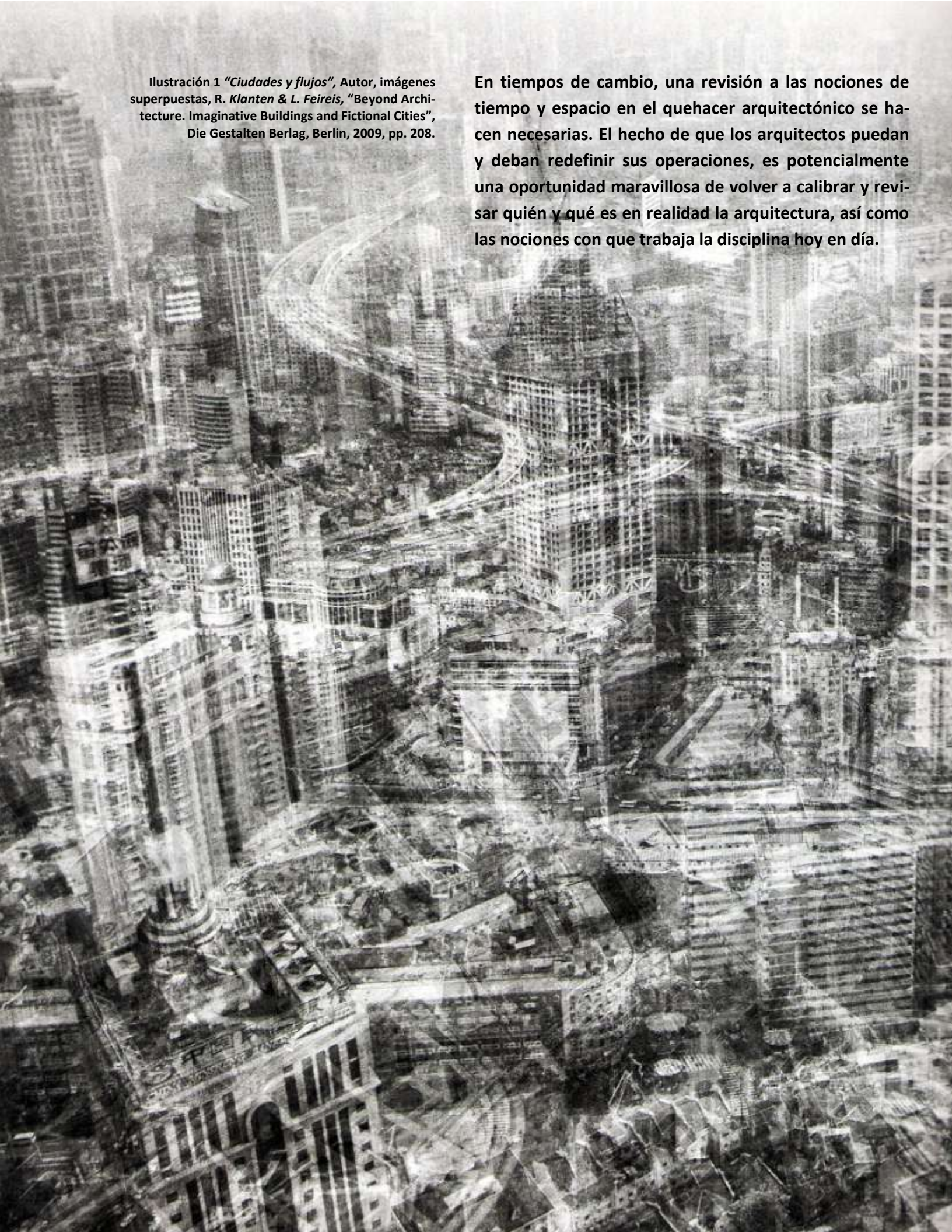
/ escenarios de reconocimiento

/la realidad. Una ecuación del movimiento/ la  
condición actual/ carencias y decadencias/ expan-  
sión del espacio y delimitación del tiempo/ planes,  
límites y gradientes/ la ciudad cambiante/ el futu-  
ro de la ciudad

Henri Bergson/ Michel Foucault/ Saskia Sassen/ Sigfried Giedion/

Ilustración 1 *"Ciudades y flujos"*, Autor, imágenes superpuestas, R. Klanten & L. Feireis, *"Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities"*, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2009, pp. 208.

En tiempos de cambio, una revisión a las nociones de tiempo y espacio en el quehacer arquitectónico se hacen necesarias. El hecho de que los arquitectos puedan y deban redefinir sus operaciones, es potencialmente una oportunidad maravillosa de volver a calibrar y revisar quién y qué es en realidad la arquitectura, así como las nociones con que trabaja la disciplina hoy en día.





## El colapso de la arquitectura.

La aceleración con la que se desarrolla actualmente la cultura ha hecho que la anteriormente tan clara división de tiempos (presente, pasado y futuro) se vuelva cada vez más ilegible e inconsistente; a su vez, los arquitectos, anteriormente tan ligados a los parámetros establecidos de solides y permanencia, incorporan ahora cada vez más el parámetro «*temporal*» dentro de su práctica.

Las visiones arquitectónicas centradas en las antiguas prácticas de permanencia se ven perturbadas en las ciudades contemporáneas, determinadas por redes digitales, la aceleración de procesos, los intercambios masivos, la comunicación de masas, etc.; la arquitectura ahora es provocada por la realidad y empujada hacia un nuevo horizonte al que, como todo aquello extraño, se rehúsa y le teme.

Las transformaciones son imprevisibles, y el *cambio* es lo único constante, es un resultado de la acción del tiempo. Y es ahora que dichas transformaciones a las que se enfrenta la arquitectura son más veloces y drásticas.

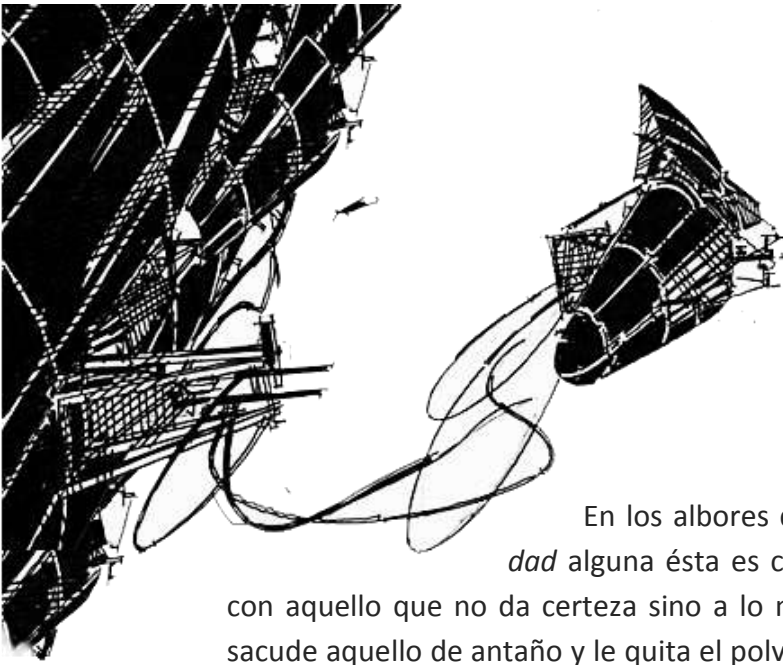
Traspasar fronteras temporales en el escepticismo futuro es riesgoso, pero más aún lo es una aceptación axiomática e incuestionable, ante una arquitectura que no toma por materia la «*temporalidad*», que se encuentra indefinida e interrogante dentro de la producción urbanística; sin un cuestionamiento profundo de la permanencia del objeto a través del tiempo, por el cual, el objeto atraviesa márgenes y confines que le son ya ajenos.

Si toda visión hacia un futuro posible implica por consiguiente una clara aceptación de un cambio constante, resulta inútil creer en la idea de que la arquitectura en tanto constituyente de una ciudad, pueda negarse a la aseveración del *cambio* como una dinámica en que se ve inmersa ineludiblemente.

***“Más que retar al tiempo como vemos en la arquitectura clásica, la tarea de hoy consiste en dar forma física al tiempo, a la duración en el cambio”<sup>1</sup>.***

---

<sup>1</sup> *Saskia Sassen*, pp.7-19, [Prólogo en] “Territorios” de *Ignasi de Solá Morales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.



La *realidad*. Una ecuación del movimiento.

*“La realidad es un perpetuo devenir. Se hace y se rehace a sí misma, pero nunca está hecha”<sup>2</sup>.*

En los albores de la contemporaneidad, si es que existe *realidad* alguna ésta es cambiante, dinámica y entra en colisión directa con aquello que no da certeza sino a lo medible, lo cuantificable y de rigor excluyente, sacude aquello de antaño y le quita el polvo del pasado, tambaleando a la arquitectura de permanencia, de estabilidad, de firmeza...

La «*realidad*» no es permanente, inmóvil o firme; es un ente en *movimiento*, se convulsiona a merced de las transformaciones de aquello inaccesible al pensamiento, de los cambios ilusorios, de las variaciones culturales, de los devenires históricos, de los continuos de cada momento; una nueva *realidad* se acerca a cada instante, en un presente que no es sino fugaz y efímero, uno que cuando se le localiza es pasado y si se adelanta aún no es, y posee toda la libertad para cambiar a voluntad.

Si se dirige una mirada a esas *realidades* actuales, cada vez más gigantescas (que en otro tiempo fueron ciudades) hoy *megaciudades*, *megalópolis*, etc. se podrán ver los quejares del pasado en nuestro tiempo. Es cada vez menos lo perdurable en el mundo actual; y más allá del porvenir, el presente (como el tiempo en que se encuentra el ser constantemente) se ha de valorar más allá de lo sucesivo y posterior, centrándose en el ahora, conformando quizá el más real de los tiempos, aquel que es «*vívido*».

Donde el pasado pierde vigencia se encuentra el presente, esa temporalidad de constante realización que no ostenta la tan afamada *memoria histórica* de la cual el primero goza y se ufana; por la que se le idolatra pese a su actuación. Caso contrario ocurre con el referente futuro, en donde la añoranza del porvenir se deja ver, tan ilusoria como falsa.



Ilustración 2 “Looking Glass”, Lebbeus Woods y Kiki Smith, 2006. Una representación del mundo actual, en el que no únicamente se puede mirar, sino imaginar; una estructura narrativa que envuelve el tiempo.

<sup>2</sup> Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia” [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp.168.

La función del arquitecto está cambiando debido a la evolución progresiva de las ciudades, los cambios de la sociedad y su hábitat; las causas de estas transformaciones son en sí mismas los problemas básicos que se han de atender. No basta con únicamente observar que la arquitectura y lo urbano se encuentran en una época de constante evolución cuya característica principal es el *cambio*; sino que se debe entender a éste como el paso de un estado a otro distinto: una «*transformación*».

Existen múltiples modos de plantear los desafíos a los que se presenta la arquitectura contemporánea, como práctica y como teoría, pero ciertamente debe ser capaz de detectar sus contradicciones desde las lógicas organizativas y utilitarias que la conforman, hasta las subjetividades que le dan forma; y por consiguiente considerar sus «*potencialidades*», que es donde radica su verdadero valor.

La cultura arquitectónica posee dos grandes complicaciones temporales; por un lado la nostalgia que propicia la transformación progresiva de la cultura en una pieza de museo que ha llevado a una visión dominada por los valores de los que la historia ha establecido como una herencia que pesa sobre el presente; y por otro, un referente futuro que le resulta inalcanzable sobre el que descansa la esperanza arquitectónica.

La primera ha propiciado que a razón de la crisis de la modernidad se generase un bloqueo al ver el futuro como algo más que una admiración ciega de los grandes hitos de la historia de la arquitectura; y en su contraparte, una vez afrontada la modernidad, el futuro constituye el referente loable del arquitecto.

***“La acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad”<sup>3</sup>.***

La situación a que se ha llegado es una auténtica *esquizofrenia* de la cultura arquitectónica: por un lado, la nostalgia del pasado; por el otro, la mala conciencia del presente. Además, no existe aún un discurso que explique y asuma la magnitud de lo que acontece actualmente.

La contemporaneidad trae consigo nuevos retos; todavía no se ha aprendido a dominar el *movimiento*, la *telematización* y las cualidades provisionales. Todavía no se tienen respuestas claras a los fenómenos de una construcción en constante cambio; la disocia-

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, “*Los espacios Otros*”, conferencia dada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Continuité*, no.5 [revista digital], trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Octubre de 1984.

ción de paradigmas es un problema que se debe examinar, no solo desde el punto de vista de la planificación urbana, sino también, y sobre todo, desde la construcción de la arquitectura misma.

La realidad en la que se vive está constituida por una multiplicidad de redes de diversa índole, que no acumulan otra cosa sino espacios propicios y provocadores de conexiones, donde el arquitecto debe poseer la capacidad de dar forma a dichos lugares, a determinados encuentros, de manera que sean sobre todo receptivos al «*intercambio*», que no es sino una de las diversas formas del *cambio* mismo.

La ciudad sigue aún y pese al cambio, siendo el lugar de la arquitectura; del mismo modo que invariablemente la arquitectura sigue siendo una parte constitutiva de las ciudades. Pero hoy más que nunca se debe entender que la ciudad es mucho más que sus arquitecturas, y que la arquitectura va mucho más allá del hacer ciudad. Las contribuciones del arquitecto deben reformular los parámetros clásicos de la práctica, ya que los procesos urbanos actuales son suficientemente distintivos como para seguir negando su especificidad, y por tal su *temporalidad*, tan particular como irrepetible.

El discurso arquitectónico que se enfrenta a la condición de antigüedad y de contemporaneidad tiene como resultado la conciencia de la especificidad histórica y el carácter de lo *temporal*. Como ya anunciaba Michel Foucault en su concepto sobre las *heterocronías*<sup>4</sup>, una vez que el ser humano se desprende de la noción tradicional del tiempo, surge la *heterocronía* como una heterotopía del tiempo, un tiempo otro; algunas heterocronías tienen la habilidad de acumular el tiempo hasta el infinito (museos, bibliotecas). Ciertos lugares en donde el tiempo no deja de amontonarse, pero hay que reflexionar hacia una visión más amplia: ¿*acaso la ciudad no acumula edificaciones de múltiples tiempos?*

Al pasar de los años el crecimiento y los factores territoriales, en conjunto con factores socio-económicos, favorecieron a la obsolescencia y desplazamiento de ciertos sectores de la ciudad; dando comienzo a un fenómeno de dispersión urbana que terminó por crear *des(hechos)*: edificios vacíos y abandonados que se han vuelto obsoletos; y que hacen cada vez más borroso el umbral entre la *ciudad* y la *no-ciudad*, ocasionando dentro de la ciudad misma fronteras que la atraviesan cuya distancia física es irrelevante.

Frente a la heterocronía de acumulación del tiempo, se encuentra su contraparte efímera, representada en un modo más sutil (ferias, bienales); donde contraria a ésta, aquí se encuentra delimitado, acotado y definido por un evento, que posee una temporalidad y un espacio propio; el tiempo se disuelve en un espacio que le pertenece solo por un ins-

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, “*Los espacios Otros*”, conferencia dada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Continuité*, no.5 [revista digital], trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Octubre de 1984.

tante. Las ciudades no son, sino un cúmulo *heterocrónico* diverso, donde el tiempo se suprime, se encuentra y se disloca continuamente a través del espacio, o mejor dicho, de los espacios (otros).

Esta captura escurridiza de una *realidad cambiante* pero de presente urbanidad, coloca a la arquitectura como un evento contemporáneo distintivo; actualmente parece más claro que nunca que la humanidad ha abandonado la estabilidad por la que se representaba en el mundo en tiempos pasados. Hoy el proyecto no consiste en captar las dinámicas que configuran nuestro entorno, sino por el contrario, permitirles el flujo, privilegiar el cambio y la transformación.

***“El dominio construido va más allá de la arquitectura”<sup>5</sup>.***

La realidad se muestra desplegada mediante varios eventos que marcan la conciencia y se abren una multiplicidad de experiencias tanto del tiempo como del espacio, en igualdad de jerarquía, incluso más si se piensa como bien menciona Bergson que *“los eventos no fijan objetos, ni limitan espacios ni detienen el tiempo”<sup>6</sup>.*

Lo que lleva a pensar en arquitectura de categorías no fijas sino cambiantes. La *«temporalidad»* como paradigma de la modernidad ocupa el lugar de la *espacialidad* como criterio de clasificación de la arquitectura actual. La dinamización de los parámetros a que ésta se ve sujeta pone fin a la doctrina de la mimesis del clasicismo: el *tiempo* y el *espacio* se disuelven en el hacer arquitectónico. La arquitectura deja de ser aquello que no cambia nunca (como aún postulaba Alberti)<sup>7</sup> para ser aquello que cambia de continuo. Haciendo manifiesta la ruptura a la tradición de Vitruvio, volviéndose reflexiva, aún y cuando ello implique la pérdida de validez de los *«absolutos históricos»*.

7

### **La condición actual.**

La arquitectura pertenece a la ciudad en sus cualidades visibles y formas constituyentes, y a su vez la ciudad pertenece a la arquitectura en tanto los procedimientos y normas que la conforman; pero ambas se encuentran ligadas en un vínculo que va más allá de sus

---

<sup>5</sup> Saskia Sassen, p.9 [Prólogo] “Territorios” de Ignasi de Solà Morales, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

<sup>6</sup> Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia” [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp.168.

<sup>7</sup> Ángel Martín Ramos [editor], “Lo urbano en 20 autores contemporáneos”, UPC- Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 2004, pp. 232, en “La ciudad como objeto de la arquitectura”, Mario Gandelsonas, p.157-165.

«límites», ese «gradiente» intangible, variable e inconexo que se denomina el umbral de lo «urbano-arquitectónico».

La ciudad y la arquitectura (como realidades complejas) presentan un alto grado de dificultad para ser abordados, aunado a esto, la rapidez con que cambios y transformaciones ocurren en la escala tanto urbana como arquitectónica, hacen aún más compleja una situación que por naturaleza misma ya lo es; cayendo en repetidas ocasiones en un reduccionismo que no hace sino mostrarnos «la punta del iceberg». Aquellos fenómenos urbano-arquitectónicos de realidad siempre cambiante y esa inesperada mutación de la ciudad<sup>8</sup>; son eventos ineludibles e innegables a los que está sujeta la arquitectura, desprovista ahora de claras nociones de «tiempo» y «espacio», que se han ido modificando.

La ciudad como un lugar de encuentro, que tiene (o quizá tuvo) como área de pauta principal el encuentro de lo diverso<sup>9</sup>, como un lugar de complejidad convergente en múltiples aspectos (cultural, simbólica, física, política, natural, etc.) donde se conectan realidades distintas definidas por su flexibilidad y su dinamismo en aras de una adopción y una adaptación mutua de entre los que ahí habitan, entendida como un escenario de convivencia, donde se juntan hábitos diversos y costumbres variadas, en cuyo seno se ofrecen espacios al diálogo y se construye una actitud propia, tiene múltiples acepciones.

La ciudad es en tanto *urbs* (territorio), es de un emplazamiento fronterizo, donde por un lado se vinculan los recursos naturales con el dominio de un lugar y se dota la seguridad necesaria para un desarrollo de sus habitantes.

La ciudad es en tanto *civitas* (social) con la conjunción de individuos que se mezclan en una comunidad compleja cultural y económicamente, donde se conceden derechos colectivos e individuales.

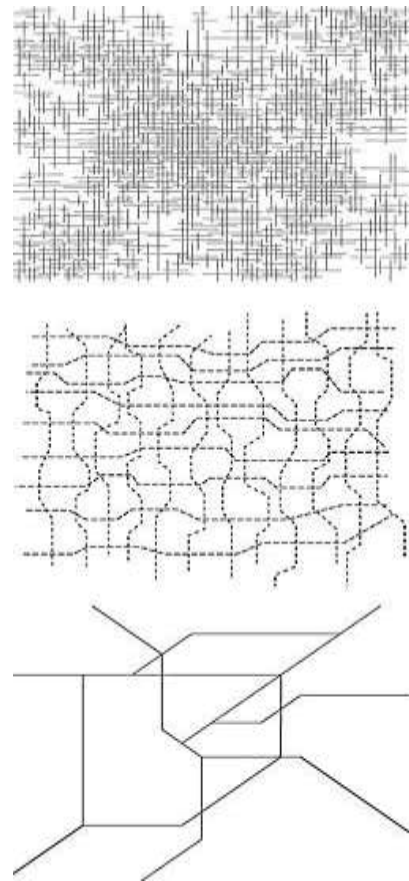


Ilustración 3 “Ciudad Porosa”, Bernardo Secchi & Paola Vianó, Studio 09, París, Francia, 2009.

<sup>8</sup> Yorgos Simeofordis en «Notas para una historia cultural entre la incertidumbre y la condición urbana contemporánea», p. 414-425 de Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al., “Mutaciones”, Trad. Víctor Tenéz, Anna Campeny, Ivan Alcázar, et. al., Actar, Barcelona, 2007, pp.720.

<sup>9</sup> Fernando Martín Juez, “Contribuciones para una Antropología del Diseño”, Gedisa, Barcelona, 2004, pp.224.

La ciudad es en tanto *polis* (política) donde existe la presencia de sedes de encuentro (foros, plazas, ágoras) en las que se constituye una cultura, se dota de derechos y deberes; de invención humana; la ciudad es así, el objeto de diseño más complejo que ha creado el hombre.

La ciudad contemporánea es hoy distinta, se consolida hoy una configuración urbana más cargada hacia la suma de fragmentos y de espacios segregados que hacia el *ecotono* de la mezcla, de los encuentros y las disidencias; se expone en la ciudad una *misanthropía obligatoria*<sup>10</sup>, de encuentros impersonales y pocas veces cara a cara, impregnados de una tecnología casi instantánea que acorta distancias y hace en ocasiones nulo al tiempo; la tecnología ha revolucionado a la ciudad, la ha transformado y a su vez ha permitido quizá por necesidad, quizá por mostrar una victoria ante la adversidad o por pura *causalidad*, una serie de plasmaciones territoriales que muestran una gran contradicción.

***“La arquitectura no puede pretender modelar la ciudad a su imagen y semejanza, ni siquiera expresar por sí misma una respuesta adecuada a las exigencias de la condición urbana”<sup>11</sup>.***

La ciudad se transforma de continuo y expresa ese cambio, no únicamente lo hace en sus contextos, en sus ritmos y movimientos; del mismo modo sucede con los habitantes que la perciben. En estas formas de percibir es donde la ciudad se «*multiplica*», en las miradas cambiantes que recortan a veces espacios y tiempos históricos; de una modernidad líquida en la cual los «*flujos*» posibilitan el cambio permanente de miradas.

La ciudad es heterogénea y producida por sus habitantes, los cuales se ven inmersos en ella y son modificados por el tiempo; donde la cultura urbanística se ha centrado en hacer ciudad sobre la ciudad misma, en una crítica carente de producción arquitectónica y urbanística para la conformación de las ciudades.

---

<sup>10</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension” [The Overexposed City], Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>11</sup> Jean Attali en «La mutación como superación», p. 268-279, a su vez de Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al., “Mutaciones”, Actar, Trad. Víctor Tenéz, Anna Campeny, Ivan Alcázar, et. al., Barcelona, 2007, pp.720.

## Carencias y decadencias.

La ciudad es un constructo material e inmaterial del ser humano, sin importar divisiones geográficas, condiciones climáticas o panoramas económicos; crece y se establece hacia donde se le es permitido, y en otras tantas hacia donde no; se configura en un «espacio-tiempo» como un rizoma<sup>12</sup> donde habita el ser humano.

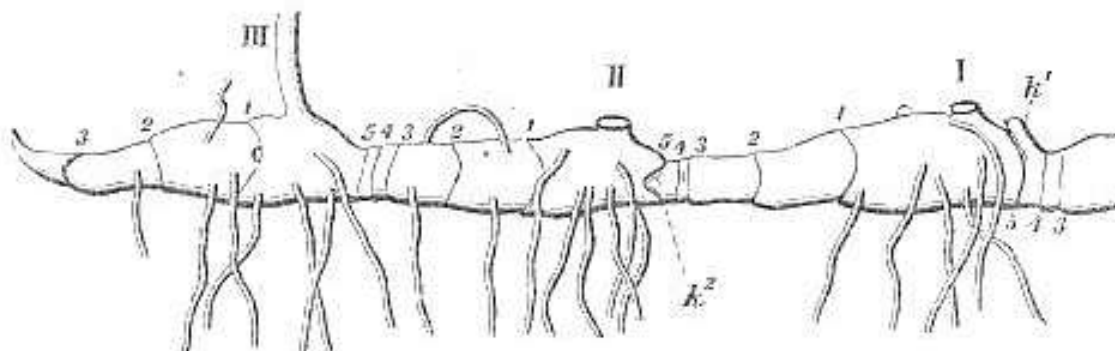


Ilustración 4 Esquema del rizoma de *Polygonatum verticillatum*, I y II señalan el crecimiento de los dos años previos, III señala el crecimiento actual. Los números arábigos (1, 2, 3...) indican el nudo o lugar donde se hallaba cada catafilo u hoja modificada, los espacios entre los números son los entrenudos. K1, K2, indican la posición de las yemas axilares que están inactivas. [Dominio público, Wikimedia Commons].

La ciudad es lo que el hombre hace de ella y el hombre es en tanto la ciudad que le constituye; una simbiosis, una relación mutua que no se puede desasociar, donde al aumentar la urbanización más gente se afecta y mientras más gente existe más se aumenta la urbanización, es un círculo; y como muchos círculos puede resultar peligroso; ¿qué es la ciudad sino su gente?, a las ciudades no las constituyen las piedras que las conforman, las edificaciones que albergan, los canales o puertos que tienen o no, sino lo hacen así sus habitantes capaces de usar y habitar todo lo anterior.

Estas visiones «humanistas» de la ciudad llevan consigo un valor poco explorado: el ser humano y su naturaleza cambiante, es decir; el hombre ha pasado por un proceso natural de evolución no solo natural, sino social, política, económica, etc., que al final se resumen todas en múltiples transformaciones, sin embargo, la ciudad ha llevado consigo también ciertos cambios.

La arquitectura al igual la sociedad posee un ritmo de cambio, ¿pero es este el de la realidad? en tanto los cambios sociales se disponen a expresar un presente-pasado como culminación de un proceso, la arquitectura lo hace en un tiempo que alude a un presente-

<sup>12</sup> El rizoma en términos Deleuzianos, como metáfora a lo múltiple, a lo no lineal, se auto organiza, estableciendo ordenes imprevisibles; se extiende y desplaza, se conecta y se desconecta y no por ello perece, por el contrario; se proyecta arriba y abajo, por todos lados donde se le permite crecer, se expande en todos los sentidos, donde lo uno forma parte de lo múltiple.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Rizoma", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 1977, pp. 48.



futuro como ilusión del porvenir; tan vivido como los edificios de la ciudad donde pasado y presente convergen en una suma de presentes de distintos tiempos que develan algo más que una conjunción de arquitecturas, develan una *ciudad de múltiples presentes*.

Hoy en día se tienen ciudades de magnanimidad y egoísmo estrecho, hechas de materia dura y persistente; tanto es así, que las personas se tienen que acoplar a ellas y no a la inversa, gestando un *círculo de fatalidad*, un círculo que ha configurado la producción de algunas ciudades. La mayoría de las ciudades tienen aires trascendentes, contrarias a una ciudad donde la permanencia se dé en la búsqueda y no en el resultado, en el proceso y no en el producto, la ciudad es cada instante distinta a lo que fue y mira lo que será, la ciudad ahora no es más estable, predecible y de immaculado orden.

Las transformaciones se hacen más visibles en tanto se incrementa la *movilidad* de los centros urbanos y los espacios arquitectónicos, que conlleva a un desarrollo «difuso» de los mismos, siendo este espacio «difuso», aquel que se encuentra en constante expansión, que se fragmenta y es discontinuo.

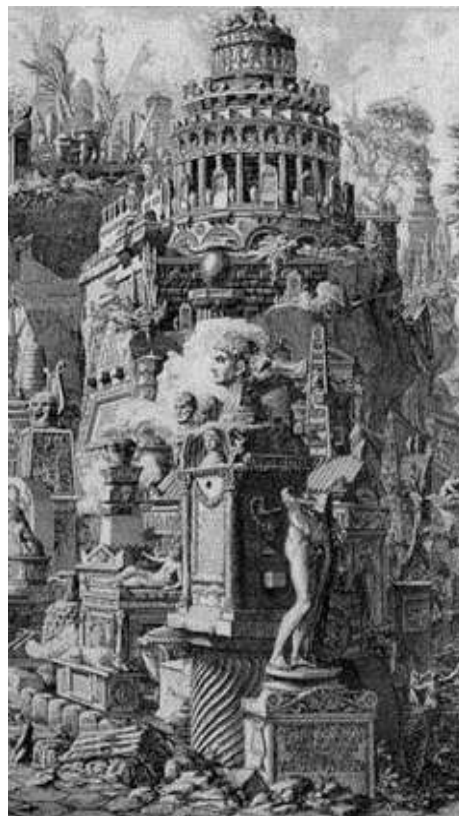
Tanto la complejidad como la incertidumbre son condiciones inevitablemente necesarias en toda hipótesis referente al futuro de la ciudad; una realidad que muestra la imposibilidad de una planificación certera a largo plazo, ya que la noción misma de «futuro» es vaga e inacabada.

11

La ciudad (como pensamiento) es tan antigua que quizá sigue muy cercano al surgimiento mismo del hombre, pero la ciudad (física) lo es casi también a la misma temporalidad que la ciudad como pensamiento, y con ella se convive tangiblemente hoy en día; es evidente que las ciudades están habitadas por hombres, y estos son mortales, no así parecieran ser las ciudades (o al menos con una mortalidad de un tiempo distinto al humano), a pesar de ello y de esta sobrada obviedad, no es posible afirmar (ni aun con la mejor de las voluntades) que esta verdad tan ostensible que enuncia un construir de las ciudades de tal manera que sean para los hombres, sea la lógica edificatoria bajo la cual se rigen.

Ilustración 5 “El Inmortal”, serie “Prisiones”, Roma, publicado en “El Aleph”, Jorge L. Borges, Alianza, Barcelona, 1998, pp. 69.

Giovanni Piranesi, 1745-¿?.



## Expansión del espacio y delimitación del tiempo.

Las ciudades crecen y se forman de manera indómita, pese a los múltiples esfuerzos por una política de planificación urbana; bajo el mote de «*planificadores*», arquitectos y urbanistas proponen teorías anticipadas que solo logran falsear una premisa publicitaria en la que la exponen una previsión que prepara a la ciudad para su transformación, pero ésta se encuentra en todo momento en las entrañas mismas de la ciudad.

Al respecto Alfred Prokesch dice: “*es un hecho histórico que no ha habido jamás una planificación urbana que haya tenido éxito*”<sup>13</sup>, el error reside en entender por planificación urbana una esquematización puramente racional del modo de urbanizar, donde mejor sería una estrategia, ya que el diletantismo de los planificadores parece no tener remedio.

***“Todo plan se orienta hacia las posibilidades del cambio (...) [la ciudad] no debería adoptar un sistema rígido y definitivo, deberá articular cada zona dejando pendiente la posibilidad de enfrentarse con transformaciones imprevistas que pudieran ser necesarias”***<sup>14</sup>.

La acumulación de inmuebles, las tecnologías rápidamente desechables y las edificaciones de no menos rapidez; hacen que miles de kilómetros cuadrados de ciudades existentes sufran mutaciones, súbitas, causales e imprevistas; superando la planeación *a priori*.

La ciudad está en constante realización por la arquitectura que la conforma, que va sumando piezas del todo; pero que sin embargo, no entiende la *totalidad*. Objetos separados, desmembrados del cuerpo de la ciudad se colocan al azar con una vaga cohesión entre ellos; donde no hay razón ni motivo alguno para la complacencia con las ciudades que hoy en día se acumulan de edificios. El mundo de las ciudades se encuentra cada vez más muerto, éstas se están convirtiendo cada vez más en meras acumulaciones de bloques grises, “*en un océano de monotonía*”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Carlos García Vázquez, “La Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI”, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.232.

<sup>14</sup> Sigfried Giedion, “La arquitectura fenómeno de transición: Las 3 edades del espacio en arquitectura”, Trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. XVI, pp. 720.

<sup>15</sup> Mathias Klotz, “Entrevista con marco Casamonti”, en [www.mathiasklotz.com/entrevista](http://www.mathiasklotz.com/entrevista), visitado el 27 de Enero del 2010.

La ciudad se produce a merced de una dinámica de metros cuadrados construidos que se amontonan sobre otros tantos más; donde lo único que se hace es sumar y es casi un hecho que todo lo que se produce se hace en grandes cantidades. La ciudad, que durante años ha sido la cuna de múltiples civilizaciones, conlleva detrás de lo meramente visible una dinámica de fatalidad. Para 1800 únicamente 3% de la población mundial vivía en las urbes y un siglo después pasó a ser una décima parte; hoy en día, más de la mitad de la población vive en ciudades<sup>16</sup>, y es esa mitad la que consume tres cuartas partes de los recursos naturales del mundo entero.

Las ciudades se han convertido en la más grande *máquina* creada por el ser humano; las condiciones urbanas son tan repentinamente mutables que en tan solo cien años han sufrido crecimientos exponenciales, de manera que, para el año 2050 dos de cada tres personas que habitan el mundo vivirán en ciudades<sup>17</sup>.

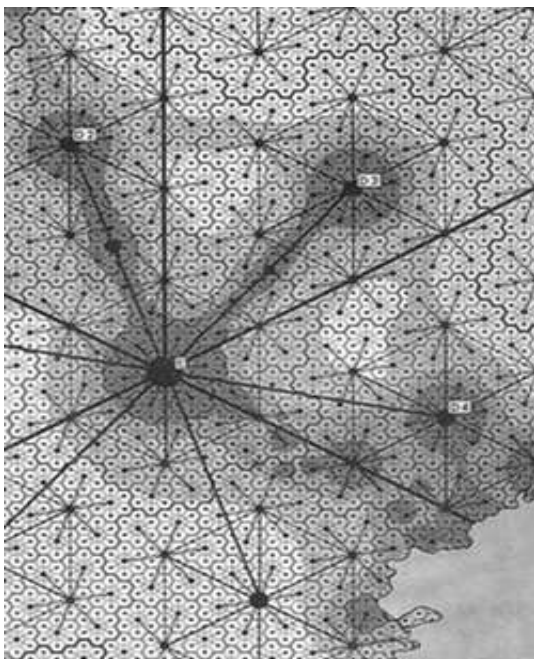


Ilustración 6 "Ekistic evolution", Constantinos A. Doxiadis, "Ekistic. An introduction to the science of human settlements", Oxford University, 1968.

Aunque la ciudad como tal tiene ya más de cinco mil años de existir, la metrópoli viene a constituir un fenómeno nuevo que data solamente de un siglo atrás; su escala y características la hacen diferente a cualquier asentamiento urbano anterior. La ciudad se ha convertido en un vasto organismo cuyas dimensiones exorbitantes y aceleradas transformaciones hacen notablemente obsoleta la labor urbano-arquitectónica que hoy en día se practica.

La explosión demográfica crece a ritmos inimaginables, la extensión cada vez más desmesurada de la expansión de las ciudades actuales presenta en sí misma, una cada vez más indefinida imagen, de bordes confusos y borrosos que se desdibujan constantemente.

Las urbes son por excelencia el corazón del arte y la cultura, las casas de nuestros gobiernos y corporaciones, las impulsoras de la libertad y el lugar donde ciencia, comercio y educación coexisten, pero son a su vez también depredantes, descomunales e inciertas,

<sup>16</sup> Population Reference Bureau [PRB], [www.prb.org/globalstats](http://www.prb.org/globalstats), información actualizada al 2008, consultado el 9 de Diciembre del 2009.

<sup>17</sup> *Op Cit.*

crecen a un ritmo acelerado e incontenible, aquello que alguna vez se distinguió llamándole ciudad; es hoy tan común que se suele no prestarle atención.

Estas concentraciones metropolitanas no pueden ya ser representados con los tradicionalismos y convencionalismos con que se miraban anteriormente las ciudades. Los planes urbanos que en algún momento pudieron parecer óptimos suelen no resultarlo, debido al cambio de las condiciones sociales reinantes y el avance tecnológico al que se enfrenta.

***“Todos sabemos cómo son las ciudades, ellas eventualmente pueden transformarse diferente”<sup>18</sup>.***

En tanto que se posea un ideal de totalidad según el cual la transformación de las obras o el simple transcurrir del tiempo por ellas resulta molesto, en tanto se eduque bajo un ideal que enfatiza la huella de la perseverancia y la permanencia suponiendo falsamente dotar así a la obra de una prístina integridad que por derecho le corresponde, será muy difícil acceder a una visión de la arquitectura donde *tiempo* y *espacio* confluyen en una sola noción.

En esa condición de «*inamovilidad*» es que el objeto urbano arquitectónico pasa a ser una «*máquina de captura del movimiento*» en oposición con las personas que están en constante flujo, que se desplazan y viven por entre este objeto estático; haciendo visible una contradicción entre lo construido y quien lo construye, entre lo habitable y quien lo habita, entre el espacio del discurrir de la vida y la vida misma que no permite ser atrapada, que no accede ser capturada en esa estaticidad.

Las nociones de *tiempo* y *espacio* que antiguamente configuraban la producción de la disciplina arquitectónica han cambiado debido a los procesos de la contemporaneidad, la cultura del objeto arquitectónico como «*estabilidad perpetua*» ha sido sustituida por una cultura del *devenir*, de fluctuación y de alteración.

Se vive en un presente en que se admite la absoluta provisionalidad de lo realizado, en un presente que como menciona Bergson: “*no puede detenerse*”<sup>19</sup>, en ese proceso dinámico con condiciones de fugacidad latentes a cada instante.

---

<sup>18</sup> Yona Friedman, “Pro Domo”, Actar, Barcelona, 2006, pp.318.

<sup>19</sup> Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” [A propósito de la teoría de Einstein] [Los tiempos ficticios y el tiempo real], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

La rigidez con que se han venido gestando estos conceptos (tiempo y espacio) afecta y es consecuencia a su vez de la rigidez misma del espacio construido, y es Henri Bergson quien precisamente coloca en tela de juicio el mecanicismo de estos términos. En Bergson, la duración «*durée*» resulta la intuición que muestra la experiencia de lo múltiple, es decir, no se limita a introducir lo espacial en lo temporal y viceversa, como lo ha hecho Einstein con la teoría especial de la relatividad; sino que introduce el devenir mismo en las experiencias *espacio-temporales*.

Un *espacio-tiempo* que se contrae y se dilata pero no a causa de factores externos, sino por la multiplicidad interna que en ella radica, debido a aquello que no es experimentable sino en la *conciencia* misma<sup>20</sup>, donde la realidad aparece construida por eventos que marcan de modo tal la conciencia, que permite abrirse a la experiencia del espacio y del tiempo por medio de multiplicidades, que se generan una y otra vez.

Ilustración 7 "Golconde", Rene Françoise Ghislain Magritte, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm., 1953, Colección Menil, Houston, Texas.



<sup>20</sup> Henri Bergson, "Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia" [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp.168.

## Planes, límites y gradientes.

Se deben aceptar los cambios, radicales y minúsculos, pero que constituyen nuevos modos, nuevas formas, nuevas relaciones, nuevas percepciones...

Si alguna vez se denominaron «*planes de tercera generación*»<sup>21</sup> a los intentos caracterizados por modificar la ciudad existente que aspiraban a adecuar el espacio a las nuevas necesidades siempre en cambio, hoy no debe limitarse solo a ello, hoy deben ir las estrategias de la ciudad más allá, no deben limitarse solo a la ciudad existente, es más deben exponerla a un juicio crítico donde no sean de 4ta. ni 5ta. generación los planes, sino sean estrategias (siempre más abiertas y sugerentes), cambiantes y evolutivas tanto que en esa secuencia se pierda el número de ellas por multiplicidad y se utilice en contraste el término «*gradiente*»<sup>22</sup>, aquel que sustituye con ventajas al «*límite*».

¿Dónde se encuentran los límites de una ciudad, a efecto de poder rediseñarla?, ¿cuáles son sus límites, sus centros y cuales sus periferias?; resulta inútil y casi imposible poder responder si se utiliza el término de *límite*, sin embargo, si es sustituido por el de *gradiente* se puede acercar a un panorama que pueda dar una posible respuesta; entendiendo que un objeto arquitectónico (así como uno urbano) no tiene límites definidos en tanto que sus vínculos se dan en múltiples y variados aspectos y niveles hacia distintos objetos y sujetos, donde las medidas y los rangos se vinculan a espacios, tiempos y contextos particulares y no globales; desaparecen las constantes dicotomías entre centro-periferia, ciudad antigua-ciudad nueva, campo-ciudad, etc., devoradas ahora por un creciente e indiferenciado «*continuum*»<sup>23</sup>, donde los elementos urbanos y arquitectónicos se encuentran cada vez más mezclados, disueltos en aquello que se denomina ciudad.

***“El centro de las metrópolis actuales es el tiempo,  
siendo el espacio la periferia”<sup>24</sup>.***

---

<sup>21</sup> Denominados de este modo en la década de los 80's, Secchi hizo distinción entre las planificaciones urbana de los 50's que se regían por una expansión urbana y demográfica (1ra. generación), los de la década de los 70's caracterizados por los servicios sociales de la ciudad y la *tendenza* (2da. Generación) y estos últimos que se centran en afrontar el reto de la reformulación, la transformación de la ciudad existente. Carlos García Vázquez, “La Ciudad hojaladre. Visiones urbanas del siglo XXI”, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.232, p. 115.

<sup>22</sup> Dinamismo de los límites de un objeto propuesto por Augoyard, donde existen límites externos e internos del mismo; que se oponen a una dimensión correcta y la sustituyen por una subjetividad pensada.

<sup>23</sup> Véase “*Ciudad, tiempo informático y espacio virtual*”, de este documento.

<sup>24</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension” [The Overexposed City], Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

## La ciudad cambiante

La ciudad contemporánea en proceso continuo de transformación y devastación, construcción y deconstrucción; en permanente expansión y en constante reconstrucción y obsolescencia; no es comprensible ya bajo ninguna lógica en los lineamientos de estabilidad que anteriormente imperaban; debe plantearse el reto de pasar de la superficialidad de la ciudad misma como territorio a una concepción de la ciudad como *tiempo-espacio*.

Las ciudades han sido atrapadas en un ciclo de demolición y reconstrucción durante siglos, pero los efectos políticos de corto plazo de la nueva imagen urbana a menudo dejan atrás una serie de cuestiones conservacionistas o sociales.

La realidad existente sólo puede modificarse mediante la introducción de nuevos modelos que hacen que los viejos entren en *des(uso)*, en vez de erradicarles por decreto. Si bien algunos de ellos utópicos, pueden ofrecer un polígono para la especulación creativa en tiempos de crisis; su poder (así como su fracaso), se encuentra inmerso en un juego perverso en que influyen los miedos y deseos de la humanidad.

En las vicisitudes históricas el tiempo es concebido como lineal, donde el constructo arquitectónico presentaba una duración que iba de acuerdo a esta visión unilateral del tiempo; pero afrontado y superado este paradigma<sup>25</sup>, el tiempo del edificio posee diversas duraciones a las que habrá de afrontar con el carácter de *aconte(cimientos)*<sup>26</sup>, que van siendo más breves en medida que la sociedad se transforma.

El constructo persiste, y el entorno se modifica; esta dinámica no puede ser más la de la disciplina, en tanto que se han de crear espacios para el habitar y se ha de comprender que los modos de habitar se transforman de una sociedad a otra, de un tiempo a otro.

***“Si debe haber un nuevo urbanismo no se sustentará sobre los fantasmas gemelos del orden y la omnipotencia; será la puesta en escena de la incertidumbre, ya no se ocupará de disponer objetos más o menos permanentes”<sup>27</sup>.***

---

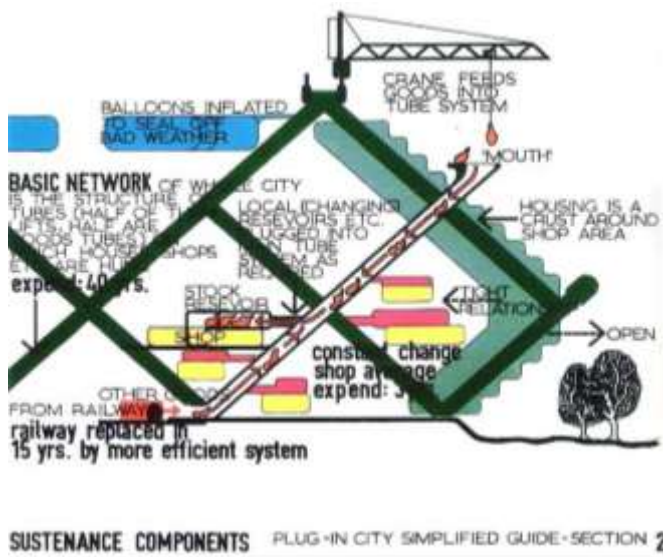
<sup>25</sup> “La concepción lineal de la historia como progreso ilimitado de la humanidad fue destruido por el pensamiento estructuralista”.

Ignasi de Solá Morales, “Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”, Gustavo Gilli, Barcelona, 1995, pp. 185, p. 85.

<sup>26</sup> Véase *Acnte(cimientos)*, de este texto.

<sup>27</sup> Rem Koolhaas & Bruce Mau, “S, M, L, XL”, Monacelli Press, Subsequent, Italia, 1997, pp.1376.

Así pues, la práctica urbano-arquitectónica toma cada vez más sentido en su concepto efímero, entendiendo éste no en su duración como tal (se ha de recordar que efímero es aquello que por su condición dura un lapso no mayor a un día), sino en su verdadero origen: cumplir un determinado propósito; y es ahora que se debe replantear tal objetivo, ahora que cada vez más rápidamente la arquitectura se conduce al incumplimiento de sus objetivos a largo plazo debido a las condiciones cambiantes circundantes; se encuentra constantemente en el borde, los objetivos para los que fueron realizados son sobrepasados a pasos más raudos que aquellos que el arquitecto puede prever.



Ahora bien, si se entienden estos procesos de cambio tanto en el ámbito urbano como en el arquitectónico, si se logra comprender que el espacio se percibe en el tiempo, y es el tiempo mismo quien da forma a la experiencia espacial; la arquitectura puede ser vislumbrada entonces desde categorías no fijas, sino cambiantes y múltiples.

Ilustración 8 "Plug in City", esquema no. 2 Peter Cook, 1964.

Se tejen nuevas relaciones entre la arquitectura y la contemporaneidad en las ciudades y se hace evidente la inadecuación de los modelos que pretendían planificar la ciudad (tanto el organicista como el racionalista) que fracasan ante las repentinas mutaciones ésta; se hacen presentes como nuevas alternativas la experimentación y la innovación a problemas cotidianos y evolutivos, donde la ciudad contemporánea no es más ya una forma única ni un solo lugar, un movimiento aislado; sino múltiples movimientos, acciones y experiencias inmersos en una *simultaneidad* de eventos.

Es innegable un crecimiento exponencial a últimas fechas en las ciudades contemporáneas. Conduciendo a una continua transitoriedad y dependencia de sus escenarios y paisajes urbanos que se ven cada vez menos planificados, cada vez menos pensados en su conjunto donde se muestra una dependencia de mercados y una visión globalizante; aunque se debe dejar en claro el peligro que existe en comenzar a planear, pues "(...) podría ir fácilmente contra la vitalidad de una ciudad"<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Sanford Kwinter -editor-, "Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.45, pp. 93.



## El futuro de la ciudad.

El capitalismo tardío ha fabricado un espacio sin fronteras, acelerado y basado en el flujo, la manipulación y la transformación del capital. Como consecuencia de los nuevos modelos de producción, de la cultura digital, de la miniaturización de la tecnología y del impacto de las comunidades en línea en los estilos de vida urbanos; los paisajes urbanos se han transformado dramáticamente.

La globalización impregna a las ciudades haciéndolas cada vez más descomprometidas y dominadas por el mercado que en conjunto con su estrategia propagandística forman el punto culminante para el expansivo capitalismo global que cambia las dinámicas económicas y así también las edificatorias de las ciudades ahora ya convertidas en metrópolis, que devoran todo a su paso.

***“Uno de los rasgos principales de nuestra época es el rápido desarrollo de las tecnologías de la información a la vez del incremento de la movilidad y la liquidez del capital”<sup>29</sup>.***

El espacio ya no sólo es considerado por los límites de su forma, sino cada vez más por la conectividad de sus redes. Esto obliga a redefinir las bases de la teoría y la práctica arquitectónica; la transformación y el crecimiento han dado lugar a la dispersión espacial de las actividades económicas y a una nueva matriz de las sociedades de la información que se han convertido en el poder central.

Sin embargo, las nuevas formas de marginalidad y polarización también han mutando, los territorios urbanos se están rehabilitando y renegociado.

---

<sup>29</sup> Saskia Sassen, en «La ciudad global: una introducción al concepto y su historia», p. 104-123, a su vez de Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al., “Mutaciones”, Actar, Trad. Víctor Tenéz, et. al., Barcelona, 2007, pp.720.



Es evidente que los cambios superan la planeación de la ciudad; debido a ello, se debe concebir a la práctica *urbano-arquitectónica* como un evento y como tal, determinado en un espacio y un tiempo, por tal, resulta peligroso pretensiones futuras a largo plazo; echando mano de innovaciones limitadas que serán causa de graves y múltiples conflictos venideros.

***“Cada vez con más frecuencia asistimos a procesos de mutación súbita en los que no se cumplen ni la condición de transformación evolutiva ni siquiera en el proceso supuestamente lógico desde el planeamiento a la edificación”<sup>30</sup>.***

Es así que se debe diseñar la *mutación* misma, como un proceso ligado a un tiempo, a una movilidad y a una infinidad de factores (algunos de ellos aún indefinidos) que entran en acción; apuntando a la necesidad de una morfología tanto arquitectónica como urbana abierta, interactiva e inacabada, en constante transformación; una interacción entre los sistemas que produzca una expresión dinámica de la mutación, una «*moción*».

Una *moción* y no así un «*movimiento*», porque el primero centra su atención en la acción misma, mientras que el segundo lo hace en el desplazamiento, en la sustantivación de la acción como resultado y no como proceso; es así que *moción* nos lleva a un despliegue temporal y no a uno espacial, generando una gran diferencia.

La *moción* se perfila como un reto que el arquitecto contemporáneo no puede eludir, la arquitectura debe ahora conceder y reconocer el tránsito, facilitando la reciprocidad de los sistemas en que han de ser instrumentos las edificaciones arquitectónicas.

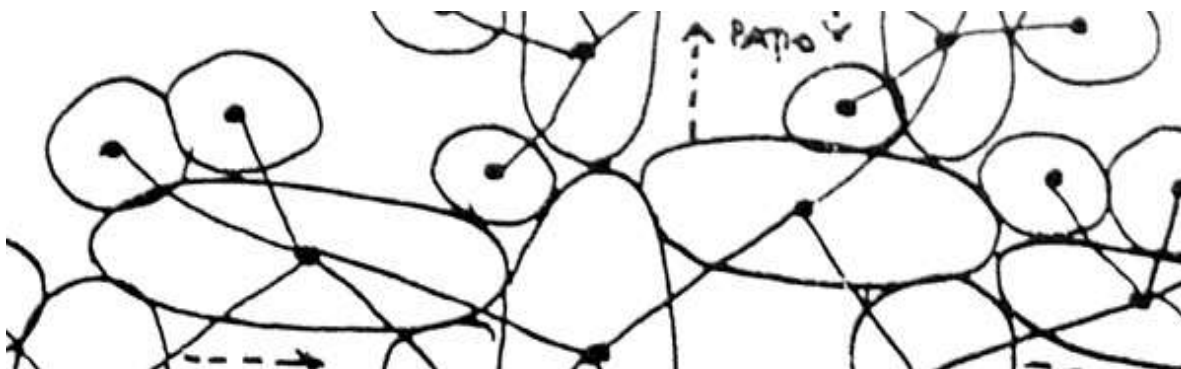


Ilustración 10 “Conexiones de estructuras móviles”, Yona Froedman, boceto, Junio 25, París, 2006.

<sup>30</sup> Ignasi de Solá Morales, “Territorios”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.



---

/ Incertidumbre y discurso arquitectónico

/revisiones a la disciplina/ el tiempo como noción en transformación/ movilidad/ moción/ la dinámica de la naturaleza o la expresión del cambio

Filipo Marinetti/ Gilles Deleuze/ Ignasi de Solá Morales/ Sanford Kwinter/ Umberto Boccioni

La descomposición en múltiples ámbitos del referente futuro, antiguamente pilar en conjunción con la prevalencia del constructo; resultaba primordial para el entendimiento de la labor arquitectónica. Ahora el panorama es otro, las pretensiones distintas y este tipo de percepciones son modificadas.

Ilustración 11 "Futuros posibles", Autor, tipo, R. Klanten & L. Feireis, tomado de "Architecture Beyond Building", Robert Klanten & Lukas Feireiss [editors], Gestalten, Berlín, 2009, pp.208, p. 108.



## La crisis del *¿futuro?*

La mayoría de las culturas se han vuelto ahora más o menos sedentarias, pero es hoy día cuando la *flexibilidad* y la *adaptación* de los objetos arquitectónicos que conforman las ciudades se ven forzados a la transformación por los rápidos cambios tecnológicos, económicos y sociales; un nuevo modo de nomadismo surge en los mercados globales en que se ven inmersos, el mundo de la inmediatez en las comunicaciones y la rapidez del transporte devuelven un nuevo tipo de nomadismo que tiene repercusiones arquitectónicas.

Nomadismo que no es ya el de antaño, sino por el contrario se ve envuelto en los cambios actuales que sustentan la vida del individuo en el *movimiento*, así comienza a suceder en la arquitectura que entiende cada vez más que el objeto arquitectónico debe ser flexible y poder responder a los cambios que se susciten; una arquitectura que se adapte y se transforme en vez de restringirse, que sea móvil en lugar de estática.



Ilustración 12 “*Tipi, Yurta & Tienda beduina*”, tipos antiguos de arquitectura flexible y adaptable, Robert Kronenburg, “Flexible. Architecture that responds to change”, Laurence King Publishing, Londres, 2007, pp.204, p.16-18.

Este tipo de arquitectura no es un nuevo fenómeno, sino por el contrario, es uno que se perdió desde hace ya bastante tiempo y hoy se pugna por recuperar, se ha de recordar la «*tienda Beduina*» en el norte de África (móvil, ligera y adaptable al clima), el «*Yurta*» en el centro de Asia (desmantelable y transportable), el «*Tipi*» de las tribus nativas americanas, (que permite rápido refugio), etc.

La movilidad del constructo arquitectónico antiguamente era común, pero a medida que la humanidad fue dotada de la habilidad para adaptar el entorno a sus necesidades y no a la inversa, este concepto fue desapareciendo de la arquitectura hasta que en los albores de la modernidad regreso para quedarse como una opción viable a las necesidades cambiantes del individuo<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Véase “*Anexo I Movimientos Múltiples*”, de este documento.

***“La arquitectura que se diseña para adaptarse al entorno y cambiar, reconoce en sí misma que el futuro no es finito, y que el cambio es inevitable”<sup>32</sup>.***

Martin Heidegger en «*Construir, Habitar, pensar*»<sup>33</sup>, describe como el humano comienza a reconocer y establecer el sentido del *lugar*, el ejemplo que proporciona el autor es que un puente no es un lugar en sí mismo, sino que éste únicamente trae un lugar en la existencia del objeto mismo, no existió un lugar antes del puente, así el puente no es un lugar en sí mismo pero es sólo del puente que el lugar se origina.

En esta descripción, inmersa en un escenario tan dramático como puede ser una ciudad reducida a ruinas, indudablemente evoca una reflexión al mundo entero y más aún, a arquitectos y urbanistas. El problema no es más teórico, es ahora una *realidad*; pero curiosamente la problemática esencial del discurso no es más la ciudad bombardeada por los aliados, sino que se centra en la crisis del habitar contemporáneo del hombre.

Es entonces que Heidegger muestra como problema, no la reconstrucción de la habitación, sino la reconstrucción como consecuencia de la condición humana contemporánea. Un construir entendido como unión, un acercamiento humano por una necesidad básica.

24

---

***“Los mortales deben aprender a habitar y pueden hacerlo desde el mismo momento que advierten que su situación desarraigada debe ser cambiada”<sup>34</sup>.***

Así mismo las múltiples referencias urbano-arquitectónicas (el puente Heidelberg, las casas y autopistas), no son más que reflexiones y evocaciones de la espacialidad como experiencia del individuo, donde el espacio del *habitar* no es cartesiano, sino existencial. La construcción a partir de la experiencia fenomenológica de las percepciones del lugar.

En algunas culturas el acto de fabricación del *lugar* es alcanzado con actos aún más flexibles y efímeros que esto; en el paisaje japonés hay muchos casos donde la fabricación de

---

<sup>32</sup> Robert Kronenburg, “Flexible. Architecture that responds to change”, Laurence King Publishing, Londres, 2007, pp.204, p.16.

<sup>33</sup> Martin Heidegger, “Conferencias y Artículos”, Serbal, Trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, 1994, pp.246.

<sup>34</sup> Ignasi de Solá Morales, “Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea”, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp.195, p.50.

lugar no es asociada con objetos arquitectónicos, pero es alcanzada en el acto de construir<sup>35</sup>. En ciertas culturas aborígenes australianas el lugar es definido por un recorrido que narra una historia, en algunas culturas africanas el lugar es independiente del espacio en que se emplaza, siendo un lugar para ellos desplazable independientemente de su posición o emplazamiento físico, es decir, las nociones del espacio como las del tiempo divergen y difieren dependiendo de la cultura de que se esté hablando.

Desprenderse de la tierra, no es sinónimo de hacerlo así con su pasado, simplemente la comprensión de que el espacio es de todos y a nadie le pertenece y el tiempo es transitorio al igual que el humano; la vida sedentaria ha privado de los beneficios de la movilidad nómada, siendo esto alguna vez muy marcado, hoy en día las divisiones logradas comienzan una vez más a desdibujarse.

Si bien no es ya el nomadismo de tradición, si lo es en lo que a movilidad respecta; las nociones mismas del tiempo y del espacio cambian de cultura a cultura y de una época a otra; así cuanto más lo harán las edificaciones y las dinámicas que en ellas convergen.

En las ciudades donde pasado y presente convergen en vistas al futuro, el hombre transita entre calles, deambula entre edificios que permanecen recios al cambio, al movimiento; lugar de flujos y encuentros y sin embargo, sólido como roca. Una inamovilidad que surge de la suplantación electrónica de ciertas actividades, donde antes implicaban desplazamientos hoy implican estaticidad, que van mermando la vinculación de los espacios urbanos y arquitectónicos y transformándolos; afectando la vida social, cambiando un lugar público y social por uno virtual.

La noción de heterotopía planteada por Foucault y a su vez retomada por Gianni Vattimo<sup>36</sup> plantea, más allá del discurso propio, el cuestionamiento de la polivalencia de la ciudad<sup>37</sup> *¿Cómo se viven múltiples tiempos y espacios en la ciudad?*; la tensión entre un espacio y un espacio otro, visible o invisible, sospechada o conocida, se encuentra siempre presente en la cuestión urbana.

Tal y como mencionasen Deleuze y Guattari<sup>38</sup>, el nómada *desterritorializa* el territorio, abandona el sedentarismo y desafía los cierres de las fronteras, siempre traza nuevos recorridos. Las heterotopías como la ciudad habitan al ser y el ser las habita; es un binomio

---

<sup>35</sup> Véase “*Cuerpos Ausentes*”, de este documento.

<sup>36</sup> Gianni Vattimo, “El estructuralismo y el sentido de la crítica”, Henciclopedia [versión digital], 1998, [ww.henciclopedia.org.uy](http://ww.henciclopedia.org.uy), consultado el 10 Abril 2011.

<sup>37</sup> Véase “*Anexo II De las contradicciones del tiempo*” (Anacronismos), de este documento.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Trad. José Vázquez Pérez, Pretextos, 5ta. ed., Valencia, 2002, p.405.

que *desterritorializa* y *reterritorializa* constantemente. Condenados a habitar un espacio diferente, o más bien diferido; una ciudad múltiple que a manera de *hipertexto*<sup>39</sup>, que disloca y recoloca de continuo.

El sentido del lugar comienza a perder peso, la heterotopía como ese espacio fuera del espacio consciente de su circunstancia heterogénea. El nomadismo se da ya ahora por medios diferentes, se da en un ámbito virtual, pero no por ello menos real; una transformación de los espacios arquitectónicos en información digital, sonora, visual, etc.; donde los actos corporales se diluyen y devienen inmateriales; permitiendo una a-sincronía de las actividades urbanas que cambian el espacio descomponiendo la realidad urbana en fragmentos digitales que se codifican sobre ésta y reformulan la tradicional concepción del espacio y del tiempo.

En un territorio dominado por conexiones, de forma múltiple y a jerárquica donde todo coexiste simultáneamente; el *movimiento* se hace primordial (de información y de personas) y rompe con el esquema tradicionalista de centro-periferia; entornos sin tiempo ni espacio definido, donde los flujos son indiferentes a la localidad y sus connotaciones geográficas y se organizan en torno a unidades generadoras de información que tienden en su lógica racionalista a homogeneizar, porque lo homogéneo es cuantificable y mensurable, donde lo heterogéneo genera ruido y alteraciones indeseables al sistema. Las tecnologías de lo virtual crean un territorio más allá de los límites físicos, donde el espacio real se vuelve pequeño en comparación con el espacio virtual, sustituyendo este último al primero pero acrecentando el peligro y la incertidumbre que consigo trae; un nuevo espacio y nuevas formas que lo producen, nuevas percepciones y nuevas consecuencias.

La ciudad que como unidad ha sido susceptible a los cambios de las movilizaciones y las comunicaciones de masa, se muestra vulnerable a su rápido avance en tanto que ella no muta ni evoluciona con la misma velocidad, esta despojada de los elementos que le otorgan igualdad de condiciones, la abolición de las distancias y los tiempos por las comunicaciones le causan confusión, la desajustan en tanto que máquina para vivir y se van perdiendo significados y configuraciones dentro de ésta, donde las referencias arquitectónicas desaparecen y emergen las informáticas.

Los espacios devienen otros y las geometrías se evaporan, sin centros ni coordenadas espaciales que no enlazan ya los sitios, lugares inconexos, donde la informática y la comunicación han reemplazado a la ciudad tradicional por un espacio y tiempo sin continuidad, sin ordenes preferentes, sin límites o mejor dicho con límites casi infinitos; pero no por libres ni soberanos, todo lo contrario.

---

<sup>39</sup> *François Ascher*, "Los nuevos principios del urbanismo", Alianza, Barcelona., 2004, pp. 96, Cap. 2. [La Tercera Modernidad].





dad la belleza del nuevo siglo, se elogian las tecnocracias en boga y se absuelven de las nociones de *tiempo* y *espacio*.

Una vez incursionados en el cubismo, múltiples vanguardias se gestan en el comienzo del siglo XX, una de las cuales es el *futurismo*; surgido como un movimiento que abarcaría múltiples representaciones artísticas (literatura, arquitectura, escultura, pintura). En la búsqueda del rompimiento con el tradicionalismo, con el pasado histórico y con los convencionalismos artísticos reinantes (de ahí su nombre), el *futurismo* se perfila a sí mismo como una rebelión arrolladora a la hasta entonces, inmovilidad del pensamiento.

Esta vanguardia que poseía como postulados la visión de la realidad en movimiento y la adoración a la máquina; representaba la incorporación a la práctica de un nuevo lenguaje surgido de una realidad en movimiento. En el ámbito arquitectónico la introducción de la movilidad representaba el cambio de escala, el pasar de la escala de la arquitectura (el ser humano) a la escala del urbanismo (la ciudad)<sup>43</sup>. Donde además del cambio de escala comenzaba a surgir (en gran medida por la introducción de los avances tecnológicos) la dislocación de los espacios que más tarde Foucault llamaría heterotópicos<sup>44</sup> (estaciones de trenes, estaciones de aeroplanos).

Aunque fugaz, la acción que ejerció el movimiento sentó las bases del pensamiento moderno; donde sus más grandes logros fueron por un lado, la creación de una estética renovada que se puede casi decir partía de tabula rasa, y por otro, la adopción dentro de la profesión al movimiento como algo fehaciente, real y palpable en los albores del entrado siglo XX; así como también, el cambio de paradigma de las expresiones artísticas (principalmente la arquitectura). El *futurismo* a diferencia de muchas otras vanguardias, se gestaba no solo en la evolución que la arquitectura ha tenido a través del tiempo en el paso de un estilo a otro, sino en el *ambicionamiento* de un cambio profundo que no se remitía a los atributos formales o estéticos de la disciplina.

***“(...) los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá fabricarse su ciudad”<sup>45</sup>.***

---

<sup>43</sup> Tal y como lo expresase en su manifiesto de la arquitectura futurista Antonio de Saint Elia.

<sup>44</sup> Estos *espacios otros*, que han sustituido a la extensión con la ubicación; donde lo primordial radica en las relaciones que se tengan con los demás puntos ahora ya, indiferentes de su cercanía geográfica. Michel Foucault, “*Los espacios Otros*”, conferencia dada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Continuité*, no.5 [revista digital], trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Octubre de 1984.

<sup>45</sup> *Dirección del movimiento futurista*, Milán, 11 de Julio de 1914, a su vez de <http://www.uclm.es>, consultado el 14 de Abril de 2011.

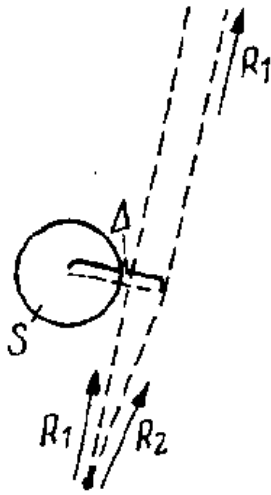


Ilustración 14 “Esquema de la desviación de la luz producida por un campo gravitacional fuerte”

Albert Einstein, 1915.

La revolución de la profesión solo era concebida como parte de la transformación total del pensamiento de la humanidad, donde el «*dinamismo*» era el lema del movimiento que cambiará los modos de pensar y producir arquitectura. Donde las revoluciones técnicas de la época significaron la incursión de una nueva consistencia espacial, de una «*fluidez*».

La nueva plástica entonces surgió bajo la cinética y la des-aprehensión del *espacio* y el advenimiento de una nueva era, la del *tiempo*; aceptando lo idílico de las máquinas y las ciudades, dejando fuera la hipocresía que denuncia las comodidades del mundo moderno segándose a las fuerzas destructoras que lo posibilitan<sup>46</sup>.

A la par de esto, en el campo de la *relatividad Einsteiniana*, las nociones de *tiempo* y *espacio* se vuelven irreductibles, expresando la completa inmanencia de las fuerzas y eventos que suplantán el espacio cartesiano. Siendo ahora el tiempo la noción a la que se subordina el espacio y no viceversa. Incluso años atrás, en 1908, Hermann Minkowski había propuesto un modelo de cuatro dimensiones donde espacio y tiempo se unían en un continuo indivisible.

Hoy en día la aniquilación de tiempo y espacio es asociada con la tecnología informática actual, pero en la primera mitad del siglo diecinueve lo que representa el internet en la actualidad y la ruptura de estos dos conceptos tan comunes como tiempo y espacio, fue representado por el ferrocarril y la movilidad que generó consigo. Porque al final todo se reduce al *movimiento*; al cambio constante en que nos encontramos.

***“En lo sucesivo, el espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo están condenados a disolverse en meras sombras, y solo una especie de unión entre ambas cosas conservará una realidad independiente”<sup>47</sup>.***

<sup>46</sup> Kim Scarbrough, “Futurismo”, Junio 14 del 2004, <http://www.unknown.nu/futurism/>, consultado el 17 de Febrero de 2011.

<sup>47</sup> Sigfried Giedion, “Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición”, Reverté, Trad. Jorge Sainz, Barcelona, 2009, pp. 857, p.51; a su vez de “*El espacio y el Tiempo*”, Hermann Minkowski.

## El tiempo como noción en transformación.

*“El tiempo era elástico y el espacio giratorio”<sup>48</sup>.*

Todos los tiempos son ahora mismo el *tiempo-espacio*, indisolubles; la cultura contemporánea ahora más que nunca es fragmentada, no se concibe dentro de la relación tradicional de un *tiempo lineal*, la situación contemporánea es frágil y se sustenta sobre instituciones que no son ya las de permanencia. La arquitectura no puede pensarse como ajena a los cambios de las innumerables estructuras que conforman la actividad humana.

*“La imagen precede a la experiencia”<sup>49</sup>*, siempre ha sido así; pero en el tiempo actual, la imagen ya no evoca a la experiencia, sino que la sustituye. La experiencia es la propia imagen, la arquitectura se encuentra en esta situación, hasta el punto de querer ser un modelo pictórico que encuentra su existencia. El espacio de la geometría que ha dado forma, presencia y verosimilitud a la arquitectura, coexiste con otros modos de espacio que incorporan nuevas disciplinas y multiplican la presencia de lo construido en los espacios de la ciudad y los recintos de la arquitectura.

Las velocidades de visión o desplazamiento contemporáneas transforman la percepción del espacio físico. La desaparición de la secuencia en la percepción del espacio y la posibilidad de visión simultánea de lugares se producen en el dominio de la imagen. El paisaje no es un concepto universal sino un concepto cultural, y como tal, está sujeto a las variaciones de criterio, valoración e interpretación.

El paisaje es una construcción mental que se elabora a través de los elementos físicos que configuran el entorno, estos elementos son mutables. Las mutaciones que afectan al medio físico se producen de forma natural o por acción del hombre; pero, por su parte, el paisaje como construcción mental puede también ser transformado por la alteración de la mirada sobre esos elementos, es decir, con la actuación sobre las convenciones culturales.

El paisaje es algo subjetivo, es una interpretación sobre la realidad, que a su vez viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero ahora se sabe que las trans-

---

<sup>48</sup> Octavio Paz, “Desilusiones oportunas”, fragmento de la conferencia que Octavio Paz realizó en 1990, a la entrega de su premio Nobel de Literatura; a su vez de <http://www.espaciopotencial.com.ar/elpatio/desilusiones.html>, visitado el lunes 1 de Noviembre del 2010.

<sup>49</sup> Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” -A propósito de la teoría de Einstein-, específicamente en [*Los tiempos ficticios y el tiempo real*], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

formaciones del paisaje, su readaptación o modernización, no dependen solo de las intervenciones físicas, sino también de la transformación de óptica con que son vistas.

Se necesita ahora saber cómo aceptar el paisaje de este tiempo y como construirlo en paridad con la situación actual. La mirada sobre la realidad articulada en tres niveles, el paisaje en sí mismo, el paisaje interpretado y el paisaje proyectado; donde estos dos últimos niveles pertenecen al observador, la mirada que relaciona con arbitrariedad en el momento de representar el lugar.

«*Topografiar*»<sup>50</sup> el territorio como acto de proyecto, interpretar y reinventar el paisaje, logrando redefinir los parámetros de ordenación del territorio. Una nueva visión del objeto topografiado o de la topografía sobre un objeto, permite establecer un nuevo mecanismo de actuación.

Se produce una nueva percepción de la realidad; modificable, transgresible, intermitente, se percibe ahora de una manera nomádica, la experiencia del sujeto en su relación al objeto se encuentra fragmentada, se vuelve heterogénea; las relaciones con el mundo se han extendido y multiplicado. Lo cual hace inalcanzable una integración de los múltiples factores que confluyen, desintegrando los ideales de integración propios de la producción artística del pasado.

31

Uno de los más loables ideales de la arquitectura moderna fue la incorporación del movimiento a un objeto que a través de la historia había sido estático e inamovible por definición<sup>51</sup>. Lo cual trajo consigo la potenciación del recorrido como acción del movimiento, siendo la arquitectura un espacio para la *movilidad*.

Conforme el proyecto moderno transcurría, las nociones de transparencia, ausencia de límites, conexiones, prefiguraban la arquitectura como moldes de la movilidad permanente del individuo, donde lo que transcurre al interior resulta el negativo del contenedor. Es así, que la *espacialidad* hasta entonces hegemónica en la disciplina comienza a entrar en un periodo de *des[uso]* que continúa hasta nuestros días.

---

<sup>50</sup> De «*topos*» lugar y «*grafos*» descripción, un término frecuentemente usado por Solá Morales que describe la lectura de alguna situación determinada, yendo más allá de la superficie y permitiéndose adentrar al meollo del asunto.

<sup>51</sup> Esta introducción se complementa con la noción de una arquitectura en la era científica que bajo la lupa de la *relatividad einsteniana*, lograba incorporar el movimiento, y con ello; la noción del tiempo como cuarta dimensión.

## Movilidad.

El movimiento ha sido y continúa siendo un elemento que ha fascinado a la arquitectura. Desde las ciudades móviles ambicionadas por Ron Herron y demás miembros del Archigram, partiendo de la expresión de movilidad como ideal utópico, hasta las casas literalmente móviles del siglo XVI.

Uno u otro, ambos; poseen sustento en la flexibilidad y la vida nomádica que permite la adaptación a los cambios imperantes del entorno circundante. Y así como la tecnología avanza, la introducción de movilidad en el constructo arquitectónico se incrementa; pero curiosamente, y como muchas otras vanguardias, el *movimiento* no hizo su aparición en la arquitectura hasta después de haber pasado por las artes.

Mientras en arquitectura apenas comenzaban a incursionar seriamente los conceptos de *moción y movilidad* como respuestas a los paradigmas reinantes, en las artes estos conceptos eran ya profundamente estudiados; quizá, uno de los más destacados exponentes del movimiento en las artes haya sido el italiano Umberto Boccioni, quien junto con otros artistas escribió en 1910, el *manifiesto de los pintores futuristas*, que dentro de muchos puntos, exponía la necesidad de liberarse de los modelos pasados y centrarse en las dinámicas contemporáneas como *leit motiv* de la obra.

Las obras de Boccioni (particularmente las escultóricas), expresan de un modo magistral el movimiento de las formas y la concreción de la materia representada por el movimiento, para lo cual propuso un doble concepto de forma; por un lado, la forma en movimiento (movimiento relativo), y por otro, el movimiento en la forma (movimiento absoluto).



Ilustración 15 "Formas únicas de continuidad en el espacio", Umberto Boccioni, Bronce, 111 .44 cm., Museo de Arte Moderno [MoMa], Nueva York, E.U.A., 1913.



Boccioni supo expresar magistralmente el movimiento de las formas y la concreción de la materia, las representaciones de un mismo tema en estadios temporales sucesivos sugieren eficazmente la idea del movimiento en el espacio.

Esta ambivalencia expresa muy bien la falsedad de capturar el movimiento como acto, ya sea por medio de la fotografía, el cine, la pintura o la escultura; ya que (como Boccioni menciona), es solo a través de ambos conceptos que se puede materializar la duración del tiempo en la materialidad de la obra, en este sentido ambos planos son la consistencia de la obra, constitutivos tanto el uno como el otro. A través de esta dualidad expresaba la importancia misma del movimiento. Boccioni expresaba que un cuerpo en movimiento no era el pasar de un punto a otro, sino lo que existía entre ambos puntos; expresando la continuidad del espacio a través del movimiento, y por tal, la transitoriedad del tiempo que distorsiona el objeto, a través de la moción.

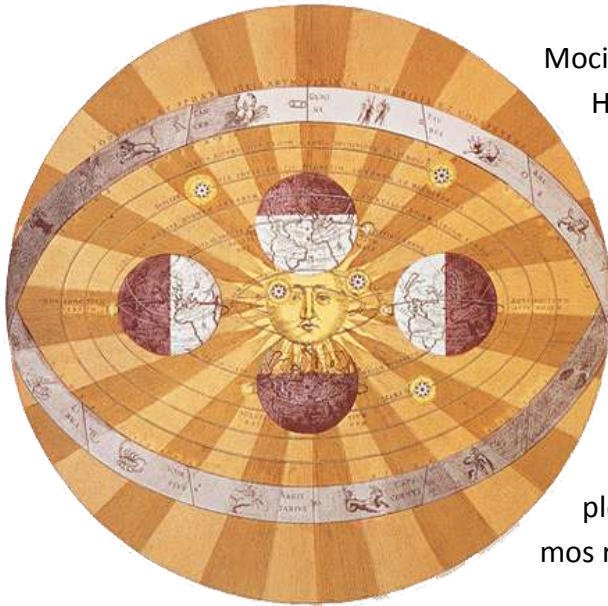


Ilustración 16 “*Desarrollo de una botella en el espacio*”, Umberto Boccioni, Bronce, 38 x 60x 32 cms., Colección Privada, 1912.

Al incorporar esta noción de un espacio profundo dentro del *corpus* temporal que cambia de modo natural y que actúa más allá del plano elemental, Boccioni introduce a su manera al problema de la continuidad, tal y como en sus respectivos campos lo harían Einstein y Bergson. Siendo esta introducción a un nuevo pensamiento quizá la más significativa aportación del *futurismo*.

Esta proposición en la disciplina dio lugar a una nueva entidad fundamental: *el evento*; así como a la idea de una nueva geometría que puede expresada a través de estos nuevos conceptos de espacio y movimiento. La plástica futurista es, ante todo, pragmática; refleja diversos fenómenos en cuya forma y efectos ahora puede ser diagramado en su continuidad, en sus múltiples conexiones hacia el exterior y en su, cada vez mayor, diferenciación; elementos con los que forma una sola y continua sustancia.

## Moción.



Moción, todo hasta ahora se refiere a moción. Hace más de cuatrocientos años que Copérnico expuso que la órbita de la tierra gira alrededor del sol y aún hoy en día dicha afirmación tiene repercusiones. En el entrado siglo XVI, cuando se expuso su teoría que llevaría a una batalla entre razonamiento inductivo y el razonamiento deductivo, Copérnico sentó las bases que llevarían a algo más que simplemente el decaimiento de los absolutismos religiosos.

Ilustración 17 “Sistema heliocéntrico”, Nicolás Copérnico, S. XVI. Sistema que establecía que el sol se encontraba inmóvil y eran los planetas quienes giraban alrededor suyo.

Hoy en día la noción de que la tierra sobre la que se establece el hombre se mueve a gran velocidad en un espacio inmensamente inimaginable parece evidente. Pero la experiencia de estar parados sobre un cuerpo como nuestro planeta, que se mueve constantemente; parece que no afecta la percepción de la tierra como estática y sólida. Una vez percibida dicha realidad (donde radica el *firmitas* arquitectónico), se construye el entorno de igual manera: *estable e inmóvil*.

La tarea del arquitecto bajo esta óptica es la de construir edificaciones aparentemente estables y duraderas, ambas en términos materiales y culturales. Pero a lo largo de los últimos siglos el paradigma del arquitecto ha cambiado, ha devenido otro; y con ello, ha traído la noción de moción como factor de cambio en los estatutos en que hasta ese momento se establecía la disciplina.

***“El tiempo y el espacio murieron ayer. Nosotros estamos viviendo en un absoluto, porque hemos creado la eternidad, la velocidad omnipresente”<sup>52</sup>.***

<sup>52</sup> *Filipo Marinetti*, “Manifiesto futurista”, Le Figaro, París, 1909, trad. a ingles de Thames and Hudson Ltd., 1973. Serían las palabras de Filippo Marinetti al afirmar que las categorías *kantianas* se volverían obsoletas en el mundo contemporáneo [no. 8].



Una parte inmanente al movimiento es la velocidad, donde este toma lugar; sin la velocidad (o el cambio entre dos estados distintos), no existiría el movimiento. El movimiento resulta entonces de un cambio de estado, de un cambio estático a uno dinámico, donde la aceleración es el nuevo estado en que se encuentra un cuerpo en movimiento.

Los cuerpos en movimiento poseen formas específicas, pero la definición de forma es más compleja que en los cuerpos estáticos, ya que muchas veces la forma cambia con el movimiento.



Ilustración 18 "Movimiento aleatorio realizado por un átomo", Movimiento Browniano, [posterous.com/explore/tag/quants](http://posterous.com/explore/tag/quants), visitado el 13 De Marzo del 2011.

El movimiento es la condición natural de todas las cosas, el mundo consiste en átomos que se mueven y colisionan entre sí. Si un objeto en movimiento no se encontrara sometido a fuerzas externas, no dejaría de moverse.

Los fotones que se mueven a la velocidad de la luz, producen la iluminación necesaria para que estas líneas puedan ser leídas; a nivel molecular el entorno en que está el ser humano se encuentra en constante movimiento; así todo se reduce a moción.

De acuerdo con la segunda ley de la termodinámica, todo cambio en el universo conduce al incremento de la entropía, y este cambio es lo único constante en la naturaleza, que no únicamente se encuentra en el tiempo, sino que influye en su dirección. A lo anterior no se debe únicamente vincular las explicaciones deterministas clásicas de las ciencias duras, sino por el contrario, tal y como explica Prigogine: *"considerar imprescindible ampliarlas con una concepción de la naturaleza indeterminista y que incorpore de nuevo la estrecha alianza que el hombre del mundo clásico griego mantuvo con la naturaleza"*<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Ilya Prigogine, "¿Tan solo una ilusión?", TusQuets, Trad. Francisco Martín, Barcelona, 2009, pp.336.

## La dinámica de la naturaleza o la expresión del cambio.



La tierra no solo se mueve, el planeta entero cambia constantemente ante los ojos de aquel que observe; cada primavera los arboles florecen, cada verano el sol tiñe de un tono rojizo la tierra al atardecer, cada otoño las hojas forman un tapete ocre bajo nuestros pies, cada invierno el paisaje se torna inmensamente blanco; demostrando que no se encuentra hecho para durar eternamente.

La levedad y dinámica de la naturaleza, se manifiesta en sus más gratas y placenteras formas, pero cada una de ellas en constante transformación. El cambio es inmanente a la naturaleza y a la existencia misma del ser humano, y es el cambio mismo, el factor que se encuentra presente en todo momento.



Lo que como seres humanos se puede percibir en un determinado lapso de tiempo, es solamente una toma instantánea de algo continuo, pero no un continuo estático, sino un proceso dinámico: las estaciones del año, las fases lunares, el día y la noche, etc. Es en el proceso de cambio que la naturaleza existe.

Entonces, *¿será posible un enfoque hacia una arquitectura sensible de cambio?*, después de todo, la arquitectura produce objetos que permanecen idénticos por largos periodos de tiempo; un principio que excluye de facto el cambio. Si se está, sin embargo, dispuesto a considerar la dinámica de la naturaleza como una nueva concepción arquitectónica, habrá que preguntarse: *¿qué tipo de dinámicas?* y *¿por qué grado de cambio se está dispuesto a luchar?*

Ilustración 19 "Cerezo & Flor rosa pastel", National Geographic, fotografía: Jason Edwards, Japón y Australia, 2005.



/ nuevo paradigma espacio-temporal I

/hacia una arquitectura del tiempo/ espacio I/ punto, línea,  
plano y moción/ el pensamiento del tiempo por el espacio/  
binomio a revisión, tiempo y espacio/ tiempo expectante/  
preparémonos para lo inesperado/ interpretación del tiempo/  
de las visiones otras

El paradigma de la disciplina ha cedido la primacía del espacio ante una perspectiva que admite lo imprevisible, lo indeterminado y lo complejo; una visión en la que el tiempo desempeña un papel esencial; transformando la noción del espacio con su incursión.

Ilustración 20 "Siciliano", doce voces masculinas, coro y capela, BMG<sup>®</sup>,

Sylvano Bussotti, 1962.

pppp

mf

p

p

fpp

ffp

mp

il mar è che lunghi fiumi caldi raccoglie

il mar è che lunghi fiumi caldi raccoglie

## El tiempo como materia del espacio.

A la noción del *espacio* tan vastamente estudiada en la historia de la arquitectura, no le secunda la noción del *tiempo*; y es a lo largo de la historia misma de la arquitectura, que la noción del espacio se ha ido transformando. Si los seres humanos son en tanto que temporales, la arquitectura los acompaña en dicha temporalidad, en ese proyectar y construir espacios en los que discurre la vida, limitada y finita.

A partir del siglo XVIII, se puede claramente diferenciar la noción misma de *espacio* (con sus distintas acepciones) como fundamental para el entendimiento y producción de la arquitectura hasta hoy en día, a un grado tal; que no es de sorprender la afirmación de algunos que propagan que es el *espacio*, la materia prima de la arquitectura.

La arquitectura desde tiempos ancestrales fue considerada como la organización del espacio, tanto pues que se considerase un «*arte del espacio*»<sup>54</sup>, establecida por G. E. Lessing y asociada siempre con la imagen de la estabilidad.

Pero la noción del espacio es tan abstracta y múltiple que incluso cae en contradicciones; siendo aún susceptible a diferentes interpretaciones, de modo tal, que cuando se refiere al espacio se introducen más incógnitas que aclaraciones.

Desde Vitruvio y su definición de la arquitectura como “*el arte de construir*”<sup>55</sup>, hasta la reafirmación de Bruno Zevi con “*el arte espacial*”<sup>56</sup>; la noción del espacio en arquitectura se ha venido gestando como la ordenanza de la naturaleza en torno al hombre.



Ilustración 21 “*La cabaña primigenia*”, en portada “*Ensayo sobre la arquitectura*”, Marc Antonie Laugier, Akal, Trad. Lilia Maure Rubio, París, 1999, pp.190.

<sup>54</sup> *Guilio Carlo Argán* “El valor de la figura en la pintura Neoclásica”, en *Pierre Francastel, et. al.*, “Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVII”, Akal, Barcelona, 1987, pp. 161 , p.71-74.

<sup>55</sup> *Marco Polion Vitruvio*, “Los diez libros de Arquitectura” [Libro 1ro. Capítulo 3ro], Alianza, Madrid, 1995.

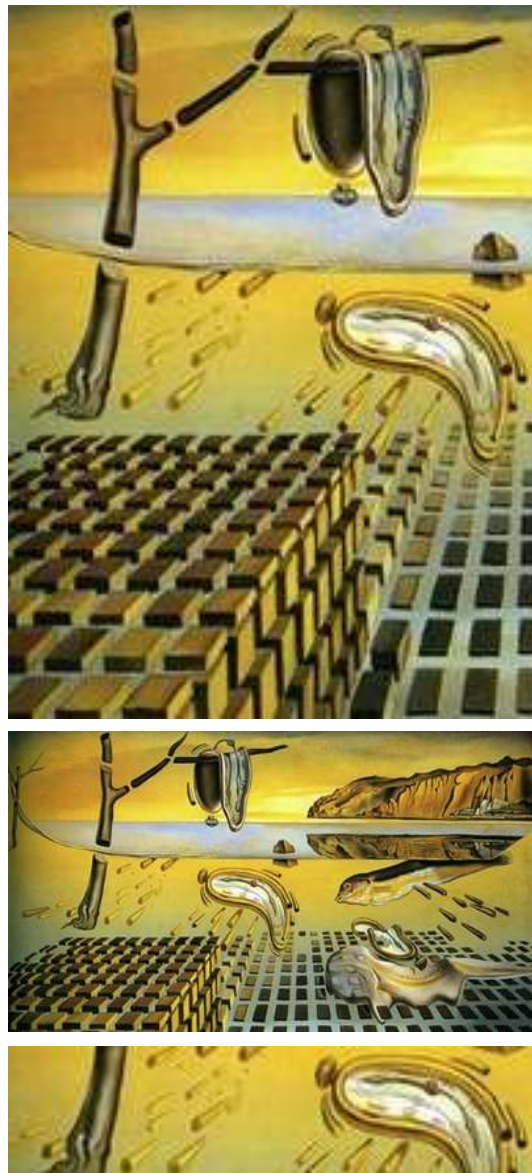
Probablemente como alude Carlos Mijares<sup>57</sup>, el hombre haya tenido su primer encuentro con el sentido espacial al clavar por vez primera una estaca en el suelo<sup>58</sup>. Lo cierto es que mientras los siglos pasados valorizaron con gran fervor al *espacio*, es ahora el *tiempo* quien a ha de colocarse como eje de la práctica arquitectónica.

***“El espacio no es nada en sí mismo, no existe ningún espacio absoluto”<sup>59</sup>.***

*¿Puede ser el tiempo abordado como materia arquitectónica?*, Si el espacio arquitectónico es entendido como un ente en constante *transformación*, la noción del tiempo resulta inseparable del quehacer de la disciplina, pero el verdadero reto consiste en dar forma a la abstracción que estas nociones encierran en su naturaleza.

Ilustración 22 *“La desintegración de la persistencia de la memoria”*, óleo sobre lienzo, 25.4 x 33 cms., Museo de Salvador Dalí, San Petesburgo, Florida.

Salvador Dalí, 1952-1954.



<sup>56</sup> Tradicionalmente se ha incluido a la arquitectura, junto con el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado, entre las *«artes del espacio»*, frente a la consideración de la poesía, el cine, la música o la danza como las *«artes del tiempo»*; sin embargo, esta visión reduccionista no puede evitar las vinculaciones entre el concepto del tiempo [cualquiera que este sea] y la arquitectura.

Juan Calduch, *“Temas de Composición Arquitectónica: Memoria y Tiempo”*; Club Universitario/Escuela de Arquitectura de Alicante, España, 1998, pp. 121.

<sup>57</sup> Carlos Mijares Bracho, *“Tránsitos y Demoras”*, ISAD, México, 2002, pp.191.

<sup>58</sup> A este referente le secundan diversas hipótesis más como el encuentro del humano con la sombra de un árbol o su inserción al abrigo de una caverna. De cualquier modo, cualquiera que fuese la correcta, deja en claro que la noción de espacio era configurada bajo los regímenes de ordenanza y estratificación, contrarios a las nociones actuales.

<sup>59</sup> Martín Heidegger, *“El concepto del tiempo”*, Minima Trotta, Barcelona, 1999, pp. 69, p.28.

## Hacia una arquitectura del tiempo.

El concepto de «*espacio*» ha intentado ser dilucidado por un sinnúmero de pensadores a lo largo de la historia de la humanidad, trayendo como consecuencia una vastedad de definiciones que esbozan una noción del pensamiento de diferentes épocas que tienen por intención resolver uno de los más grandes conflictos del pensamiento humano: *¿qué es el espacio?* Fuera de esta interminable controversia, la noción del espacio como materia de la arquitectura contemporánea es una noción moderna; surgida a partir de la crisis *euclidiana* del espacio como continuo, homogéneo y estable. Con lo cual, la percepción de la disciplina misma se transforma en una búsqueda de respuestas a las nuevas acepciones de la noción de «*espacio*».

La movilidad y los cambios en los estatutos arquitectónicos tradicionales introducen en el pensamiento la noción del «*tiempo*» y del «*devenir*», ese continuo trastorno que ocurre en la realidad, donde la visión no-lineal, imprevisible e intuitiva se hace presente abriendo senderos hacia una nueva arquitectura de fuerzas que se distorsionan cuando entran en contacto con una realidad cambiante. La ciudad y la complejidad son actualmente sustantivos complementarios; y ésta clama una organización de procesos dinámicos, por una correspondencia con espacios evolutivos, no tradicionales; sin imagen y sin materia, ágiles y volátiles.

41

La ciudad contemporánea no es más ya una forma única ni un solo lugar, no es un movimiento aislado; sino múltiples movimientos, acciones y experiencias inmersas en una simultaneidad de eventos. Una ciudad que funciona a base de la transpiración y la evaporación de «*flujos*», procesos en permanente actividad y evolución constante; donde ninguna totalidad es perceptible sino en cada una de las partes que lo componen, un entramado de senderos aleatorios, de un caos azaroso donde el destino es indefinido y se rigen por la transitoriedad de eventos que en ellas suceden.

Si un componente caracteriza a la sociedad, la cultura y la ciudad contemporáneas es su condición de permanente movilidad; donde lo sólido se desvanece, lo estructurado se desintegra, lo continuo se fractura y lo estable se hace obsoleto... la inestabilidad y la imprecisión forman parte de las condiciones de vida contemporáneas y por ende esto es proyectado sobre la ciudad actual, de continuo fluir, con un entorno físico evanescente donde las habitaciones, edificios, avenidas, colonias, regiones, ciudades, etc. son devoradas por una dinámica arrolladora en permanente fluctuación y yuxtaposición de los elementos materiales e inmateriales que la conforman; donde lo firme se vuelve vacilante y lo sólido se convierte en fluido, en fases de movimiento que se traducen en la ciudad, en «*flujos*».

## Espacio I.



Ilustración 23 "Arriba y abajo", litografía, 43 x 79 cm.

M. C. Escher, 1947.

El espacio como un concepto absoluto y omnipresente es inútil en el discurso arquitectónico, ya que el espacio en arquitectura no es anterior a la marca cualitativa que el individuo le designa (sea esta de cualquier índole), es la marca misma la que configura lo que se puede denominar *espacio*. Estar en el espacio es hablar de presencias.

El espacio confirma la existencia de lo que contiene, así como lo contenido reafirma la noción de espacio, pero es por medio de la presencia que el espacio se activa, y en lo que aquí atañe, es la presencia humana que designa un espacio como tal; donde la interpretación sensorial del individuo da sentido a la noción del espacio, que es reconocido a través de la percepción.

Aquello circundante al espacio se le aprehende por medio de los *sentidos*, es así como se le conoce y reconoce; y esta percepción no se da en el abstracto de un espacio sin rostro, se da en la relación del ser con lo que le circunda.

Es siempre en relación a «*un otro*» que se percibe «*un algo*», siempre un punto que permite ver lo que sin él no se podría observar. El tiempo es percibido a través del espacio. Y es esta óptica referencial que ha devenido otra.



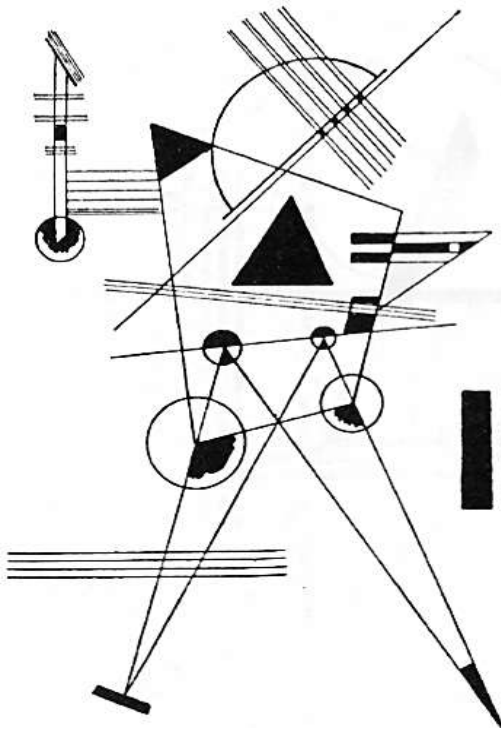


Ilustración 24 "Relación interior de un complejo de rectas con una curva (izquierda-derecha) para el cuadro «Schwarzes Dreieck», "Línea", Triángulo Negro.

Wassily Kandinsky, 1925.

## Punto, Línea y Plano. Moción.

El espacio es también un concepto *temporal*, uno que ocurre por medio del *movimiento*. Cuando un punto comienza un movimiento se convierte en una línea, y para ello requiere un tiempo; a su vez, cuando esta línea se mueve produce un plano, y cuando este plano se mueve se produce el espacio; es decir, en la concepción misma del espacio el tiempo le es indisoluble y se encuentra siempre presente.

Wassily Kandinsky en su escrito "*Punto y línea sobre el plano*", comienza por definir al *punto* como un ente abstracto, "*el puente esencial entre palabra y silencio*"<sup>60</sup>; y no será sino en su «*geometricidad*» que representará un espacio; el cual, a su vez, será realizado solo por el movimiento de ese punto y en su conversión a línea y plano.

Y será en este último (el plano) que el tiempo dejará la abstracción que lo anulaba en la percepción del punto<sup>61</sup>, para pasar a un examen más minucioso que pone en tela de juicio la noción que asocia a la pintura con el espacio y a la música con el tiempo dando paso a un debate que pone de manifiesto el olvido (hasta entonces) del elemento temporal en la pintura.

Kandinsky supo entender la nueva «*realidad*» que se avecinaba, donde la incertidumbre era un logro que ofrecía una oportunidad de «*cambio*» para el arte. Donde la materia no era algo sólido, sino líquido, lleno de vacíos y oquedades que lo llevaron a esforzarse en la representación de la inestabilidad en la materia.

Lo importante no es la forma, sino el movimiento, no es el punto, sino la línea, es el pasar de un estado a otro no como traslación, sino como proceso.

<sup>60</sup> Wassily Kandinsky, "Punto y Línea sobre el Plano. Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos", Labor, Trad. Roberto Echevarren, 5ta. ed., Colombia, 1995, pp.211, p.21.

<sup>61</sup> "El punto es la mínima forma temporal". Wassily Kandinsky, "Punto y Línea sobre el Plano. Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos", Labor, Trad. Roberto Echevarren, 5ta. ed., Colombia, 1995, pp.211, p.33.

## El pensamiento del tiempo por el espacio.

***“Uno tiene la ilusión de que la arquitectura es el arte del espacio (...) El espacio es una noción tan abstracta como el tiempo, aunque menos obvia, pero los músicos quedarían muy sorprendidos si a la música la llamáramos el arte del tiempo.”<sup>62</sup>***

El tiempo (como el pensamiento) es abstracto. Es así que se maneja aquello incomprendible en un campo que se puede entender y que se manipula para ello. Pero el resultado de su entendimiento no necesariamente deviene en algo abstracto, puede y debe ser algo distinto; una búsqueda de relaciones que implica la organización de sistemas complejos.

***“No hay tiempo sin cambio”<sup>63</sup>***

Las transformaciones de las nociones de *tiempo* y *espacio* tuvieron eco en múltiples aspectos, uno de los cuales fue el ámbito musical, donde las repercusiones no solo de las nuevas nociones de tiempo, sino del espacio, dieron origen a nuevos universos sonoros. Los avances tecnológicos que permitieron nuevas técnicas instrumentales (principalmente eléctricas) ineludiblemente trajeron consigo nuevos modos de representación, y con esto, la denuncia del viejo sistema de escritura que no daba cabida a las nuevas posibilidades, derivando en «grafismos»<sup>64</sup> usados para plasmar la notación musical propios de cada músico.

Esta experimentación en un ámbito desconocido trae consigo la demanda de una revolución que dé respuesta cabal a las necesidades imperantes del momento, haciendo obsoleto cualquier sistema tradicionalista. La historia de la música a lo largo del siglo XX, centra su visión en la cuestión *grafista* desarrollada en los parámetros de las músicas aleatorias surgidas a principios de los sesentas.

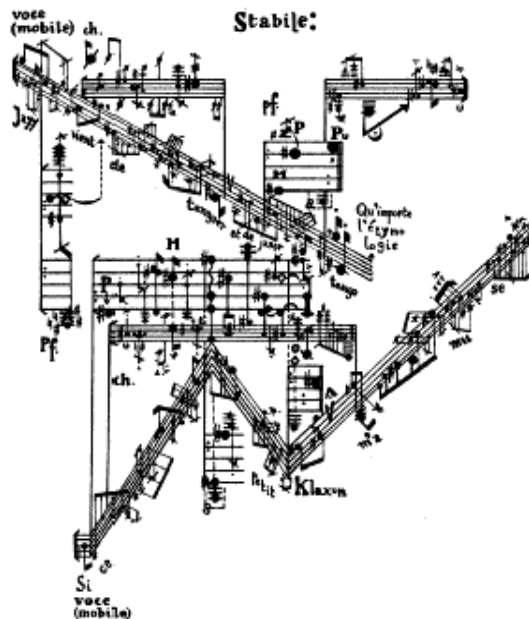


Ilustración 25 “Guitar Mobile Stabile”, Siete Hojas.

Sylvano Bussotti, 1959.

<sup>62</sup> Cornelius Van den Ven, “El espacio en la arquitectura”, Cátedra, Madrid, 1981, pp.225.

<sup>63</sup> Aristóteles [384 a. C.-322 a. C.], “Física”, [Título IV], Paidós, Trad. Guillermo R. de Echandía, Buenos Aires, 2003, pp. 257.

<sup>64</sup> La expresividad gráfica derivada de cualquier técnica que la empleé como lenguaje. [Grafismos musicales] Surgidos a finales de la década de los 50’s en la música de Occidente; la evolución del afamado pentagrama en el siglo XX, donde se usan indistintamente colores, símbolos y signos que cada autor designa a su obra.

Esta noción, una especie de *música móvil*; va a tener consecuencias irreversibles en el sistema de notación musical a partir de entonces y hasta la fecha.

Los revolucionarios pioneros que establecerían los planteamientos que habrán de seguir hasta nuestros días<sup>65</sup>, compartían como principal referente las artes plásticas, y no así la música europea; derivado del distanciamiento al viejo continente como renuncia histórica, resultado de la devastadora guerra, lo cual trajo como consecuencia la apertura de visiones a Oriente. Quizá por este cambio de visión hacia oriente o por el afán de encontrar nuevos caminos, el *grafismo* encontró como principal cualidad la indeterminación de un tipo de connotación abierta; en la cual, muchas de las decisiones musicales quedaban a merced del intérprete.

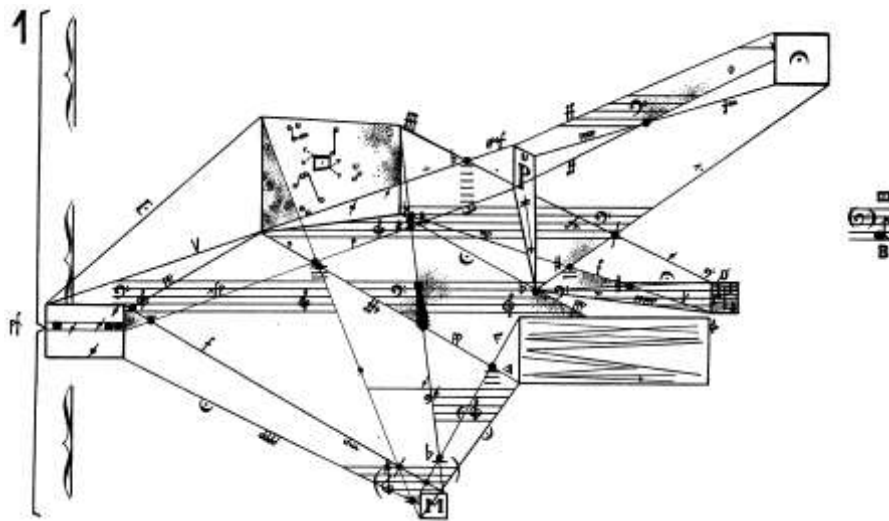


Ilustración 26 "De 3 en la mesa para 3....." Sylvano Bussotti, Siete Hojas, ©Universal edition, Paysage de la Musique, <http://homepage1.nifty.com/iberia/index-e.htm> consultado el 17 de Febrero del 2011.

Estas *músicas gráficas* (en que se emplea una notación no simbólica), no se encuentran resueltos los parámetros musicales, sino que es a partir de su valor gráfico [sin significado unívoco alguno] que estimulan al intérprete a buscar la correspondencia entre ellas y alcanzar en las múltiples ejecuciones el mayor nivel de indeterminación posible.

Es así que se comienzan a gestar en múltiples campos de conocimiento los sistemas abiertos (no resolutivos, ni totalitarios), derivados (además de los descubrimientos científicos de la época) de una nueva visión del ser humano y su entorno, una visión de *cambio*.

<sup>65</sup> Karlheinz Stockhausen sería de los primeros en dar el paso a la exploración de grafías que salen de los ortodoxos métodos de escritura musical, seguido posteriormente por John Cage, Earle Brown y Sylvano Bussotti entre otros.

## **Binomio a revisión. Tiempo y espacio.**

El *tiempo* y el *espacio*, como dos ideas que resultan esenciales para la existencia humana; se han venido gestando y transformando, han evolucionado a través de la historia misma del pensamiento humano; y por ende, a través del campo de la arquitectura. Si se entiende a la arquitectura como esa materia que transcurre dentro de una «*duración*»<sup>66</sup> (en términos de Bergson), heterogénea, pura y cualitativa; distinta de su definición «*espacializada*» homogénea y cuantitativa; está, se encuentra orientada hacia el *tiempo*, aunque represente un límite ideal al que nunca pueda arribar. La duración humana resulta irreversible, en tanto que se encuentra en un cambio constante.

***“No duramos solos, las cosas exteriores, al parecer, duran con nosotros”<sup>67</sup>.***

La obra arquitectónica transcurre a la par de la *duración bergsoniana*, en el tiempo real; en esa duración heterogénea y pura que cambia por naturaleza, entonces *¿la arquitectura deberá cambiar a la par?*

La práctica urbano-arquitectónica al enfrentarse a un entorno cambiante, deberá rechazar su condición de inmovilidad y replantearse su condición de temporalidad en el espacio, adaptándose a la incertidumbre de la ciudad futura indiferente de la permanencia.

***“Nuestra civilización ha abandonado la estabilidad mediante la cual el mundo se representaba a sí mismo en tiempos pasados”<sup>68</sup>.***

---

<sup>66</sup> La *duración* es la evolución vital, el cambio de un estado a otro que permanece en todo momento, constante ya acumulativo; no puede detenerse, ya que es un proceso dinámico, del mismo modo que lo es la arquitectura y la ciudad.

Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia”, Sígueme, Buenos Aires, 1999, pp. 168.

<sup>67</sup> Gemma Muñoz Alonso López, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, Universidad Complutense de Madrid, [versión digital <http://revistas.ucm.es/>] a su vez de Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia”, Sígueme, Buenos Aires, 1999, pp. 168, p. 125.

<sup>68</sup> Saskia Sassen, [Prólogo en] “Territorios” de Ignasi de Solá Morales, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

## Tiempo expectante.

Louis Kahn cuenta la siguiente anécdota: “(...) Una vez la Compañía General Electric me pidió que les ayudara a diseñar una nave espacial, a pesar de que tenía muchísimo trabajo, accedí finalmente a hablar sobre ello. (...) Una de las personas puso un dibujo sobre la mesa y dijo: “Señor Kahn, queremos enseñarle el aspecto que tendrá una nave dentro de 50 años”. Era un plano excepcional, un plano precioso, había gente flotando en el espacio, y unos bonitos instrumentos de aspecto complicado que flotaban en el espacio. Comprendan la humillación que sentí. Sientes que ese hombre, tan sabio, sabe algo que tu desconoces cuando, mostrándote el dibujo, te dice: “Este es el aspecto que tendrá una nave dentro de 50 años” Yo respondí inmediatamente: “No tendrá ese aspecto”. Acercaron las sillas a la mesa y dijeron: “¿Cómo lo sabe?” respondiéndoles que era muy sencillo... Les explique que si sabes cómo va a ser una cosa dentro de cincuenta años, entonces puedes hacerla ahora. Pero no lo sabes, porque el aspecto que tendrá dentro de cincuenta años es el que será”<sup>69</sup>.

47

El objetivo de la creación de una nueva *monumentalidad* ha devenido paradigma de la creación de obras *atemporales*, donde la obra aspira a un futuro incierto e indeterminado; y por tal, inalcanzable. Los valores trascendentales se vuelven subjetivos y sujetos a una temporalidad finita, la ausencia puede volverse incluso un elemento de significación.

La arquitectura constituye uno de los principales registros culturales e históricos así como tecnológicos y sociales a través de los cuales la contemporaneidad transcurre y el tiempo fluye; un acervo extraordinario de lo que fue y es la civilización humana.

La arquitectura irrumpe en la cotidianeidad, se reinventa y logra persuadir, determina un tiempo y configura un espacio. Pero estas reinventiones, modificaciones y cambios conllevan un riesgo siempre latente: su *temporalidad*. Tal y como Lévi-Strauss lo designo, “todo depende del ciclo de evolución de cada ciudad”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Michael Bell (editor), et. al., “Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 96, p.23-24.

<sup>70</sup> Claude Lévi-Strauss, “Tristes trópicos”, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 472, p.98.

## Preparémonos a lo inesperado.

El diseño arquitectónico es siempre sobre el futuro, desde el primero de los trazos se anhela un tiempo que aún no es; cuando los arquitectos hacen una proposición siempre asumen que esto ocurre en algún futuro imaginado (visto generalmente como la luz al final del túnel), se convierte en una añoranza por alcanzar, y por tal, desprovee al tiempo presente en medida en que se le idolatra como esperanza.

Y casi siempre se asume que este futuro será *mejor* que el presente, muy a menudo como consecuencia de lo que ha sido propuesto. La arquitectura es en sí misma, de naturaleza utópica.

***“No podemos prever el porvenir de la vida o de nuestra sociedad, o del universo (...), este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y aumento de la complejidad”<sup>71</sup>.***

La arquitectura ilusoriamente se presenta como la forma de creación que permite ver la ciudad del futuro, los edificios pretenden evocar una imagen de cómo será la ciudad dentro de algunos años; apartando a la *temporalidad* bajo estas creencias de un tiempo futuro cuando se da en realidad en un tiempo presente.

---

<sup>71</sup> *Ilya Prigogine*, “El Nacimiento del Tiempo”, Tusquets, Trad. Josep María Montaner y Pons Ráfols, Barcelona, 1991, pp. 98.

Aislándose a otra realidad, una de un tiempo aún inexistente cuando se vive en una constante espera del futuro; siendo que éste ha arribado ya, incluso, muchas de las veces se ha sido rebasados por él.

Resulta absurdo, el hecho de que se pretenda con ciertas obras arquitectónicas poder vaticinar este porvenir; es decir, (como menciona Morín) se deben sustituir los programas resolutivos (o deterministas como los define Bergson), por estrategias que trabajen con los elementos aleatorios no previendo; pero si, “*entrenándonos para lo inesperado*”<sup>72</sup>.

La arquitectura se presenta en ese tiempo real; cualitativo, indivisible y heterogéneo, donde no existe un presente, pasado o porvenir puro, en donde el pasado ya no es y el futuro todavía no existe, y la condición del presente es tan fugaz, tan efímera que cuando la se piensa es pasado y cuando se vislumbra es futuro; “*nada es menos que el momento presente*”<sup>73</sup>, ese límite indivisible que separa el pasado del porvenir, y a la vez se encuentra constante e ineludiblemente en el presente; en este sentido el pasado y el futuro únicamente pueden vivir en una conciencia que los vincule en el presente que se convierte entonces en ese escenario incorpóreo entre el pasado y el futuro.

---

<sup>72</sup> *Edgar Morín*, “Introducción al Pensamiento Complejo”, Gedisa, Barcelona, 1997, pp.167.

<sup>73</sup> *Henri Bergson*, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia”, Sígueme, Buenos Aires, 1999, pp. 168.

***“Hay un futuro para la arquitectura por la sencilla razón de que todavía no hemos inventado el objeto arquitectónico que ponga fin a todos los demás, que pondrá fin al espacio mismo, ni hemos inventado la ciudad que pondrá fin a todas las ciudades, ni el pensamiento de que se ponga fin a todo pensamiento”<sup>74</sup>.***

Resulta posible entonces, *¿Pensar en una arquitectura más del tiempo que del espacio?*<sup>75</sup>, *¿Una arquitectura que sea de movimiento y no de permanencia?* La arquitectura no cambia en el espacio, sino en el tiempo, no el especializado; sino en el tiempo real.

El mismo Bergson se cuestiona *¿Puede el tiempo representarse por el espacio?*, responde que sí, en tanto se refiere al tiempo pasado; y no se hace referencia al tiempo presente<sup>76</sup>. El pasado constituye un todo con el presente, se mezcla y crea con el algo incesante y absolutamente nuevo, cuya realidad no puede ser reducida a los antecedentes, los cuales convergen ya en estado dinámico y no estático; incesante y absolutamente nuevo, que se crea a cada instante. Una arquitectura basada en la intuición del devenir «durée»<sup>77</sup>, en la disolución de la *forma espacial* como multiplicidad de la experiencia de los espacios y los tiempos, ha de fundarse en esta continuidad evolutiva y transformadora que lleva, no a la diferenciación de nociones, sino a la suma de dos que resulta en algo más que el uno y el otro, han de fundarse en uno solo, en «*espacio-tiempo*».

***“De ahora en adelante el espacio solo y el tiempo solo, están condenados a desaparecer como sombras, solamente una especie de unión entre ellos salvará su existencia”<sup>78</sup>***

---

<sup>74</sup> Jean Baudrillard, Possible And Impossible, en *“Radical Architecture”*, Andreas Papadakis [editor],

<sup>75</sup> Andrea Castro, “Arquitectura como acontecimiento”, Mención en el Primer Concurso Internacional de Ensayos Acontecimientos Arquitectónicos, Venezuela, Julio 2006.

<sup>76</sup> Juan Calduch, “Temas de Composición Arquitectónica: Memoria y Tiempo”; Club Universitario/Escuela de Arquitectura de Alicante, España, 1998, pp. 121, a su vez de Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia” [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp.168.

<sup>77</sup> Concepto que es revelado en oposición al clasicista concepto de espacio; que no permite el acceso pleno a la conciencia humana. Transformando a su vez la noción misma del tiempo, dinámico e irreversible. Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” [A propósito de la teoría de Einstein], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

<sup>78</sup> [Herman Minkowski] Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al., “Mutaciones”, Actar, Trad. Víctor Tenéz, Anna Campeny, Ivan Alcázar, et. al., Barcelona, 2007, pp.720.

La anticipación de futuros aumenta al mismo tiempo que los colapsos económicos y sociales; así como la disolución de los sistemas de valores dominantes. Las especulaciones y la construcción tentativa de una ciudad ideal (ya sean las ciudades jardín en la época de la revolución industrial o las ciudades funcionalistas de los CIAM), han tenido un impacto en los paisajes urbanos y los estilos de vida contemporáneos.

El *problema* de la ciudad en constante cambio es ya vislumbrado por José Luis Sert al formular el texto “*¿Can our city survive?*” (posterior a la CIAM de 1934), donde deja sentido que la ciudad del futuro “*deberá idear un sistema estructural dinámico y flexible que lleve a inferir un cambio constante*”<sup>79</sup>.

De modo tal que se le concibe entonces a la arquitectura como un *sistema dinámico*, donde autores como Werner Heisenberg e Ilya Prigogine, si bien en un ámbito distinto (el de las *ciencias duras*), pretenden ayudar a entender estos sistemas que no pueden ser calculados «*a priori*» basándose en aquellos estados que le preceden.

Heisenberg por un lado con su «*principio de indeterminación*» propuesto hacia 1925, donde menciona la imposibilidad de medir y prever la posición y el movimiento de un electrón, ya que los instrumentos de medición variaban irremediamente de lo observado; y es que, caso análogo con la ciudad donde es imposible poder medir y prever su rumbo en tanto que no se cuenta con los elementos que lo puedan lograr satisfactoriamente de manera cualitativa y no a su vez cuantitativa, o se tienen solo subjetiva y parcialmente según el observador, es decir, una multiplicidad de visiones subjetivas; resulta absurdo entonces transpolar una medición cuantitativa en tanto análisis de ciudad se refiere, sino más bien cualitativa.

Por otro lado Prigogine menciona sus ideas relativas a las transformaciones irreversibles, su incorporación con el flujo del tiempo y su ineludible inmersión en el azar constante<sup>80</sup>; deja explícita la inestabilidad de ciertos fundamentos y hechos ante la multiplicidad de miradas, y *¿qué es la ciudad sino una multiplicidad de miradas de tanto espectador como usuario que en ella transita día a día?*, ese mapa urbano que es en sí mismo arbitrario en tanto no se le puede asignar un valor constante (resultaría absurdo), a menos que sea leído individual y no colectivamente, en tanto que sea subjetivado y no colectivizado, en tanto que sea: una multiplicidad de miradas.

---

<sup>79</sup> Josep Lluís Sert, *¿Can our city survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*,; based on the proposal formulated by the C.I.A.M., Oxford Press, 1944, pp.295.

<sup>80</sup> Ilya Prigogine, “*¿Tan solo una ilusión?*”, TusQuets, Trad. Francisco Martín, Barcelona, 2009, pp.336.



***“Ante la realidad volátil y efímera, (...) ante el corolario evidente de la necesidad de diseñar objetos provisionales, o al menos flexibles y polivalentes ¿dónde situar una disciplina como la arquitectura empeñada en generar monumentos inamovibles?”<sup>81</sup>***

¿Dónde queda la arquitectura?, en ese punto medio que une ambas partes; se debe hablar entonces de la arquitectura como algo en movimiento, como un sistema dinámico, organizaciones de estructuras dinámicas que corresponden a una disposición, a un pliegue instantáneo donde las posiciones fijas y reticulares dejan paso a una conformación en equilibrio, donde los elementos se acompañan y armonizan con los demás. ¿Cómo poder pensar en estructuras organizativas contemporáneas para producir nuevos efectos en la arquitectura? Es fundamental un enfoque distinto al de los viejos tiempos cuando la planificación urbana tradicional implicaba el mero desplazamiento de unidades inconexas, se debe entonces por el contrario poseer un enfoque integrador que permita vislumbrar un todo y no fragmentos. Lo que dura, no puede regularse por el espacio; no puede repetirse ni puede ser previsto (menciona Bergson), la realidad se encuentra completamente ligada a los eventos y las vivencias que marcan la conciencia del individuo<sup>82</sup>, y son precisamente estas eventualidades un sinfín de posibilidades.

51

¿Qué sucede entonces con el tiempo? ¿Debería encaminarse a una disposición mutable capaz de adecuarse al paso del tiempo? El tiempo lo transforma todo, cambia las percepciones y las necesidades y se distribuye por estructuras, por flujos, no concibe las diferencias cualitativas existentes que impiden deducir un estado que le antecede de los estados que le preceden; tal como lo enuncia Prigogine para los sistemas dinámicos: “son inestables, se dirigen a un futuro que no puede ser determinado a priori”<sup>83</sup>.

La realidad urbana contemporánea es cada vez menos accesible desde los sistemas de investigación racionales, pasando ahora a un universo de formas fracturadas, rotas y dislocadas. Si un componente caracteriza a la sociedad, la cultura y la ciudad contemporáneas es su condición de permanente movilidad; donde lo sólido se desvanece, lo estructurado se desintegra, lo continuo se fractura y lo estable se hace obsoleto.

---

<sup>81</sup> Ilya Prigogine, “El Nacimiento del Tiempo”, Tusquets, Trad. Josep María Montaner y Pons Ráfols, Barcelona, 1991, pp. 98.

<sup>82</sup> Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia” [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp.168.

<sup>83</sup> Ilya Prigogine, “¿Tan solo una ilusión?”, Tusquets, Trad. Francisco Martín, Barcelona, 2009, pp.336.

Hoy, la ciudad ha abandonado la estabilidad para asumir un dinamismo, y es ahora que no se puede entender a la ciudad como espacios construidos ni como vacíos, sino como aquellos por donde entre estos dos discurren los *flujos* y sucede la vida. Sin embargo en el campo de la arquitectura que aún no es del todo comprendido y mucho menos explorado como un recurso de configuración de un nuevo pensamiento y un renovado hacer arquitectónico.

Es en esta contraposición a las prácticas reinantes que se vislumbra una arquitectura que privilegia el cambio y las transformaciones, es entonces que se puede basar la experiencia arquitectónica en la intuición futura de la duración: «*durée*», provocando así que los objetos no sean ya fijos ni limitativos, tanto del tiempo como del espacio; sino contrario a esto, sean «*flujos*».

### Interpretación del tiempo.

La disciplina ha incursionado en una dinámica que vacía de contenido aquellos valores de los que la arquitectura era portadora. Palabras como espacialidad, lugar, estabilidad y muchas más se han convertido en fonemas desprovistos de un solo y único significado, ahora dudoso y muchas veces ausente; haciendo problemático el entendimiento de la profesión. Se hace patente la carencia de valores que fundamenten las actividades de la disciplina lo suficientemente vigentes para dar respuesta a un entorno fluctuante.

Paradójicamente las obras arquitectónicas no carecen de significado, por el contrario, el significado ahora es otro. En la situación presente la dispersión y precariedad de los valores, aunado a la ausencia de referentes se hacen patentes con el resquebrajamiento *nietzchesiano* de la muerte de dios<sup>84</sup> y la era del hombre como significado y significante de la vida<sup>85</sup>. El sujeto ya no es trascendental, sino *inmanente*<sup>86</sup> y se le ha arrojado a un mundo *existencialista*<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Friedrich Nietzsche, "Así hablaba Zaratustra", Panamericana, Trad. Gabriel Silva Rincón, Bogotá, 2004, pp.356.

<sup>85</sup> Ignasi de Solá Morales, "Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea", Gustavo Gilli, Barcelona, 1995, pp. 185, p. 85.

<sup>86</sup> Del latín «*immānens*», inherente, propio, permanecer en. El ser rechaza ya la trascendencia como algo ajeno y externo; y toma la inmanencia como aquello humano; como una vida y nada más.

<sup>87</sup> Donde es él y nadie más, quien dota de significado a sus vida siendo el él significante de la misma. No existe ningún poder trascendental que determine la vida, y por tal; el hombre se encuentra inmerso en su propia temporalidad.

El significado provisional del tiempo es hallado en el hombre por medio del dolor y la desolación de sentirse inmerso en una interpretación instantánea. Atrapado en la fugacidad de la vida misma, donde existe un presente eterno, uno continuo al que se llama también pasado y futuro; y por el que se transita siendo nunca los mismos, intempestivo y carente de justificación alguna, casual y gratuito, sin finalidad; es decir, sencillamente una *temporalidad*, que aqueja directamente a la arquitectura, que se hace verdadera únicamente en la situación presente; tan cambiante como efímera.

Rota esta confianza, la arquitectura se presenta desde su desolación por la pérdida de la totalidad; ahora, presentándose desde un discurso particular. La destrucción de un orden que durante mucho tiempo sostuvo la disciplina arquitectónica puede conducir a la desesperanza, pero *“todo es posible donde no es aún nada”*<sup>88</sup>. Es decir, puede también despertar la urgencia de pensar en un orden distinto que permita guiar la disciplina.

Una profunda exigencia ética de la disciplina es el impulso de búsqueda hacia un nuevo sentido de entender la arquitectura. *¿Qué cambiaría en la arquitectura si el tiempo fuese considerado como algo asequible, como algo real?* La arquitectura y el urbanismo, constituyen un ambiente caracterizado por su comportamiento de *equilibrio dinámico*, que no es más que el resultado de la interacción permanentemente de diversos factores. Cuando se hace un proyecto se trata de proyectar un lugar.

53

Un edificio, supone una transformación de aquello que existía antes, sea lo que fuere: otro edificio, un vacío, un bosque; significa una reescritura de la historia, o mejor dicho, una escritura con pausas e intervalos en una *continuidad*. Por tanto, si se entiende la labor arquitectónica como una relectura de esta situación, como una reinterpretación de la *realidad*; entonces, se puede llegar a encontrar vías de diálogo, nexos de unión entre paisaje, contexto y edificaciones.

No existe en el tiempo actual un sistema de valores que sirva de fundamento a la producción arquitectónica; el arquitecto se confronta individualmente con la historia. Se vive en una contradicción, entre el conservadurismo de los sistemas sociales que se niegan al devenir y la renovación permanente del entorno.

Relacionar la permanencia con la abstracción es un objetivo de la arquitectura actual; dentro de una actitud que se puede denominar como un *nuevo realismo*, o más bien, un nuevo entendimiento de aquella realidad que siempre se tuvo.

---

<sup>88</sup> Rem Koolhaas & Bruce Mau, “S, M, L, XL”, Monacelli Press, Subsequent, Italia, 1997, pp.1376, pp. 199.

## De las visiones otras.

Una contrapartida sería pensar en una producción arquitectónica que no esté hecha para perdurar sino que sea lo suficientemente «flexible» para poder adaptarse a las condiciones cambiantes que definen a la ciudad y sus habitantes.

*“Es posible que el miedo a escuchar el zumbido ininterrumpido de la vida profunda, sea lo que obliga al hombre a colocarse en el «tiempo espacializado»<sup>89</sup>, donde el pasado se encuentra continuamente en el presente y acompaña al ser a cada instante, esa continuidad indivisible; donde el tiempo nunca se mantiene idéntico a sí mismo.*

Entonces *¿la arquitectura en tanto conformación de la ciudad debería permanecer inmóvil, estática, idéntica?, es acaso que ¿el tiempo no «pasa» en la obra arquitectónica?, o ¿cómo puede en un presente en constante cambio el arquitecto intentar definir el futuro?*

Se está tan solo en condiciones de asegurar la inestabilidad de los hechos, la fluctuación de los mismos y la multiplicidad de posibilidades. La arquitectura se dirige inevitablemente a un futuro, que sin ser aún realidad, se pretende alcanzar; ese futuro deja entrever un carácter escurridizo, oscuro y confuso del tiempo.

Es entonces ese presente continuo que acompaña a la duración donde vive el «yo» que discurre su vida en compañía de la arquitectura en la que habita, arquitectura que transcurre del mismo modo en un presente continuo, donde la arquitectura es fundamentalmente «presencia», evocando a un presente en que se usa la obra arquitectónica, inmersa en una realidad actual.

Una visión de un *tiempo* actual fragmentado en muchos más que han o no, de divergir en el *presente*, donde se comprende que el tiempo no es uno solo, sino una *multiplicidad*; y es a través de estos parámetros, que se construyen las nuevas vanguardias contemporáneas.

---

<sup>89</sup> Aquel tiempo que se deja llevar por la ilusión cuantitativa, divisible y homogénea; que marca distinciones entre pasado, presente y futuro. Usado comúnmente y pautado por la ciencia.

*Gemma Muñoz Alonso López*, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, Universidad Complutense de Madrid, [versión digital <http://revistas.ucm.es/>] a su vez de *Henri Bergson*, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia”, Sígueme, Buenos Aires, 1999, pp. 168, p. 120.

4  
Cuatro

Lo que es y  
lo que [fue]

/ una mirada a las vanguardias contemporáneas

---

/ del hilo y la ruptura/ de las medidas y las escalas/ de la  
ausencia y los significados/ de lo estable y del orden/ del  
vacío y de lo indeterminado/ del porvenir

Ben Van Berkel / Enric Miralles/ Ignasi de Solá Morales/ Jean Nouvel/ Rem Koolhaas

Se logra distinguir actualmente una libertad y una riqueza de nuevas formas arquitectónicas que se desligan de los parámetros clásicos de composición; con edificaciones que se contorsionan desafiando la fuerza de gravedad, con espacios que aluden a un tiempo relativo, con trayectorias y recorridos dinámicos...

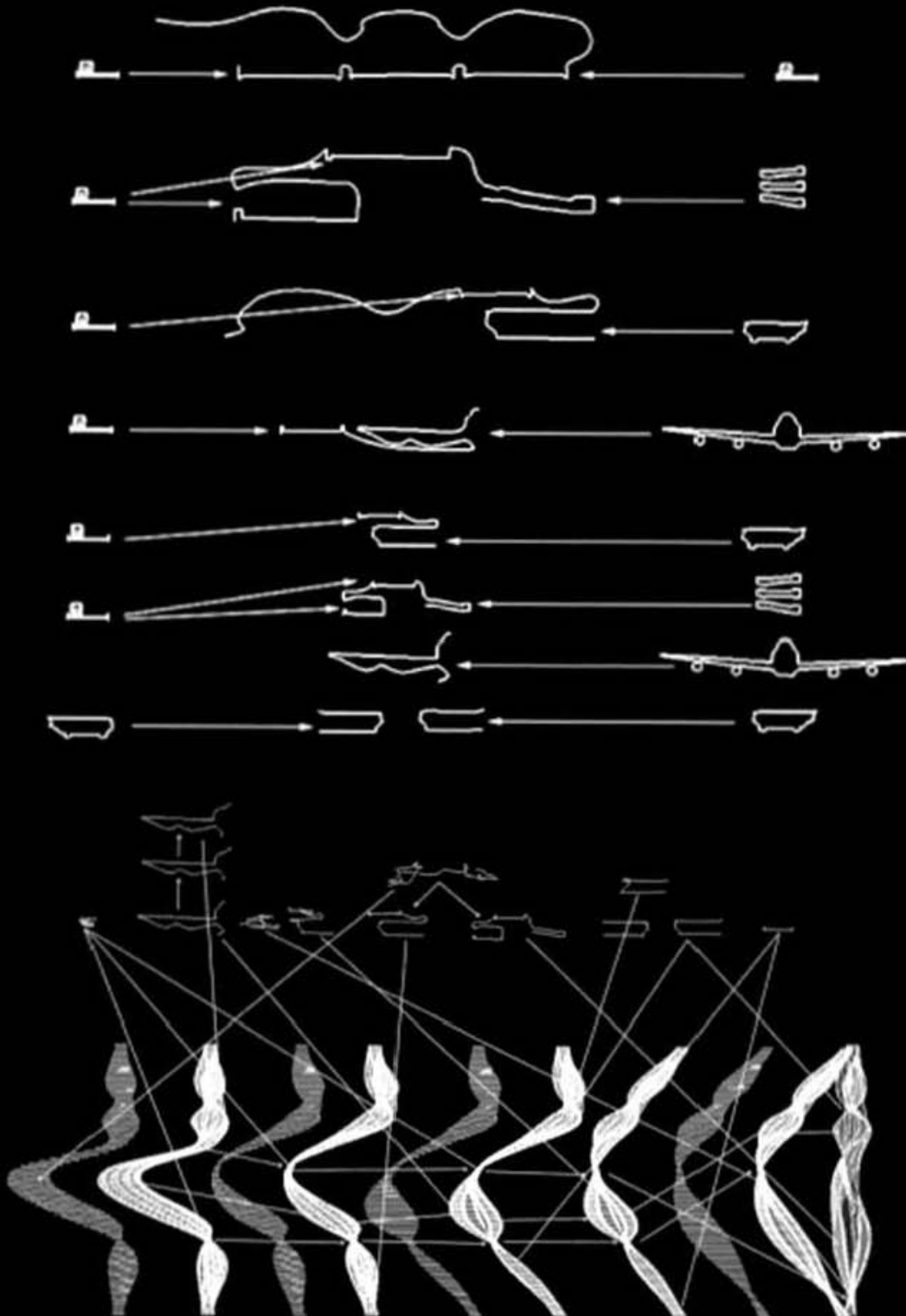


Ilustración 27 "Diagrama", Ben Van Berkel, en Design Models [Architecture, Urbanism, Infrastructure], UN Studio, Ben Van Berkel & Caroline Bos, Thames & Hudson, Germany, 2006, pp. 400.

## Lo que es y lo que (fue).

Es en el desarraigo de la forma de estabilidad y el orden tradicional, en la búsqueda de un estado de indeterminación, así como en el proceso mismo de la transformación; que se encuentra el concepto del «cambio» en la arquitectura, permitiendo vislumbrar que las nociones de «tiempo» y «espacio» sobre las cuales se sustentaba han devenido en otras.

***“Es por la puerta de las pupilas abiertas por donde las miradas cruzadas han podido conducir al acto fulminante de comunión: «El ensanchamiento de los grandes silencios»... La mar vuelve a descender a lo más bajo de la marea para poder subir de nuevo a tiempo. Un tiempo nuevo se ha abierto, una etapa, un plazo, un relevo. Así no nos quedaremos sentados junto a nuestras vidas”<sup>90</sup>.***

## Del hilo y de la ruptura.

Si el *movimiento moderno* en sus inicios luchó por abolir a los cánones del historicismo reinante, por marcar una ruptura de la composición espacial tradicional y generar un nuevo modelo estilístico despojado de detalle y de toda ornamentación, estéril y elitista; por una adopción determinista de los materiales y requerimientos funcionales [*la forma sigue a la función*]<sup>91</sup>, evidentemente cayó en crisis al exponerse a un juicio crítico, pero se ha de reconocer que dejó un eco evocador de nuevos pensamientos, de nuevos caminos, de nuevas rutas que resuenan hasta nuestros días.

El resquebrajamiento de las antiguas nociones de arquitectura y el desencanto que generó el movimiento moderno es hoy cada vez más claro; donde ahora el espacio ya no solo es la configuración de un entorno, sino la posibilidad de jugar con sus sensaciones, donde los conceptos de belleza se diluyen cada vez más con los de pensamiento y donde la utilidad tiene un nuevo significado desligándose del funcionalismo entorpecedor y totalitario. Las nociones arquitectónicas indudablemente sufren variaciones a lo largo del tiempo por diversas razones. Hoy la producción arquitectónica contemporánea es un ejemplo fehaciente de esto, actualmente la arquitectura se ha desligado (o pretende en gran medida hacerlo) de esos viejos paradigmas, de esos viejos órdenes, de esos instrumentos de control que pretenden regular su producción, para convertirse en instrumentos de comunicación, de una libre expresión sin ataduras.

---

<sup>90</sup> *Le Corbusier*, “Le Poème de l'Angle Droit”, «Fusión», Brizzolis Artes en Gráficas, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 154.

<sup>91</sup> *Luois Sullivan*, “The tall office building artistically consider”, Lippincott’s [Revista], no. 57, Marzo 1986, pp.403, p.09. Quien en realidad dijo: “*la forma sigue siempre a la función*”; aunque la frase se le atribuye también al escultor norteamericano Horatio Greenough.

## De las medidas y las escalas.

Se hacen presentes las ausencias (ya que estas son más evasivas, amplias y sugerentes que los determinismos), los conceptos interfieren y evocan entre ellos cuestionamientos y respuestas, se dejan de lado las siete lámparas<sup>92</sup>, los diez libros<sup>93</sup>, los cinco puntos<sup>94</sup> y los cuatro libros<sup>95</sup>; todo se pone a prueba.

Se comienza por una renuncia, por una negación como una teoría momentánea dónde no existen absolutos, solo conjeturas y cabidas a murmullos que esculpen a través de correcciones y modificaciones los «eureka» necesarios para aspiraciones más profundas pero de pretensión humilde, fructíferas y necesarias; es ahí donde se encuentra el verdadero «cambio».

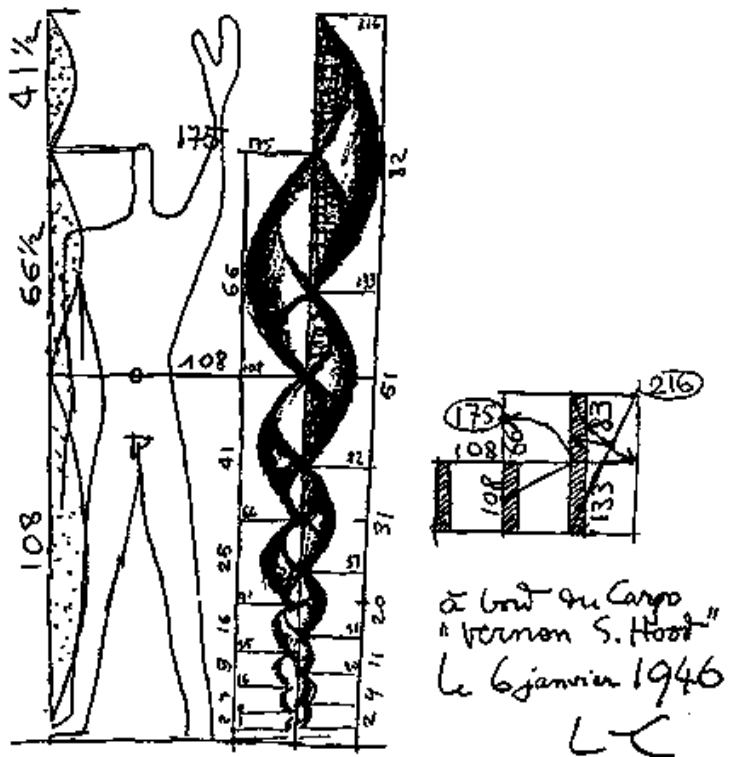


Ilustración 28 "Boceto del Modulor", Le Corbusier, en "The Modulor", Birkhauser, Berlín, 2000, p.16.

<sup>92</sup> John Ruskin (1819-1900), escritor británico, crítico de arte por pasión y sociólogo por convicción, que haría de su libro "Las siete lámparas de la Arquitectura" un tratado estético donde defendía una ornamentación con evocaciones sociales, donde [según él] infunden vida al arte edificatorio.

<sup>93</sup> Marco Vitruvio Polion [¿l A.C.?,] tratadista de la arquitectura por excelencia que redactara entre el 25 A.C. y el 35 A.C. "De architectura libri decem", constituye hoy en día el tratado teórico más antiguo reconocido en la arquitectura que expone de una rigurosa formación militar y clasicista los cánones de la arquitectura greco-romana.

<sup>94</sup> Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret-Gris] (1887-1965), ingeniero suizo, teórico de la arquitectura y uno de los pioneros del Movimiento Moderno, pensó en algún momento de su vida en cambiar al mundo por medio de la arquitectura, tras escribir "La machine à habiter" y L'Esprit Nouveau, en 1926 presentaría "Los cinco puntos de una nueva arquitectura", donde presenta innovaciones arquitectónicas y de pensamiento derivadas principalmente de las nuevas tecnologías en boga de la época, de una arquitectura racionalista y tajante.

<sup>95</sup> Andrea Palladio [Andrea di Pietro della Gondola] [1508-1580], arquitecto renacentista italiano de técnicas proyectuales y constructivas de inapelable profesionalismo para la época, que plasmaría en sus "Cuatro libros de Arquitectura" pasando desde la morfología de la arquitectura griega y romana, teoría de la restauración hasta planificación y organización urbana; que el mismo define como un «excursus único».



La arquitectura que leía los cuerpos del ser humano como medida, dónde era éste su «modular»<sup>96</sup>, y se apegaba a él como «escala» con un antropocentrismo puro e inapelable, trajo consigo una edificación que se centró en un abrir y cerrar de ventanas y puertas, donde tan inadecuadas son aquellas de 2.20m. de altura como las de 12m. lo fueron anteriormente, ese «hombre-Lecorbousiano» que pretendía objetivar su comportamiento social rebajándolo a una medida o «(...) cuantificarlo en aquella experiencia casi delirante que fue el Existenzminimum»<sup>97,98</sup>; es hoy, una constante revisión a los elementos de ésta arquitectura, donde las medidas no se basan ya en un canon de proporciones, donde la escala ha desaparecido, ese término ambiguo, bajo e inflexible, donde los objetos arquitectónicos no tienen ya una escala precisa, sino múltiples escalas, como múltiples espacios, estructuraciones y elementos; en la cual pueden existir escalas contradictorias y diversas entre arriba y abajo, atrás y adelante, afuera y adentro...

La arquitectura no se impone ya por normas basadas en la comparación de escalas con el individuo, sino que establece su propio medio de comparación, dónde las medidas son la arquitectura misma, haciendo ambivalente la forma que se vislumbran las referencias de la arquitectura, que se revelan ya con leyes propias. De imágenes abiertas e indeterminadas, que juegan con la percepción de la escala, como el centro ferroviario de *Auf Dem Wolf*, de Herzog & de Meuron, dónde la escala se «pierde» y se determina únicamente por los muros exteriores recubiertos de cobre y unas vagos vanos que permiten la iluminación al interior.

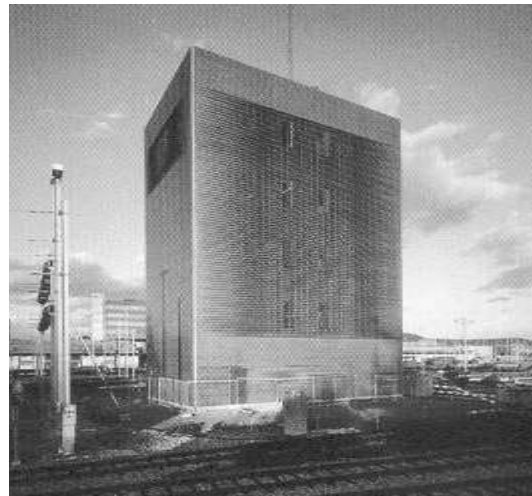
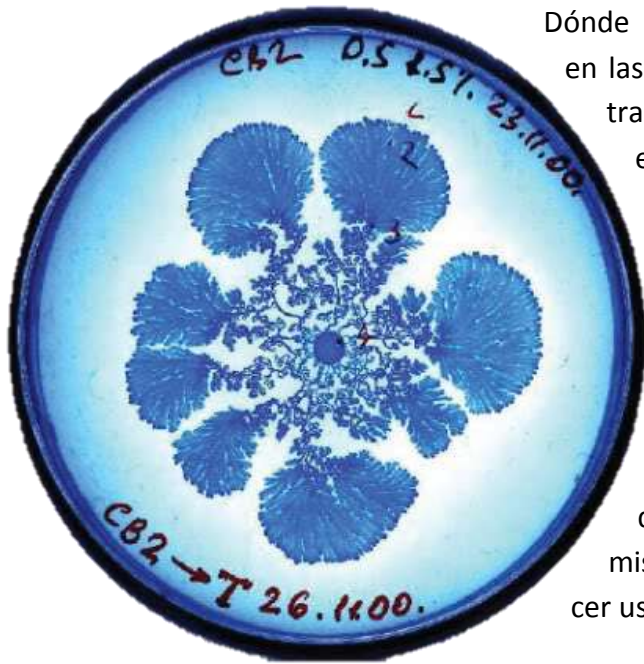


Ilustración 29 “Centro de Control Ferroviario SBB, Aum Dem Wolf”, Herzog & de Meuron, en “Herzog & de Meuron”, Wilfried Wang, Gustavo Gili, Barcelona 2000, pp. 208, p.64

<sup>96</sup> *Modular*, una proporción exacta que toma como criterio al hombre, dada a conocer en 1947, un año antes de la aparición escrita de ésta “*Modular I*”, pasando por la sección roja y la azul, pretende establecer al ser humano como medida cuantificadora y reveladora en un proyecto arquitectónico, aplicable decía Le Corbusier universalmente a la arquitectura.

<sup>97</sup> *Existenzminimum*, aquel nivel de subsistencia que Klein como ferviente representante del Movimiento Moderno, propone abstraer la vida humana en una red de funciones, relaciones, procesos, cuantificaciones; por medio de una reducción del ser humano a número, haciéndolo mensurable, cuantificable y por tanto comprendido en uno de los extremos por medidas mínimas, de un orden extremo, dónde yace ese mínimo elemental de aire, espacio, luz, calor, etc.; para el ser humano.

<sup>98</sup> Iñaki Ábalos, “La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad”, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pp. 208.



Dónde se manifiestan entidades autónomas, en las que su dimensión y escala se encuentran en ese sitio entre las líneas y el plano, entre las superficies y los volúmenes; en esa «escala fractal»<sup>99</sup> que resulta más eficaz en la ocupación del espacio que su adversario euclidiano; donde no existe diferencia de escala entre un detalle y el conjunto, ya que no se hace referencia a un tamaño particular, sino al tamaño de la arquitectura; donde el detalle y el conjunto tienen el mismo rango, y la arquitectura puede hacer uso de sus nuevas libertades adquiridas.

Ilustración 30 “Formaciones fractales de colonias bacterianas”, ejemplos de fractales en la naturaleza, Photobucket Corporation.

***“Entre una arquitectura y un objeto, debe haber el mismo grado de coherencia y de fortalecimiento entre el detalle y el conjunto”<sup>100</sup>.***

<sup>99</sup> *Escala fractal*, una superficie finita con un número infinito de vértices, de elementos constitutivos, dónde la auto- semejanza y la auto-organización se hacen presentes, dónde los autómatas celulares se hacen visibles, despojan entonces de una dimensión absoluta y clásica, para introducir una escala propia, autónoma que no se ajusta a una dimensión topológica.

<sup>100</sup> *Jean Nouvel, The Ateliers*, <http://www.jeannouveldesign.com/>, Sección: Filosofía, consultada el 07 de Noviembre del 2009.

Ilustración 31 "La gran ola de Kanagawa", grabado, 25 cm. x 37 cm., Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.

Katsushika Hokusai, 1830-1833,



## De la ausencia y los significados.

Aquella referencia tradicionalista en que la forma se encargaba de transmitir el «*significado arquitectónico*», en que la corteza debía expresar y dar fe de aquello que a su interior ocurría, esa relación mórbida de *materia-contenido* se desmaterializa hoy, careciendo de la totalidad, de lo absoluto, se desconoce incluso su existencia y es mostrada por fragmentos, *¿Qué acaso no es así como se puede ver el mundo, por fragmentos? ¿Cómo se presenta una forma cuando no es portavoz de su contenido?, ¿Qué sucede con esta arquitectura muda?*; basta con mirar detenidamente alrededor, observar una producción arquitectónica contemporánea donde el velo de la fachada oculta y no revela su mirada.

Qué pasa ahora si se habla de la ausencia del «*espacio*»: del vacío; esa palabra sometida a la indeterminación, que toma valor en las interrupciones, en las ausencias, que ni figura ni fondo, tan solo perfil que constituye, como Koolhaas ha venido haciéndolo, tanto en el proyecto de las bibliotecas Jussieu como en la casa de música de Oporto; esos espacios facetados con núcleos centrales de vacíos que constituyen el espacio; pero no un vacío falto de significado, sino un vacío significante, constituyente y edificante<sup>101</sup>.

O ese trazo que da cabida a una forma no estática, sino dinámica; en movimiento, un punto móvil en las tres dimensiones espaciales y una más quizá, como Van Berkel lo muestra en la casa Möebius, que se desarrolla a lo largo de un diagrama de vida y tiempos, en una trayectoria estudiada según las actividades y los personajes de la vivienda; dónde se hace visible un ritmo dentro del espacio que lo constituye y a su vez se realimenta de este en una dinámica compuesta e indisociable entre el inmueble y los habitantes.

***“(…) si los principales elementos del edificio se concebían como vacíos, se disponía de un potencial mucho mayor, (…) nos resistíamos cada vez más a las normas de una arquitectura en la que todo tiene que resolverse a través de la forma”<sup>102</sup>.***

La arquitectura no tiene forma concreta sino en el pensamiento, en tanto que una idea vincula las partes que lo constituirán, que lo conformarán, en donde no existe necesidad de describir una forma inicialmente, se descubre como un hecho «*a posteriori*», siempre resultante y nunca resultado; siempre esquiva hasta cuando la vemos, sin memoria de sí misma pero consciente de su proceso, donde la forma no tiene valor en sí, donde la forma no es propia de la composición, ni adquiere por esta valor y se encuentra inconsciente de su corporeidad.

---

<sup>101</sup> Véase *Cuerpos Ausentes* de este texto.

---

<sup>102</sup> Sanford Kwinter [editor], “Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 96, p.23-24.

## De lo estable y del orden.

Incluso más atrás en la historia, la definición clásica de la arquitectura que se ha venido haciendo en base a la triada de cánones *vitruvianos*: *utilitas*, *firmitas* y *venustas*<sup>103</sup>, resulta hoy cada vez menos clara; si se habla de *firmitas* (aquel que más claramente determina sus características materiales<sup>104</sup>), le otorga un carácter de inamovilidad desafiando al paso del tiempo, marcando así una producción arquitectónica que durante miles de años ha sido una técnica ligada a la continuidad.

Los valores ligados a la estabilidad y la resistencia, de elementos estables y duraderos que garantizarán su permanencia, se diluyen cada vez más, dónde anteriormente la belleza se le atribuía a lo sólido, lo persistente e inalterable hoy es discutible; con un presente de carácter frágil y volátil, la arquitectura se ha replanteado en un sistema de propiedades inestables y dinámicas.

***“La arquitectura está hoy obligada a tener una existencia precaria, tiene que guardar un delicado equilibrio en un espacio ambiguo e inestable”<sup>105</sup>.***

63

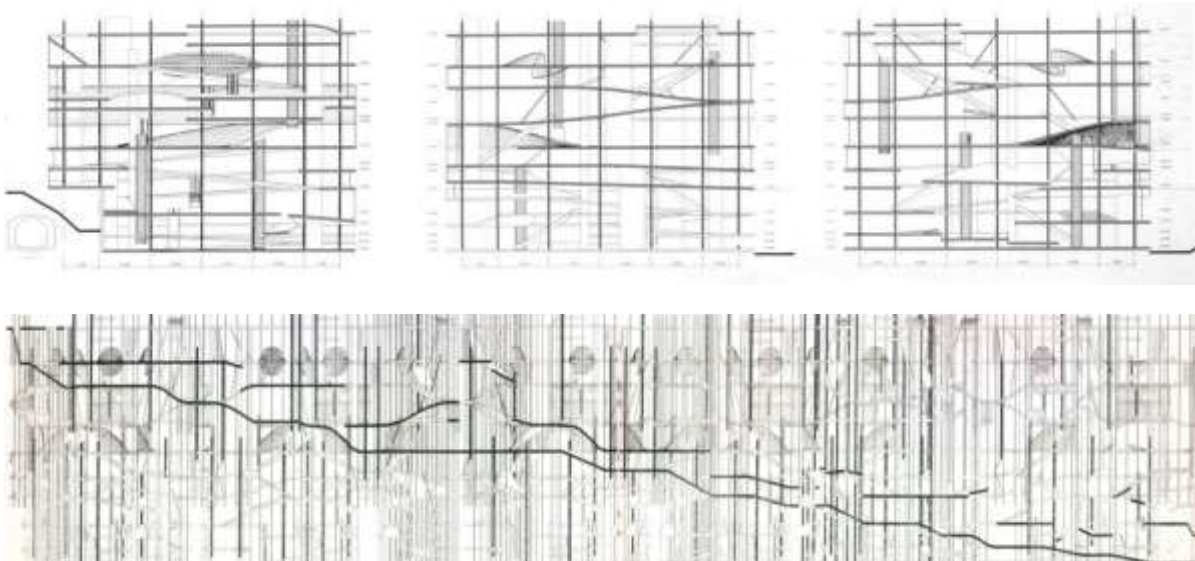


Ilustración 32 “Secciones de la biblioteca Jussieu” Rem Koolhaas de “El Croquis OMA / 1987-1998” no. 53+79 [revista], Madrid, 2006, pp. 434.

<sup>103</sup> Marco Polion Vitruvio, “Los diez libros de Arquitectura: Libro 1ro. Capítulo 3ro”, Alianza, Madrid, 1995.

<sup>104</sup> Ignasi de Solá Morales, “Territorios”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

<sup>105</sup> Toyo Ito, “A.D.”, vol. 62 9/10 [revista], artículo: “Vórtice y corriente”, 09-10, 1992 pp.98

La materialidad física y tangible no constituye el verdadero material de la arquitectura, sino por el contrario, se busca pues una inmaterialidad arquitectónica, sin por ello pretender un discurso que reemplace las condiciones físicas de ésta, pero sí, replantear dichas condiciones en un marco temporal<sup>106</sup>.

La arquitectura evidenciaba el anhelo de ordenamiento y control por medio de un instrumento de suma fuerza: la planta arquitectónica (simétrica y compositiva); que marcaba pautas, lineamientos, en la que el espacio se concebía de un modo impasible; hoy se ha llegado a la disolución de esa forma, de esa concepción del espacio, diluyendo esa corporeidad por medio de una fluidez que obligue a romper límites, en los que cada espacio se escapa hacia el siguiente; donde se rompe la condición horizontal del espacio concebido entre dos planos, el techo y el piso se disuelven dotando al espacio de profundidad, desapareciendo la «*planta*», ese espacio plano que es ahora abierto, cuya definición no depende más del suelo.

La continuidad y la fluidez tienen sentido cuando se despliegan y muestran su verdadera extensión<sup>107</sup>, que no es ya la de una planta convencional, sino algo más, mucho más. No hay *composición* sino posiciones liberadas de todo dogma, una planta profunda, fluctuante y anamórfica, sin rupturas sino enlaces que entrecruzan los espacios, o mejor dicho un único espacio.

Qué es hoy de los clasicismos cuando lo que se ve es ruptura, *cambio*, cuando Van Berkel se plantea cómo eliminar el diseño de la práctica del arquitecto<sup>108</sup>, cuando Rem Koolhaas parte de la negación ante algún proyecto<sup>109</sup>, cuando se vela por una arquitectu-

---

<sup>106</sup> Véase *Desestructuración* de este texto.

<sup>107</sup> *Bibliotecas para la Universidad de Jussieu*, Paris, Francia, 1992, Rem Koolhaas/OMA. Donde no existe una planta por nivel sino solo secciones de una continuidad de planta que se hace visible al estirar la rampa continua que conforma la biblioteca, un *plano continuo*, que se despliega, un espacio interior que se genera a través de una trayectoria; una yuxtaposición de distintos estratos interconectados por las circulaciones y los flujos. El Croquis "OMA / Rem Koolhaas 1987-1998" no. 53+79 [revista], Madrid, 2006, p. 116-133. pp. 434.

<sup>108</sup> Ben Van Berkel se cuestiona la eliminación del diseño en la práctica arquitectónica como una práctica del arquitecto en que avance este de una contingencia a otra, donde elimina "el diseño" y propone una nueva práctica de innovación conformada de múltiples diseños y de múltiples investigaciones compuestas de estructuras que permiten la participación diagramática de datos de diversas índoles, principios compositivos compuestos de parámetros constructivos. *Design Models (Architecture, Urbanism, Infrastructure)*, UN Studio, Ben Van Berkel & Caroline Bos, Thames & Hudson, Germany, 2006, p. 160-161.

<sup>109</sup> Rem Koolhaas ha hecho explícito en múltiples ocasiones el modo como parte para un proyecto: *la negación*; desde 1971 (incluso antes) cuando presento "Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture" ante la Architectural Association, donde presenta un mundo utópico a su manera partiendo siempre de una negación rotunda, en este caso, la malversación del mundo existente, de un Londres convertido en Berlín, impacto y reminiscencia quizá de su visita de verano al muro alemán.

ra basada en el diálogo y en los valores culturales firmes<sup>110</sup>, cuando se pretende revelar las venas de las edificaciones<sup>111</sup>...

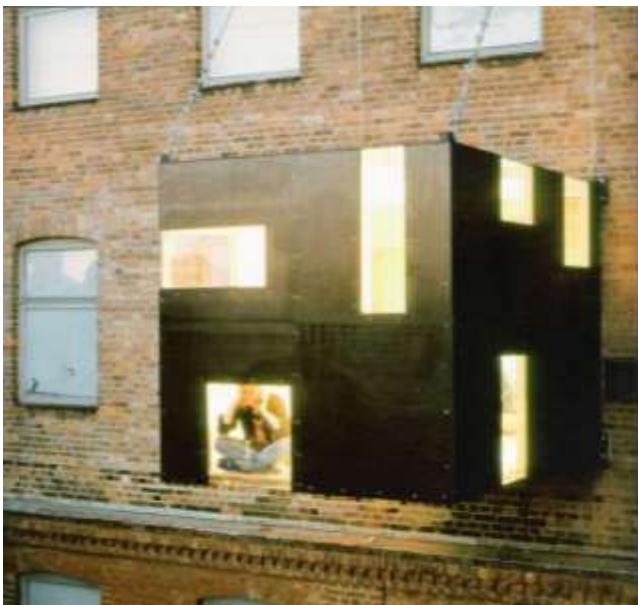


Ilustración 33 “Rucksackhaus” [casa mochila], Stefan Ebestadt, Leipzig, 2004, fotografía: Claus Bach, tomado de “Talking Cities The Micropolitical of urban Space”, F. Ferguson & Urban Drift [editores], Birkhauser, Berlín, 2006, pp. 196, p. 152.

Si se puede observar una característica de la arquitectura contemporánea ésta es la indeterminación, en tanto que se vuelve ambigua e imprecisa; y por tanto, da paso a la apertura, la reforma, la modificación y la alteración sin que se modifique su orden o mejor dicho su «caos»<sup>112</sup>.

<sup>110</sup>Jean Nouvel ha hecho manifiesto su consternación por una arquitectura dotada de valores culturales más que estéticos y formales, con bases en la comunicación cliente-arquitecto como resultado del proyecto arquitectónico; donde se ha de recordar como ejemplo fehaciente de esto uno de los primeros encargos al entonces joven arquitecto fumélois [denominación que reciben los habitantes de la comuna francesa Fumel] suscitada en 1977 cuando el ginecólogo Dick le encargo su vivienda en el antiguo barrio de Troyes, Francia; que [tras largas peripecias y disgustos ante la oficina municipal] materializó los deseos conjuntos del arquitecto y del cliente no sin mostrar esa actitud de rebeldía de Nouvel, que hizo visibles las huellas de la censura y la imposición; haciendo uso del diseño participativo como premisa en dicho proyecto. Complemento Semanal del Diario ABC, España. “ABCD, Las Artes y las Letras”, publicado el 13/04/2006, Madrid, Sección: Arte, Artículo: «Ejercicios contra la Censura», p.33.

<sup>111</sup>Tal es el caso de Gordon Matta-Clark (1943-1978) quién se mostró interesado por los cortes y las incisiones en la arquitectura, ya que mencionaba que éstas revelaban las venas, el esqueleto y las vísceras de la edificación, ese “deshacer” para poder entender que marcó su obra; como cuando se le presenta en un restaurant [Food] de Nueva York en el año de 1971 el tener que abrir una comunicación entre dos espacios, se plantea una solución inmediata y recorta el hueco con una sierra mecánica. “Matta-Clark buscó en la arquitectura espacios internos más allá de la geometría construida”. “Textos sobre Gordon Matta-Clark”, Universidad de Salamanca, Museo Reina Sofía, Madrid, 2006; del Diario “El País”, Darío Corbeira, 01 de Julio del 2006.

<sup>112</sup>Caos, entendido como estructura *disipativa*, impredecible e indeterminada; una inestabilidad en sí misma que rige, aleatoria y de una postura jamás absoluta ni certera, abierta y flexible, dónde el más mínimo de los parámetros a considerar puede cambiar cual *efecto mariposa* la totalidad reinante.

## Del vacío y lo indeterminado.

Si la planta libre ha sido por predilección el paradigma espacial arquitectónico del siglo XX, el espacio libre sin ataduras, sin límites y continuo es ahora el del siglo XXI; donde el espacio sometido a tensión cobra un nuevo límite, se despliega del muro y se hace piso, se pierde la planta tradicional y el espacio del «cubo», para hacerse único, compacto y lleno de «*pliegues*»<sup>113</sup>, dónde las conexiones y las uniones de estos son más importantes que la forma misma.

Donde techos y suelos se confunden en una cinta sin fin, como en el Aulario de la Universidad de Valencia<sup>114</sup> o en el Museo del Automóvil Mercedes Benz en Stuttgart<sup>115</sup>, de modo tal, que la persistente y arraigada ley de la gravitación pasa a ser consustancial al objeto arquitectónico y no imperativa; una nueva gravedad entendida de conexiones flexibles, un surgimiento de formas de estabilidad dinámica.

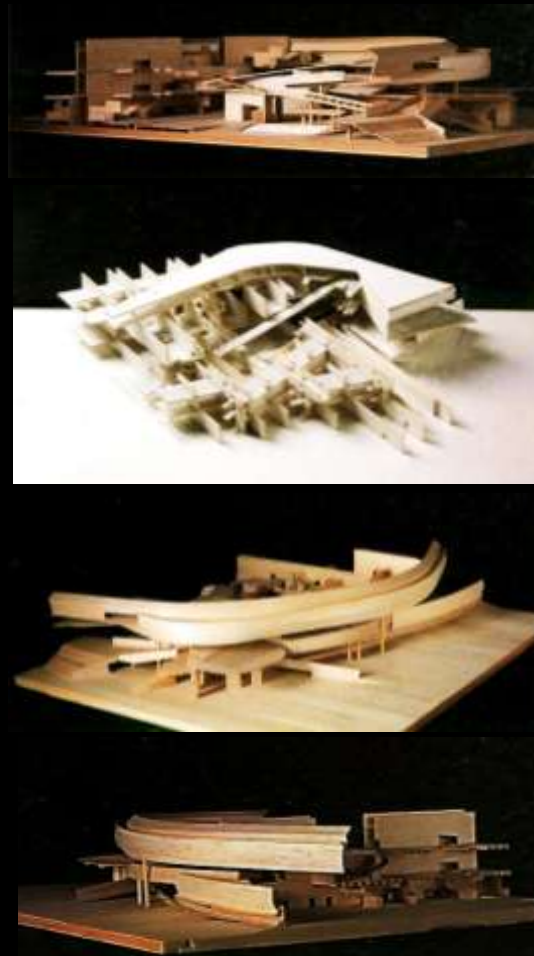


Ilustración 34 “Maqueta del Aulario de la Universidad de Valencia”, Enric Miralles, en “El croquis”, revista no. 100, 1996, pp.296, p.58.

<sup>113</sup> *Pliegues*, puntos de inflexión, giros y continuidades en un plano que se dobla sobre sí mismo; Lleno de materialidades y pensamientos inmateriales, dónde se juntan y se hacen uno, una unión tan intrincada - siempre singular, nunca universal- que resulta difícil discernir entre uno y otro, entre arriba y abajo, afuera y adentro...

<sup>114</sup> *Aulario de la Universidad de Valencia*, Ciudad Universitaria, Valencia, España, 1994, Enric Miralles. La estructura fluctúa entre pliegues, las alturas varían, se cierran y abren aleatoriamente, al azar, ese azar caótico que ordena, que distribuye y constituye una forma; donde la luz se ve presente en cada espacio y cada rincón, donde el edificio y sus partes son uno mismo, una única aula... un verdadero aulario. “*Las rampas limpian- evitan los rincones- de la construcción*”. El Croquis “Enric Miralles 1990-1994” no. 72 (II) [revista], Madrid, 1995, p. 290-297. pp. 386.

<sup>115</sup> *Museum Mercedes Benz*, Stuttgart, Alemania, 2006, Un Studio (Ben Van Berkel-Caroline Bos). Dos circuitos que se traslapan como rampas continuas, que se interceptan y se bifurcan, donde la recorrido es único e irrepetible y el movimiento y los flujos lo son todo; espirales que se fusionan y desencadenan pliegues, trazos que se hacen trayectorias. “*La geometría sofisticada del Museo sintetiza las organizaciones estructurales y programáticas*”. <http://www.unstudio.com>, “*Architecture, Urbanism, Infrastructure*”, UN Studio, Ben Van Berkel & Caroline Bos, Thames & Hudson, Germany, 2006, p. 230-241.



Las formas son ahora de una levedad tal, que no existe ya predilección por la masa sino por la ausencia de ésta, que vislumbra los desvanecimientos de los límites físicos, su inexistencia y quizá su negación.

***“Un agujero sólo es el lugar de una materia más sutil”<sup>116</sup>***

Se adentra con esta práctica inminentemente a territorios desconocidos, donde la disociación entre una idea de arquitectura de cánones puede ser entendida como una arquitectura de producción, donde todo se encuentra ya especificado, normado y reglamentado y cualquier acto creativo es mal visto; ahora los paradigmas se rompen y los cánones se ven obsoletos, ahora el arquitecto se pregunta: *¿Por qué no?...*

***“Ahora intentamos ser claramente experimentales, declaramos abiertamente que queremos inventar algo nuevo. Puede ser que se trate de una ambición penosa o peligrosa, pero creo que en alguno de nuestros trabajos estamos asumiendo esos riesgos. Está claro que es el momento. No digo que pueda hacerse ahora, pero se produce una fascinante coincidencia en todos los programas que flotan en el ambiente”<sup>117</sup>.***

La «dinamitación» de los ideales de belleza de épocas anteriores ha conllevado al agotamiento de estos, mostrando ahora un criterio quizá anti-estético, donde la belleza no es ya menester, al menos no como lo era «venustas», dónde los términos de bonito o feo se escuchan cada vez menos, reemplazados por los procesos y su grado de logro, los nuevos caminos tomados para abordar un proyecto, las distintas interpretaciones, las propuestas organizativas y las intervenciones manifiestas.

Aquello fluctuante de ajuste instantáneo (paradoja quizá contemporánea) de una realidad inmersa en la informática y cada vez más en lo «virtual», dónde los proyectos en tanto arquitectura no mantienen ya la belleza en esos conceptos de solidez y firmeza, sino en lo consumible, lo instantáneo con referencia en el presente y no en lo venidero (al menos no en la escala de tiempo de los monumentos de los tiempos clásicos); donde el muro de la antigüedad se despoja en el movimiento moderno de las cargas y los esfuerzos y se sus-

<sup>116</sup> Gilles Deleuze, “El pliegue. Leibniz y el Barroco”, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 184.

<sup>117</sup> Sanford Kwinter, “Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 96.

tituye esta masa por una ligereza que responde a una distinción entre exterior e interior, aunque meramente de separación da pie a posteriores re-consideraciones; donde este borde anunciado por Le Corbusier se va volviendo fino y delgado; hasta el grado que hoy en día pareciese desaparecer, carecer de masa, vinculando el afuera y adentro, desmaterializándose, donde estos elementos se hacen vagos e indeterminados, el espacio cobra un nuevo carácter.



Ilustración 35 “Rampas de la biblioteca Jussieu”, Rem Koolhaas de “El Croquis OMA / 1987-1998” no. 53+79 [revista], Madrid, 2006, pp. 434.

La visión occidental ha hecho pensar que la arquitectura se basa en condiciones constructivas de las cuales parte, que deben garantizar su consolidación como edificación permanente; iniciado quizá por el movimiento moderno, ya que el aligeramiento de los muros era un tema recurrente desde mediados del siglo XIX, evoca no solo a la transparencia y la relación interior-exterior, sino a una concepción no tectónica del material y por tal, de la arquitectura misma; donde la transparencia queda anclada a la ambigüedad [deliberada] de su condición inmaterial, que evoca hacia la movilidad, lo transportable, lo cambiante y lo modificable de un instante a otro.

Ciertamente la arquitectura tiene un fundamento «material», y por tal de cierta duración<sup>118</sup>; como cierto es también que esta noción ha cambiado en los últimos años.

Las nociones occidentales que se manifestaban en arquitectura, hacían pensar que esta se desprendía primariamente de sus condiciones constructivas y de los materiales que la conformaban, consolidándose así tanto espacial como temporalmente en un listado de edificaciones de permanencia y durabilidad.

Dentro de las muchas pugnas por que clamaba el movimiento moderno se encuentra aquella que utilizaba la transparencia como metáfora, como desmaterialización del objeto arquitectónico mismo y no únicamente como un consecuente tecnocrático de los nuevos recursos arquitectónicos.

---

<sup>118</sup> Saskia Sassen, p.9 [Prólogo] “Territorios” de Ignasi de Solá Morales, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

La condición de transparencia que permitió los avances tecnológicos, resulta como anhelo de la «*Glassarchitektur*»; contenedora de una concepción no tectónica<sup>119</sup>.

La desmaterialización como ideal de arquitectura, distinta y desatendida de sus componentes materiales, surge para dar paso a una espacialidad distinta y a una temporalidad divergente.

La denominada *tercera edad del espacio arquitectónico*<sup>120</sup> que incorporaba el tiempo al espacio, planteaba también, la «*transparencia*» como indeterminación de los límites entre exterior e interior. Si bien es un logro estético llevado a su esplendor por el movimiento moderno, es también una propuesta que vas más allá de la clásica *venustas*; resultando en una promesa de libertad.

Lo inmaterial y fluido del tiempo. Una aproximación a una construcción que se deslinda de la tectónica de los materiales, con un discurso más sugerente debe ser planteada hoy en día no solo como un discurso radical, sino como una solución posible y viable para el entorno actual.

**"Con el fin de elevar nuestra cultura a un nivel superior estamos obligados nos guste o no a cambiar nuestra arquitectura"<sup>121</sup>.**



Ilustración 36 "La Sensualidad de lo velado", Alfonso Díaz, *ViA Arquitectura*, revista no. 12, Alicante, 2009, pp.160.

<sup>119</sup> Ignasi de Solá Morales, "Territorios", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

<sup>120</sup> Sigfried Giedion, "La arquitectura fenómeno de transición: Las 3 edades del espacio en arquitectura", Trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. XVI, pp. 720.

<sup>121</sup> Paul Sceerbart, "Glasarchitektur", Verlag der Sturm, Berlin, 1914, p. 11., a su vez en: Kenneth Frampton en "La Maison de Verre", *Arquitectura* nº 275-276, Madrid, 1988, pp. 77-126.

## Del porvenir.

Hablar de nociones absolutas resulta cada vez más absurdo, ya que la valorización de cada uno de los elementos cualitativos que constituyen la arquitectura es tan subjetivo como individuos y opiniones diversas existen, en tanto que la arquitectura es para el ser humano, estos cambian de modos de pensar y de actuar continuamente, mutan evolucionan y transforman sus conductas continuamente, incesantemente; lo cual permite que estos modelos se separen, se fragmenten, y permitan una latente vitalidad innovadora.

Una vez que aquellos sectores tradicionales y oxidados sean abatidos, el volverlos a erigir es un proceso delicado, que deberá por bandera portar la libertad, la flexibilidad y la comprensión de ser únicamente parcial y temporal, nunca única ni absoluta; deberá ser un agente de cambio, una transgresión a los estatutos clásicos que no permita una regresión hacia una práctica ortodoxa deslindada de todo movimiento. Se puede considerar a un sistema o a un objeto obsoleto cuando los requerimientos para las funciones que fue creado evolucionan y/o se transforman de modo tal que superan las capacidades del objeto mismo. Y lamentablemente hay que reconocer que muchos de los inmuebles que hoy en día se habitan han sido ya superados por las necesidades tanto sociales como tecnológicas y funcionales que lo rebasan. Pero la obsolescencia es también un factor de percepción de una sociedad o individuos particulares, y por tal es relativa; aún y cuando depende de las cualidades que posee un objeto, pero si se consigue adaptar las capacidades del objeto, se dará lugar a una «*adaptabilidad*». Una condición metamórfica que plantea una organización deliberadamente mutable y ambigua, renuente a una denominación fija o un límite concreto, es decir «*indeterminada*».

Así pues se debe por una parte situarse en lo mental del espacio arquitectónico y sus significados, teniendo siempre en cuenta que un objeto está inscrito en un contexto y un tiempo determinado, y estas dos características son por excelencia cambiantes, no así el objeto; y por otro, ir más allá de la disciplina arquitectónica tradicional, ¿*Y si el hombre no se encontrara fijado a la tierra sobre la que se para?*, ¿*Se puede acaso despertar con un panorama distinto cada mañana?*...

Las rupturas ocurren siempre dentro de una «*oxidada y vieja máquina*» que se dismantela y desarticula de modo tal, que estas disoluciones llevan a nuevos pensamientos, a nuevas «*máquinas*»; en arquitectura tal dislocación implica que bajo ninguna circunstancia ni en ningún momento un fragmento [de esta máquina] puede llegar a ser una síntesis absolutamente auto-suficiente; ya que cada parte lleva a otra y así sucesivamente, constituida por un cambio que lleve a nuevos pensamientos.



/ nuevo paradigma espacio-temporal

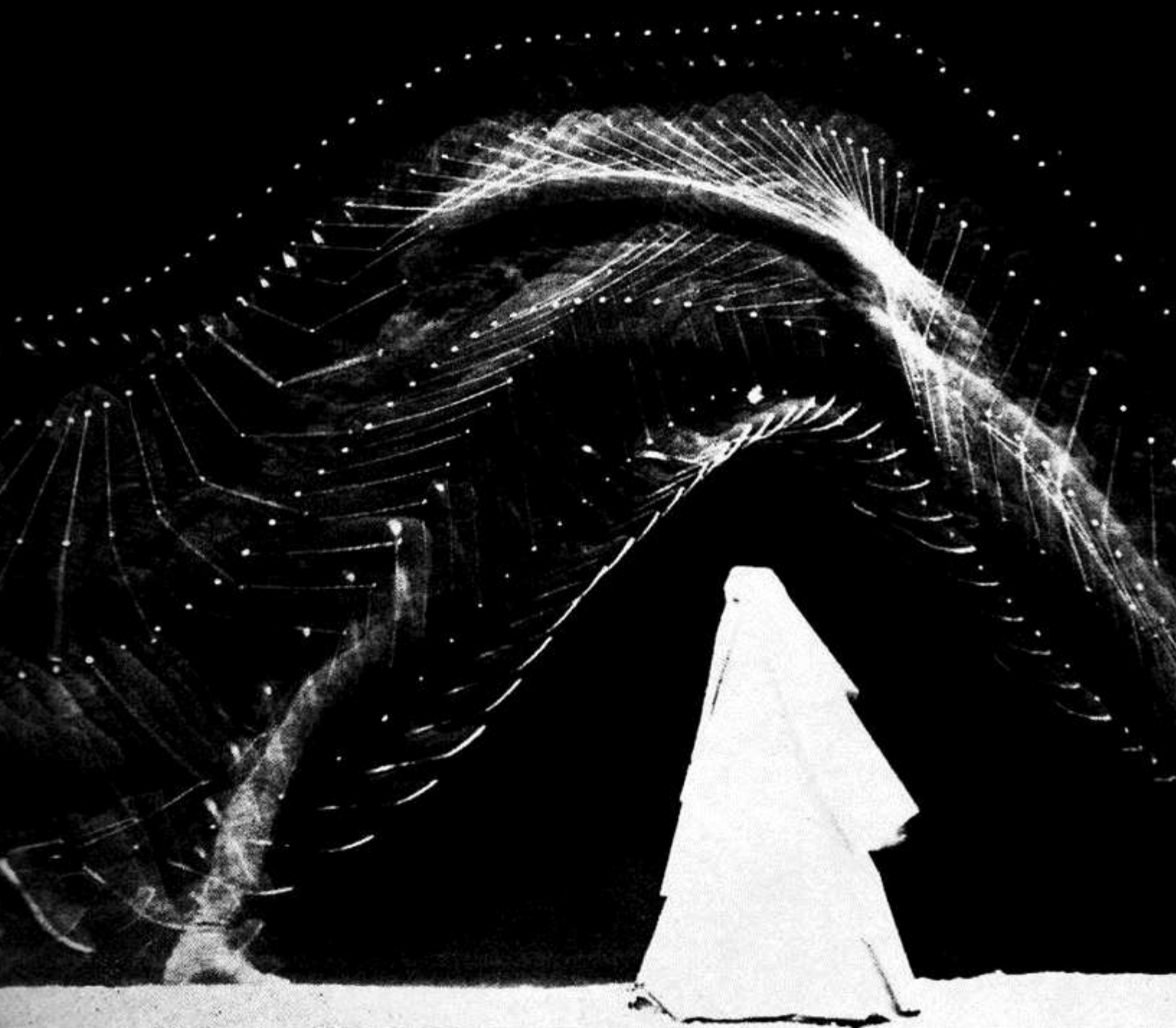
---

/tiempo y espacio como nociones modernas / acontecer.  
Ordinario-extraordinario/ perdurable y temporal/ monu-  
mento y memoria/ tiempo

Allison y Peter Smithson/ Gilles Deleuze/ Guy Debord/ Henri Bergson/ Ilya Prigogine

En el tiempo newtoniano eterno e inmutable, se concebía al universo como un gran artefacto mecánico. En el nuevo *paradigma espacio-temporal* nada existe fuera del tiempo, este impregna toda realidad, y su creciente entropía afecta toda disciplina.

Ilustración 37 "Estudios de movimiento",  
Étienne Jules Marey, cronofotografía,  
1887.



**Aconte(cimientos).**

***“La creación y recreación continuas de los modos de comportamiento, requieren una construcción y reconstrucción ininterrumpida de su escenografía”<sup>122</sup>.***

La arquitectura se encuentra en la búsqueda del entendimiento de una nueva complejidad, surgida del cambio de los valores que en ella se depositan; reconstruyendo opuestos (que no se contradicen, sino por el contrario construyen una unidad) en la explosión de un espacio siempre dinámico. Pero se ha de observar que siempre detrás de ese dinamismo, de aquello superpuesto; existe un impulso que guía hacia una coherencia, hacia un *orden* subyacente en una realidad compleja, intrincada y mutable.

La experiencia presente se configura en la recepción del sujeto y comprende a su vez el significado de la obra, apelando a la intercambiabilidad de las interpretaciones producidas del sujeto receptor, es decir, abierta a la multiplicidad de interpretaciones posibles; una posición legítima en medida en que se haga comprensible el modo de recepción y apropiación del acontecer en el *espacio-tiempo* arquitectónico.

La arquitectura se presenta a sí misma desde la singularidad de un acontecimiento. Donde carece de todo sentido el explicarla desde un antes o un después, ya que es en el ahora en donde florece y se desenvuelve, sin pretensiones historicistas ni de permanencia; simplemente de aquellas demandadas por el instante. Agotándose cada obra en sí misma, quedándose al margen de cualquier intensión de permanencia y de pretensiones futuras, nuevamente; una producción en *Aión* y no en *Kronos*<sup>123</sup>, no en un tiempo en plenitud, sino en ese instante de tiempo sin espesor ni extensión, volátil y provisional.

Ese que huye y no permite aprehensión alguna, *atópico*<sup>124</sup> (según Platón es aquello que carece de lugar, tal y como describe la *idea*, pero a diferencia de esta el acontecimiento no es trascendente, es a su vez inmanente en el sentido deleuziano).

***“Es el instante provisional. El acontecimiento intransitivo. La proposición levantada en un lugar”<sup>125</sup>.***

---

<sup>122</sup> Linda Boersma, “Bomb”, en Revista no. 9, “Constant”, Trad. Sue Smith, Primavera 2005, pp. 43, ejemplar digital.

<sup>123</sup> Gilles Deleuze, “Lógica del sentido”, Trad. Miguel Morey, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, versión electrónica [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), pp.234, p. 48-54, Véase también Anexo III De las contradicciones del tiempo, “Kronos, kairós y Aión. Tiempos Diversos” de este documento.

<sup>124</sup> Platón 428 a.C.-347 a.C., “República”, (Libro VII), Trad. Patricio Azcarate, Mestas, Madrid, 2003, pp.380.

<sup>125</sup> Ignasi de Solá-Morales, “Los artículos de Any”, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pp.151, p.31.

## Tiempo y espacio como nociones modernas.

Si la arquitectura es en tanto que el ser humano, y el ser humano es en tanto que temporal, la arquitectura consiste en proyectar los lugares donde discurre la vida humana, y esos lugares son por naturaleza delimitados por la temporalidad del ser.

El espacio como tal es una noción muy antigua, pero el espacio como noción en la arquitectura de la que se habla actualmente, es relativamente moderno; emergiendo a la par de la crisis del espacio euclidiano, continuo, homogéneo y estable.

Surge a partir del momento en que el «*espacio*» no puede ser considerado como algo «*a priori*» a la percepción del ser, es decir, como una determinación que no es ni fija ni inmutable, sino todo lo contrario.

Es ahora gracias a la teoría de la relatividad *einsteiniana*, que espacio y tiempo son elementos indisolubles el uno del otro<sup>126</sup>; con lo cual el tanto el espacio como el tiempo cobran como característica una permanente mutabilidad en el mundo físico, donde ahora espacialidad y temporalidad son variables siempre en constante interrelación, y donde el saber arquitectónico no es indiferente.



Ilustración 38 “*Instant city*”, José Miguel de Prada Poole, Ibiza, España, Congreso de diseño AD I-FADI, Octubre 1971, visitado el 10 de noviembre del 2010, <http://www.pradapoole.com/>

Dentro de estas dualidades que más que contraponerse son complementarias, en el espacio indisolublemente ligado al tiempo, surgen dos tipos de culturas que impregnan la vida cotidiana de las personas, una dualidad.

---

<sup>126</sup> Los conceptos de tiempo y espacio antiguamente separados, ahora son uno mismo en tanto que se conciben tres dimensiones espaciales y una temporal que conforman un universo que hasta antes de la relatividad era medible independientemente de sus variables; ahora el tiempo sufre la afectación de ser relativo al espectador y a las fuerzas que sobre él se ejerzan, permitiendo pueda dilatarse o expandirse continuamente.



Por un lado la cultura histórica como un desafío al tiempo, de monumentos que acumulan la memoria y combaten el olvido de las evocaciones espaciales, donde el «*tiempo-espacio*» es el fundamento que se preserva ante sí mismo proyectado en el objeto arquitectónico, donde la memoria y la permanencia se materializan. Y por otro lado la cultura del acontecimiento, del devenir; ligada a la fluidez y a la descomposición que esto conlleva, como un nuevo pliegue para esas múltiples realidades que convergen sobre el mismo plano en un «*tiempo-espacio*» siempre presente y en constante devenir.

“El acontecimiento es una vibración. (...) Los acontecimientos son flujos”<sup>127</sup> (nos dice Deleuze), una ondulación de un elemento que se extiende sobre los demás, pero establecido no en tierra firme sino en el aire, un sistema fugaz en un tiempo que termina por disiparse. Un punto de encuentro de intensidades emergentes que viven y mueren de manera efímera, de una frágil plenitud. Un instante emergente en un fluir constante, producto de un entorno en permanente transición.

El pensamiento *deleuziano* que apunta hacia la sugerente idea de una arquitectura del acontecimiento está mucho más ligado a la noción de la temporalidad que a la de la espacialidad, es decir, aunque son instancias indisolubles el «*espacio-tiempo*», la espacialidad alude hacia la permanencia material y por el contrario la temporalidad se dirige hacia la fugacidad inmaterial.



Ilustración 39 “*Incorporar*”, José Maldonado, serie Makigami, Octubre 2010, continua sig. Pág., <http://factordeestiba.blogspot.com>, visitado el 27 de Febrero del 2011.

<sup>127</sup> El acontecimiento en su devenir escapa a la historia, y lo único que esta capta del acontecimiento son sus efectos, ya que este no se puede capturar, únicamente sus repercusiones. El acontecimiento aparece como un punto de creación, encontrándose siempre en medio, «*entre*» A y B.

Gilles Deleuze, “Pericles y Verdi: La filosofía de Francios Châtelet”, Pretextos, Barcelona, 1ª ed., 1992, pp. 32, p. 8-10. Véase también Gilles Deleuze & Félix Guattari, “¿Qué es la filosofía?”, Anagrama, Trad. Thomas Kauff, Barcelona, 1993, pp.181, p.105-108.



Elucidada por el mismo Deleuze, la noción de *pli* (pliegue)<sup>128</sup>, supone un espacio conformado de plataformas, con superficies, profundidades y grietas; que dislocan la experiencia espacial, donde tanto en tiempo como en espacio, es decir, en «*espacio-tiempo*», la experiencia humana es una experiencia de acontecimientos.

La arquitectura hoy en día no puede ya ser una producción de permanencia basada en la *firmitas vitruviana*, en un mundo contemporáneo donde la indeterminación de los elementos y el cambio constante son las únicas certidumbres, devienen irrelevantes los efectos de duración, estabilidad y ese constante espíritu de desafío al paso del tiempo en que aún se ve inmersa la práctica urbano-arquitectónica actual.

Pero no se debe caer en la confusión de lo efímero del acontecimiento que configurará a la arquitectura como algo desdeñable, deleznable y pasajero; sino como la producción de un choque de intensidades producidas, donde la duración estará implícita en la intensidad producto de esta colisión, de esta producción del acontecimiento. Un acontecimiento que implica una temporalidad inmaterial inscrita en la espacialidad material del entorno en que se desenvuelve, desarrolla y muere.

Desde la indeterminación de estas nociones de una gran ambigüedad como lo son *tiempo y espacio*, es que surge la confusión de la producción arquitectónica actual; donde el conflicto que produce el cambio, deviene en un choque de intensidades, de potencialidades que abra de tener a bien entender el arte de vanguardia, y dentro de ella, la arquitectura visionaria.

<sup>128</sup> Concepto que propone como conjunción que liga el interior y el exterior, lo material y lo inmaterial de una obra, la comunicación de ambos pisos, hasta el infinito, conservando cierta cohesión y no divisibles en partes, sino en pliegues, que se encuentran siempre entre otros pliegues.

Gilles Deleuze, "Leibniz y el barroco. El pliegue", Paidós, Madrid, 1989, pp. 184.

## Acontecer. Ordinario-extraordinario.

En la segunda década de los años 60's, surge la crítica de la vida cotidiana, un tema por demás emocionante. Se empieza a criticar el automatismo de las labores humanas, en esa promesa donde las máquinas reemplazarían las labores diarias y el tiempo de ocio sería cada vez mayor. Una vida donde las maquinas realizaban el trabajo humano y los humanos eran cada vez más *maquínicos* en sus labores, se cuestiona la existencia del ser. *La condición humana*<sup>129</sup>, *El ser y la nada*<sup>130</sup>; publicaciones que dejaban de manifiesto una preocupación ontológica por el ser humano, una conciencia renovada del ser en cuanto a sí mismo que le permite fundarse; y por otro lado, la capacidad de ser libre, de librarse de la atadura de lo habitual. En ambos una conciencia vivificada.

Una conciencia que define la transitoriedad del ser y no su *trascendentalidad*. Un campo trascendental que no remite a un objeto ni a un sujeto, sino que se presenta como corriente de conciencia a-subjetiva; sin un *yo*, a diferencia de la conciencia que encuentra el *yo* en el *ser*. La muerte, el ser y el sentido de la vida y de las cosas, surgen como cuestionamiento a la cotidianidad de los acontecimientos. Surge pues la virtualidad de dar un nuevo ímpetu a los acontecimientos extraordinarios, aquellos acotados por un tiempo; como formas de liberación de la cotidianidad de la vida. Una respuesta a un mundo en el que al parecer habían dejado de ocurrir cosas en las almas de los individuos. Surge entonces la necesidad de acotar en el tiempo acontecimientos muy específicos, acontecimientos efímeros; surgidos como revulsión a la muerte del ser ante la cotidianidad. Un dispositivo de resurrección del ser.

Una muerte que comenzó con la creación de un dispositivo tan magnifico como perverso: el reloj. Esa máquina de captura del movimiento que lo acota, lo cuadrícula y le resta movilidad. Si Mumford apuesta que la esencia de la máquina es el automatismo<sup>131</sup>, fue en el siglo XII cuando Gerbert d'Aurillac (el primer papa francés, consagrado como Silvestre II para el año 1000, al que se le atribuye no solo el reloj de agua, sino además ábacos y astrolabios, entre otros, se dijo incluso que tenía un pacto con el diablo<sup>132</sup>); iniciara una automatización que hasta nuestros días sigue en pie como un mecanismo de control y aparente organización tan fuerte como agobiante.

---

<sup>129</sup> Hana Arendt, "La condición humana", Paidós, 1ª. ed., Barcelona, 2005, pp. 368.

<sup>130</sup> Jean Paul Sartre, "El ser y la nada. Ensayos de ontología y fenomenología", Losada, Trad. Juan Valmar, Buenos Aires, 2004, pp.860.

<sup>131</sup> Lewis Mumford, "Técnica y civilización", Alianza, Trad. Aznar de Acevedo, Madrid, 1987, pp.522.

<sup>132</sup> Lyn Harry Nelson (profesor emérito de Historia Medieval), "Gerbert of Aurillac", Universidad de Kansas, <http://www.vlib.us/medieval/lectures/gerbert.html>, consultado el 03 de Agosto del 2010.

El hombre moderno ha tenido como castigo la mesurada medición del tiempo desde la llegada del reloj como el aparato de medición del tiempo por excelencia; esta máquina creada sugiere un tiempo circular, repetitivo y continuo, que marcaba tiempos específicos para actividades específicas. Una vida automatizada por las máquinas de las cuales el reloj sería una de las primeras, y probablemente la más importante.

El tiempo artificial de la máquina no tienen necesidad de los acontecimientos extraordinarios, puesto que todos los días eran repeticiones circulares de una funcionalidad lineal. En contrapartida de este tiempo circular y repetitivo del que la sociedad fuera esclava por un largo periodo, surge en esta época, la valoración del «*acontecimiento extraordinario*» como aquel limitado en el tiempo y en el espacio, contenedor de esa vitalidad ya perdida en el tiempo automatizado, revitalizante del ser; el «*tiempo efímero*».

Se renueva lo efímero como ese acontecimiento que diferencia la continuidad de la vida, esa chispa que le da vitalidad, colorido; una palabra tan antigua como su práctica. La palabra *efímero*, proviene del griego *efimeros* (lo que dura un solo día), proveniente a su vez de *ímera* (día). *Efímero*<sup>133</sup>; connotaba aquellos días de celebración, aquellos acontecimientos que había de resaltar por la diferencia con los usuales, permitía recuperar para el ser esa temporalidad de la vida y del sentimiento que el automatismo despojo del individuo; haciendo referencia a los acontecimientos festivos celebrados en un día específico, refiriéndose siempre al acontecimiento extraordinario.



Ilustración 40 “Tiempos modernos”, Charles Chaplin, [fragmento], United Artist, largometraje, 1936, comedia dramática, 89 min.

En la llamada modernidad, donde la era de la máquina más allá de la del hombre se apropió de todo, y con esto también del tiempo; las efemérides renacieron necesarias para romper con el automatismo reinante. Donde no pasaba nada, el único acontecer realmente extraordinario era la muerte, el único acontecimiento extraordinario de una vida vivida en sincronía con la naturaleza, con el devenir de todas las cosas en el universo; nacimiento, desarrollo y muerte. Nada mejor para entenderlo que la grandiosa película *tiempos modernos*<sup>134</sup>, de Charles Chaplin.

<sup>133</sup> *Efímero* (Del gr. *ἐφήμερος*, de un día). 1. adj. Pasajero, de corta duración. 2. adj. Que tiene la duración de un solo día. “Diccionario de la lengua española”, Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/>, consultado el 01 de Noviembre del 2010.

<sup>134</sup> *Charles Chaplin*, “Tiempos modernos”, United Artist, largometraje, 1936, comedia dramática, 89 min.

Es en esta era que surgen las grandes exposiciones universales como acontecimientos efímeros en la era moderna, las grandes bienales y ferias que habrían de gestar en el ámbito urbano-arquitectónico un nuevo paradigma además de efímero, itinerante; pero con esto, perdiendo la connotación clásica que hasta entonces se conocía de la palabra y ganando adeptos y características nuevas que terminarían por derivar en múltiples vertientes de una sola raíz.

Regresar a un nomadismo que les permitiese movilidad en un mundo donde, pronto habría de ser esta la mayor de las cualidades de la arquitectura, tal y como lo manifestase años más tarde Virilio<sup>135</sup>.

Esa misma temporalidad fue alguna vez discutida en las mesas del “*Team X*”<sup>136</sup>, donde la expresión arquitectónica como una forma cerrada fue debatida por su inadaptabilidad de cambio, donde por medio de la movilidad, establecían una estética del cambio basada en la transitoriedad; donde la flexibilidad una más allá del objeto arquitectónico, impregnando también el ámbito de lo urbano. Alejado de todo tipo de dogmas, el pensamiento del *Team X* fue, entre otras cosas, revolucionario.

Grupo del que fueron miembros asiduos, Allison y Peter Smithson, cuya labor combina el tiempo atmosférico y el sitio como detonante del proyecto, sin dejar de lado la transformación constante; y a la vez, prestando gran atención al lugar como identificación de la efeméride. Logrando una visión positiva en una era *automatista*.

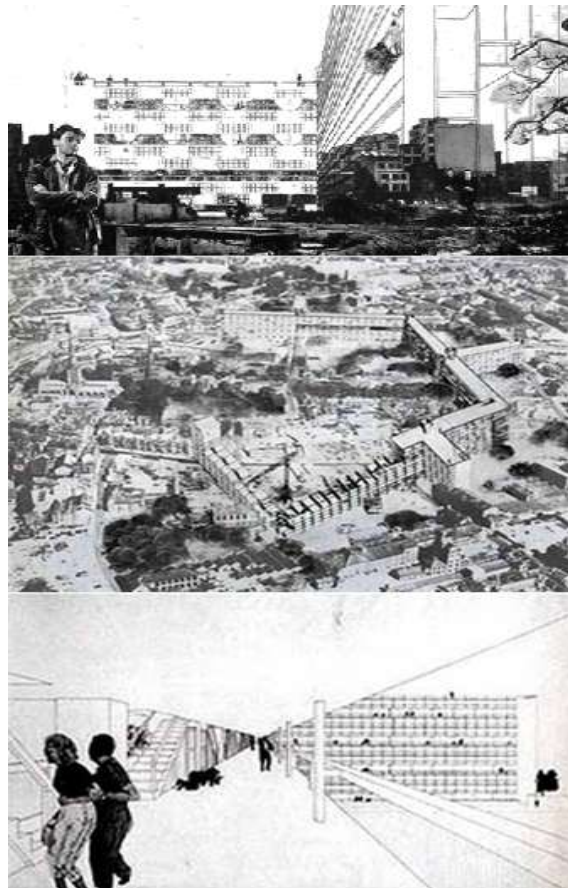


Ilustración 41 “*Proyecto Golden Lane*”, Allison & Peter Smithson, Coventry Tomado de “*Historia crítica de la arquitectura moderna*”, Kenneth Frampton, Trad. José Sainz, 4ta. ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp. 402.

<sup>135</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension” [The Overexposed City], Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153. Y también “*Cibermundo, la política de lo peor*” [De la política de los transportes a la revolución de las transmisiones, de la guerra probable al paisaje reconquistado], [entrevista con Phillippe Petit], ed. Cátedra, Colección Teorema, Trad. Mónica Poole, Madrid, 1997, pp. 112.

<sup>136</sup> Grupo nacido en 1960 como respuesta a los C.I.A.M. [Congrès International d’Architecture Moderne], que replantea la modernidad corrompida y mal entendida. Reflexionando sobre sus principios y proponiendo nuevos panoramas.

Allison y Peter Smithson, cuyo legado ideológico puede ser traducido en valorizar la temporalidad de la arquitectura, operan en una fusión de la arquitectura con las demás manifestaciones formales de la vida que acaban por recluir el propio hecho arquitectónico dentro de la experiencia de lo efímero, lo determinado temporalmente. Una vida renovada por los días de celebración, renovado por aconteceres repletos de connotaciones arquitectónicas.

Buscan ambos de lo efímero la posibilidad inédita de prolongar las experiencias arquitectónicas. Trabajaron de manera intensa tanto en la construcción como en la concepción de una nueva manera de mirar la condición de habitar. Mirando la obsolescencia como una realidad más allá del simple formalismo ante entonces entendido. Tal y como lo demostraron en su proyecto Golden Lane de Coventry, donde la reconstrucción de la ciudad se manejaba por medio de un edificio que pasaba sobre las ruinas, un edificio continuo, muy en el espíritu de *il monumento continuo* que años más tarde propondrían los jóvenes de Superstudio. Sintetizándolo en lo que denominarían *la ciudad abierta*, donde se plantea una ruina permanente; una ruina en el sentido en que el movimiento y los cambios tan acelerados del siglo, impedían al constructo amoldarse a cualquier contexto preexistente.

Una estructura aérea que pasa por encima de la ciudad, por encima de la historia y de las ruinas que esta ha formado; sin intención alguna de recomponer la forma perdida, sino por el contrario, aceptando su pérdida y simplemente mirando al presente. Se ha de recordar uno los tres grandes principios sobre los que se fundamentaba el *Team X*: asociación, identidad y flexibilidad; siendo este último el que mejor describe su prudencia de la temporalidad en el quehacer arquitectónico.

Planteando que las ciudades tienen como fenómeno esencial no el crecimiento, sino el cambio; estableciendo los principios de estructuras urbanas que dispongan en ellas mismas no solo el crecimiento, sino que alberguen la posibilidad del cambio. Estableciendo Allison y Peter una *ciudad permanentemente ruinoso*, partiendo de la afirmación de que la ciudad no puede arribar a una configuración definitiva; sino siempre en constante cambio. Partiendo de la primicia de dejar las cosas del oficio arquitectónico en un estado de *indeterminación*, para que sea un arquitecto de nueva generación quien viniera a continuar el trabajo y así en lo sucesivo.

Transformando esa visión tradicionalista en que el arquitecto, como lo menciona Doxiadis, *ha de cargar el tiempo mismo de las edificaciones en sus hombros*<sup>137</sup>, al transitar por calles y ciudades viejas y que se rehúsan a transformación alguna, negando la posibilidad de todo cambio.

---

<sup>137</sup> Constantinos A. Doxiadis, "Arquitectura en transición", Ariel, Trad. Xavier Rubert de Ventos, Barcelona, 1963, pp. 224.

## Perdurable y Temporal.

Se hace evidente en la actualidad (en la arquitectónica al menos), aquella postura que pretende alargar el tiempo de duración de las cosas como consecuencia de una valoración negativa de su cambio, transformación o desaparición.

El concepto del tiempo plasmado en esa dicotomía entre «eternidad» y «caducidad» y todo en cuanto gira en torno a ellos se concreta en dos visiones contrapuestas, que dotan de sentido la una a la otra: *lo temporal y lo perdurable*.



Ilustración 42 "Iglesia Bet Giorgis", Lalibela, Etiopia.

La idea de *perdurabilidad* conduce a una concepción cíclica del tiempo, donde el pasado y el futuro convergen discurriendo en todo momento en un tiempo presente donde "[el presente] se convierte en el escenario de un encuentro incorpóreo entre el pasado y el futuro"<sup>138</sup>; en contraste el tiempo entendido como una continua evolución.

***"El tiempo no es la eternidad, ni el eterno retorno. Tampoco es solo irreversibilidad y evolución. Quizás nos falte hoy una noción del tiempo, que trascendiese nuestras nociones de devenir y eternidad."***<sup>139</sup>

Esa incredulidad mostrada en el «*monumentum aere perennius*» (monumento perpetuo o monumento permanente) que ya denunciaba Nietzsche<sup>140</sup>, es una quimera en la práctica arquitectónica, que pese a todo, se sigue estableciéndose en términos de un último fundamento valedero y legítimo, en tanto se planteó para la permanencia; de una verdad absoluta que no termina por definirse ni reconciliarse entre sí, porque no existe.

<sup>138</sup> Panayotis Tournikiotis, "La historiografía de la arquitectura moderna", Mairca / Celeste, Trad. Jorge Sainz, Madrid, 2001, pp. 286.

<sup>139</sup> Ilya Prigogine, "El Nacimiento del Tiempo", Tusquets, Trad. Josep María Montaner y Pons Ráfols, Barcelona, 1991, pp. 98.

<sup>140</sup> Friedrich Nietzsche, "Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres", Mexicanos Unidos, Trad. Jaime Gonzales, 5ª ed., México D.F., 1986, pp. 145.

Una confusión que no termina por ser definida en cuanto la temporalidad del objeto, donde sus creadores conciben una tectónica para la eternidad siendo que las prácticas humanas se encuentran en constante devenir; la realidad contemporánea no termina aún por dismantelar el mito de la eternidad.

Ya que no ha sido posible desprenderse del fantasma del futuro, el objeto arquitectónico esta irremediamente sujeto a la obsolescencia tanto física como cultural de sí mismo. Todo trabajo de arquitectura debe vivir en el reino de la transformación, por el simple hecho de ser apenas un caso particular de la actividad humana misma.

El objeto arquitectónico debe ser cambiante, debe de modificarse, ya que es testigo de la existencia del ser humano y como tal, testigo de sus devenires; debe cambiar como muestra de que existen, como sustento de su existencia. Esa falsa idea de permanencia se ha roto ya, y ha sido el siglo veinte quien ha albergado su fractura, es ahora que la cultura es frágil y etérea, cambiante, mudable...

***“El origen no es la esencia; lo que importa es el devenir”<sup>141</sup>***

***“El ser no es, es un estado en devenir”<sup>142</sup>.***

Este proceso de devenir que constituye al ser humano es, antes que nada, un cambio que se expresa a través del movimiento. Contrario a la postura *platonista* en que el devenir se expresaba en un mundo intangible al ser y por tal irreal, donde este permanecía estático, ahora se puede decir a través del trabajo de Deleuze que el ser se encuentra en devenir negando completamente la trascendentalidad del mundo platónico por un campo de inmanencia al cual se está inscrito<sup>143</sup>.

El devenir es *movimiento*. Y es por medio de la acción del movimiento, la *moción*; que se presenta el cambio. Un cambio que escapa por una línea de fuga, donde el devenir no es adaptarse, ni es una formulación a la que se deba o pretenda llegar, es inalcanzable como finalidad ya que se da en el proceso, siempre incompleto, inacabado por naturaleza.

---

<sup>141</sup> Régis Debray, “Vida y muerte de la imagen. La otra mirada de Occidente”, Paidós, Trad. Ramón Hervás, 1ra. Ed., Buenos Aires, 1994, pp. 311.

<sup>142</sup> Friedrich Nietzsche, “Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres”, Mexicanos Unidos, Trad. Jaime Gonzales, 5ª ed., México D.F., 1986, pp. 145.

<sup>143</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 2002, 5ta. ed., pp. 527.



## Monumento y memoria.

***“Pero todo lo que el filósofo enuncia respecto del hombre, es un testimonio acerca del hombre mismo en relación a un espacio de tiempo muy limitado”<sup>144</sup>.***

Tal y como lo mencionó Nietzsche, el pecado original de algunos filósofos radica en la falta de comprensión del devenir del tiempo; partiendo de una forma fija e idealizada, representado como una «*aeterna veritas*» (verdad eterna), al igual que el pecado original *nietzschiano*, la arquitectura sigue estableciéndose en aquellos parámetros donde el tiempo no transcurre; desatendiendo la *indisolución* de *espacio-tiempo* con sus tan arraigados valores de permanencia.

El espacio que permite medir el tiempo está en la memoria, como dice San Agustín, que es donde las cosas se depositan al igual que el tiempo transcurrido; la memoria como un depósito del tiempo donde uno mide no ya lo que es, sino lo que algún día fue y permanece fijo en la memoria; tal y como el constructo de la profesión.

Al igual que el entorno cambia con el transcurrir de los años, el individuo lo hará de igual modo; no así la memoria, para quien el tiempo no transcurre por que lo ha ya aprehendido, lo ha vuelto estático dentro sus rescoldos y recovecos; un tiempo que se referencia a sí mismo por medio de las acciones humanas, será el tiempo de la memoria; discontinuo y privilegiado. Para la memoria no existe mejor constructo arquitectónico que el monumento, de aires trascendentes, una construcción que refiere a algo significativo de un hecho ya ocurrido; y es en este «*hecho*» ya ocurrido, que se encuentra una gran paradoja, ese «*hecho*» tiene una existencia única e irrepetible; el monumento entonces pierde existencia al referirse a ese único e irrepetible, es decir, no es un «*hecho*», sino la representación de uno, simplemente ficción; una reducción de la realidad transformada en una imagen arquitectónica.

Es en el acto de recordar que la memoria es usada para encontrar ese «*algo*» pasado y traerlo al presente, es entonces la memoria, un trasladador de tiempo que permite viajar de un sitio a otro de un modo inmaterial, virtualmente; como un tipo de virtualidad que “*no por ser virtual deja de ser real*”<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Friedrich Nietzsche, “Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres”, Mexicanos Unidos, Trad. Jaime Gonzales, 5ª ed., México D.F., 1986, pp. 145.

<sup>145</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, “¿Qué es la filosofía?”, Trad. Thomas Kauff, Anagrama, Barcelona, 1993, pp.181.

La simultaneidad juega un papel decisivo; el aquí y el ahora devienen en recorridos temporales por estratos inexistentes, más allá de los límites físicos, situándose en los *aconte(seres)* de la memoria. La paradoja del monumento se sitúa en los mismos límites, se trata de traer al presente un «*hecho*» pasado, traerlo pues como forma construida es una perversión que tiene por materialidad la pretensión de la construcción de la memoria. La memoria que en sí misma es selectiva (de modo subjetivo)<sup>146</sup>, colisiona con la planificación constructiva del «*objeto monumento*», es entonces donde lo «*ficticio*» del monumento se hace presente.

Incoherente con la naturaleza de la memoria a la que se refiere, en todo caso, el monumento no podría ser construido, sino tan solo «*reconstruido*», ya que la memoria es un constructo del ser, y como tal no puede construirse algo que ya es, sino tan solo reconstruirse, rememorarse.

El monumento es por excelencia el lugar de la contradicción, la imposibilidad de expresar lo ocurrido, tan difícil como el pasado mismo, lo ya sucedido, que en sí mismo alberga la necesidad del olvido, vinculado como contraparte de la memoria.



Ilustración 43 “*Memorial del Holocausto Judío*”, Daniel Libeskind, en Museo Judío de Berlín, Alemania, 2001.

Si se considera al monumento un edificio, es este, evidentemente el menos funcional de los edificios; pero su función estriba más allá de los límites materiales del ser, está en la inmaterialidad que alberga, la memoria. Al atender a la realidad de la memoria, crea una *nueva realidad*, es decir, reconstruye lo ya construido; el monumento pareciera ser que produce un espacio para la memoria misma, dejando así libre el espacio para *aconte(cimientos)* futuros, liberándose del pasado por medio del olvido.

---

<sup>146</sup> Henri Bergson, “*Materia y Memoria*”, Cactus, Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, 2006, pp.280.

Pero no es exactamente que la memoria requiera un espacio, la memoria es en sí misma un espacio, distinto a lo que se acostumbra, y por tal, se busca materializarlo en la realidad entendida para poder darle forma a aquello que no la posee. Cuando una persona muere, se dice que se convierte en polvo, y el polvo y el olvido tienen mucho en común; se expanden con facilidad y no se pueden contener. El olvido es una gran tristeza humana que se debe cargar, pero es también un potencial que permite avanzar, que permite sobrevivir.

En la división convencional de la temporalidad que alude al presente, pasado y futuro; siendo el presente el tiempo donde la presencia se hace valer, un tiempo de *aconte(cimientos)*; el tiempo pasado aloja los lugares de la ausencia, aquello que un día fue, un tiempo que alberga ya no un suceso, sino un hecho acontecido. Una memoria que es capaz de desvincular tiempo y espacio en un abstracto mental, donde la subjetividad predomina y el acontecer prevalece intemporalmente.

Una «*memoria vital*»<sup>147</sup> que permite volver a vivir un *aconte(cimiento)* pasado sin por ello dejar de lado su característica de ser único y por tal, irreplicable.

***“El acontecimiento no puede ser el punto de partida de la arquitectura, sino que la arquitectura en sí misma debe ser acontecimiento”<sup>148</sup>.***

El *aconte(cimiento)* se presenta siempre en el *medio* de las cosas, en la conjunción que permite crear intensidades; pero su complejidad radica en el despliegue de sus dimensiones; desde donde es posible crear nuevos espacios y tiempos. El *aconte(cimiento)* es marcado siempre en referente a una temporalidad dada que converge en el presente; y es en el tiempo en que el *aconte(cimiento)* se desarrolla; por tal, es el tiempo el espacio del acontecer. En el tiempo todo acontece y no existe *aconte(cimiento)* sin tiempo.

---

<sup>147</sup> Aquella que revive un acontecimiento del tiempo pasado, sin dejar de lado que ese acontecimiento por el hecho de haber ya acontecido es único e irreplicable; únicamente revive subjetivamente en el pensamiento humano. Diferenciándola de la memoria técnica que nos permite el aprendizaje basado en la repetición. *Henri Bergson*, “Materia y Memoria”, Cactus, Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, 2006, pp.280.

<sup>148</sup> *Andrea Castro*, “Arquitectura como acontecimiento”, Mención en el Primer Concurso Internacional de Ensayos Acontecimientos Arquitectónicos, Venezuela, Julio 2006.

## Tiempo.

***“¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quisiera explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”<sup>149</sup>.***

El tiempo se muestra ante el ser como esa inexplicable noción a la cual rara vez se le presta atención, tan misteriosa que poco se le conoce y tan misteriosa pasa desapercibida; es un *algo* que no se piensa si no es con referencia en *algo más*. El tiempo se muestra en el transcurrir del día o la noche, en el crecimiento de las flores o en el cambio de estación; en los cambios es que se manifiesta, se revela ante el hombre y se hace presente.

El tiempo es pues no un concepto, sino un *percepto*<sup>150</sup>; que mantiene en si dos realidades que lo moldean, por un lado el tiempo experimentado, que es decantado por el ser; y por otro, el tiempo retenido, como el espacio de la memoria. Es en el tiempo experimentado que sucede el acontecimiento, como estructura de la materia arquitectónica que ha de darle forma, y no es susceptible de la medición mecánica del tiempo newtoniano (que supondría una *espacialización* del tiempo<sup>151</sup>).

***“Pensar en acontecimiento exige una elaborar una noción de tiempo distinta”<sup>152</sup>.***

---

<sup>149</sup> *San Agustín de Hipona 354 d.C.-430 d.C., “Confesiones”, San Pablo, XIII, Valencia, 1990, pp.416.*

<sup>150</sup> *Consuelo Farías Villanueva, “Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: Rem Koolhaas”, UNAM Dirección General de Publicaciones -Tesis Doctoral-, México D.F., 2003, pp. 319.*

<sup>151</sup> Véase *El tiempo como materia del espacio*, de este texto.

<sup>152</sup> *Gilles Deleuze, “Lógica del sentido”, Trad. Miguel Morey, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, versión electrónica www.philosophia.cl, pp.234, p. 48-54, Véase también Anexo III De las contradicciones del tiempo, “Kronos, kairós y Aión. Tiempos Diversos” de este documento.*



/ ¡la obsolescencia ha llegado!

---

/ Detroit ciudad en des[uso]/ el esplendor de una época/ la verdadera cara del exilio/ posible futuro no.1: demolición/ posible futuro no.2: incendio y progresiva destrucción/ posible futuro no.3: subutilización/ las fabulosas ruinas de Detroit/ nomadismo y metabolismo urbano

Camilo Vergara/ Kevin Bauman/ Lowell Boileau/ Rem Koolhaas/



Ilustración 44 "Estación de tren de Detroit", Drya, Detroit, la cuna del automóvil convertida en ciudad fantasma, en [sidryve.lacoctelera.net](http://sidryve.lacoctelera.net), consultado el 05 Mzo. 2010

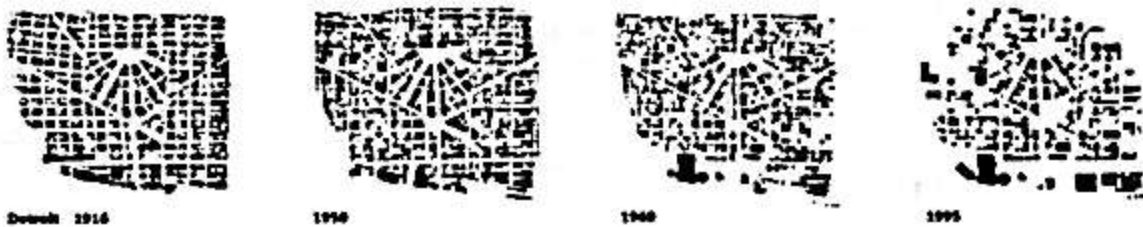
## Des(uso).

El fenómeno de Detroit ha hecho eco entre los arquitectos y urbanistas desde hace ya algunos años, una *ciudad intermitente* y de polaridades múltiples que, desde los años 50's ha venido sufriendo la ciudad; una progresiva desintegración de espacios en abandono y desaparición; si bien por motivos de la hegemonía en la potencia industrial y una disgregación por motivos raciales, es sin duda un resultado que fascina en donde los objetos arquitectónicos que alguna vez fueron pensados en permanencia del espacio, son ahora ya obsoletos debido a los cambios en el ámbito temporal para los que no fueron planeados; y en consecuencia el objeto producto de la práctica arquitectónica no es ya más que un remiendo de piedras sin sentido alguno, constructo del hombre y su pretensión de perdurabilidad.

Una ciudad fantasma que deambula en el espacio, la que fuera alguna vez la capital mundial del automóvil, no es hoy más que un montón de edificios y casa abandonados a su suerte, Desde el *Book Tower*, pasando por la *Broderick Tower*, la *Michigan Central Station*, hasta el mismo *Teatro Michigan* que es hoy en día nada más que un simple estacionamiento; son claros ejemplos de que el objeto arquitectónico debiera muchas veces cumplir con un ciclo de vida para el cual no está diseñado y termina en ciudades desoladas donde el único remanente de lo que alguna vez fueron son sus edificios, son ahora nada más que testigos de una cultura ya inexistente, de carácter arqueológico y no arquitectónico.



Ilustración 45 "Imagen de un edificio en Detroit" (reflejo de la ciudad), Fotografía: Camilo Vergara; tejido urbano de Detroit de 1950 a 1995 (las manchas negras indican la desocupación del espacio), solares.



## El esplendor de una época.

Detroit sufrió uno de los más grandes sucesos de la historia de las ciudades americanas, pasó de ser a principios del siglo pasado la ciudad más pobre de E.U.A. a mediados del mismo siglo la tercera ciudad más importante<sup>153</sup> (económica e industrialmente). Con el implemento del fordismo y el crecimiento de la industria automotriz vinieron épocas de bonanza y auge que cambiarían para siempre a la ciudad.

*Motorcity, Motown, The big "D"*... múltiples eran los apodos con los que se conocía a la ciudad que había acogido a la industria automotriz como estandarte. Iniciada por *Ford Motor Company*, desde 1903 le secundarían compañías de gran envergadura como Dodge, Packard, Chrysler y Buick; que para finales de 1940 se encontraban en total apogeo.



Ilustración 46 "Fotografía de la Fabrica Ford", José G. S., revista digital, no. 191, 2005, del artículo *El abandono de Detroit*, consultado el 03 de Marzo del 2011.

Con lo anterior vinieron inevitablemente migraciones de diversas partes del país a la ciudad en busca de trabajo, generando una expansión que continuó durante más de veinte años. Una expansión de habitantes que generó una expansión de territorios urbanizados, sin mencionar los tan generosos aparcamientos que requería la industria para sus vehículos recién salidos de la fábrica y la dinámica de la ciudad del automóvil que llevó hacia un urbanismo con el mismo enfoque, un urbanismo para el auto y no para el peatón.

Lo cual se hace visible en sus grandes bloques, sus múltiples solares destinados a estacionamientos, las distancias de sus servicios, etc. Justo antes de su declive el centro de Detroit y sus alrededores eran inmensas y bulliciosas áreas metropolitanas donde se erigían rascacielos, oficinas, hoteles, teatros, etc. Era el centro neurálgico de los múltiples negocios que pululaban en la ciudad.

---

<sup>153</sup> Julien Temple, "Requiem for Detroit" [película], BBC, Reino Unido/ Estados Unidos de América, 74 mins.



Además de lo anterior, contaba con grandes puertos astilleros y el prestigio de una ciudad en expansión por el sueño americano, que rápidamente lo llevaría a forjarse como un centro cultural de gran peso en las ciudades norteamericanas.

Pero la magnificencia de un tiempo de bonanza pronto se vio oscurecida por problemas sindicales en las plantas automotrices que degeneraron en tensiones raciales que habrían de ser suprimidas por el presidente Roosevelt en manos del ejército que incurrió en la ciudad en 1943, dejando un saldo de 34 muertos y 433 heridos según las cifras oficiales<sup>154</sup>. Esto llevó a un primer hecho *socio-urbano* notable que desencadenó a un éxodo de las clases medias hacia los suburbios en las afueras de la ciudad para evitar represalias y confrontaciones con las clases más desfavorecidas que permanecieron en el centro. En este extrarradio del exilio se crearon hogares de fantasía americana, con amplios jardines inmersos en una dinámica de producción masiva.



Ilustración 47 "Suburbios de Detroit", José G. S., revista digital, no. 191, 2005, del artículo *El abandono de Detroit*, consultado el 03 de Marzo del 2011.

Pero este exilio fue únicamente para cierta población, el centro comenzó a deteriorarse, la ciudad comenzó a ser peligrosa; además y por si fuera poco, la ciudad sufría de un problema endémico: *los altos impuestos*; la bonanza que trajo consigo la industria automotriz y las políticas *fordistas*<sup>155</sup> inevitablemente remitieron a gobiernos que necesitaban captar más capital y recaudar más impuestos para poder dotar de infraestructuras necesarias para el buen funcionamiento del aparato del estado. Con ello el exilio se hizo patente y la clase media que no se refugiaba en los suburbios se iba del estado en busca de mejores oportunidades, comenzando con una dinámica de desalojo de la urbe que continúa hasta nuestros días.

<sup>154</sup> Michael Chanan & George Steinmetz, "Detroit. Ruin of a city" [película], Universidad de Michigan, ASA/NSF, Estados Unidos de América, 92 mins.

<sup>155</sup> Henry Ford en su compañía implementó el famoso pago de 5 dólares diarios, cuando la media en esos años rodaba los 2.3 dólares, lo cual permitió que tuvieran una mejor calidad de vida y así, pudieran tener acceso a la compra de los vehículos que producían y mejorar su productividad.



Ilustración 48 “Blind Pig”, disturbio social en 1967, José G. S., revista digital, no. 191, 2005, del artículo *El abandono de Detroit*, consultado el 03 de Marzo del 2011.

Este primer fenómeno logro lo que se puede denominar el efecto de un primer círculo, la gente se va del centro de la ciudad y se asienta en las afueras formando ya el bastante conocido centro-periferia de las ciudades americanas, es decir los suburbios y el *downtown* como dos grandes diferenciaciones de lo altamente urbanizado y aquello que aún posee ciertos aires de tranquilidad con las ventajas de ser aún cercano a la ciudad.

Al poco tiempo el problema del exilio por los altos impuestos no solo afecto a la sociedad, lo hizo también con la industria que decidió trasladarse a las afueras de la ciudad entrados los años 40’s., con ello el primer círculo de exilio formado por los suburbios quedo nuevamente inmerso en el centro de la ciudad, siendo ahora las factorías quienes ocupaban las afueras.

Estos éxodos se conocieron coloquialmente como “*white flight*”, debido a que las familias más pudientes que se alejaban de estos males eran principalmente familias blancas, relegando a las familias de color en el centro y al Este de la ciudad, irónicamente en una zona denominada “*Paradise Valley*”<sup>156</sup>.



Ilustración 49 “*Imágenes urbanas de las vialidades en Detroit [1910-1955]*”, Zachary Forest J., en Wild Bill Bunge, Mzo. 2010, [indiemaps.com/blog](http://indiemaps.com/blog), consultado el 01 de Abril del 2011.

Si bien no basto con tales dinámicas que comenzaron con el resquebrajamiento de la urbe, para principios de los 50’s el gobierno construyó la autopista interestatal 75, que dividió tajantemente la ciudad en Este y Oeste, siendo el Este la zona menos agraciada, y

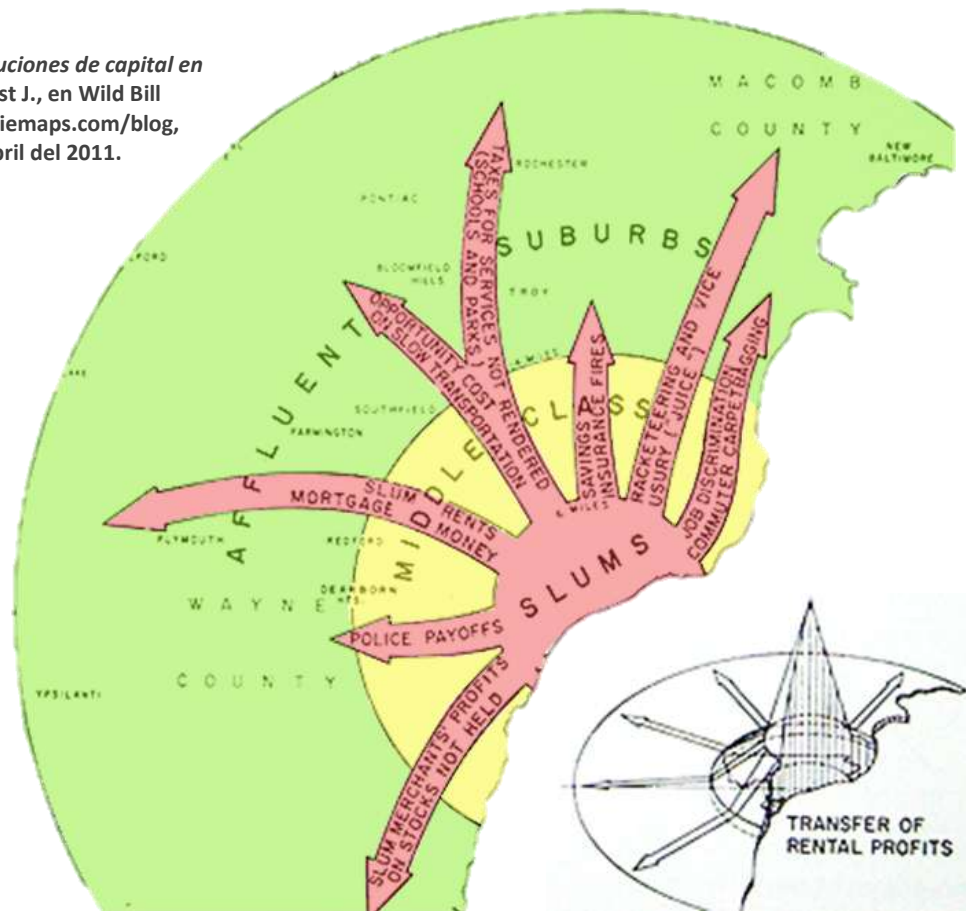
<sup>156</sup> Meca cultural y barrio afro-americano en Detroit construido en 1920, conocido también como “*Black Bottom*”.

donde las familias más desprotegidas tenían asilo. Veinte años antes se había edificado la autopista M-102, que en su momento dividió a la ciudad en norte y sur, y permitía el comercio de los vehículos recién salidos de la fábrica para su venta.

De modo tal que la ciudad quedo dividía en cuadrantes, segregación que aumentó la tensión racial en múltiples zonas. La M-102 marco lo que posteriormente sería denominado por los ciudadanos como "8 mile"<sup>157</sup>, nombre que recibió el centro de Detroit que quedo segregado por la carretera que a su vez recibió el nombre por su longitud y sería el icono de la ciudad hasta ahora.

Y es precisamente esta zona, la conocida como la milla 8, donde se suscita a finales de los 60's otro estallido racial que duraría por un periodo de cinco días consecutivos en los que los saqueos, quemas de inmuebles y destrozos estaban a la orden. De nueva cuenta la guardia nacional tuvo que entrar en acción y mitigar el sobresalto que esta vez dejo cifras oficiales de 43 muertos, alrededor de 2000 heridos y no menos de 7000 personas detenidas. Este suceso fue el acabose para evidenciar el abandono de las propiedades, comercios y diversos negocios del centro de la ciudad.

Ilustración 50 "Distribuciones de capital en Detroit", Zachary Forest J., en Wild Bill Bunge, Mzo. 2010, [indiemaps.com/blog](http://indiemaps.com/blog), consultado el 01 de Abril del 2011.



<sup>157</sup> Nombre coloquial con el que se ubica al centro de Detroit, tema recurrente de múltiples películas, como la misma 8 mile [Eminem, 2006], Robocop [Verthoeveen, 1987] o The Crow.[Proyas, 1994].



Ilustración 51 "Teatro Michigan 2010", Michael Chanan & George Steinmetz, "Detroit. Ruin of a city" [película], Universidad de Michigan, ASA/NSF, Estados Unidos de América, 92 mins.

## La verdadera cara del exilio.



A medida que el tiempo pasaba y los suburbios se iban volviendo inseguros, las fuentes de trabajo escaseaban cada vez más y el deterioro del centro se expandía más allá de sus confines urbanos; los suburbios comenzaban a convertirse en una especie de alto temporal en el camino que no terminaba por recorrerse.

A principios de 1970 las empresas automotrices voltearon la vista hacia oriente y sus bajos costos en mano de obra, *deslocalizando* así sus plantas y llevándoselas de Detroit. Esta visión producto del capitalismo depredante dejó a la ciudad inmersa en la total depresión financiera de la cual actualmente adolece aún, Detroit se encuentra actualmente en las tasas de desempleo más altas de los Estados Unidos<sup>158</sup>.

El des(uso) en que se vio inmersa la ciudad continúa en los 80's y 90's, años en que conjuntamente al famoso "*white flight*", las familias de color son ahora las que abandonan la ciudad o se establecen en los suburbios con la esperanza de una mejor calidad de vida, en lo que se conocería años más tarde como el "*black flight*", terminando por desmoronar las ruinas de una ciudad bastante corroída por la maquinaria del capital, construyendo el círculo del segundo exilio en Detroit. Fue de este modo y tras múltiples factores (económicos, políticos y sociales) que Detroit pasó de la ciudad de bonanza de los años veinte a la ciudad en decadencia en nuestros tiempos. En menos de 100 años Detroit perdió aproximadamente la mitad de sus habitantes<sup>159</sup> y con ello, muchas de sus más grandes edificaciones.

Ilustración 52 "Edificios abandonados de Detroit", fotografías de Yves Marchand y Roman Meffre, <http://www.marchandmeffre.com/>, consultado el 05 de Febrero del 2011.

<sup>158</sup> Steve Crowder, "Detroit in Ruins, discover no town in Motown", 21 Diciembre del 2009, 13 min., [www.PJTV.com](http://www.PJTV.com), consultado el 05 de febrero del 2011.

<sup>159</sup> Michael Chanan & George Steinmetz, "Detroit. Ruin of a city" [película], Universidad de Michigan, ASA/NSF, Estados Unidos de América, 92 mins.

En efecto, desde los años 50 del siglo XX, la ciudad ha venido sufriendo una progresiva desintegración a través del abandono y consiguiente desaparición de buena parte de su tejido urbano, principalmente (pero no únicamente) provocada por la pérdida de la hegemónica potencia industrial de la ciudad y por el efecto dispersor producido por una segregación racial y económica.

El abandono de Detroit posee características muy peculiares que lo hacen distinto a cualquier otro en el mundo, características que lo convierten en una ciudad en des(uso) como ninguna otra. Por un lado las edificaciones de cualquier tipo (estaciones de policía, bibliotecas, iglesias, casas, teatros, etc.) se abandonan en perfectas condiciones, con mobiliario útil e infraestructuras en pleno funcionamiento.

El aparato de estado que se encuentra preparado para atender a una población de dos millones de habitantes se vuelve obsoleto cuando la población actual se reduce a menos de ochocientos mil<sup>160</sup>, los impuestos que no se recaudan porque no hay a quien solicitarlos comienza a tener peso en una máquina que se desmorona en partes. Abandonos tan emblemáticos como la estación central de trenes de Michigan (*Michigan Central Station*) comienza a ser el paisaje de la ciudad entera.

A primera vista y desde el satélite Detroit pudiera parecer una ciudad con grandes espacios verdes como algunas de las ciudades norteamericanas, pero en tanto se acerca al tejido urbano, se ve que son solares en abandono, que se convierten en basureros, tiraderos de vehículos y lugares para la delincuencia.

Hoy en día 35 personas emigran de Detroit a diario<sup>161</sup>, la población en tan solo 100 años se ha reducido a menos de la mitad y las cifras van en aumento. Detroit es lo que se puede denominar una ciudad fantasma sin fantasmas, cientos de edificios y viviendas se encuentran abandonados, solo superados en cantidad por los terrenos vacíos en los que alguna vez hubo edificios, hoy demolidos.

---

<sup>160</sup> Detroit Free Press, Gannet Company, <http://www.freep.com/>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

<sup>161</sup> Op. Cit.

Ilustración 53 “Solares en Detroit”, las manchas amarillas representan lotes con desocupación del mínimo 25%, Zachary Forest J., en Wild Bill Bunge, Mzo. 2010, [indiemaps.com/blog](http://indiemaps.com/blog), consultado el 01 de Abril del 2011.



Grandes fábricas de automóviles, exuberantes mansiones y lujosos hoteles que ocupaban grandes extensiones de terreno, hoy son ocupados nada más que por ruinas y escombros. Plantas automotrices, la Biblioteca Pública, muchas estaciones de gasolina, la estación de trenes, edificios de oficinas, bares, hoteles, el teatro, el parque de diversiones, son solo algunos de los edificios abandonados que existen en la ciudad de Detroit.

No resulta raro caminar por sus calles y encontrarse con algún edificio de cincuenta pisos completamente vacío, más bien abandonado, dejado a su suerte. Detroit ya no es hoy en día una ciudad, sino un *deshecho urbano*.

Con el abandono de los negocios viene el abandono de las viviendas, actualmente existen 35,000 casas abandonadas en Detroit<sup>162</sup>, que abarcan un área de más de 138 kilómetros cuadrados (es decir, la delegación Iztapalapa completa), en Detroit el 30% de sus casas están en abandono, y si esta cifra a primera vista no parece tan alarmante es debido a que muchas de ellas han sido ya demolidas.

Detroit es ahora una ciudad sin habitantes<sup>163</sup>. Tras el “*white flight*” y el “*black flight*”, ahora está el polémico ahora “*death flight*”, que hace una irónica referencia a los dos anteriores. Muchas familias que se habían marchado de los suburbios de Detroit, comenzaron a trasladar las tumbas de sus difuntos desde los cementerios locales a camposantos en otras ciudades porque no se atreven a cruzar los peligrosos barrios cada vez que regresaban a rezar por sus fallecidos.

No son únicamente los habitantes quienes se van de la ciudad dejándola inmersa en un abandono y un deterioro que no termina de asombrar, sino ahora es tal el efecto que ha causado que aquellos que se van se llevan los cuerpos fallecidos de sus seres queridos para no tener que regresar nunca a ese lugar. Cosa contraria a lo que ocurre con sus propiedades inmuebles, ya que son estas lastres que dejan abandonados a su suerte sin reclamo alguno.

En Detroit el futuro de las edificaciones se resume a tres sencillos posibles: *demolición*, *incendio* y *progresiva destrucción o sub-utilización*. La pretensión de permanencia del constructo arquitectónico se topa acá con las dinámicas de un capitalismo que transforma el entorno mucho más rápido de lo que el edificio puede responder a ellas.

---

<sup>162</sup> Kevin Bauman, “100 Abandoned houses”, proyecto fotográfico en la ciudad de Detroit, 2005, <http://www.kevinbauman.com/>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

<sup>163</sup> Detroit ha mermado su población a grados tan dramáticos que existen puntos en la ciudad en donde no hay censados ningún habitante.

## Posible futuro no.1: *Demolición.*

Lowell Boileau un artista urbano de Detroit, describe con una narración un tanto poética la demolición del edificio Hudson, hasta entonces un hito de la ciudad.



Ilustración 54 “Demolición edificio JL Hudson”, Lowell Boileau, Octubre 24, 1988, en “The Fabolous Ruins of Detroit”, <http://www.detroityes.com/home.htm>

*“Por la tarde la luz del sol ilumina el colapso de seis periodos de la historia de los departamentos JL Hudson durante su espectacular implosión en octubre 1998. El rostro del centro de Detroit se había cambiado para siempre y el final de una era fue marcada.*

*Fue como una ejecución. El preso fue afeitado y atado con correas. Una sirena anuncia el final. Nueve segundos bastaron, seguidos de cientos de pequeñas cargas de explosivos plásticos que detonaron.*

*A continuación, una gran explosión en la esquina inferior izquierda que derrumbó el bloque suroeste del edificio. La cara de la ciudad de Detroit nunca sería la misma. El sol de otoño se vierte en el interior herido de toneladas de la historia sobre la avenida Woodward.*

*El colapso se convirtió en general, mientras más cargas (explosivas) comenzaron a derribar el hito de la torre Hudson. Quince segundos de demolición, hacían a la torre Hudson hacia adelante y hacia el suroeste, seguido de explosiones lejos de su base.*

*Por último, la torre se instaló en un mar de polvo que se elevaba como el flujo piroclástico de un volcán. Una alegría surgió de los fotógrafos, la gente de prensa y los espectadores que se reunieron en la calle, pero el viejo edificio que tenía la última risa como densas nubes de polvo que los asfixiaban, pronto los envolvió.*

*Eventualmente las nubes de polvo se hicieron tan grandes que se acercaron a nuestra ventana del decimosexto piso y luego oscurecieron completamente el día durante varios minutos (...)*”.



Este fue solo el inicio de los derrumbes de edificaciones que marcarían una dinámica en la ciudad que aún no tiene previsto fin alguno. La ciudad de Detroit tiene una oficina entera dedicada a las demoliciones, es de hecho una actividad que tiene aún gran influencia en la vida política de la restante sociedad.

En Detroit como en muchas ciudades americanas, cuando alguien abandona su propiedad (y por consiguiente deja de pagar los impuestos correspondientes al inmueble) su suma una deuda que al alcanzar cierto nivel se embarga la propiedad y es puesta en subasta por el ayuntamiento local. Lo cual hasta este punto suena razonablemente normal. Esto se desmorona al colapsar con la realidad de Detroit, en frecuentemente ocurre esto, el abandono es cosa de todos los días y el ayuntamiento gasta más en demoler un inmueble que en las subastas de dichas propiedades los precios de salida pueden llegar a ser ridículos, tanto que a veces aperturan desde 1 dólar; pero la realidad es que nadie puja porque el paquete de impuestos y la realidad de abandono que viene detrás hace que no valga la pena.

Al no lograrse una venta o cuando la propiedad se encuentra muy dañada por haber falta de mantenimiento, se coloca un cartel con la leyenda “condemned” (condenado), y solo cuando el presupuesto del ayuntamiento lo permite, se derriban el inmueble; es una dinámica que le cuesta mucho al ayuntamiento, ya que las más de las veces el inmueble no es comprado por nadie y es deber del ayuntamiento demolerlo.

Pesé a su coste económico, las demoliciones son demasiado convenientes de cara al ayuntamiento, ya que son vistas como una racionalización del suelo; según ellos evitan incendios, reducen la delincuencia, abren espacios... pero lo cierto es que ocultan una realidad que deteriora aún más la tan manchada imagen de ciudad.



Ilustración 55 “Demolición en Detroit”, José G. S., revista digital, no. 191, 2005, del artículo *El abandono de Detroit*, consultado el 03 de Marzo del 2011.

## Posible futuro no.2: *Incendio y progresiva destrucción.*



Ilustración 56 “Casa en llamas, Detroit evil’s night”, Dave Purcell, 1997, <http://www.hvfd.com/photos/devil2.jpg>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

En la ciudad actualmente es tal la cantidad de edificios abandonados que de un tiempo a la fecha todos los 31 de octubre (día en que se celebra *Halloween*) se realizan quemas masivas de estas construcciones por obra de los mismos habitantes que aún se aferran a esta ciudad.

Los crímenes aumentan cuando las propiedades no pertenecen ni son vigiladas por nadie, muchos barrios se encuentran sin vigilancia por que sus estaciones de policía se encuentran vacías, fueron abandonadas por falta de presupuesto. Hay zonas en Detroit que comenten 2 o 3 crímenes al día<sup>164</sup>; es de hecho más probable que un niño en la escuela vaya a la cárcel que vaya a la universidad.

Los numerosos abandonos de estas pequeñas casitas en los barrios residenciales causan un efecto dominó, Las casa que han quedado aisladas en medio de un barrio vacío que empieza a ser comido por la vegetación, corren el riesgo de un futuro similar. Un habitante cuya casa queda en medio de otros dos bloques abandonados se arriesga constantemente a que su hogar arda con todas sus posesiones dentro, debido a los incendios que suelen presentarse sobre todo en verano. Es de hecho un problema tan común este, que los bomberos se dedican a regar las casas vacías durante esta temporada para evitar incendios.

Pero después de esta etapa de abandono, está el problema del aislamiento en el que quedan los habitantes de la ciudad se encuentran en un barrio abandonado sin ningún futuro. Es inquietante como puede acarrear una presión psicológica para los aledaños al saber que tarde o temprano su propiedad acabará completamente derribada y el pavor que puede causar el vivir en un sitio como ese es digno de cualquier película de terror.

<sup>164</sup> Detroit Free Press, Gannet Company, <http://www.freep.com/>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

### Posible futuro no. 3: *sub-utilización*.

Quizá el más sonado caso al respecto sea el Teatro Michigan, inmueble que para su inauguración en 1926 mostraba un estilo renacentista francés que le ganó el mérito de la ciudad americana más europea a Detroit<sup>165</sup>, es ahora un estacionamiento para un centro comercial.



Edificada por la famosa firma de Chicago Rapp & Rapp, paso por múltiples dueños y funciones, de ser un teatro a un cine, a un centro nocturno y por fin en 1977, es utilizado como estacionamiento, tras varias demoliciones que no pudieron ser completadas en su totalidad por posibles daños a las edificaciones colindantes

El teatro se ha convertido en un símbolo de la decadencia de la ciudad misma y presagio de muchas otras. Pro esta *subutilización* del edificio (aunque bastante magnánimo para ese uso) no es lo que realmente preocupa. Los habitantes de la ciudad menos ofuscados por las normativas legales tienen en este tipo de edificios un parque recreativo tan extenso que pueden jugar partidos de hockey, prácticas de tiro y cualquier actividad que se les venga en gana.

Las 19,000 personas que existen en la ciudad de Detroit sumergidas en la más extrema pobreza y sin un techo fijo donde quedarse<sup>166</sup> son las que realmente contrastan con la gran cantidad de edificios vacíos.

Ilustración 57 "Teatro Michigan [1917- 2007], sin autor, <http://www.cosasexclusivas.com/2010/12/el-ciclo-de-vida-del-teatro.html>, consultado el 12 de Diciembre del 2010.

<sup>165</sup> Detroit Free Press, Gannet Company, <http://www.freep.com/>, consultado el 12 de Diciembre del 2010.

<sup>166</sup> Steve Crowder, "Detroit in Ruins, discover no town in Motown", 21 Diciembre del 2009, 13 min., [www.PJTV.com](http://www.PJTV.com), consultado el 05 de febrero del 2011.

## Las fabulosas ruinas de Detroit.

*La ciudad del motor vuelve a su naturaleza*<sup>167</sup>, muchos de sus solares y terrenos, así como algunas edificaciones fueron reclamados por la naturaleza, en muchos de ellos han crecido árboles y hierba, e incluso algunos de ellos son habitados por animales salvajes que resultan ser la única compañía de los vagabundos.



Ilustración 58 "Imágenes de satélite de Detroit", Google Earth, consultado el 03 de Abril del 2011.

Sean estas historias o no, lo cierto es que Detroit ya vivió sus cinco minutos y ahora viene de vuelta, o mejor dicho, no va a ninguna parte; sus cicatrices revelan su apogeo y su decadencia. Una distopía urbana que pareciera salida de una película de ciencia ficción, donde la realidad se asemeja bastante a aun futuro pos apocalíptico.

Camilo Vergara, un artista y sociólogo chileno ha creado lo que denomina *Invisible Cities*<sup>168</sup>, y durante mucho tiempo se ha dedicado a la *refotografía*<sup>169</sup> de distintas ciudades americanas desde un mismo punto a través del tiempo, para constatar su decadencia a través de los años. Cuando se topó con el fenómeno urbano de la ciudad de Detroit, propuso que esta debía ser convertida en una Acrópolis de la modernidad.

*"Podríamos transformar los cerca de cien edificios con problemas en un gran parque histórico nacional de juego y me pregunto, un urbano Paradise Valley (...) Las praderas del medio oeste se permitirían invadir desde el norte. Los árboles, enredaderas y flores silves-*

---

<sup>167</sup> Camilo Vergara, "The invisible cities", <http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html>, The State University of New Jersey, Rutgers, consultado el 03 de Abril del 2011.

<sup>168</sup> Proyecto en el que se documentan por medio de la refotografía las ciudades de Camden, Nueva Jersey, Richmond [y actualmente Detroit], mostrando la pobreza y las minorías sociales en sus entornos habitables.

<sup>169</sup> Fotografiar un sitio desde un mismo punto con un periodo de tiempo entre ambas tomas, mostrando el pasado y la actualidad de la misma, el progreso entre ambas y su respectivo deterioro.

*tres que crecen en los techos y las ventanas; cabras y animales silvestres ardillas, zarigüeyas, murciélagos, búhos, cuervos, serpientes e insectos que viven en los gigantes vacíos, añadiendo sus llamadas, gritos y chillidos, el olor a hojas podridas y excrementos de animales (...)*<sup>170</sup>. Estas son las realidades que propone Camilo Vergara bajo la inusual propuesta de crear un parque temático de las ruinas de una ciudad en decadencia, quizá de las primeras que verá el nuevo siglo.

Los habitantes de Detroit bajo condiciones de abandono aledaño a sus hogares, no solo se enfrentan a la delincuencia cuando la casa es ocupada o cuando aparecen saqueadores, sino se enfrentan a la proliferación de todo tipo de alimañas en ella, ya que la naturaleza reclama su espacio más rápido de lo que se podría pensar. En el espléndido documental de la BBC *“La tierra sin humanos”*<sup>171</sup>, se muestra toda una serie de vicisitudes por las cuales pasaría el mundo (y con ello las ciudades) con la ausencia de las personas que lo habitan, es increíble como la naturaleza nota la ausencia humana desde el momento en que ésta ocurre, en dicho documental y pasado un año sin humanos, las ciudades comenzarían a ser invadidas por aquello que alguna vez fue, un paraje natural donde plantas y animales crecen con la lógica que ha conformado este mundo antes de la aparición del humano. Tras un año de ausencia las plantas reclamarían las ciudades.

La propuesta del fotógrafo Camilo Vergara de hacer de los edificios históricos de Detroit un museo de la modernidad urbana a escala del Foro Romano se topó con burlas y acusaciones de insensibilidad. Y es que parte de la oposición a conservar edificios viejos en la ciudad está motivada por el hecho de que gran parte del pasado de Detroit está infectado con el cáncer del racismo, que posibilitó su estado de decadencia actual; llevando a la gente a preguntarse por qué deberían preservar símbolos de ese pasado doloroso e injusto. Pero aqueja una duda aún mayor: *¿Por qué se ha de conservar las edificaciones aún de un pasado glorioso?* Las edificaciones de permanencia ya sea por racismo, por una economía depredante, por un sistema político fallido o por la razón que fuere, se encuentran condenadas a la decadencia por el simple hecho de no adaptarse a las dinámicas cambiantes de la sociedad. El fenómeno de Detroit ha sido considerado como uno de los más grandes abandonos de la historia moderna, pero ello no viene solo, trae consigo un des(hecho), uno exageradamente grande, tanto como una ciudad entera, quizá *el más grande basurero de nuestros tiempos*, en cuyo interior no hay papeles y cartón, plásticos y residuos orgánicos; sino edificios de acero y concreto, tan perdurables y sólidos como pretensiosos; ahora resumidos en la obsolescencia de una sociedad que ha cambiado, no así ellos, engruidos tan ufanamente como en su debut urbano.

---

<sup>170</sup> Camilo Vergara, “The invisible cities”, <http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html>, The State University of New Jersey, Rutgers, consultado el 03 de Abril del 2011.

<sup>171</sup> “La tierra sin humanos”, David de Vries, BBC, estados Unidos, 2008, 88 min.

## La lucha por sobrevivir.

Pese a la obsolescencia de la que la ciudad ha sido objeto y el gran des(hecho) en que se ha convertido, ésta se resiste a su desaparición, y así también lo hacen múltiples grupos y empresas que se han reunido para casi literalmente, *revivir* a Detroit. Muestra de ello son los esfuerzos de *Interboro Partners*<sup>172</sup>, quienes a través de su propuesta *However Unspectacular*, ponen de manifiesto uno de las más importantes manifestaciones grandemente asociadas a la tendencia de disolución de Detroit: *la compra y ocupación de terrenos que son abandonados o quedan vacíos por diversas circunstancias*; y lo hacen a través de la promoción y gestión del uso de espacios abandonados.

La idea central de este despacho de arquitectos, genera hibridaciones programáticas que permiten una enorme diversidad sobre el tejido uniforme de la ciudad, permitiendo a sus habitantes a través de la activación de los vacíos suburbanos, crear nuevos lazos comunitarios y plantear expectativas habitacionales renovadas; yendo de este modo, más allá de lo visible del problema, *Interboro Partners* propone una serie de medidas basadas en sistemas participativos.

Si bien, la propuesta es loable en el afán de utilizar para un bien común los espacios que de otro modo se convertirían en basureros a una escala urbana, los cambios administrativos propuestos a través de planteamientos tanto más urbanos que arquitectónicos, generan programas públicos basados en un sistema de compra y alquiler de pequeñas parcelas; pero no se ha de olvidar que es tal el grado de deterioro en los suburbios que literalmente nadie quiere comprar una propiedad en dicho lugar, además aunado a esto, el paquete de impuestos con que viene la hipoteca hace que un comprador potencial se desanime.

Otra claro ejemplo de la lucha por la supervivencia de la ciudad, son los esfuerzos encabezados por la empresa automotriz *General Motors*, quien después de múltiples bajas en sus ventas debidas a la depresión que el país ha sufrido en los últimos años aunado a la gran competencia en el mercado automovilístico con la inserción de diversas automotrices; resurge ahora con un plan que tiene entre sus adeptos la reinyección de la economía de su planta en Detroit, lo que traerá consigo nuevas ofertas de empleo y un resurgimiento de la vida laboral en la urbe que espera beneficiar a los suburbios tan adolecidos por la depresión automotriz en la ciudad.

Lo que es un hecho, es que más allá de los progresivos y subsecuentes esfuerzos por sanar la ciudad, Detroit ha sufrido una gran transformación; de las cuales las ciudades actuales no se encuentran exentas, y se ha de preguntar, si acaso estarán preparadas.

---

<sup>172</sup> Despacho arquitectónico con base en Nueva York, encabezado por Tobias Armorst, Daniel D'oca y Ger-geen Theodore; que basa su práctica en la creencia que la capacidad de actuar de la arquitectura está directamente ligada con su propia capacidad para reconocer aquellos elementos que actúan en él.



/ la polis reinventada o la ciudad mediática

/ciudad tiempo informático y espacio virtual /espacio profundo/  
sobre espacios y tiempos/ visiones ilusorias/ percepciones/  
control e informática/ territorios y tecnologías/ futuros e  
impredecibles

Félix Guattari/ Greg Lynn/ Henri Lefebvre/ Michael Webb/ Paul Virilio/ Sterlac



Ilustración 59 *"Mapping Time"*, Lev Manovich,  
Jeremy Douglas et. al., Universidad de San  
Diego, California, Diciembre 2010.

Uno de los retos más persistentes de cara a la teoría y práctica arquitectónica hoy en día, es el paradigma tecnológico que cambia las nociones de tiempo y espacio debido a la infiltración de las tecnologías de avanzada en el campo arquitectónico, tanto cultural como socialmente el impacto en la práctica y el discurso es profundo y tiene repercusiones.



## Des(apariciones).

La arquitectura que conforma la ciudad entra en conflicto con la comunicación de masa y las nuevas tecnologías; aquella arquitectura que organizaba los espacios se encuentra desconcertada, la ciudad de producción material se ve entorpecida por la inmaterialidad más veloz que ella, de parámetros que terminaran quizá por hacerla obsoleta; la ciudad ha pasado de moda...

Los ciudadanos han devenido en «*interlocutores de tránsito permanente*»<sup>173</sup> dentro de la ciudad, que se encuentra en constante movimiento, inestabilidad y rotación; el transporte y la comunicación hacen cada vez más vagos y difusos los límites de la ciudad, la tecnología ha destruido y sobrepasado esos límites antes visibles, esos “*márgenes metropolitanos ahora inconexos en una masa urbana única*”<sup>174</sup>.

Se permanece inmerso en la ciudad, que se ha vuelto “*traslúcida*”<sup>175</sup>; la arquitectura no se define más por su espacialidad, sino por su temporalidad y su difusión, es decir, aquella urbanización del espacio territorial se colapsa y da paso a una urbanización del tiempo; en términos bergsonianos: una arquitectura de duración «*durée*»<sup>176</sup>, en contraste con una arquitectura del espacio, que se presenta como un límite ideal al que nunca puede arribar<sup>177</sup>; una movilidad dentro de los medios de comunicación donde el ciudadano no se ve impedido por las distancias físicas, en tanto que los medios de comunica

---

<sup>173</sup> Término usado por Virilio para redefinir a los habitantes de una ciudad; ciudad ahora carente de horizontes que se ha rendido ante las tecnologías de avanzada.  
Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>174</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>175</sup> Traslúcida, en el sentido en que [como describe Virilio] los encuentros sucintan una visibilidad entre individuos impersonal, informática, en donde se pierden los encuentros en las calles ciudadanas, y se suscita –paradójicamente– una distancia de tipo personal y un acercamiento de tipo informático. Esa transparencia que muestra su presencia en la pantalla digital que difumina la masa arquitectónica. “*De hecho. A la transparencia hace mucho ha suplantado a las apariencias. Desde comienzos del siglo veinte, la clásica profundidad de campo ha sido revitalizada por la profundidad de tiempo de las tecnologías avanzadas.*” Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>176</sup> *Durée*, definido por el mismo Henry Bergson como “*el continuo progresar que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar*”; concepto de duración del tiempo en oposición al espacio; basado en la intuición del devenir como una multiplicidad de la experiencia de los espacios y los tiempos, fundada en una continuidad múltiple en la que no se fijan objetos, no se delimitan espacios ni se definen tiempos. “*La evolución creadora*” *L'évolution Créatrice*, Planeta, Trad. Ma. Luisa Pérez Torres, Barcelona, 1985, pp. 318.

<sup>177</sup> Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” [A propósito de la teoría de Einstein], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

rialidad, sino a la concepción de un espacio sin localización que rompe con las leyes de la física del mundo real en donde el espacio impide que todo se ubique en un mismo lugar, para pasar a las leyes del espacio virtual, inmaterial; donde esto sí es posible.

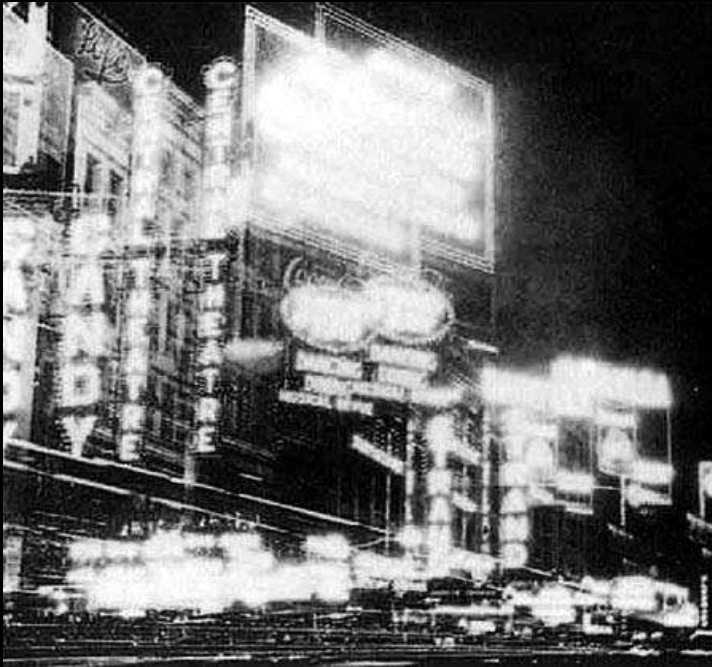


Ilustración 60 "Broadway" [fotografía], Fritz Lang, New York, 1924 .

### Ciudad. Tiempo informático y espacio virtual.

Se presenta entonces una dicotomía: por un lado la materialidad física de localización precisa, el aspecto urbano y arquitectónico, tangible y transitable y por otro lado la inmaterialidad, inlocalizada e inestable, el «*continuum*»<sup>178</sup> de las sociedades, instantánea, de un solo momento; aquella simultaneidad dentro de una misma duración, ese corte inmóvil del movimiento<sup>179</sup>, ese instante efímero y fugaz en que transcurre el «*tiempo abstracto*»<sup>180</sup>.

Al plantear un marco en el que se ve inmersa la arquitectura ante el avance continuo, innegable e imparable de la tecnología (principalmente en el ámbito de las comunicaciones); sufre entonces un proceso de introversión en la llamada «*conquista del espacio*»<sup>181</sup>,

---

<sup>178</sup> *Continuum*, ese continuo modo azaroso que ordena y desordena el espacio-tiempo. Un espacio posible paralelo a otro, de los cuales habría infinitos. Paul Virilio, "The Lost Dimension", Trad.: Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>179</sup> Henri Bergson, "Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia" —Obras Escogidas—, Trad.: Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp. 168.

<sup>180</sup> Tiempo falso introducido por las matemáticas, como fruto de una previa especialización que solo tiene sentido en tanto que existe un observador privilegiado y este aun así a su vez será relativo al mismo [observador]. Henri Bergson, "Duración y Simultaneidad" [A propósito de la teoría de Einstein], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

<sup>181</sup> "De allí que tenga sentido pensar que, cuando debatimos en el presente acerca de las tecnologías del espacio, no nos estamos refiriendo a la arquitectura sino más bien a la técnica que nos arroja hacia el espacio exterior". Paul Virilio, "The Lost Dimension", Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

contradictoria o quizá resultante del proceso de expansión irreflexiva y globalizadora de la misma; donde la arquitectura se ve relegada a un espectador estático ante una movilidad tecnológica.

Claro está que la crisis que sufre y por la cual atraviesa hoy en día la arquitectura es de orden *espacio-temporal*; la inestabilidad de las opiniones, la transmutación de representaciones, imágenes de «*duración retinal*»<sup>182</sup>, donde las comunicaciones se conjugan con la tecnología y forman un *espacio-tiempo sintético*, dejando al descubierto una ciudad que se pone al orden de la tecnología, donde la máscara de una realidad informática reemplaza a la realidad inmediata, es decir, la presencia de la arquitectura en «*tiempo real*»<sup>183</sup> y no en «*tiempo espacializado*»<sup>184</sup>.

Las disciplinas de expresión, en tanto debate intelectual que rodea a la contemporaneidad, involucra a su vez los modos de representación y de comunicación; la vida contemporánea inmersa en mutaciones espacio-temporales reorganiza de forma constante la arquitectura misma, aquella que alguna vez fue un indicador social, en el que discurrían el tiempo y el espacio y se organizaban a sí mismos, se ven inmersos hoy en una crisis, al confrontarse con la comunicación de masas, con los medios tecnológicos actuales, donde el obturador arquitectónico ha devenido análogo en un mundo digital.

La noción de espacio carente del tiempo se deja ver con tiempos informáticos y donde todo llega sin necesidad de movernos, donde el tiempo trastorna los órdenes asentados; y entra en juego una velocidad absoluta, ese límite de aceleración que es la velocidad in-

---

<sup>182</sup> De corta duración en tanto que es vista y cambia, es efímera e inestable. “*De la estética de la apariencia de una imagen estable [presente en tanto aspecto de su naturaleza estática] a la estética de la desaparición de una imagen inestable [presente en su vuelo de escape cinematográfico y cinematográfico] se ha sido testigos de una transmutación de las representaciones. La emergencia de formas como volúmenes destinados a persistir tanto como sus materiales se lo permitiesen, ha dado paso a imágenes cuya duración es sólo retinal*”. Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>183</sup> El *tiempo real*, expresado como cualitativo, indivisible y heterogéneo; dónde transcurre la duración (*durée*), entendida como heterogénea y pura, que cambia por naturaleza. Cabe destacar la diferencia del término que del mismo modo *tiempo real* usa Paul Virilio para expresarse al tiempo establecido por la informática. Henri Bergson, “Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia” [Obras Escogidas], Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp. 168.

<sup>184</sup> El *tiempo espacializado* [en contraste con el término anterior] como cuantitativo, divisible y homogéneo, que se deja llevar por la ilusión de los constructos mentales del ser humano, que divide tajantemente el pasado del presente y del futuro. Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” [A propósito de la teoría de Einstein], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

formática que se presume como una barrera que no se puede rebasar. La arquitectura y la ciudad no se ven exentas de la radiación e influencia de los medios de comunicación, generando una desarticulación urbana y social, donde los lugares se vuelven intercambiables a voluntad, y cada actividad deja de tener un lugar específico.

La arquitectura (en tanto plano focal) se hace visible como mucho más que el simple espacio construido, como más que el cuerpo urbano de la ciudad, en tanto que funge como espacio donde surge la conciencia del *tiempo*, que a su vez afecta la percepción del entorno; y si bien esto no deja de ser así, actualmente se ha tornado confuso en tanto que la tecnología avanza.

***“La arquitectura ha ido perdiendo su condición de espacio para el hombre convirtiéndose en espacio para la tecnología”<sup>185</sup>.***

De espacios geométricos que se evaporan, sin centros ni coordenadas espaciales que no enlazan ya los sitios, lugares inconexos, donde la informática y la comunicación han reemplazado a la ciudad tradicional por un espacio y tiempo sin continuidad, sin ordenes preferentes, sin límites o mejor dicho con límites casi infinitos.

Michael Webb (miembro fundador del Archigram Londres) en su escrito *Temple Island*, propone una serie de escenarios donde las velocidades de sus habitantes sobrepasan la velocidad de la luz, los espacios son infinitos y los tiempos son simultáneos, tal y como sucede en el mundo de la informática.

La noción de un espacio infinito surge palpable desde la introducción de los ordenadores en la vida cotidiana, desestructurando la noción de horizonte y del límite del espacio; ahora uno de los retos más persistentes en arquitectura es enfrentar el paradigma de cambio, simultaneidad e inmediatez introducido por la tecnología, que desestructura el espacio vivido meramente tectónico al incursionar en él la virtualidad de un espacio indeterminado, un espacio tecnológico.

Lo virtual se muestra como una forma liberadora del tradicionalismo de la disciplina cuyo rezago es notorio al abordar los rápidos cambios que este nuevo paradigma trae consigo.

---

<sup>185</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

## Espacio profundo.

El desarrollo de las tecnologías ha permitido la evolución de las comunicaciones globales que han llevado a cambios sociales, donde la simulación de la exploración de ambientes alternativos es ahora una realidad. Un espacio que no se ubica ya físicamente, sino en un éter digital que no se termina de comprender porque no se le puede ubicar, un espacio más profundo de lo que alguna vez llegó a pensar.

Explorar y colonizar este espacio profundo, así como a sus habitantes sigue siendo la última frontera a la que el hombre se ha de enfrentar. Aunque aparentemente la introducción de un discurso espacial diferente: el del ciberespacio, es el resultado de una reducción intensa, de un proceso de abstracción de las percepciones del mundo que había comenzado con la cuadrícula cartesiana, representa un nuevo paradigma en la disciplina. Con su falta de puntos de referencia espacial y temporal, el ciberespacio ha preparado el terreno para examinar el espacio profundo como un hábitat alternativo.

Una exploración de nuevos territorios y formas de vivienda colectiva autárquica, representa uno de los mayores problemas del presente; más allá del lugar del espacio ficticio, que es ahora más real de lo que se pensaba.

La globalización tecnológica, los intercambios económicos y la información, promueven la dislocación y la fragmentación. Las estructuras sociales, así como los límites de la identidad humana y su sentido del «yo», han devenido líquidas.

El deseo del *movimiento* es esencialmente una búsqueda de la libertad, alimentado por fuentes de energía nuevas, nuevos medios de transportes y nuevas tecnologías. Se puede activar la movilidad social y desestructurar, junto con nuevas formas de vivienda colectiva, las nociones de la disciplina. Mientras que el capital permitió una movilización de los valores, los objetos y las ideologías, la economía es ahora la unidad de intercambio de la información, en donde la arquitectura, es ahora más o menos relevante, pero ciertamente se encuentra inmersa en dicha dinámica.

Infraestructuras de comunicaciones se han convertido en una palanca de los sistemas contemporáneos de la economía mundial, apoyada por tecnologías que neutralizan la distancia y la noción de *lugar*. En la búsqueda de un sentido del *lugar*, el futuro (al igual que una pantalla de ordenador) es un territorio que se encuentra frente a la humanidad. Fuertes procesos de *desterritorialización* colocan al objeto arquitectónico en un lugar que no lo es; su presencia no se encuentra conectada con un *lugar*, está dislocada por una percepción mediatizada de ella. El objeto arquitectónico no establece ya una conexión estable consigo mismo, y cuanto menos con su entorno. La arquitectura no puede ya ocultar la profundidad de su herida: *la ausencia de una relación con el exterior, derivada de la inconnexión consigo misma.*

## Sobre espacios y tiempos.

***“El espacio sustancial y homogéneo derivado de la geometría griega clásica da paso a un espacio accidental y heterogéneo en el que las secciones y las fracciones terminan siendo cada vez más esenciales”<sup>186</sup>***

Esta noción de espacio como homogéneo, vacío y cartesiano que suprime las distinciones y las diferencias, se desploma con la teoría de la relatividad; la cual, vincula al tiempo con el movimiento y rompe en cierta medida un vínculo con el pasado dando paso a nuevas apariencias urbanas.

Lefebvre por su parte, identifica un «*espacio abstracto*»<sup>187</sup>, como el medio y a su vez el lugar donde se aplican las estrategias (en tanto políticas, económicas, publicitarias, etc.), que dan origen a un modelo que funge como instrumento de representación de una realidad particular; presentado como homogéneo, coherente y estable, aun y cuando se encuentra subdividido, fragmentado y es discontinuo.

Bajo esa misma idea, si alguna vez la ciudad se definió a sí misma a partir de la convivencia social, los espacios públicos, la voluntad colectiva y la búsqueda de calidad de vida, hoy en nuestro contexto, es más un contenedor de voluntades inmobiliarias y aceleradas gestiones públicas; *“la transparencia hace mucho a suplantado las apariencias”<sup>188</sup>*, la ciudad se hace visible como solo un fragmento de un conjunto social que *transluce*, donde encuadra y reúne de modo sensible a las instituciones e ideologías.

Existe entonces un lugar urbanizado, un espacio del cual, la sociedad y el capital se han apropiado, inmerso en esa red de comunicaciones, y que por extensión se denomina ciudad; ese lugar diverso donde se hayan todas las diferencias y complejidades imaginables configuradas en un espacio-tiempo que suceden como en un *“rizoma”<sup>189</sup>*, una multiplici-

---

<sup>186</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>187</sup> Un espacio regido por la acumulación productiva, que reemplaza la riqueza y la multiplicidad del espacio directamente vivido, un espacio de calidad, identitario y «*habitable*». Henri Lefebvre, “El Derecho a la Ciudad II” [Espacio y Política], trad. Janine Muls de Liarás & Jaime Liarás García, Península, Barcelona, 1976, pp. 158.

<sup>188</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>189</sup> El rizoma en términos *Deleuzianos*, como metáfora a lo múltiple, a lo no lineal, se nutre del caos y se auto organiza, estableciendo ordenes imprevisibles; se extiende y desplaza, se conecta y se desconecta y no por ello perece, por el contrario; se proyecta arriba y abajo, por todos lados donde se le permite crecer, se ex-

dad de acontecimientos en constante cambio, imprevisibles y constantes; donde la instantaneidad de las relaciones que ahí acontecen es apabullante.

Más sin embargo una continuidad que se fractura no más ante un espacio físico sino ante un tiempo, uno que manejan bien las tecnologías de avanzada; donde queda en la añoranza un modo de vida que se conduzca también por las ideas, los pensamientos, los deseos, etc.<sup>190</sup>; aún y cuando esa estrechez que representa el espacio físico derivado de la aceleración de la velocidad de las tecnologías en tanto comunicación e información, muestran un urbanismo donde los sistemas de transmisión y transferencia configuran inmaterialmente la organización de la urbe; donde actualmente no se divisan monumentos, al menos no como lo eran en la ciudad tradicional de orden visible, sino virtualmente en las pantallas, en los monitores y en los sistemas informáticos.

Se habla entonces de la «*desmaterialización*»<sup>191</sup> de una ciudad envuelta y confrontada por la tecnología que revoluciona la comunicación y el ámbito social de sus habitantes, donde «*las fronteras se hacen más visibles, más tajantes, la división del espacio genera segregación urbana y viceversa*»<sup>192</sup>; es así que surge un sentir hacia el colapso del tiempo y del espacio como dimensiones tangibles de una ciudad, llevando a la urbanización de ésta a un punto crítico que se expone a todas luces en la *ciudad sobreexpuesta* y que Virilio desarrollará más a fondo cuando hable de la «*metaciudad*»<sup>193</sup>;

Como bien lo planteaba ya Lefebvre, existe la duda del espacio en sí mismo (como objeto), y postula al «*proceso productivo*»<sup>194</sup> como el medio por el cual el espacio alcanza

---

pande en todos los sentidos, donde lo uno forma parte de lo múltiple, donde se hace quitando uno y no agregando.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Rizoma", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 1977.

<sup>190</sup> Félix Guattari, "La ciudad subjetiva y post-mediática" [La polis reinventada], Trad. Ernesto Hernández B. & Carlos Enrique Restrepo, Fundación Comunidad, Colombia, 2008, pp. 234.

<sup>191</sup> "Con la creación de la máquina electrónica y televisual, lo maquínico alcanza el punto en el cual disputa los derechos de producción de la realidad a la materia, conduciendo a una desrealidad de la materia tanto como a una desmaterialización de lo real: paradoja de eso que la tecno-informática ha llamado «realidad virtual»"

Félix Guattari, "La ciudad subjetiva y post-mediática" [La polis reinventada], Trad. Ernesto Hernández B. & Carlos Enrique Restrepo, Fundación Comunidad, Colombia, 2008, pp. 234.

<sup>192</sup> Paul Virilio, "The Lost Dimension", Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

<sup>193</sup> Paul Virilio, "Cuidad pánico: El fuera comienza aquí", Trad. Iair Kon, Libros del Zorsal, Buenos Aires, 2006, pp. 144.

<sup>194</sup> El espacio como proceso político por el que se ha moldeado, más que por procesos históricos y naturales, pleno de una ideología social, donde su producción se desenvuelve y realiza en la vida cotidiana de la sociedad, proceso que da paso a la división del trabajo y a la acumulación del capital por derecho social. Una producción que pugna principalmente por la reproducción de las relaciones sociales.

una existencia simultánea en niveles distintos, proponiendo una visión del espacio, no neutral; sino ideológica e instrumental. La problemática social del espacio, en el que el espacio está producido por las relaciones sociales y por tanto directamente vivido, marca una diferencia entre la concepción de un espacio mental y uno social, entre uno concebido y uno vivido, entre aquello ideal y lo real. Distinguiendo de modo tal los conceptos (distintos niveles del espacio, como mencionábamos) de espacio físico (aquel percibido y presencial), el espacio mental (concebido y representable) y el espacio social (lo vivido y la experiencia); este último si bien no representa en sí mismo un término, es más bien la suma de los dos anteriores y constituye el modo en que ambos se relacionan.



Ilustración 61 *"Imagen realzada"*, Sterlac [Stelios Arkadiou], 1994, tomado de *"New Wombs. Electronic bodies & Architectural disorders"*, Ma. Luisa Palumbo, Birkhauser, Turín, 2000, pp.93, p. 26.

*"El espacio (social) no es una cosa entre las demás cosas, ni tampoco un producto entre otros: más bien, incluye las cosas producidas, y rodea sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad (...). Es el resultado de una secuencia y un conjunto de operaciones, y en ese sentido no puede ser reducido a un simple objeto"*<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> Henri Lefebvre, "El Derecho a la Ciudad II" [Espacio y Política], Trad. Janine Muls de Liarás & Jaime Liarás García, Península, Barcelona, 1976, pp. 158





Ilustración 62 “Henry Royal Regatta”, Michael Webb, óleo sobre tela, The Arthur A. Houghton Jr. Gallery, Nueva York, 2008.

Una dimensión comunicativa se hace explícita en el espacio social; donde la cuestión de lo lejano y lo cercano es cuestión de la ciudad y, por ello, el mapa mental de los sujetos evoluciona con la revolución de los transportes. Michael Webb por su parte, desarrolla una serie de imágenes en las que replantea la noción de estabilidad exagerando tiempo y espacio por igual a la luz de los avances tecnológicos, investigando la vastedad del espacio inmerso en la infinitud de la virtualidad.

**“La arquitectura urbana tiene que trabajar con un nuevo espacio-tiempo-tecnológico”<sup>196</sup>.**

El tiempo cronológico es remplazado por un tiempo que se expone instantáneamente a sí mismo, con la llegada de nuevos medios de comunicación, donde todo llega sin necesidad de movernos.

El comienzo quizá de la «*claustrópolis*»<sup>197</sup> como sedentarización obligada por la expansión de los medios de comunicación; si primero fue el control y la vigilancia promovidos por estos, es ahora el sedentarismo y la conformidad que conllevan el verdadero factor de alarma en la ciudad. La velocidad de las comunicaciones replantea y destruye la antigua noción de distancia física y temporal, una aceleración de comunicaciones que dispersa masas conglomeradas para devenir en individuos aislados; donde la arquitectura es desplazada, relegada a un segundo término. Una ciudad sobreexpuesta que permite ser vista enteramente a sí misma bajo la mirada de la tecnología y la hegemonía de las comunicaciones, donde la opacidad es solo un interludio momentáneo, ante una constante sobreexposición de un urbanismo sin urbanidad.

<sup>196</sup> Paul Virilio, “The Lost Dimension”, Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153

<sup>197</sup> En oposición a la ciudad abierta, la *claustrópolis* se presenta como una comunidad de conjunto cerrado y ajeno al conjunto social; una ciudad cerrada, de *pánico*, que potencia la exclusión de lo foráneo, introvertida casi misántropa. Paul Virilio, “Cuidad pánico: El fuera comienza aquí”, Trad.: Iair Kon, Libros del Zorsal, Buenos Aires, 2006, pp. 144.

## Visiones ilusorias.

El «*progreso*» es sinónimo de avance, por lo que el dominio del sentido de la visión se amplifica, mientras que la objetividad se ve disminuida.

La sociedad de la información tiene sus raíces en el voyeurismo y el escapismo. El efecto de la saturación de los medios de comunicación constante es similar a la percepción de una multitud de estímulos al mismo tiempo. El omnipresente espectador *orwelliano*.

Deseos de supremacía tecnológica y la capacidad de vigilancia que lleva el poder y el control divino, se manifiestan en la sociedad actual. Pero al mismo tiempo es una individualización, donde la única experiencia *real* es aquella mediática. Esta experiencia es personal y subjetiva, y se aleja de la lógica de la inteligencia discursiva, o la causalidad del espacio euclidiano.

Los medios de comunicación sobre todo en función del tiempo de la sociedad y de la información, muestran el observador más que lo observado, mejorando así la subjetividad de la experiencia. La *realidad* es una ilusión, una invención. La tecnología de la información influye en las percepciones y construcciones de formas de control, y por tal del espacio. Al crear una nueva interfaz entre el «yo» y el «otro yo» del mundo del más allá (del mundo informático), es que se construye la realidad. La inundación de imágenes generadas por ordenador y la simulación de este nuevo mundo ha provocado el miedo palpable de perder el territorio *real*.

Una sociedad híbrida que es a la vez individual y colectiva tiene lugar en las comunidades y las estructuras sociales que se desarrollan en línea. En un retorno a los clanes tribales y estilos de vida, la asociación de los individuos ya no se basa en la nacionalidad, religión o clase social, sino en los intereses y objetivos comunes, que convergen simultáneamente en línea en todo momento.

En un intento de producir una crítica de la estética anémica de espacio de los medios, la búsqueda de lo orgánico se refleja en fascinación de la inteligencia artificial, las redes neuronales, la nanotecnología y la física de partículas. La arquitectura se mueve hacia modelos personalizados, integrados con la tecnología más que sus contrapartes mecánicas, por lo que poco a poco se van borrando las fronteras entre lo orgánico y el hombre.

La cultura global de la tecnología tiene como objetivo la erradicación de la diferenciación y el establecimiento de un mundo en referencia a lo natural como algo obsoleto. Esta ideología del progreso tecnológico que se compromete a liberar los cuerpos del deseo y la muerte, no es más que un espejismo inalcanzable y risible en tanto aún se posea la condición humana.

## Percepciones.



Ilustración 63 "Henry Royal Regatta", Michael Webb, óleo sobre tela, The Arthur A. Houghton Jr. Gallery, Nueva York, 2008.

La actual visión tecnológica de la ciudad que la concibe como un ente primordialmente productivo y ajeno al sentir social cuyo funcionamiento está garantizado por las tecnologías mismas; es hoy en día cada vez más *tangible*, se hace más visible cada vez la ruptura entre esta ciudad y la ciudad tradicional, aquella que se pudiera denominar antigua.

Una *inamovilidad* que surge de la suplantación electrónica de ciertas actividades, donde antes implicaban desplazamientos hoy implican *estaticidad*, que van mermando la vinculación de los espacios urbanos y arquitectónicos y transformándolos; afectando la vida social, cambiando un lugar público y social por uno virtual.

Una transformación de los espacios arquitectónicos en información digital, sonora, visual, etc.; donde los actos corporales se diluyen y devienen inmateriales; permitiendo una *asincronía* de las actividades urbanas que cambian el espacio descomponiendo la realidad urbana en fragmentos digitales que se codifican sobre ésta y reformulan la tradicional concepción del espacio y del tiempo.

Consecuencia de los medios de comunicación e informáticos; implantando una comprensión espacial que suplanta la secuencia analógica de lo real por una cadena de fotografías fragmentados y sobrepuestos, transformando a la ciudad en un fluido de imágenes sin relación espacial ni temporal que se emiten simultáneamente y en un «*continuum*»<sup>IV</sup> que desorienta donde se sumergen los espacios urbanos y los límites desaparecen en una serie de repeticiones compulsivas que modifican los modos de percepción en tanto que se percibe a la ciudad plagada de rupturas y discontinuidades, fragmentada en múltiples sucesiones.

Da comienzo un proceso de «*desmaterialización*»<sup>XII</sup> que desencadena la desaparición de la ciudad (al menos de la tradicional), donde se capta una realidad urbana inestable y poco definida por la arquitectura, donde lo efímero se hace cada vez más presente en las imágenes con las que ahora se define la ciudad; reinante por pantallas que como agujeros electrónicos de infinita *transparencia* sustituyen a la material arquitectónica, la engullen

como agujeros negros productores de *no materia*, devorando al espacio urbano hasta erosionar sus límites y convertirlos en algo permeable con tendencia de extinción.

La constitución urbana de la ciudad deja de generarse por la arquitectura y comienza a serlo por un flujo de imágenes cambiantes, en constante evolución, por procesos sobre formas físicas, formando una ciudad sin peso, sin consistencia, un entorno urbano radicalmente intenso y dinámico cuyo aspecto es continuamente reconstituido.

El componente temporal en esta visión anti-utópica, se ve distorsionada por las nuevas tecnologías, el tiempo cronológico e histórico ha dado paso al *tiempo virtual*, ese tiempo de la pantalla televisiva y el monitor de computadora, ese tiempo en el que todo está de manera instantánea aguardando, con esa paciencia pasmosa propia de los ordenadores; donde el tiempo virtual anula la distancia física, desplazándonos a una velocidad tal que se pierde el sentido de la vastedad, erradicando las ciudades.

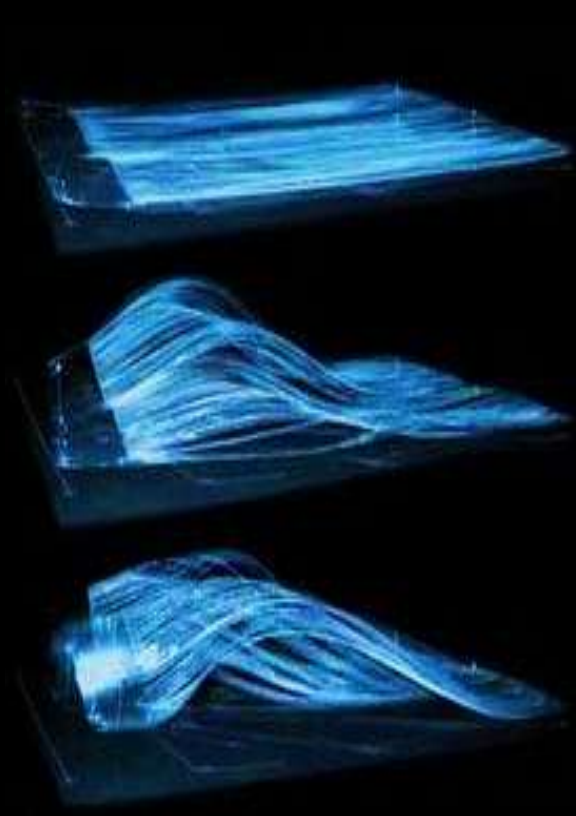


Ilustración 64 “Flujos [peatones y automóviles]”, Greg Lynn, entrada del puente triple, Nueva York, 1995.

La sociedad de la información organizada en torno a valores abstractos (datos numéricos, de audio y visuales), reintegra el *tiempo* con el *espacio*. Establece los parámetros de tiempo basado en sistemas como el sonido, el movimiento o el comportamiento; haciendo de estos los materiales de su construcción<sup>198</sup>.

Grandes conjuntos de datos en tiempo real se pueden visualizar de forma dinámica con animación e interactividad, y un cierto tipo de representación puede ser asignada a otro: la imagen en sonido, el sonido en el espacio, y el espacio en el tiempo. Estas nuevas representaciones por tanto, no sólo inician nuevos paradigmas, sino también transforman el proceso de diseño y los modos de producción arquitectónica.

<sup>198</sup> Hoy en día arquitectos como Ben Van Berkel, Winny Mass y Greg Lynn, por mencionar algunos; estudian nuevos modos de producir arquitectura, inmersos en el paradigma tecnológico, usan esta herramienta como un potenciador que les permite crear diagramas, conocer flujos y materializarlos en un proyecto.

## Control e informática.

La tecnología como un vehículo arquitectónico de poder social y político, que se conforma a través de la interacción de sus componentes espaciales (simbólicos y físicos), es inseparable de la manifestación del poder. Los sistemas económicos, tecnológicos, políticos o religiosos que encarnan el ejercicio del control a través de proyecciones de un futuro inalcanzable e ideal, son instrumentos de control y dominio tecnológico que vienen acompañados generalmente no solo por el miedo y la sumisión, sino también la revuelta y rebelión (de las fortalezas de la Europa medieval a los bunkers urbanos del siglo XXI), donde la arquitectura parece ser una manifestación de la paranoia.

Las ideologías son, por definición, eficaces en la construcción de espacios de identificación falsos. La tecnología, como toda ideología, se nutre de los sueños de la movilidad, el poder y la omnipresencia; y en cierta medida, esto puede ser una representación de la negación de la muerte, la oportunidad de reiniciar el sistema para jugar de nuevo un evento e intentar una resolución diferente, un *continuum eterno*.

El poder de la tecnología para promover el cambio social, se ha convertido, a través del prisma de los rituales de la era industrial, en un tema casi religioso. La creencia en la tecnología es un escape rápido del trauma de la caída final: *la mortalidad humana*. Y sin embargo, sólo ofrece una visión instantánea, un sustituto de la liberación social y una existencia limitada.

Si bien alguna vez las armas de guerra pasaron a ser nucleares, hoy en día son informáticas, confrontaciones que tienen como fusil la propaganda, la telecomunicación y el control de lo social; donde la *metrópoli* resulta un gran instrumento de visión, ese territorio de resonancia de poder y aparador de la urbanidad, donde un mecanismo electrónico vigila los accesos, los controla, y da pie a una ciudad que se basa en las lógicas informáticas y televisivas reinantes, en las que se ve inmersa y a las cuales se integra cada vez más.

El desarrollo innegable de este ambiente electrónico, aunado a la arquitectura de sistemas, da paso a una arquitectura improbable de eficacia incalculable, donde la población del tiempo suplanta la población del espacio; ambiente desprovisto de profundidad, o mejor dicho, con una profundidad nueva que reaparece no como distancia espacial sino como distancia temporal, donde ésta (desprovista de límites objetivos) envuelve al elemento arquitectónico que se hace liviano y se despoja de sus dimensiones espaciales para impregnarse de dimensiones temporales; donde la sustancia que solía ser sólida no existe más, y se revela una condición *sin límites* de perspectivas tan diversas como falsas.

En efecto, la defensiva se hizo *ofensiva* cuando la fuerza de disuasión estratégica se llevó al plano de la cotidianidad, cuando se impregno de militarización y conllevó a la fragmentación de una arquitectura inexpresiva y estandarte únicamente de aquellos requeri-

mientos derivados de la seguridad pública, conllevando a un «*fenómeno de introversión obligatoria*»<sup>199</sup> que enuncia una ciudad *ensimismada*, sometida a un control regulatorio que por obviedad incumbe a sus habitantes, en tanto que se ven inmersos en dicho fenómeno; impulsado y acrecentado por el avance de las tecnologías que facilitaron y dispusieron de los medios para ejercerlo.

La rapidez y la aceleración de cambios han logrado un umbral crítico que no asegura sino la reversibilidad inmediata de todas las acciones y decisiones. El acompasamiento entre el territorio y lo social como encuadre de la *metrópoli*, donde todo es *sobreexpuesto* en la interfaz de una interactividad que despoja a la realidad de la posibilidad de sitios, cosas, o adversarios que se encuentran cara a cara.

Simultáneamente, este desarrollo borra todas las nociones militares y todos los conceptos políticos y geopolíticos que esencialmente fueron resultado de aquella unidad de tiempo y lugar que ha desaparecido antes de los ojos de la humanidad, para convertirse ahora en un éter electrónico; de aquel punto sobre cada lugar se hizo la línea de combate, expuesta por adelantado a la destrucción instantánea en un ámbito de extrema pesimista, y un futuro no muy halagüeño para una arquitectura que no viaja a la misma velocidad.

Un objetivo difícil de destruir en tanto que no se le mira el rostro, un rostro que muta y se desvanece, que cambia y evade; donde el medio de destrucción es ahora el mismo que comunica e informa, dando paso a un estado crítico, o mejor dicho un espacio crítico en virtud de una instantaneidad, una destrucción casi al instante infligida.

Pero esta crisis puede ser reconocida como un momento positivo antes de la reorganización y reestructuración de la práctica, con nuevos patrones y redes emergentes de los estados caóticos. Si bien la ambigüedad y la anticipación del *caos* como señal de cambio en nuestro aparato perceptivo presuponen un peligro y posible colapso, la conservación por su parte mantiene un estado particular mediante la prevención de la evolución. El espacio se convierte así en una forma de información y la arquitectura se convierte en sinónimo de diseño *trans-escalar* (que transgrede escalas).

---

<sup>199</sup> Fenómeno que [según Virilio] conmocionó a las ciudades en la época de los 60's, que propiciaba límites y divisiones internas en las comunidades, "(...) por el cual la ciudad padecía los primeros efectos de una economía multinacional moldeada según los lineamientos de las empresas industriales". Paul Virilio, "The Lost Dimension", Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.

## Territorios y tecnología.

Donde los suburbios son países y los poblados regiones, es donde el poder y los medios de comunicación entran en contacto, los flujos por los que circula la comunicación se vuelven calles, los espacios públicos se vuelven centros de poder; ahí donde la ciudad se vuelve informática, la interactividad de redes presume un accidente general y simultáneo<sup>200</sup>. Un territorio dominado por conexiones, de forma múltiple y *ajerárquica* donde todo coexiste simultáneamente, instantáneamente; el movimiento se hace primordial y rompe con el esquema tradicionalista de centro-periferia; creando entornos sin tiempo ni espacio definido, donde los *flujos* son indiferentes a la localidad y sus connotaciones geográficas y se organizan en torno a unidades generadoras de información que tienden en su lógica racionalista a homogeneizar, porque lo homogéneo es cuantificable y mensurable, donde lo heterogéneo genera ruido y alteraciones indeseables al *sistema*.

***“Hoy el problema no es el fin de la historia sino la posibilidad de un fin de la geografía (y entiendo “fin” en el sentido de su terminación). El mundo se está volviendo demasiado pequeño para nuestras velocidades de detección, de transporte, de información. La compresión temporal suprime la distancia que nos proporcionaba la geografía”<sup>201</sup>.***

121

Una innegable reflexión de la pérdida de la arquitectura en la ciudad se hace visible, la *desterritorialización*<sup>202</sup> de los espacios urbano-arquitectónicos y su reemplazo por espacios virtuales y telemáticos se manifiesta, inmensas cantidades de información se hacen presentes, contenidas en un solo instante; la ciudad se ve a su vez sensible a la información que en ella se gesta, a la sociedad cambiante y los medios de comunicación evolutivos que la hacen mutar; ser dinámica; ante una noción de un tiempo de exposición que ha cambiado, que ha sobreexposto a la ciudad, un tiempo que transita de una cronología

---

<sup>200</sup> Paul Virilio, “Cibermundo, la política de lo peor” [Entrevista con Philippe Petit], ed. Cátedra, Colección Teorema, Traducción: Mónica Poole, Madrid, 1997, pp. 112.

<sup>201</sup> Paul Virilio, “Página 12” [Diario Digital], [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar), Suplementos: Radar, Sección: Diagnósticos Panic Attack, Entrevista a Paul Virilio por Chronic 'art, Argentina, Domingo 20 Junio 2004, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1494-2004-06-20.html>, visitado el 7 de Noviembre del 2009.

<sup>202</sup> Movimiento por el que se abandona un territorio, no es preexistente y se compone en la ruptura del territorio que se abandona por pura intencionalidad abriéndose con ello líneas de fuga. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Trad. José Vázquez Pérez, Pretextos, 5ta. ed., Valencia, 2002, pp. 257, p.405.

histórica como tiempo observable, a un tiempo que se expone por *cronoscopio*<sup>203</sup> como medición del tiempo.

Las tecnologías de lo virtual crean un territorio más allá de los límites físicos, donde el espacio real se vuelve pequeño en comparación con el espacio virtual, sustituyendo este último al primero pero acrecentando el peligro y la incertidumbre que consigo trae; un nuevo espacio y nuevas formas que lo producen, nuevas percepciones y nuevas consecuencias.

### **Futuros e impredecibles.**

Si alguna vez la guerra material conformo espacios geopolíticos como definición de las formas urbanas, hoy la innovación de las tecnologías informáticas, contribuirán a redefinir estas formas urbanas, contribuirán a desordenar la aglomeración metropolitana. Quizá, tarde o temprano, esta reorganización *espacio-temporal* de la ciudad conducirá a la reexaminación de la concentración urbana y a una nueva alteración, donde la irrupción morfológica como una característica del decaimiento de estrategias territoriales y el advenimiento de una logística global, resulten en una contracción intensa de una técnica que abandone las sociedades contemporáneas con un arreglo de un tiempo solitario, uno de ausencia, una condición extrema de ciudad descentralizada.

Una inherente introversión social conlleva la tecnología, desarticulando lo urbano en tanto social, donde hoy lo público pasa a ser triturado y se hace turbio con la confusión que genera la velocidad informática y una concepción espacial cada vez más digital, formando un campo de confrontación en el cual el espacio atmosférico se confronta con el espacio virtual, donde la opacidad es solo momentánea y la arquitectura se ve inmersa en un ámbito que la ha absorbido, ha irradiado sobre ella sus efectos y afectado la concepción del entorno, la ha sobreexponer.

Se presenta como un deslumbrante universo de luces que tan fácilmente logran instituir escenarios con una inmediatez tan solo comprensible en el reino de la desregularización; la tecnología promueve un espacio inconmensurable en tanto digital, donde se produce la sensación de flotar en un espacio siempre en evolución, donde flota la arquitectura que deviene en "(...) un éter electrónico carente de dimensiones espaciales pero inscrito en la temporalidad singular de una difusión instantánea"<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> *Cronoscopio*; [de «crono» y «scopio»] instrumento para medir intervalos de tiempo de hasta una milésima de segundo, se utiliza para medir el tiempo de reacción ante determinados estímulos.

<sup>204</sup> Paul Virilio, "The Lost Dimension", Trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.



Una bomba mediática que amenaza por su instantaneidad, esa inmediatez de que es capaz y no muy consciente, donde la velocidad se vuelve un arma violenta<sup>205</sup>, una fuerza del tiempo real que tiene una repercusión crucial sobre el individuo y su capacidad de adaptación a los cambios tecnológicos, una velocidad que no permite simplemente llegar más rápido al destino; sino que además de permitir ver permite, ahora concebir (información y comunicación), despojando radicalmente una visión tradicionalista y cambiándola por una constatación de un presente singular donde la movilidad se distribuye en un espectro organizado a través del tiempo, un poder instituido instantáneamente.

La temporalidad resulta clave para poder diferenciar el tiempo actual, diferenciar entre ya no solo uno, sino distintos tiempos, aquel derivado del espacio infinito lleno de virtuales y aquel de espacios cotidianos y físicos; donde debe hacerse presente una conciencia crítica que exponga las malversaciones derivadas de la tecnología de masas. Romper la realidad urbana en una nueva realidad digital que diera significado a lo que alguna vez expuso Lefebvre como ese “*derecho a la vida urbana, transformada y renovada*”<sup>206</sup>, que prioriza el valor de uso y promueve al tiempo como un bien valioso al que se le debe determinar su espacio de realización, de acción práctico-sensible; se hace cada vez más difuso en tanto que el espacio público real ha sido suplantado por espacios no tan públicos, no tan reales; donde el tiempo se organiza ya en tiempos informáticos y la ciudad da paso a esto dejando a la arquitectura de lado.

123

Donde las sociedades llegan al confinamiento de una última capital, ese territorio que se hace global, la capital de tiempo muerto, el momento de inercia de un ambiente técnico que ha suplantado las *sedentareidades* de la ciudad, durante aquel palmo largo de población geográfica en la cual la intensidad de las comunicaciones y la informática han substituido la extensión territorial; donde la población provista de medios de transporte y transmisión (comunicación) instantáneos finalmente vencerán la continuidad de las poblaciones en el espacio metropolitano.

La ciudad que como unidad ha sido susceptible a los cambios de las movilizaciones y las comunicaciones de masa, se muestra vulnerable a su rápido avance en tanto que ella no muta ni evoluciona con la misma velocidad, esta despojada de los elementos que le otorgan igualdad de condiciones, la abolición de las distancias y los tiempos por las comuni-

---

<sup>205</sup> Paul Virilio, “AjoBlanco” [Revista edición digital], Barcelona, Entrevista a Paul Virilio por Luisa Futoransky en París, Febrero 1999, link: <http://www.ajoblanco.org>, visitado el 9 de Julio del 2007.

<sup>206</sup> Ese derecho a la vida urbana como superación a la discriminación, la exclusión social y la segregación, rescatando al hombre creador de la ciudad en oposición a una deshumanización de la misma basada en los modos de producción del espacio, derecho de modificar a la ciudad según los derechos y necesidades de los habitantes para mejorar la calidad de la vida y sus condiciones urbanas deterioradas. Henri Lefebvre, “El Derecho a la Ciudad II” [Espacio y Política], Trad. Janine Muls de Liarás & Jaime Liarás García, Península, Barcelona, 1976, pp. 158.

caciones le causan confusión, la desajustan en tanto que máquina para vivir y se van perdiendo significados y configuraciones dentro de ésta, donde las referencias arquitectónicas desaparecen y emergen las informáticas. En una ciudad donde la flexibilidad y la dispersión inducidas por las tecnologías de la información y de la comunicación se plantean grandes dificultades a los sistemas tradicionales, que en muchos casos son sobrepasados por estas; sistemas que se colapsan ante los etéreos espacios informáticos, donde se hace notoria su falta de movilidad y su temor al cambio.

Esa radiación brillante que inunda el espacio urbano, donde los objetos materiales pierden peso y la ciudad se vuelve ingrátida, un mundo que deviene *traslúcido* contenido en el grosor de una pantalla; un espacio de un grosor virtual infinito que alberga a las personas, las actividades, las idiosincrasias... Un espacio que se desarrolla virtualmente pero con repercusiones reales, con resonancia audible al exterior del monitor.

El verdadero riesgo reside en la euforia tecnológica que privilegia lo virtual como liberador, en cuyo caso presenta al constructo material de la arquitectura como incapaz de expresar dicha virtualidad en tanto dependa de su tectónica; lo que lleva a la práctica a los confines por un lado, de una virtualidad de la que no puede desprenderse mientras resida en un ciberespacio y ocupe un lugar al cual no se encuentra comprometido, infinito y vago; y por otro, compromete a la disciplina a un cambio más veloz de lo que la materialidad misma del constructo puede dar de sí, donde la realidad concreta colapsa con la virtualidad efímera producto de la tecnología.

***“La civilización contemporánea se diferencia en una característica particular de todas las que la precedieron: la velocidad. El cambio se produjo en una generación”, apuntó el historiador Marc Bloch en los años 30. En un espejo roto debemos aprender a adivinar qué es lo que se cierne sobre nosotros cada vez más y más--pero sobre todo cada vez más y más rápido, esos eventos que se nos echan encima de modo inoportuno, si no simultáneo. Enfrentados a una temporalidad acelerada que afecta a los hábitos, las costumbres y el arte tanto como lo hace la política internacional, hay una necesidad particularmente urgente: sacar a la luz, revelar y exhibir el accidente del Tiempo”<sup>207</sup>.***

---

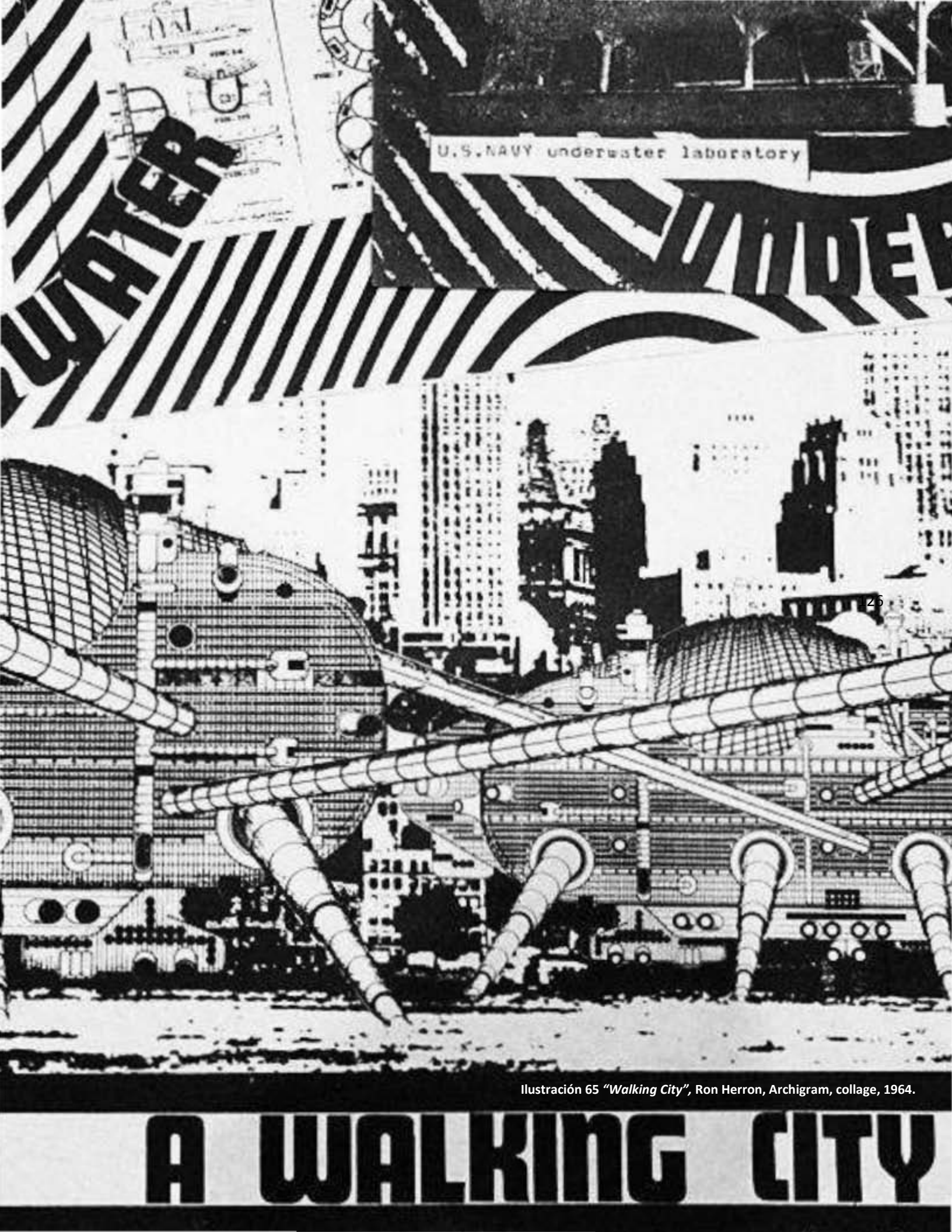
<sup>207</sup> Paul Virilio, “Prefacio en el Museo de las catástrofes”, Fundación Cartier, Japón, 2000, a su vez de [www.onoci.net/virilio/pages\\_uk/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1\\_1](http://www.onoci.net/virilio/pages_uk/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1), consultado el 07 de Julio 2011.



/ indeterminación de la disciplina, la semilla del devenir  
en la arquitectura

/utopías/ crítica radical/ ¡la revolución ha llegado!/ la otra mi-  
rada/ Centro Pompidou, la mediatización de los conceptos/  
desmaterialización arquitectónica

Constant N./ Charles Baudelaire/ Ignasi de Solá Morales/ Peter Cook/ Yona Friedman



U.S. NAVY underwater laboratory

WATER

WALKING CITY

25

A WALKING CITY

Ilustración 65 "Walking City", Ron Herron, Archigram, collage, 1964.

## Des(estructuración).

Una vez afrontado el *existencialismo*<sup>208</sup> como principio humano y eclosionada la realidad con una autenticidad desinhibida, e incluso dramática e irónica, se consolida el *estructuralismo*<sup>209</sup> de la realidad que devela tanto las estructuras como las estrategias, se forma una visión crítica de la realidad que intenta colapsar las estructuras reinantes, de conceptos intemporales e inmateriales, poniendo en entre dicho lo establecido.

La intención de subvertir los sistemas establecidos considerados como un impedimento a la libertad creadora y desvinculada de la *esencia* arquitectónica, englobados en críticas radicales e incluso contradictorias ante la producción de una sociedad de consumo en apogeo, serán de gran importancia para el estudio de los objetivos y premisas que llevaron a estructurar una representación visionaria, desligada de la antigua significación del objeto arquitectónico como primicia y valorizando más que lo material, la parte inmaterial, intangible del quehacer arquitectónico, siendo ésta quien le otorga a la arquitectura su calidad de arte.

Prácticas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX en campos que seguramente se encuentran alejados de la producción arquitectónica y que sin embargo, han influido grandemente en ésta, se gestan hasta nuestros días resonando como un eco que parten primordialmente de las vanguardias críticas; afectando el estatus mismo del objeto arquitectónico, explorando estados de indeterminación e inmaterialidad imposibles de concebir en la práctica tradicionalista, pero que sin embargo han facilitado la conquista de territorios prácticamente inexplorados de la labor arquitectónica que abren nuevos horizontes de la disciplina misma, replanteando los límites de inscripción del objeto arquitectónico.

Tal y como lo harán Deleuze y Guattari con la anti-genealogía rizomática, que procede de la expansión y de la construcción, desmontable y conectable<sup>210</sup>, es decir, modificable; donde la *indeterminación* es entendida de un modo abierto, precisamente indeterminado.

Posibles conexiones arbitrarias en donde no se cuestiona ya significado o significante, sino la conjunción de ambos, la conexión, la multiplicidad de las relaciones medida por intensidades; despojando al texto del fundamentado sistema de significación en que se ve

---

<sup>208</sup> Corriente filosófica cuyo postulado coloca al ser humano como aquel que dota de significado su vida misma, despojándolo del significado divino de su existencia, liberándolo y por tal; afrontándolo a una temporalidad mundana de vida y muerte, sin eternidad alguna, sin presencia trascendental alguna.

<sup>209</sup> Con auge en la segunda mitad del siglo XX, postula una búsqueda de las estructuras aquellas que doten de significado al ser humano una vez despojado todo cobijo en la trascendencia suprema que dejó el existencialismo; donde el significado se produce y reproduce dentro del sistema. Con exponentes como Levi Strauss y Michael Foucault.

<sup>210</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Rizoma", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 1977, pp. 48.

inmerso dejando como posibilidad la incursión de indeterminaciones, que no son sino una posibilidad del cambio, una apertura a la transformación, a la interpretación y acción del porvenir, del devenir.

Del mismo modo se puede entender el objeto arquitectónico que deviene permeable a nuevas conexiones, interpretado como un proceso bergsoniano de cambio continuo, y por tal, de significaciones múltiples, ninguna tan verdadera ni tan falsa como las demás.

***“La disyunción, tan a menudo lamentada, entre hombre y objeto, objeto y acontecimientos, acontecimientos y espacios o entre ser y significación en el siglo XX, confirma la pérdida sin remedio de una unidad. Tal disyunción implica, en última instancia, una concepción dinámica enfrentada a una definición estática de la arquitectura, una coyuntura de enorme importancia que lleva a la arquitectura a sus límites”<sup>211</sup>.***

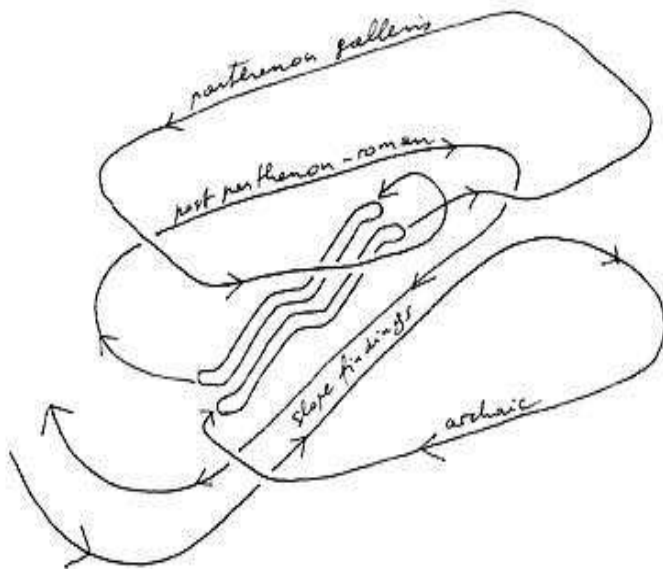


Ilustración 66 “Boceto de circulaciones del nuevo museo de la Acropolis”, Bernard Tschumi, 2001-2009, Atenas, Grecia.

Límites que como bien menciona Bernard Tschumi han de ser develados por el enfrentamiento de la arquitectura, caracterizada por su estaticidad ante la dinámica de un escenario en constante cambio.

Accidentes, aconteceres y pliegues, se instalan en la superficie, contrarios a cualquier tipo de reducción, inscripciones que permiten toda proliferación<sup>212</sup>; señales de diferencia y multiplicidad que sustentan un pensamiento no dialectico, sino plural, relacional.

<sup>211</sup> Pere Heurer, et. al., “Textos de arquitectura de la modernidad”, Nerea, Madrid, 1994, pp.98, a su vez de Bernard Tschumi, “Themes from the Manhattan transcripts. Disjunction”, AA Files, no.4, Londres, 1983, pp. 74.

<sup>212</sup> Gilles Deleuze, “Leibniz y el barroco. El pliegue”, Paidós, Madrid, 1989, pp. 184.

*“Mandaba cincelar, reservar burletes, disponer biseles en el ornato de mármol. Prodigaba la atención más exquisita a los revoques con que hacía trazar las paredes de simple piedra. Pero en todas esas delicadezas que miraban a la duración del edificio, poco eran en parangón con las discernidas para elaborar las emociones y vibraciones del alma del contemplador futuro de su obra”<sup>213</sup>.*



Ilustración 67 “El Horror a la cárcel” (símbolo de la injusticia), “Serie Le Carceri d’Invenzione” (La prisión imaginaria), Giovanni Battista Piranesi, Roma, 1761.

---

<sup>213</sup> Paul Valéry, “Eupalinos o el arquitecto”, Visor Distribuciones, Valencia, 2001, pp.130.

## Utopías

***“Si haces un proyecto de la escala de una ciudad, este será casi siniestro si parte de tus intenciones no son utópicas, si utopía significa estar conectado con la ambición de realizar alguna medida de una condición ideal”<sup>214</sup>.***

Tras casi 500 años de haber sido acuñado, el término «*utopía*» es aun tan vigente como entonces; acuñado por Thomas More, ha pasado ya a ser de uso común en el léxico cotidiano. Sin embargo, tras una serie de connotaciones adversas y erróneas el término se ha vuelto confuso y vago.



Ilustración 68 “*La isla de Utopía*”, Ambrosius Holbein, 1518, actualmente en casa de cultura de Basilea.

Cuando More describe en su libro “*Del estado ideal de una República en la nueva isla de Utopía*” su «*utopía*», se ha de estar conscientes que deriva el término del griego «*topos*», es decir, lugar y lo califica con el prefijo «*U*», entendido como contracción de la negación «*OU*» y del adjetivo «*EU*» que significa bueno o correcto; donde *utopía* describe algo mixto entre no-lugar y lugar-correcto; un *lugar* correcto que no es un *lugar*, que no existe<sup>215</sup>.

El escenario es ya bastante conocido: una ciudad mecanicista y estandarizada, carente de toda diversidad, donde el espacio construido se superpone al ambiente natural y las relaciones sociales son contraladas a grado tal que casi extintitas, se ven sumisas ante el modelo espacial institucionalizado; así es que el espacio construido se contrapone al tiempo. La institucionalización del modelo espacial elimina la temporalidad a favor de una permanencia.

<sup>214</sup> Rem Koolhaas, “Utopia”, p. 268, en Martin Van Schaik & Otakar Macel -editor-, “Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976”, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.

<sup>215</sup> Françoise Choay, “Utopia and the Anthropological Status of Built Space”, p. 175, en Martin Van Schaik & Otakar Macel -editor-, “Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976”, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.



La configuración espacial no solo asegura la idéntica reproducción del aparato institucional, sino que consagra su presencia de forma permanente en esta sociedad utópica, donde se garantiza así la permanencia del espacio construido salvaguardándolo de cualquier alteración.

El texto así, muestra una ruptura de la configuración temporal como antecesora del estado de permanencia; donde el tiempo y el espacio son desplegados como modalidades homologas y relacionadas pero claramente separadas; por un lado, muestra un tiempo mundano e histórico de la creación urbana y social de «Utopus», y por otro una época histórica que no es ya perfeccionable y por tal, inalterable.

Tal como en la literatura (así como en muchas más artes, por ejemplo el cine) hubo un cuestionamiento por parte de los autores en torno a la representación y banalización de la realidad como lo hizo More, valdría la pena hacer el mismo planteamiento en la arquitectura contemporánea, *¿Se debe destruir y falsificar este tiempo real en tanto la imposición de la obra como elemento principal? ¿Se reduce y limita acaso al espectador de la ciudad la sensación del desarrollo temporal de la acción en la ciudad?*

Lo que se percibe de continuo en la ciudad (inmersa en flujos constantes como secuencias consecutivas de múltiples temporalidades), es un dinamismo de múltiples sentidos; sin embargo la arquitectura permanece ante esto impávida como fiel espectador de la ciudad. Se debe superar este tipo de inmovilidad y solo podrá hacerse por la vía del dialogo, donde la ciudad y el habitante dialoguen y su conversación sea en todo momento la arquitectura, una dialéctica.

La muerte dota de significado a la obra seleccionando sus instantes significativos a manera de *montaje*<sup>216</sup>, que no son más modificables ahora; por tal, no serán contradictorios con otra acción, ordenándolos de modo tal que forman del presente infinito e incierto, un pasado que ahora se ve con claridad, descriptivo y explicativo de la realidad.

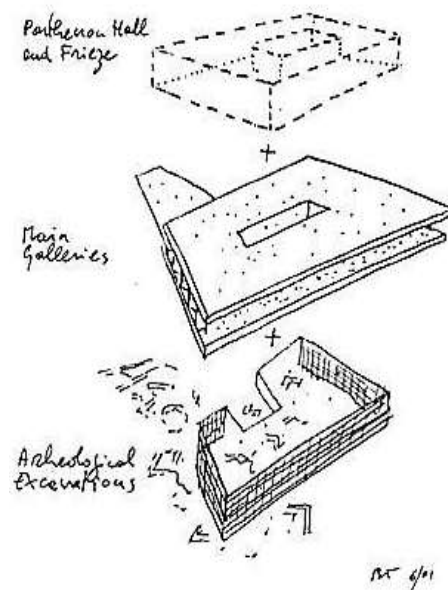


Ilustración 69 "Isométrico explotado del nuevo museo de la Acropolis", Bernard Tschumi, 2001-2009, Atenas, Grecia.

<sup>216</sup> Como selección de imágenes-movimiento de estos instantes a manera de superposición en el tiempo, que como menciona Tschumi es una relación espacial dada por acontecimientos y movimientos, en que el sujeto convierte su acción en la representación misma. La idea del montaje ha sido explorada en la arquitectura ampliamente por Bernard Tschumi y Rem Koolhaas entre otros. Joan Puebla Pons, "Neovanguardias y representación arquitectónicas: La expresión innovadora del proyecto contemporáneo", CPET, Barcelona, 2002, pp.296, p.101.

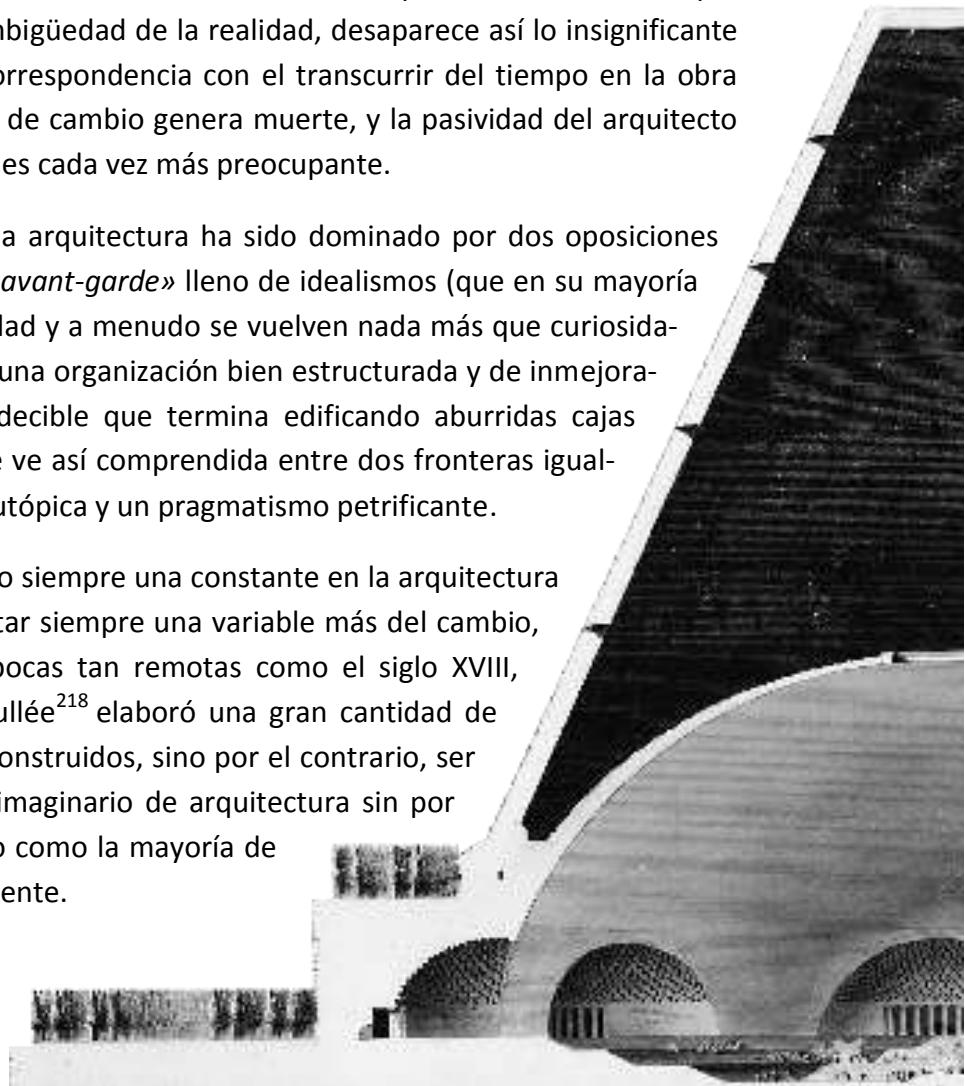
El nacimiento por la muerte<sup>217</sup>, porque así y solo así se prolonga la vida, surgiendo de la tumba y rechazando la nada, instalándose una dicotomía entre un cuerpo putrefacto y uno eterno; en este último es donde se encuentra en gran medida la ciudad actual, dotada de inmaterialidades que perduran tanto en la memoria como en la tangibilidad de las calles, así la arquitectura debería ser más de preceptos que de materialidades para poder perdurar no solo en el espacio físico de la ciudad (que resulta obsoleto rápidamente), sino lograr perdurar en ese lugar inmaterial del que surge la arquitectura.

La obra arquitectónica debe morir, hacerlo sobre sí misma y de continuo, otorgando de modo tal un sentido completo y descifrado de una acción análoga a la ciudad; permitiéndole por la muerte una renovación de sí misma. Donde sus tiempos se estrechan la arquitectura emerge, se muestra la ambigüedad de la realidad, desaparece así lo insignificante y prevalece el significado; una correspondencia con el transcurrir del tiempo en la obra arquitectónica, donde la carencia de cambio genera muerte, y la pasividad del arquitecto contemporáneo ante los cambios es cada vez más preocupante.

Históricamente, el campo de la arquitectura ha sido dominado por dos oposiciones contradictorias: por un lado, un «*avant-garde*» lleno de idealismos (que en su mayoría fracasan al colisionar con la realidad y a menudo se vuelven nada más que curiosidades excéntricas), y por otro lado, una organización bien estructurada y de inmejorable calidad pero demasiado predecible que termina edificando aburridas cajas para el habitar; la arquitectura se ve así comprendida entre dos fronteras igualmente infértiles, una ingenuidad utópica y un pragmatismo petrificante.

Los proyectos utópicos han sido siempre una constante en la arquitectura para (paradójicamente) representar siempre una variable más del cambio, así pues, se encuentra desde épocas tan remotas como el siglo XVIII, cuando el arquitecto francés Boullée<sup>218</sup> elaboró una gran cantidad de proyectos cuya meta no era ser construidos, sino por el contrario, ser únicamente parte de un acervo imaginario de arquitectura sin por ello inundar el espacio construido como la mayoría de las edificaciones lo hacen actualmente.

Ilustración 70 "Proyecto funerario a los grandes hombres", Étienne Louis Boullée, 1786.



<sup>217</sup> Regis Debray, "Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente", Paidós, Barcelona, 1994, pp. 320.

<sup>218</sup> Arquitecto francés de gran auge en la segunda mitad del siglo XVIII, pionero del arquitectura visionaria; cuyo legado pasaría a tener eco en las generaciones posteriores, principalmente en el siglo XX.



Ilustración 71 “Cenotafio a Newton”, Étienne-Louis Boullée, 1784, actualmente en la Biblioteca Nacional de París, Francia.

Entre líneas se deja ver un tercer punto de partida, una genialidad surgida de la mezcla de ambas vertientes: un pragmatismo utópico que transgrede fronteras, cambiando los términos de soluciones universales para problemas genéricos por aquellos de intervenciones específicas en áreas restringidas.

***“Quizá el arquitecto tiene la obligación de poseer una visión utópica y al mismo tiempo igualmente una obligación de ser realista acerca de la inutilidad de estas ambiciones utópicas”<sup>219</sup>.***

En tanto que el presente es subjetivo e incompleto, e incluso incierto si se le mira totalitariamente *¿Qué se puede esperar de la ciudad? ¿Hacia dónde debe mirar la obra arquitectónica?*

La arquitectura del siglo XX ha convertido las nociones de *espacio-tiempo* en el soporte teórico que reformula su ideal, la noción del espacio se encuentra indisolublemente aliada a la noción temporal, de modo que, el espacio es percibido en el tiempo y el tiempo es la representación espacial de las experiencias<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Rem Koolhaas, “Utopia”, p. 269, en Martin Van Schaik & Otakar Macel -editor-, “Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976”, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.

<sup>220</sup> Sigfried Giedion, “La arquitectura fenómeno de transición: Las 3 edades del espacio en arquitectura”, Trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. XVI, pp. 720.

## Crítica Radical

Con el espíritu y el ansia de explorar y extrapolar las formas del subconsciente, y donde la arquitectura no puede permanecer ajena a lo acontecido en otros campos, conjugado con la tentación casi promiscua de develar la *inmaterialidad* que ha sido eclipsada por la realidad arquitectónica construida, se exploran los cuestionamientos conceptuales formulados por las críticas radicales y los puntos de inflexión en que ambas convergen.

El repliegue estructuralista como una crítica cultural manifestada y expresada por medios artísticos que tienen repercusiones arquitectónicas, lleva a una autocrítica de la disciplina. Las críticas radicales manifestadas en teorías intelectuales, como en propuestas formales y artísticas, encontraron su lugar tanto en la conceptualización como en la concreción de diversas propuestas, con el deseo de resolver la problemática prescindiendo de sus atributos formales estables, enfatizando la acción misma, es decir, jerarquizando la inmaterialidad de la materialidad reinante, donde el resultado radica en el fluir del tiempo. La purificación de los atributos simbólicos llegan al punto de la aniquilación, al punto donde la inmaterialidad deviene sustancia y sobrepasa los límites materiales que la contienen.

Y es precisamente en este transcurrir del tiempo donde confluye la obra inacabada, donde las críticas radicales priorizaron la acción tanto más que la obra, conscientes de la fragilidad humana y a menudo autodestructiva y violenta, el arte (y con ello la arquitectura) redireccionaron su práctica valorizando la dimensión temporal de la obra, donde el tiempo experimentado es el hilo conductor, y el espacio continuamente transformado es devorado por la acción.

Un *nihilismo*<sup>221</sup> que desacreditaría toda actividad arquitectónica como producción, en un entendido de la arquitectura un como reflejo *superestructural*, donde la arquitectura y su producción debían ser sustituidas por la acción crítica; que permite el renacimiento del discurso *neohegeliano*<sup>222</sup> de la muerte del arte<sup>223</sup>, donde la práctica tanto artística como arquitectónica parte de la desconfianza de la producción de cualquier cosa o práctica que no sea a su vez su propia destrucción, es decir, una inscripción de dicha práctica pero inscrita en la temporalidad.

---

<sup>221</sup> Derivado del latín *nihil* [nada] e *ismus* [doctrina], se presenta como una tendencia filosófica que se encuentra definida por la negación de los dogmas, y de todo aquello que implique una deidad superior a la del ser humano; favorable siempre a la postura del devenir constante.

<sup>222</sup> Hegel le otorgó al arte la característica de ser pasado, hablándonos del arte griego y romano como las manifestaciones sensibles que habrán de consumarse por su condición de pasado, donde el arte de la modernidad habrá de sustentarse no solo en la belleza sino en la reflexión de sus estatutos.

<sup>223</sup> *Ignasi de Solà Morales, "Territorios", Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.*

Ya sea en los miembros de *Superstudio*, en John Hejduk, en Anton N. Constant, o quienes fueren; en la evocación de esas arquitecturas imposibles (*¿o quizá no?*), de esos casi absurdos espaciales, de esas paradojas conceptuales; una cosa esta muy clara: la imposibilidad (*o su pérdida de confianza en ello*) de una arquitectura realmente construible y culturalmente válida, sustituida por un constructo de *arquitecturas posibles*, alternas a lo establecido que constituyen *máquinas deseantes*<sup>224</sup>, que configuran cambios de pensamiento y de producción. Situando a la arquitectura en el tiempo, en el cambio.

***“Intercambiar: esto presenta fuertes ligazones con nuestra creencia en la necesidad de considerar el edificio como una comodidad intercambiable: extensible, expansible y sometido a escrutinio constante”<sup>225</sup>.***

Un ensimismamiento que no llevará ya a la contemplación del objeto arquitectónico a través del tiempo como en el historicismo estereotipado en donde el pasado no es otra cosa que un acto de plena confianza que deriva en la posibilidad de la repetición con esperanzas futuras de algo que aún no es, que no se conoce y que no podrá serlo por el simple hecho de situarse en la inexistencia futura; sino derivará en una reflexión, en una autocrítica, el pensamiento del mundo desde la ausencia de todo fundamento impuesto, desde adentro hacia afuera y no a la inversa, no desde la descomposición de un tiempo histórico que ha de preservarse; sino mejor aún, desde un tiempo presente, ya que este es el único que en verdad *es*, que en verdad se vive, un tiempo en constante cambio, en constante devenir; y por tal, un tiempo que hace inexistente cualquier plataforma absoluta de la visión del mundo, no existe una, sino *mille plateaux* (mil mesetas)<sup>226</sup>, una multiplicidad ilimitada desde donde es posible únicamente montar construcciones provisionales.

La flexibilidad aunada a la complejidad tecnológica, trae consigo el desprendimiento del tradicionalismo en la arquitectura ligada a la permanencia del sitio, rompiendo todo paradigma de estaticidad. Una visión del entorno como una serie de capas, plegadas entre sí y con diferentes densidades, se decir; *estratos*.

---

<sup>224</sup> Las máquinas deseantes constituyen el corte/flujo por el cual se crea un proceso maquínico que conforman órganos que no cesan, que no se estropean; y si así fuera, funcionan estropeados, así debe ser.

<sup>225</sup> *Simon Sadler*, “Archigram. Architecture without architecture”, MIT Press, Cambridge, 2005, pp.242, p. 223.

<sup>226</sup> *Gilles Deleuze y Félix Guattari*, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, 5ta. ed., Valencia

Sería el Archigram, aunque de un modo metamorfoseado del ideal maquinista del movimiento moderno, quien propondría la indeterminación espacial como una condición necesaria para la variabilidad funcional del espacio. Las subversivas máquinas del Archigram con su incansable arquetipo mecánico del nomadismo, se mueven hacia un concepto hasta entonces revolucionario de la arquitectura que encuentra una nueva lógica en lo inestable, deformable y adaptable, de la conformación entre el paisaje a y la arquitectura.

Es demasiado ingenuo creer que la realidad (*o la multiplicidad de realidades*) se ordenan a través de una sucesión ordenada del tiempo, es falso creer que aquello que se hace en el presente se vuelve consistente debido a su referencia pasada, así como también lo es la añoranza que justifica la producción del presente basada en su relación con el futuro. “*Ni al pasado ni al futuro, solo puede darse forma al presente*”<sup>227</sup>.

El entusiasmo y la crítica que los años 60's trajeron consigo, además del renovado espíritu tecnológico y sus medios, constituyeron una explosión de utopías que relacionaban análogamente la estructura anatómica con la arquitectura; lo cual trajo consigo, además de fértiles metáforas que condujeron a nuevos modos de hacer arquitectura, una visión renovada de la profesión análogamente con la comparación del ser humano; diseños arquitectónicos que prestaban una atención renovada a la disciplina, basados en reproducir la capacidad humana del movimiento y la adaptación, una nueva sensibilidad enervada con el auge de la tecnología. Para los arquitectos de vanguardia de la época, el principio fundamental de la vida debía ser reconsiderado a la luz de los avances tecnológicos que permitirían al hombre incrementar su movilidad<sup>228</sup>.

Es entonces que se hace manifiesto el rechazo a la permanencia, con una curiosidad creciente por una visión de una *sociedad nómada moderna*, donde se hace presente la movilidad como primacía de la ciudad y sus sociedades. La *movilidad* ya no solo es concebida como una posibilidad sino como una realidad, se deja de concebir a la arquitectura como una gran piedra y comienzan a explorarse la posibilidad de estructuras flexibles y modificables.

Para las décadas subsecuentes la analogía formal entre el cuerpo humano y la arquitectura sería desplazada por nuevas relaciones tanto reales como metafóricas de la moción y lo fluido. En los 80's y 90's, el cuerpo como un sistema complejo falló al intentar generar una imagen unificada; pero devino en líneas de investigación que se enfocaban en el estudio de las capacidades adaptativas de la arquitectura como analogía a las capacidades del ser humano.

---

<sup>227</sup> Fritz Neumeyer, “La palabra sin artificio *Mies Van der Rohe*”, en Revista “El croquis” no. 5, Madrid, 1995, pp.524, ejemplar digital.

<sup>228</sup> María Luisa Palumbo, “New Wombs”, Birkhäuser, Berlín, 2000, pp.95, p.32.

## ¡La revolución ha llegado!

La arquitectura se enfrenta a un entorno de cambio, y producto de este enfrentamiento, debe replantearse su temporalidad y rechazar su inmovilidad, adaptándose y no permaneciendo.

Resulta tentador considerar aquellas páginas *oscuras* de la arquitectura y sus *ideas* que han sido eclipsadas por la realidad construida. La arquitectura ahora no cree ya en principios irrefutables ni en verdades universales; se encuentra desencantada ya de falsas ilusiones e incluso de su propia *magia*.

Situaciones en donde la incertidumbre constituye todo un reto, se deben explorar las posibilidades en un espacio de *indeterminación*. Las relaciones de la arquitectura en la temporalidad del objeto se ven estancadas y enmohecidas, donde las creencias e ideas veneradas durante siglos quedan derrotadas, la arquitectura se ve forzada a considerar reflexivamente sus condiciones de existencia.

La historia de la arquitectura del siglo XX no puede ya ser leída linealmente, se presenta como una experiencia pluriforme y múltiple; las propuestas de arquitectura actual no deberán construirse a partir de una referencia inamovible, sino por el contrario, referenciados hacia una «*movilidad cambiante*». El significado no se construye a través de un orden sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose entre sí; ofreciendo una discontinuidad en el tiempo, cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación posible que se ha de dar a la realidad, que aparece en un continuo en el que el tiempo del objeto y del sujeto, avanzan conjuntamente en una cinta Möebius, que se pliega sobre sí misma como un desajuste de su propia continuidad.

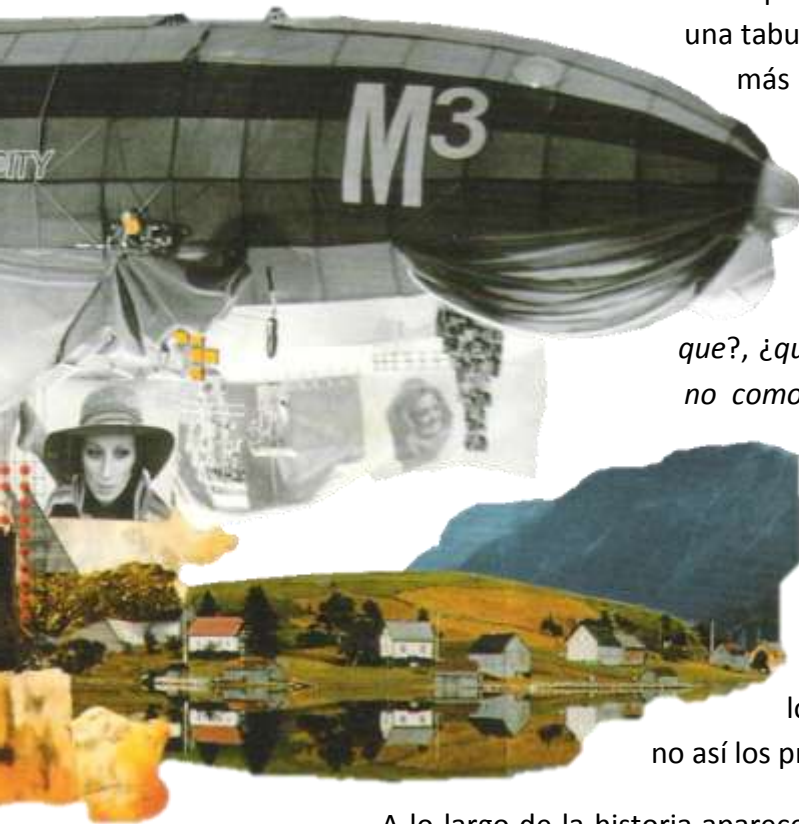
“*El monumento en la edad clásica es la «imago dei», la garantía de la consistencia en el tiempo*”<sup>229</sup>; pero bien, el autor no se refiere a ella para significar una permanencia, deja de lado las visiones inmovilistas de la ciudad para pasar a una temporalidad inscrita en Kairós, en el tiempo de una canción, de un poema, en el recuerdo de la arquitectura después de haberla visitado. Presentando la fuerza de la debilidad en la arquitectura, de presencia tangencial y no dominante.



<sup>229</sup> Ignasi de Solá Morales, “Territorios”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

Como si de un caldo de cultivo se tratase, en los años 60's y después de los ánimos gloriosamente erguidos de nuevo tras las devastadoras guerras; el mundo vio renacer con nuevos bríos los radicalismos a los paradigmas y estatutos reinantes. «*L'imagination au pouvoir*» (la imaginación al poder) o «*soyez réaliste, demandez l'impossible*» (se realista demanda lo imposible) eran algunas de las frases audible en la revuelca del pensamiento de los años 60's<sup>230</sup>, indudablemente una sed de cambio, de renovación de lo establecido; y a su vez, una implicación tácita de alternativas a seguir, conciencias críticas que reclamaban ser escuchadas... solo algunas lo lograron.

La arquitectura inmersa entre la dualidad flujo-permanencia, entre continuidad y discontinuidad, estabilidad-inestabilidad; hace patente un dilema: creer en imágenes de orden, de perdurabilidad, de estabilidad.



El movimiento moderno proponía (al menos en su vertiente más radical), una tabula rasa que eliminara todo vestigio del pasado; más por desligarse así de un antecedente que alertaba una «*evolución*» que bien, siendo éste un planteamiento a fondo sobre la cuestión urbana que tan agravada se encuentra hoy en día; *¿qué sucedería si este planteamiento del movimiento moderno cambiara de enfoque?, ¿qué sucedería si se replanteara una tabula rasa no como desapego al pasado, sino como desprendimiento de la obsolescencia?*, obsolescencia que ha llegado ya a muchos de los inmuebles que cotidianamente se habitan, el movimiento moderno tras muchos nombres y transiciones puede ahora llegar a su fin, y llegará así con una muerte estéril y pasiva. Y lo hará si no se logran abstraer los conceptos y no así los proyectos que le dieron vida.

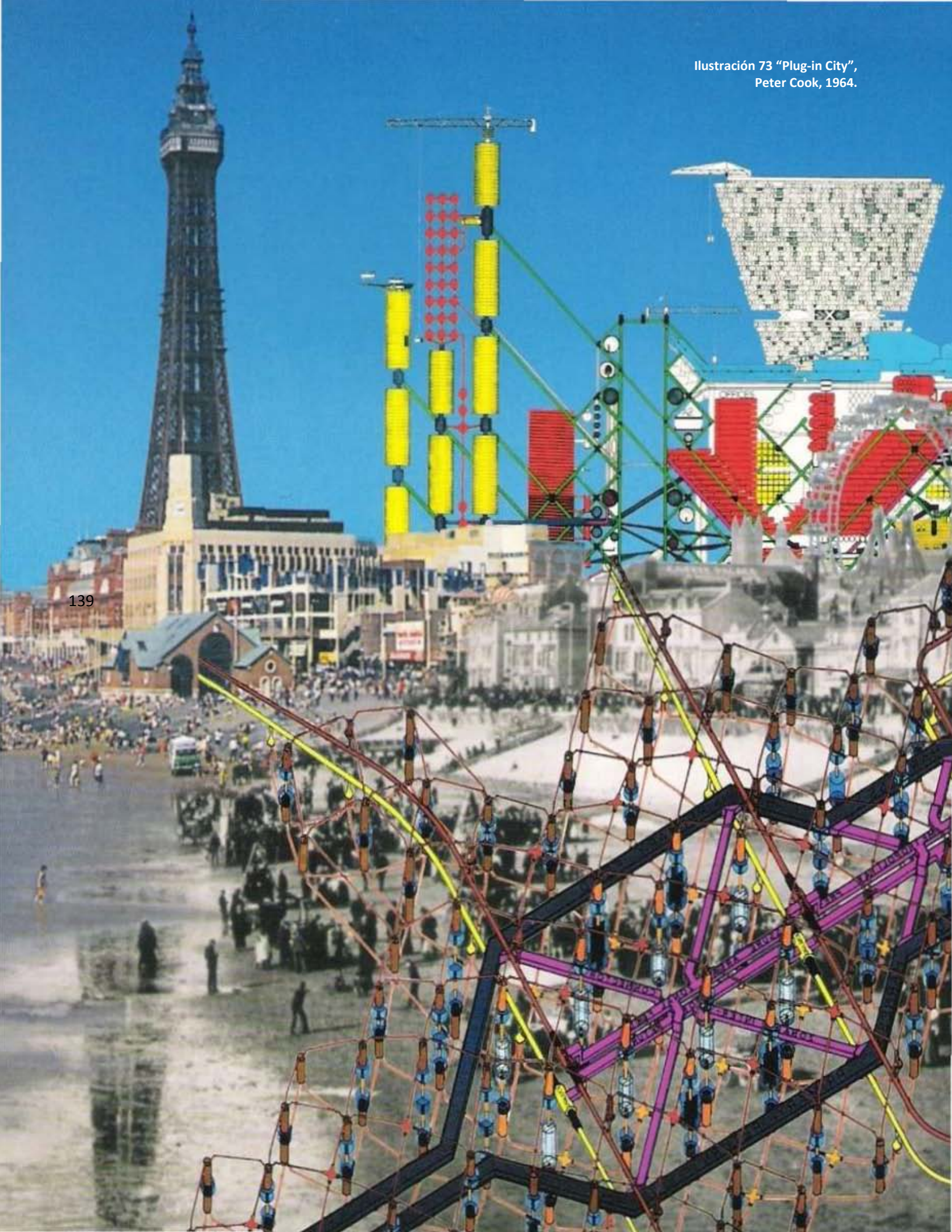
A lo largo de la historia aparecen múltiples manifestaciones de cambio necesarias para afrontar los requerimientos futuros y los retos arquitectónicos, y lo que esto sugiere: las ciudades.

Ilustración 72 “Instant City”, Archigram, , 1970-71.

<sup>230</sup> Martin Van Schaik & Otakar Macel [editor], “Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976”, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.



Ilustración 73 "Plug-in City",  
Peter Cook, 1964.



## La otra mirada.

De ese mismo modo que el pensamiento crítico se fue gestando, la arquitectura no fue la excepción; y con una visión de las ciudades como obsoletas; desde las prospecciones *metabolistas* de los japoneses, los *tecnologismos* propuestos por el Archigram, el *radicalismo italiano* y algunas visiones alternativas para la nueva concepción de lo que serían las ciudades; todas ellas con un factor de pensamiento común: “*se puede y debe, cambiarse todo*”<sup>231</sup>.

Por un lado, los *metabolistas* (formados por Kisho Kurokawa, Fumihiko Maki, Kiyonori Kikutake & Kenzo Tange) preocupados por dar respuesta al crecimiento desmedido de las ciudades y con cierto lineamiento *Lecorbousiano*, proponen una ciudad suspendida en una serie de superestructuras como alojamientos de múltiples servicios que suspenderían así las cápsulas habitáculos que serían producidas a niveles industriales; todo lo anterior bajo una visión organicista de la arquitectura.

Frente a una cruda visión tecnocrática del Archigram, mucho más ofuscada e incluso muchas de las veces más irónica, y casi sin llegar a realizarse cualesquiera de sus creaciones, los seis arquitectos que conformaron este grupo (Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene, Ron Herron & Michael Webb) y que publicarían una revista del mismo nombre entre 1961 & 1970; marcarían una ruptura de los modos de hacer y pensar establecidos hasta el momento. *Plug-in city*, una estructura ideada por Peter Cook, consistía en una mega estructura de torre a la que se conectaban cápsulas prefabricadas. De ideas utópicas, se basa en un principio muy loable, una ciudad que evolucionara en conjunto con sus habitantes, que cambiara con ellos y a su voluntad; y por tal, pensada en temporalidades. Así cada elemento tenía una temporalidad distinta, desde 6 meses para algunas habitaciones y oficinas, hasta 40 años para el núcleo central.

Movilidad y consumo, desechos y renovación; son quizá los conceptos que mejor enmarcarían a la *Plug-in city* de Cook. Un modo libre y más personalizado, mucho más consciente del cambio tanto individual como social en las condiciones arquitectónicas fue esta propuesta que se centraba en las condiciones tecnológicas auguradas en la época.

Temporalidades que refuerzan el concepto de cambio de la ciudad entendido en la arquitectura. El ser humano cambia, la gente cambia, la forma de habitar cambia; lo único de pretensiones permanentes es la arquitectura, no así la *Plug-in City*, definida a una temporalidad, incluso la estructura portante. Las ciudades se deben proyectar a un futuro en que se contemplen otras escalas y magnitudes, incierto en las más de las veces (si no es que en todas ocasiones), y por tal, pensadas para entornos futuros inciertos.

---

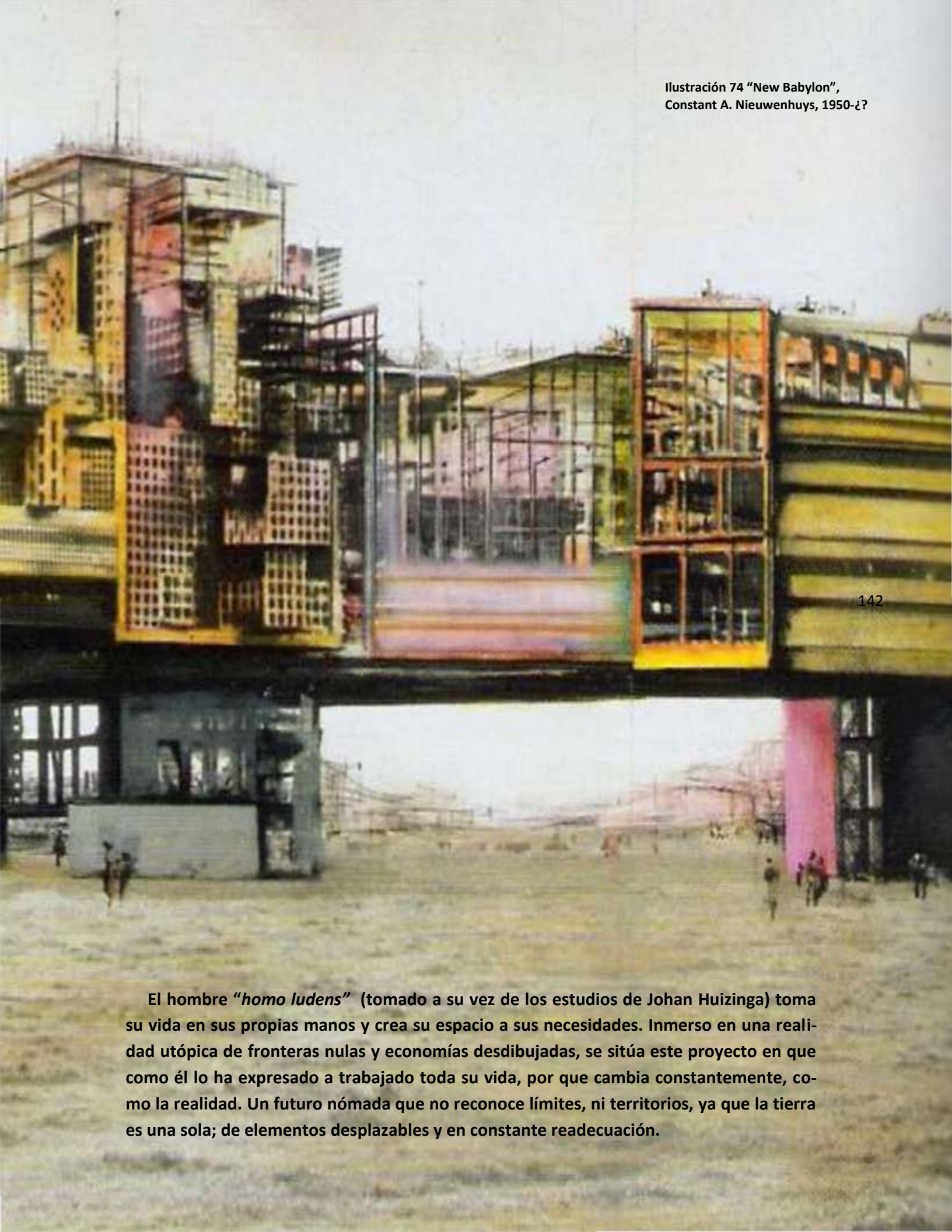
<sup>231</sup> *Martin Van Schaik & Otakar Macel -editor-*, “Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976”, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.



141

Visión que comparte con Constant Anton Nieuwenhuys (alemán, pintor y arquitecto nacido en los 20's), que propone un proyecto bautizado como «*New Babylon*», que consiste en módulos que desplantan del suelo o del agua (o de dónde se requiera), y que darán forma al sueño utópico de una ciudad amorfa, en constante crecimiento, sin un principio pero también sin un final.

Ilustración 74 "New Babylon",  
Constant A. Nieuwenhuys, 1950-¿?



142

El hombre "*homo ludens*" (tomado a su vez de los estudios de Johan Huizinga) toma su vida en sus propias manos y crea su espacio a sus necesidades. Inmerso en una realidad utópica de fronteras nulas y economías desdibujadas, se sitúa este proyecto en que como él lo ha expresado a trabajado toda su vida, por que cambia constantemente, como la realidad. Un futuro nómada que no reconoce límites, ni territorios, ya que la tierra es una sola; de elementos desplazables y en constante readecuación.



Ilustración 75 "Il Monumento Continuo",  
Superstudio, 1969.

Por otro lado, y de un humor más negro, Superstudio formado en 1966 por Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo, es una firma italiana radical que propone «*Il Monumento Continuo*» como metáfora de una utopía arquitectónica negativa como lo definen ellos mismos, de la ocupación de la arquitectura ante el medio; de la producción masiva que se ha dado en arquitectura, creando así una estructura continua que alberga a toda la humanidad, por la que es posible transitar de continuo. *"Corresponde así al diseñador reflexionar sobre la pesadilla urbana (de aglomeraciones cada vez más crecientes) que ha ayudado a construir"*<sup>232</sup>.

Arquitectura como un problema y un peligro latente en la construcción de ciudades, colocando a la arquitectura en la connotación de objeto superfluo y obsoleto; proponiendo una vida sin ellos, sin más que los necesarios. Cuestionándose tajantemente el cliché de que todo aquello por antiguo es bueno; Natalini dijo alguna vez: *"si rara vez construimos, es quizá porque existe ya demasiada arquitectura en el mundo"*<sup>233</sup>.

***"La liberación del comportamiento exige un espacio social, laberíntico y al mismo tiempo continuamente modificable"***<sup>234</sup>.

<sup>232</sup> Martin Van Schaik & Otakar Macel [editor], "Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976", Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.

<sup>233</sup> Op. Cit.

<sup>234</sup> Constant Nieuwenhuys, "New Babylon", en Citiwiki [www.citiwiki.org.es/wiki/Constant.NEW\\_BABYLON](http://www.citiwiki.org.es/wiki/Constant.NEW_BABYLON), consultado el 31 de Marzo del 2010.

La idea de una constante adaptación por parte de los individuos sobre su hábitat, lo ha llevado a una vida en constante desarrollo de su obra maestra que se encuentra inacabado por el simple hecho de verse inmersa en el cambio constante. Crear situaciones, más que lugares, encuentros del tiempo dentro del espacio de naturaleza cambiante, modificable por el hombre a voluntad. Concepción similar a la que muestra Yona Friedman (nacido en Budapest en 1923, pero con obra mayoritaria en París), donde propone una ciudad construida por sus habitantes<sup>235</sup>, y por tal, modificable a su voluntad y necesidades; una ciudad espacial que promueve una arquitectura móvil.

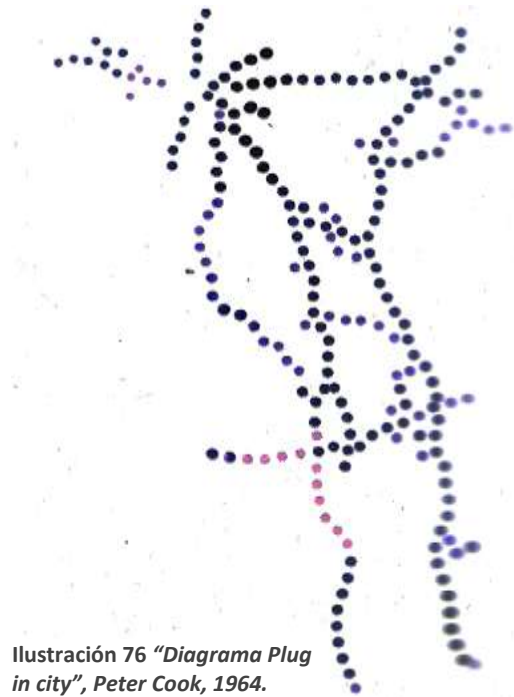


Ilustración 76 "Diagrama Plug-in city", Peter Cook, 1964.

Estructuras que se implantan sobre el entorno existente sin pretensión de alterarlo, colocando columnas similares a las de la Plug-in City de Cook, para albergar módulos reemplazables de equipamientos y viviendas. Una urbe tridimensional construida por sus habitantes, y por tal, adaptables a su movilidad; movilidad física y social del individuo. Jerarquiza así el proceso cuanto más que el resultado, ya que el resultado es efímero y cambiante por necesidad. Friedman plantea así una de sus premisas: *el proceso*; que como todo proceso, es inacabado y en constante cambio, en constante evolución dentro de un sistema que se lo permite, un sistema abierto que le permite temporalidades diversas y espacios cambiantes.

Ya sea sobre el mar, en el desierto, en lo alto de estructuras o en espacios artificiales; lo que es evidente es una clara intención de ser parte de un cambio, de plantear una arquitectura que responde a las transformaciones, a los mociones y por tal, a las temporalidades; la ciudad como un evento, uno distinto que se transforma de continuo donde lo esencial radica precisamente en ese cambio, en ese devenir. Un entendimiento de la ciudad que se transforma a sí misma y lo hace por medio no solo de las prácticas de sus habitantes, sino dando respuesta a estas por medio de sus arquitecturas. Planteamientos alternativos a los convencionalismos dados.

La realidad no existe previa al ser ni espera que se acerque éste a contemplarla, las realidades son producidas a través de los medios y modos que construye el humano, la arquitectura es el medio y el resultado del espacio que habita o que pretende habitar.

<sup>235</sup> Yona Friedman, "La Arquitectura Móvil", 1978, Poseidón, Trad. Roser Berdagué Costa, Barcelona, pp. 272.

## Centro Pompidou, mediatización de los conceptos.

Tres años después del revuelo de 1968 y con un total de 681 propuestas, el concurso para el Centro Pompidou fue ganado (para sorpresa de muchos) por la propuesta de Renzo Piano, Richard Rogers y Gianfranco Franchini; una máquina traslúcida con estructuras móviles que podían subir o bajar en aras de conseguir la mayor flexibilidad posible, con una serie de múltiples vigas que reducían el uso de columnas monumentales, aunado y no obstante lo anterior, el atrevimiento de estos jóvenes arquitectos que hasta entonces no habían tenido proyectos de gran envergadura llegó a los extremos de colocar en la fachada una gran pantalla que se comunicaba por medio de la esbeltez informática.

Pero no todo fue como se planeó; seis años después del concurso, en la inauguración los grandes ausentes fueron los pisos móviles que duplicaban el costo, y se abandonó también la gran pantalla mediática entre edificio y usuario; al paso del tiempo la gran flexibilidad e indeterminación por la que pugnaba el Centro Pompidou fue sustituida por divisiones y determinismos<sup>236</sup>.

El Centro plantea en su concepción inicial una mediatización de conceptos que convergen (flexibilidad, tecnología, movimiento), orientado como un anti-monumentalismo y creado como una máquina dinámica. Si bien bastamente marcado el Centro como un proyecto *neofuturista*, sin duda marco el comienzo de algo nuevo; el reemplazo de la solides de los muros por lo liviano de la estructura, tan indeterminada como transformable; marcaba el ingreso de nuevas nociones aplicables a la arquitectura.

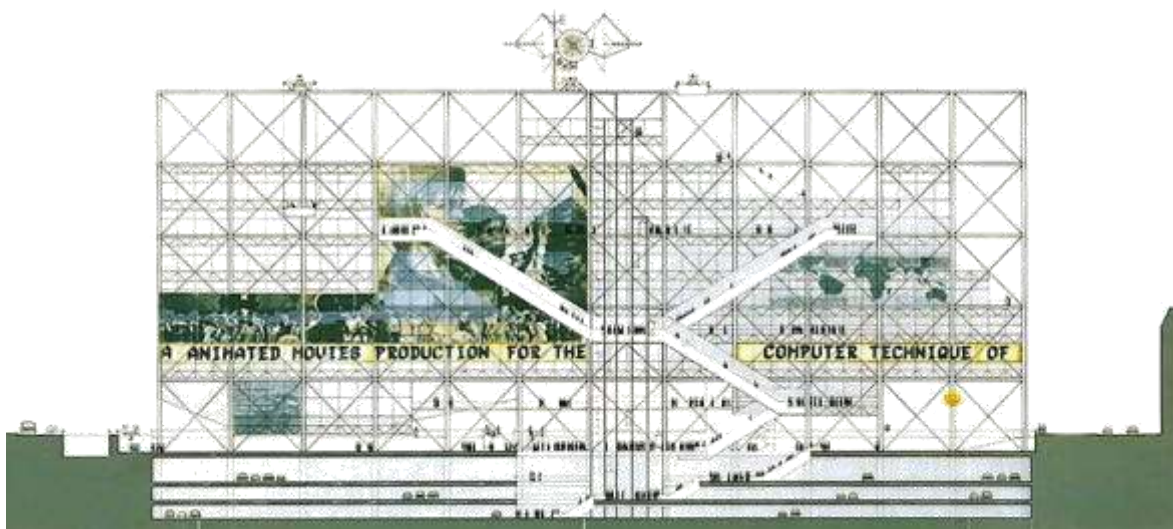


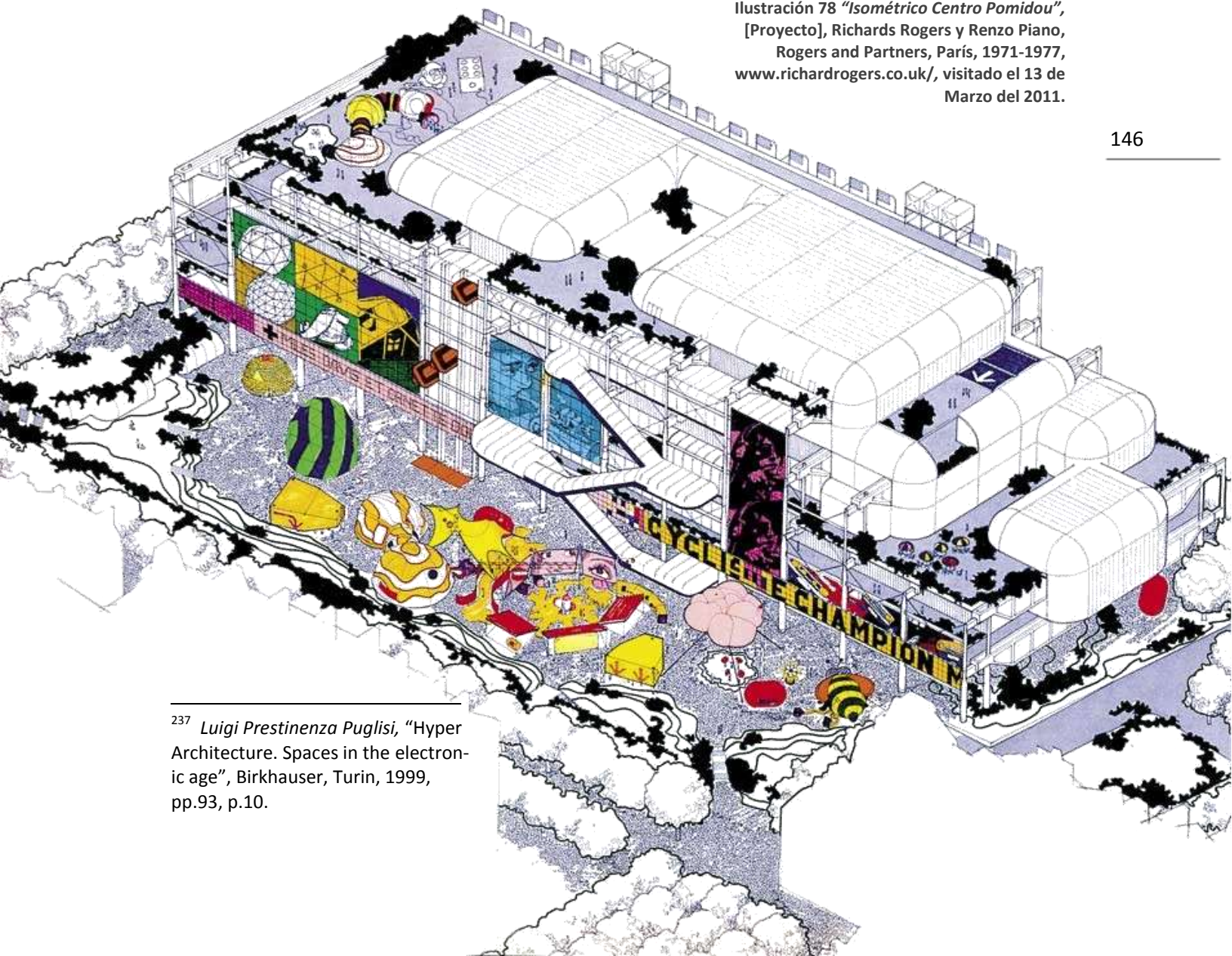
Ilustración 77 "Sección longitudinal centro Pompidou", Richards Rogers y Renzo Piano, Centro Pompidou, Rogers and Partners, París, 1971-1977, [www.richardrogers.co.uk/](http://www.richardrogers.co.uk/), visitado el 13 de Marzo del 2011.

<sup>236</sup> Gae Aulenti colocó divisiones que formaban cubículos en la galería de Arte Moderno que constaba de una panta libre, a lo cual renzo Piano comento: "Es como si colocaran yeso en una pierna". Luigi Prestinenza Puglisi, "Hyper Architecture. Spaces in the electronic age", Birkhauser, Turin, 1999, pp.93, p.6.

La *interacción* de la arquitectura con la sociedad y el mundo externo; es marcada por la *mediatización* de sus elementos, que en palabras de Rogers “*implica la instalación de sistemas flexibles como los músculos del cuerpo, reduciendo la masa y cambiando las fuerzas con ayuda del sistema nervioso basado en impulsos electrónicos, detectando variaciones en el ambiente y grabando los requerimientos individuales*”<sup>237</sup>. Transformando el edificio en un organismo capaz de interactuar con el individuo por medio de la integración de los medios tecnológicos, irradiando luz, colores y a su vez, transmitiendo mensajes.

La *inmaterialidad* es primeramente marcada por la transparencia del recinto compaginada a la perfección con la poética industrial que emana del edificio; la cual, ciertamente comenzó con el Archigram y los metabolistas en el intento de devaluar los problemas de la arquitectura tradicionalista, despreciado todo tipo de detalles o diseños ornamentales de fachada, cambiándolos por la relación y la función de los espacios, basados en las actividades y los flujos de los usuarios, muchos de los cuales se erigían como los componentes inmateriales de una *nueva arquitectura*.

Ilustración 78 “*Isométrico Centro Pomidou*”,  
[Proyecto], Richards Rogers y Renzo Piano,  
Rogers and Partners, París, 1971-1977,  
[www.richardrogers.co.uk/](http://www.richardrogers.co.uk/), visitado el 13 de  
Marzo del 2011.



<sup>237</sup> Luigi Prestinzenza Puglisi, “Hyper Architecture. Spaces in the electronic age”, Birkhauser, Turin, 1999, pp.93, p.10.



## Desmaterialización arquitectónica.

Un nuevo paradigma surge en arquitectura, uno que contrasta los muros de mampostería caracterizados por la solides, la opacidad y la permanencia; por los innovadores muros sensoriales que responden al cambio, caracterizados por la flexibilidad, la fragilidad y la volatilidad. Mientras que la opacidad de los primeros bloquea la información del edificio hacia lo externo, los segundos la priorizan, otorgando a la comunicación un elemento estratégico para la nueva arquitectura.

La forma se desmaterializa (metafórica y literalmente), pierde solides<sup>238</sup>; y se encuentra en un proceso de alejamiento de una corporeidad tangible, inmerso en la dualidad de la corporeidad real y la ausencia virtual. Paradigma que ha de afectar la concepción y construcción de los espacios contemporáneos.

Los espacios actuales constituyen ampliaciones activas de la realidad, que se soportan a través de materialidades en ocasiones intangibles, donde la virtualidad soporta aquello que es real. Lo virtual no deja de ser por su condición *inmaterial* menos real que la realidad misma.

Si el Centro Pompidou marco la introducción de la mediatización en la arquitectura, serían los Estados Unidos y Japón quienes exacerbaran esta noción, hasta crear constructos como Times Square y el centro de Tokio. Con fachadas y anuncios en los edificios funcionando las veinticuatro horas del día, en un cambio constante que genera espacios más allá de la esbeltez del monitor o la pantalla. Produciendo una *desmaterialización* en la ligereza de la luz emitida, que delimita y construye un espacio.

*Desmaterialización* que puede evocarse a su vez por medio de la translucidez como una metáfora de la ausencia de límites, de la versatilidad del espacio y por último; el relativismo que permite que el ambiente se torne según la incidencia lumínica, donde el cambio se hace visible. Las cualidades visibles (arquitectónicas y urbanas), son tan solo una parte de las cualidades invisibles, que se manifiestan por y a través de éstas, pero que añadidas a las primeras conforman mucho más que las singularidades de cada una.

Si la arquitectura ha de desmaterializarse como nuevo paradigma contemporáneo, será solamente en su condición constitutiva de que la materialidad le dota, y con ello, la

---

<sup>238</sup> Los costos de la estructura han pasado ahora de un 80% a un 20%, las partes móviles del edificio han incrementado de 3% a 20%; además, únicamente se gasta en la fachada ahora alrededor del 12.5%, mientras que las instalaciones abarcan el 35%. En los nuevos edificios, la tectónica pierde importancia y esta es atribuida a los sistemas de monitoreo y los dispositivos tecnológicos.

Kenneth Frampton, "Studies in Tectonic Culture. The poetics of construction in 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> Century Architecture", MIT Press, Michigan, 1995, pp.446.

materia misma de la que está conformada. Materia que aún en su inmovilidad parece expectante, por el simple hecho de ser o poder ser, susceptible a la manipulación humana.

El espacio de la arquitectura es el espacio que la materia le dota, “la arquitectura es el esfuerzo de la materia por ser”<sup>239</sup>. Y es en este esfuerzo que radica su genealogía: es aquello que se esmera en dar materialidad a algo que no lo es, las *ideas*. Toda arquitectura se basa en la concepción (por más primaria que esta pueda ser), de la materialización de una idea. Haciendo presente algo que aún no tiene forma (el pensamiento), y que en su materialización se dota de forma (el edificio); pero es en esta ambivalencia que la materialidad (que surge de la inmaterialidad) se desmaterializa nuevamente para acercarse cada vez más a su concepción original.

Ahora la tecnología provee a la disciplina arquitectónica de un medio para desmaterializar el constructo; los objetos tectónicos son ahora *atomizados* a un grado tal que se disuelven, transformándose en energía y movimiento, ambos inmateriales.

Los objetos son reducidos a relaciones, desprovistos de peso; tal y como las nuevas nociones de tiempo y espacio se formularon entrado el siglo XX, en que la ciencia no puede afirmar los objetos mismos, sino únicamente las relaciones entre ellos.

Relaciones que se dan a través del espacio, pero no será, sino hasta la introducción del tiempo (a través del movimiento), que se hacen presentes y audibles dichas relaciones, ratificando la existencia de estos.

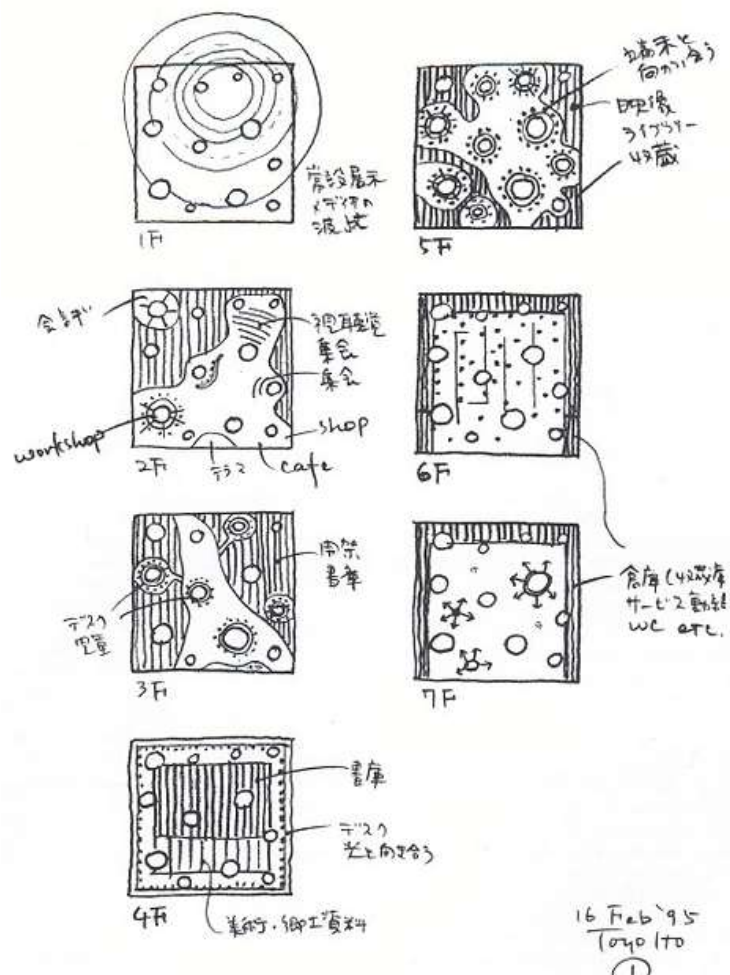


Ilustración 79 “Boceto para la mediateca de Sendai”, Toyo Ito, Japón, 2001.

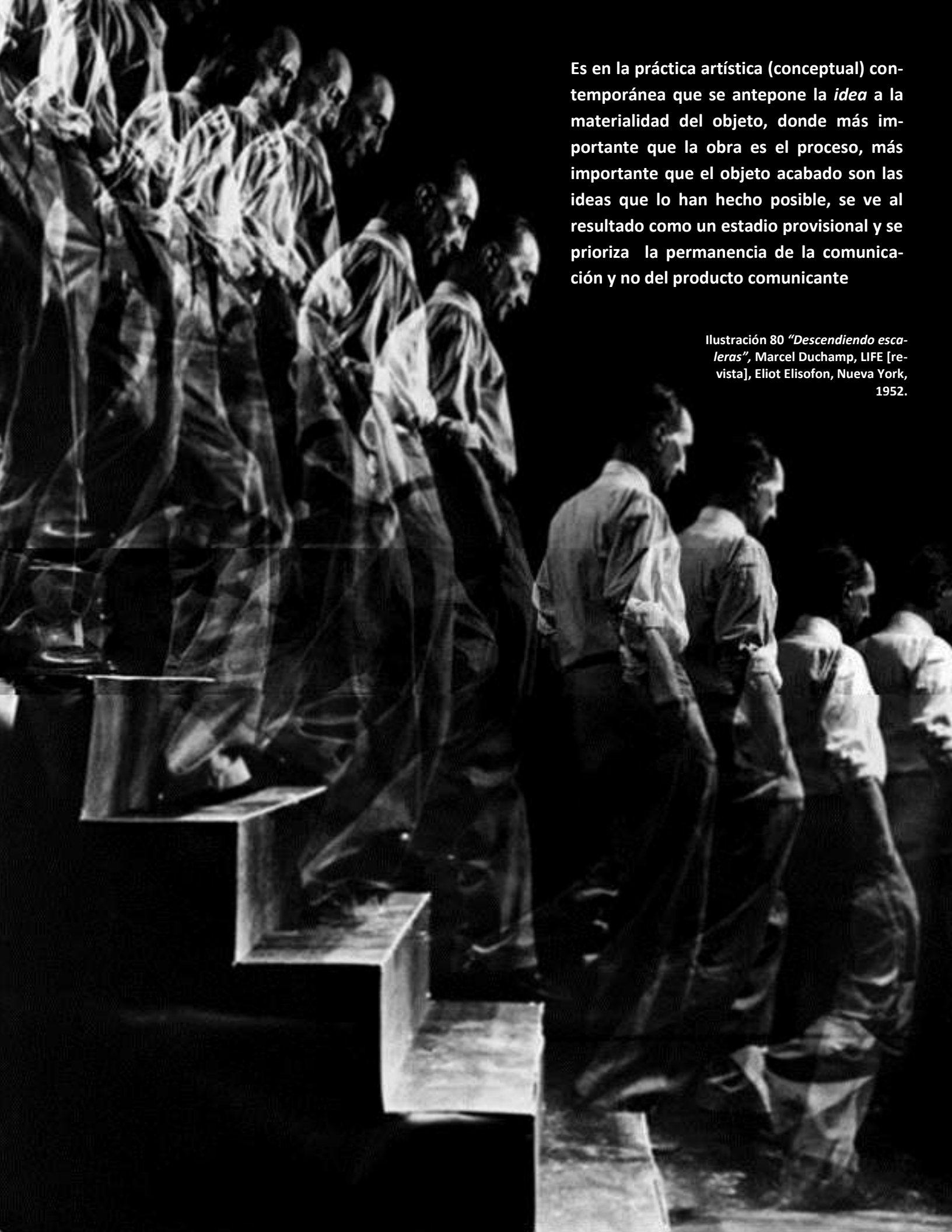
<sup>239</sup> Luis Moreno Mansilla, “Sobre la confianza en la materia”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 5 de Enero del 2007, <http://proyectandoleyendo.wordpress.com/>, consultado el 27 de Agosto del 2011.



/ indeterminación de la disciplina, la semilla del devenir  
en las artes

/ temporalidad. arte y arquitectura/ re-descubriendo el espacio/  
arquitectura y adaptación/ dualidades y contradicciones/ reflejo  
del cristal/ deseo de no ser arquitecto/ cinco deseos cinco visio-  
nes/ sueño literario

Charles Baudelaire/ Filippo Marinetti/ Gilles Deleuze/ Johannes Baader/ Marcel Duchamp/



Es en la práctica artística (conceptual) contemporánea que se antepone la *idea* a la materialidad del objeto, donde más importante que la obra es el proceso, más importante que el objeto acabado son las ideas que lo han hecho posible, se ve al resultado como un estadio provisional y se prioriza la permanencia de la comunicación y no del producto comunicante

Ilustración 80 "*Descendiendo escaleras*", Marcel Duchamp, LIFE [revista], Eliot Elisofon, Nueva York, 1952.

## Des(hecho).

A lo largo de este siglo se han desarrollado múltiples situaciones en la práctica tanto artística como arquitectónica (aún y cuando ha sido esta primera donde se han visto mayormente manifiestas), que han afectado el estatus del objeto y la práctica artística, explorando estados del objeto distintos a los concebidos de manera habitual, estados de «*indeterminaciones*» de la temporalidad del objeto.

Una *indeterminación* que ayuda al objeto a explorar y replantear sus límites y alcances en que se encuentra inscrito, un saber arquitectónico que no puede diseccionarse en aspectos técnicos, formales, funcionales etc.; sino que es necesario buscar un fondo más allá de estos que permita vislumbrar a la arquitectura como una totalidad, sin por ello ser impositiva o totalizadora.

El término «*genius loci*» que expone Norberg-Schulz desde una perspectiva *fenomenológica*, designa las experiencias de un encuentro en que la arquitectura es vista como un acto iniciático, tan solo como el comienzo de algo más, que será desarrollado a lo largo de la vida misma, concebida la obra como un acto único e irrepetible inmerso en un espacio y tiempo; tal y como una obra de arte, única e irrepetible<sup>240</sup>.

La disciplina *Heraclítea* es por excelencia una doctrina del cambio, del devenir; muestra como un río fluye y cambia, sin por ello dejar de ser río; su cauce permanece y guía al río dentro del cambio. La teoría del «*Panta rei*»<sup>241</sup> que postulada por Heráclito, acerca al hombre a la noción de los flujos, de los devenires.

***“En el mismo río entramos y no entramos,  
pues somos y no somos (los mismos)”<sup>242</sup>.***

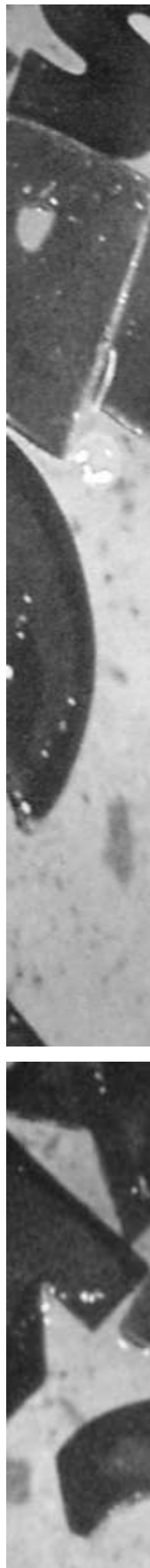
La idea del eterno retorno simbolizada en Aión, el fuego como una llama continua que se mantiene en constante cambio, se consume y se aviva a sí misma, cambia de materia.

---

<sup>240</sup> Christian Norberg Schulz, “Intenciones”, Gustavo Gili, Trad. Fernando González Fernández de Valderrama, et. al., Barcelona, 1979, pp. 242

<sup>241</sup> Teoría en que «todo fluye», [Πάντα ῥεῖ *panta rhei*] en contrapunto a «todo permanece».

<sup>242</sup> Heráclito, Diels-Kranz [compilador] “Fragmentos Presocráticos: de Tales a Demócrito”, Alianza, Madrid, 2008, pp.400.



### Temporalidad. Arte & Arquitectura.

En 1998 el artista Michel Delacroix montó una instalación efímera en el *Getty Center* de los Ángeles, California; cierta obra a la que nombró: *Melting Plot* resulta particularmente interesante, ya que constaba de un bloque grueso de hielo con letras negras al interior que formaban algunos nombres de artistas contemporáneos, pero únicamente nombres, como *Joseph*, dando alternativas a múltiples posibilidades según se imaginen artistas del mismo nombre.

*Indeterminaciones* que hacían aún más sugerente la obra; montado en un marco de madera blanca acorde con la prístina pureza del hielo traslucido, tan solo oscurecidas por el negro de las letras borrosas al interior.

Pero aquella obra tan simple representaba en sí una gran complejidad, después de tres días de conferencias en el *Getty Center* la obra comenzaba ya a derretirse por los rayos del sol y los nombres de los artistas comenzaban a hacerse más visibles.

Se podía leer entre la capa de hielo que comenzaba a convertirse en agua y a regarse por el piso en conjunto con las letras que formaban ahora ya palabras nuevas, eventualmente el hielo se derritió por completo y solo quedaron letras flotando en un charco de agua.

Ilustración 81 "*Melting Plot*", Michel Delacroix, Marzo 25-27, 1998.

En esta instalación efímera Delacroix presenta una alegoría de la vida y muerte del objeto, de su permanencia y de su fluidez; se cuestiona así el autor como reconciliar a Heráclito (el *devenir*) con Parménides (la *inmovilidad*), como convergen la total oposición al cambio con la continua evolución.

En su estado inicial la obra congelada e inmaculadamente conservada es un simbolismo de la conservación tradicional del objeto y de la inmutabilidad del mismo; inmerso en un modo de eternidad que pretende lograr. Pero esa impresión (falsa) de que cualquier cosa puede ser preservada conlleva un costo, se debe preguntar entonces si vale la pena pagar por la permanencia de un objeto, *¿es posible congelar permanentemente el agua?, ¿es posible congelar la creatividad?; ¿se puede concebir el preservar una obra a costa de su significado?*

Es este el debate que pone en la mesa Michel Delacroix, quien muestra que las fuerzas de la naturaleza recuerdan constantemente que todo es transformación, *¿porque no así entenderlo en la arquitectura?* del estado sólido al líquido y del líquido al gas una vez evaporado y diluido en el aire circundante; el autor ha logrado presentar un ciclo de cambio, una imagen de los órdenes cambiantes, la disolución de un estado y el paso a nuevas posibilidades.

Si bien es cierto que se puede intentar preservar un objeto a lo largo del tiempo, es cierto también que esto implica un costo, en la obra de Delacroix implicaba un ambiente artificial para poder conservar el hielo; pero en la arquitectura *¿cuáles son los costes de la permanencia de una obra?*, se debe pensar nada más en las incongruencias de ciertos inmuebles que no pueden ya adaptarse a las dinámicas actuales, de costes tanto sociales como de avances mismos para la profesión, y es el gremio que debe reflexionar de una forma crítica y replantearse si los costes por una permanencia en el tiempo valen la pena a cambio de un coste de la creatividad y la evolución del hacer arquitectónico; *¿existe acaso permanencia alguna sin evolución constante?, ¿existe una inmovilidad eterna o una imagen cambiante de los objetos?*, la imagen del fuego en consumiéndose y renovándose de continuo puede acercar a una idea de una arquitectura del cambio.



Ilustración 82 "Les Immatériaux" [cartel], Centro Georges Pompidou, 1985.

El centro Pompidou del 28 de Marzo al 15 de Julio del año 1985, albergó una exposición que hoy en día es digna de remembranza: «*Les immateriaux*» (las inmaterialidades). Con la batuta de Jean François Lyotard, pensador con miras hacia una interpretación de la condición contemporánea, la puesta trataba al arte, la arquitectura y la comunicación, desde una noción contemporánea, desde una perspectiva de impacto al espectador.

Situaciones fluctuantes entre estos tres campos, interconectadas entre sí y de una mezcla que hace difícil clasificación alguna, marco sin duda gran parte de su obra en los años posteriores, y dejó clara la visión de la desmaterialización contemporánea, no solo en las artes (siendo esta la disciplina en que más ha proliferado), sino también en la arquitectura al entrar en choque con la comunicación de masas, tal y como Paul Virilio vendría a confirmarlo años más tarde. *Les immateriaux*, aparece como una permanente superación de las convenciones establecidas, así pues, abierta al cambio continuo, a las transformaciones. La arquitectura, el espacio habitado, se presenta como una serie de lugares instantáneos, objetos efímeros: desmaterialización. Un alejamiento a su corporeidad, a su tangibilidad, una transformación en el tiempo, indiferente del espacio.

Como el mismo Lyotard lo mencionó: “(...) uno de los objetivos de dicha exposición es mostrar que tan difícil es imaginar el cambio”<sup>243</sup>. No se trata únicamente del despliegue tecnológico que cambia la realidad, sino de la comprensión de que ya sea por éste u otro factor, la realidad es en sí misma cambiante. Una reflexión sobre el problema material de las artes y la arquitectura, la comunicación que viene a crear nuevos paradigmas contemporáneos, nuevos retos; la desmaterialización de la vida misma mostrada en una exposición, efectos de dilatación espacio-temporal de la que la arquitectura es escenario.

Uno de los reiterados referentes que mostraba Lyotard en la exhibición era la obra y pensamiento de Marcel Duchamp, quien maneja con un cinismo tal el destino de la obra y la producción artística, que casi con desdén, hace reflexionar si en realidad es en la materialidad del objeto donde radica el valor del mismo.

La obra de Duchamp es una constante reflexión y autocrítica sobre la materialidad del arte, por ejemplo, en su obra denominada «*ready-made*»<sup>244</sup> pone de manifiesto que una obra es por tal inacabada en tanto que los significados cambian y mutan; proceso abierto, de materiales tangibles como gas, agua, cristal; y de intangibilidades en el proceso artístico como el movimiento, el azar y el tiempo.

---

<sup>243</sup> *Ine Gevers*, “Paradox. The Fien Art European Forum”, París, 31 Mzo. 2006, en <http://www.inegevers.net/?s=publications&id=248>, consultado el 16 de Marzo del 2010.

<sup>244</sup> Reacción contra el arte retiniano [puramente visual], incursionado en el arte por Marcel Duchamp, quien incluso considero el término de difícil definición.





Ilustración 83 "El gran vidrio" (la novia puesta al desnudo por sus solteros), Marcel Duchamp, Nueva York, 1915-1923.

Bajo estas luces, la exposición del centro Pompidou aparece como una serie de lugar de instantaneidad múltiple, inacabados por excelencia y tanto receptivos como abiertos a una multiplicidad de miradas que han de hacerlos o no potenciales de cambio. Entornos que pierden consistencia, se vuelven líquidos, fluidos; carentes de masa y peso, asemejan a un éter flotando que se transforma y no deja, sin embargo; de ser él mismo.

Algo similar ocurre con la obra de Duchamp que deja abierta la ventana de la imaginación al espectador, «*Gran Vidrio: la novia puesta al desnudo por sus solteros*», nombrada principalmente con este título y subtitulada por el autor como «*Retrato en vidrio*» o «*Tal vez un cuadro de bisagra*», es una obra majestuosa que el autor denoto: oficialmente inacabada. No porque aún faltara algo en ella, sino porque es múltiple y abierta.

La obra compuesta por una serie de «*ready-mades*» (objetos cotidianos convertidos en obras de arte), es una estructura de aluminio dividida por la mitad, que en la parte superior muestra a la novia desnuda en compañía de la vía láctea con un gran espacio al centro de la que comunica en su parte inferior a los nueve solteros (cada uno de ellos con una profesión particular) junto a un trineo y un molino de chocolate. Todo lo anterior comprendido en dos grandes superficies de vidrio que hacen ver al interior como si estuviera flotando dentro del marco de aluminio contenedor.

De interpretaciones metafóricas e incluso impregnada la obra de un simbolismo erótico que le permite el movimiento por el amor de los solteros a la novia; lo cierto es que la obra constituye una representación espacial contenida en un espacio distinto enmarcado por el aluminio que la contiene, es decir, la exploración de otras dimensiones del espacio se hacen tangibles en esta obra. Exploraciones tanto espaciales como temporales intencionadas con el movimiento de la obra misma hacen que sea una y a la vez distinta.

Si bien fue Marcel Duchamp quien introdujo a través de su obra y del *ready-made* la vida cotidiana en el arte, fueron *Fluxus* quienes disolvieron de una vez por todas, el arte en la vida cotidiana. *Fluxus* (de etimología latina que significa *flujos*), fue un movimiento artístico liderado por George Maciunas en el año de 1962. La experiencia de este grupo de artistas pone de manifiesto la idea activa de la interpretación del tiempo como soporte material de la obra artística; las acciones, los escenarios y los movimientos conforman para *Fluxus* nuevas posibilidades de expresión inmersas en una temporalidad y en un espacio limitados, de valores tanto instantáneos como eventuales, tanto del tiempo como del espacio.

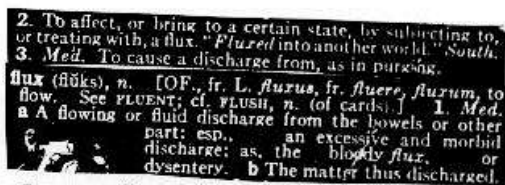
Curiosamente George Maciunas quien *informalmente* organizará a Fluxus, fue arquitecto formado en Cooper Union y propuso tal nombre, debido a el pensamiento de Heráclito, bajo el pensamiento de un fluir permanente; pensamiento que llevarían a sus puestas en

escena, principalmente con los cuatro elementos de que se formaba, según Heráclito, toda realidad.

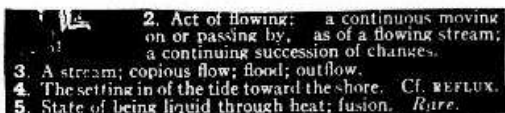
Las obras de Fluxus que se desenvuelven en los radicalismos del pensamiento hasta el momento establecido, muestran una visión del mundo contemporáneo en la que priorizan acontecimientos, se jerarquizan los eventos y así, la preocupación por la permanencia se ve desplazada por la duración de lo instantáneo, la duración del evento, indiferente de un tiempo cronometrado.

Asumiendo la condición de multiplicidad que se encuentra en todo evento, el grupo Fluxus toma como fundamental y conductor al tiempo dentro de sus performance que se experimentan y se intuyen desde una serie de temporalidades. Un tiempo en el que el arte se sublima en el devenir, donde el espacio es devorado por el instante, por la acción; y pasa a ser el tiempo el principal actor.

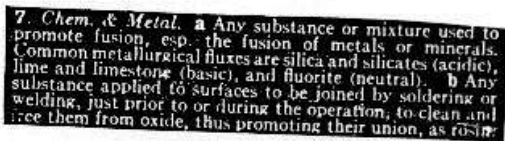
*Manifiesto:*



*Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!*



*PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.*



*FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.*

Ilustración 84 "Manifiesto", George Maciunas, 1962, Grupo Fluxus.

Extendiéndose este concepto desligado de la permanencia como representación mucho más temporal que espacial se sitúa sin duda el grupo Fluxus, en donde la materialidad de su obra no es ni física ni espacial, sino temporal, el tiempo se convierte en su sustento, en su representación.

Sus instalaciones y conciertos exploran los sonidos y los silencios, las acciones y el movimiento dentro de un entendido como valor temporal limitado, instantáneo y eventual.

Arruinar y destruir objetos, bailes y danzas que se amenizan con una música de estruendo, sangre y vísceras regadas en el escenario, cuerpos desnudos, flácidos y vulgares que llenan el espacio; acciones de aniquilación y ruina que anuncian la muerte del arte y a su vez su renacer de un modo tan agresivo y brutal, pero a la vez tan esperanzador que no puede sino equipararse al nacimiento mismo del ser humano.

La prioridad que muestran en sus *performance* por el evento, por el acontecimiento, supone un desplazamiento de la preocupación generada por la permanencia, la durabilidad ahora se reduce a lo instantáneo; un tiempo experimentado que es el hilo conductor de la obra, como *durée*.



Un *devenir flujo* que permita manipular la contingencia de los acontecimientos, lograr entender al tiempo como configuración del espacio, y no al espacio como configuración del tiempo.

Formas que se presentan como fluidas, como acciones inscritas en un tiempo de duración, experimentación de intuiciones y actos que conjuntamente forman una expresión; eso que se ha logrado ya en el arte, en la arquitectura hoy en día es aún un sueño más que una realidad.

Ilustración 85 "*Fluxus Wedding*", Fluxus, George Maciunas and Billie Hutching, 1978.

Se carece grandemente de los instrumentos necesarios para poder lograr una cultura de la transformación en el campo de lo arquitectónico, una cultura de los flujos en constante cambio que permitan y doten de control sobre los espacios, los tiempos y los eventos que en ellos tienen lugar.

Siempre con la preocupación de aproximar el arte a la vida, inventando nuevas conexiones de esta con aquella y viceversa; rompiendo los esquemas clásicos, donde la obra es irrepetible y pluriforme... la vida misma al fin y al cabo.



## Re-descubriendo el espacio.

El movimiento como productor de cambio, no debe solamente ser entendido en arquitectura por medio de la moción de los elementos arquitectónicos; si alguna vez *Fluxus* rechazó tajantemente la finalidad como el constructo y dotó al acto de valor por sí mismo, inmerso en la temporalidad del performance, Anna Huber explora el espacio arquitectónico por medio del movimiento mismo.

Esta coreógrafa suiza dialoga con el edificio por medio de la danza, Anna Huber captura el ámbito espacial, y parece absorberlo, transformarlo en movimiento. Recorre el espacio con una pregunta en mente *¿Qué le puede ofrecer la habitación?*

Una de las artes más volátiles y efímeras como lo es la danza, dialoga perfectamente con una de las más duraderas, la arquitectura; y lo hacen por medio de la poética que se evoca en el espacio al recorrerlo, por medio de la presencia de la temporalidad que hace temblar la permanencia de los muros y techos. La arquitectura del cuerpo y la inmaterialidad de la danza, se relaciona con la arquitectura edificada, con el espacio construido

*¿Cómo se puede describir la creación de coreografía y como se encuentra conectada con la creación arquitectónica?* Por una parte, la coreografía asimila y adapta un espacio existente (el de la arquitectura), pero no se basa únicamente en este, sino que construye dentro de él, un espacio de movimiento. Poniendo de manifiesto que el espacio realmente vivido es aquel recorrido, por el cual el movimiento de nuestros cuerpos introducen un cambio espacial, que tiene por característica la temporalidad del hecho.

Si la arquitectura crea un espacio singular como lo es un edificio, es la danza (o el recorre humano a su interior) que lo transforma en movimiento que a su vez se traduce en cambio.



Ilustración 86 *“Umwege”* [desvíos], Anna Huber & Fritz Hauser, Baños termales, Vals, Suiza, 2002.

## Arquitectura & Adaptación.

***“La arquitectura consiste hoy en dar forma física al tiempo, a la duración en el cambio”<sup>245</sup>.***

Si el modo clásico de operar en la arquitectura se caracterizó por un desafío a la temporalidad de los objetos, una nueva visión arquitectónica deberá sustituir la firmeza por la fluidez, priorizando al tiempo y no así al espacio como punto de partida. Es pues que no se debe ya pensar en espacios de solides; sino en aquellos de flexibilidad y adaptabilidad.

Así, la pregunta que queda sobre la mesa es: *¿Cómo puede el medio edificado adaptarse a las necesidades de sus habitantes en constante cambio?*, algunos han intentado dar respuesta a esta pregunta por medio de inmuebles a los que se suman modelos de vivienda y se retiran a voluntad, se expanden o contraen como acordeones, etc., pero *¿acaso será esto una respuesta definitiva?*, el planteamiento que ayudará a comprender bien la pregunta radica en entender al cambio como constante y las edificaciones como variables, y así, entender que las variables puede tomar a su paso valores diversos. Una arquitectura de relaciones al espacio y desvinculaciones al tiempo.

160

---

***“El concepto de adaptación según Ewald Bubner, surge de procesos del mundo orgánico. Describe la acomodación de un organismo o de distintos miembros de él a su medio, para conservar mejor o mejorar las condiciones de vida” ... “En la biología, psicología y sociología se designan como adaptables las estructuras naturales (seres vivos); en las construcción en cambio, las estructuras artificiales (obras). Si lo consideramos exactamente, las estructuras artificiales no tienen la capacidad de adaptarse, sino que son adaptada, es decir, el constructor tiene la capacidad de construir las obras de tal manera que puedan adaptarse a las correspondientes necesidades humanas”<sup>246</sup>.***

---

<sup>245</sup> Saskia Sassen, [Prólogo en] “Territorios” de Ignasi de Solá Morales, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.

<sup>246</sup> Ewald Bubner, “Adaptable Architecture”, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp. 256.

Se entiende la «*adaptabilidad arquitectónica*» como la capacidad o previsión de determinada estructura o inmueble al cambio en una línea de vida útil (ya que resulta absurda la pretensión megalomanía de la eternidad del inmueble para fines habitables), es decir modificar el objeto en el tiempo.

Pero el tiempo no es único como no lo son así sus posibilidades, se distingue entonces la adaptabilidad bajo dos términos distintos: uno la adaptabilidad en las temporalidades de su vida útil, y por otro lado, la adaptabilidad según la demanda del momento, del instante; así es que, mientras el primero aborda las posibilidades de la adaptación de los espacios a las personas, el segundo marca las posibilidades mismas del objeto.

En el trabajo de Archigram y de Peter Cook con Christine Hawley aparece este tema de forma recurrente, la *ciudad-marea* que se sobrepone a la ciudad existente en «*Way Out West Berlin*» de 1998, en que sobreponen una marea de transformaciones que parecen como ir inundando la ciudad existente ahogándola con las metamorfosis y los cambios que crean, difuminando los límites de los objetos, disolviendo las jerarquías unívocas existentes organizando así jerarquías mucho más ambivalentes y en constante evolución.

Este proyecto permite una apertura al Berlín del Oeste, con movimientos como si de flujos se trataran, imitando las mareas que entran y salen de la costa, configurando cada vez límites distintos.

***“Una de mis situaciones metamórficas preferidas es la que forman las marismas, con el agua introduciéndose insidiosamente entre el barro y las plantas, y luego retirándose. ¿Es esto tierra o mar? (...) ¿En qué punto se convierte en tierra y en qué punto en mar? Es un maravilloso modelo para una ciudad. Estoy fascinado por los límites blandos, la función dual, la disolución de la ciudad en lo suburbano, y la disolución de todo ello en el campo”<sup>247</sup>.***



Ilustración 87 “*Way out west Berlin*”, Peter Cook & Christine Hawley, 1988.

<sup>247</sup> Peter Cook, “Metamorphosis” en Revista Archigram no. 8, 1968, pp.17, a su vez de <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=103>, visitado el 12 de Agosto del 2010.

Los seres humanos son criaturas de naturaleza flexible, manipulan objetos, se mueven a través de distintos ámbitos, se adaptan a diversos ambientes, etc. Hubo un tiempo no muy lejano en que la existencia humana se basó en la capacidad que se tenía de adaptarse al medio y a la movilidad en el mismo.

La arquitectura occidental ha hecho pensar que la arquitectura se basa en condiciones constructivas de las cuales parte, que deben garantizar su consolidación como edificación permanente; iniciado quizá por el movimiento moderno, ya que el aligeramiento de los muros era un tema recurrente desde mediados del siglo XIX, evoca no solo a la transparencia y la relación interior-exterior, sino a una concepción no tectónica del material y por tal de la arquitectura misma; donde la transparencia queda anclada a la ambigüedad (de-liberada) de su condición inmaterial, que evoca hacia la movilidad, lo transportable, lo cambiante y lo modificable de un instante a otro.

Ciertamente la arquitectura tiene un fundamento «*material*», y por tal de cierta duración; como cierto es también que esta noción ha cambiado en los últimos años. Las nociones occidentales que se manifestaban en arquitectura, hacían pensar que esta se desprendía primariamente de sus condiciones constructivas, de los materiales que la conformaban, consolidándose así tanto espacial como temporalmente en un listado de edificaciones de permanencia y durabilidad.

Si el periodo moderno a través de la *Glassarchitektur* enfatizo la transparencia en la arquitectura, es ahora que esto resuena con más fuerza; ahora las nociones modernistas de transparencia se exacerban y se modifican. La sobreposición, el traslape y la evaporación de los espacios por medio de la transparencia han dado paso a espacios divergentes que pretenden una indeterminación de relaciones interior-exterior.

Un pliegue del tiempo, un momento atemporal, un instante. La historia no se cuenta por Kronos, se cuenta por Kairós<sup>248</sup>. Los hitos son aquellos momentos esquivos y extraños, con su propia temporalidad, que abren la puerta a la vida sin muerte.

Una arquitectura basada en la intuición del futuro como «*durée*», donde los acontecimientos no pueden fijar objetos, ya que estos están en *movimiento*, donde no se limitan los espacios, ya que están abiertos a una multiplicidad de eventos; donde no se detiene el tiempo, porque es un éter fluido y se resbala como agua entre los dedos. Por ello se conmemoran los acontecimientos, no porque hagan ver al hombre que el tiempo pasa, sino para saber que hay temporalidades que no pasan, y que éstas son las que lo constituyen. Se debe convertir la arquitectura en acontecimiento, y por tal, definido por una temporalidad, aceptando así, la verdad de su frágil presencia.

---

<sup>248</sup> Véase Anexo III de las contradicciones del tiempo “*Kronos, Kairós y Aión. Tiempos diversos*”, de este documento.



***“Para mí, estas experiencias efímeras son más que importantes (refiriéndose a los cambios en las ciudades): demuestran el papel realmente decisivo de lo inesperado, de lo imprevisible, evidentemente en la arquitectura y el arte, pero también en los demás ámbitos”<sup>249</sup>.***

---

<sup>249</sup> Yona Friedman, “La Arquitectura Móvil”, 1978, Poseidón, Trad. Roser Berdagué Costa, Barcelona, pp. 272.



Ilustración 88 *"Pabellón Alemán en Barcelona"*, Mies Van der Roë, fotografía: José Manuel Mora, Exposición Internacional Barcelona, 1929.

***“Hay en todo hombre, a todas horas, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, y otra hacia Satán...”<sup>250</sup>***

El espacio (el físico al menos) está expreso en una dicotomía profesional entre interior y exterior, donde de cualquier modo, es en la vacuidad donde se devela el protagonismo de aquel (el espacio) frente a lo tectónico de sus límites; es así que lo material pasa a ser meramente el objeto por el que se logra percibir el vacío como primordial del espacio. Una arquitectura que resguarda un vacío y lo cobija de garantías.

Es entonces que el espacio mismo se expresa inmerso en otra dicotomía, la envolvente que cobija el espacio y sus límites mismos, que ahora son ya desdibujados en la arquitectura contemporánea; fronteras sustituidas quizá por la tecnocracia que aboga por una relación *hombre-tiempo*, en lugar de una relación *hombre-espacio*.

Es además entonces que se expresan espacios reales y espacios ficticios, unos tangibles y otros más inmateriales, que sin embargo, son también constructo y a su vez, constitutivos del quehacer arquitectónico. Pero antes de poder llegar a una exploración mucho más clara de estos, se necesita por principio de cuentas evidenciar que la dificultad con que se enfrenta al hablar del espacio, va mucho más allá de los límites mismos de la práctica arquitectónica. Es decir, se da por hecho que el espacio (al igual que el tiempo), son propiedades inherentes del universo que rodea al hombre, en donde todo es un espacio y está constituido por un tiempo, que resultan por tanto en concepciones más que otra cosa, de gran ingenuidad pero de un saber común.

Si se considera como algo preexistente al espacio, la arquitectura no podrá entonces crearlo como tal; y si se le considerase *a posteriori*, la arquitectura trabajaría en la nada hasta su materialización en el espacio. Ni una ni otra, puede entonces ser de utilidad en el subsecuente análisis, únicamente un claro entendimiento de que el espacio, tanto el preexistente como el creado, son categorías de un «*algo más*», y son ambas cualidades con que trabaja la arquitectura; es decir, se debe entender que en ocasiones conviene para su manejo la generalización del espacio, pero se ha de tener siempre presente que las diferentes concepciones y visiones del espacio se entrelazan para formar una sola, sin por ello llegar a ser absoluta y única. Ahora bien, no se puede pensar en espacio sin adjudicarle la noción del tiempo.

---

<sup>250</sup> Charles Baudelaire, “Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos”, Visor, Trad. Juan A. Martínez Sarrión, Santiago, 2009, pp.175.

La contradicción de modelos, en ocasiones excluyentes, y las más de las veces como necesario punto de contrapartida (y de complementación), como esa otra cara de la moneda, como día y noche, luz y sombra, muerte y vida, mortal e inmortal, como tiempo y espacio... fungen como necesarios extremos en que se ha de situar una idea, dualismos entre materialidad e inmaterialidad, entre dinámico y estático, entre vida y muerte. Proyectados en esa cualidad inherente al ser humano y a sus constructos, conteniendo como lo dice Baudelaire ambos extremos simultáneamente.

Uno y otro, el todo y la nada; dentro de ellos: el *movimiento*. El tiempo que en el movimiento tiene sentido en la progresión, un constante mirar adelante; el pasado no tiene tregua, solo visto como el último límite anterior al presente, al instante.

El dadaísmo, como alternativa *nihilista* que hace a bien no tomar en cuenta orden ni razón; centrándose en el quehacer revolucionario, contra todo tradicionalismo, contra todo hacer, contra el mismo. Serían Deleuze y Guattari quienes encontrarán en las críticas radicales (principalmente el dadaísmo) una aproximación cercana a lo que denominaron *máquinas deseantes*<sup>251</sup>, impulsos generadores de esquizofrenias generalizadas y liberadoras; que hacen de la producción un cuestionamiento como su estandarte de batalla. Que renueva los significados y a los significantes y que tuvo su mayor expresión en el *collage*, donde el azar y las agrupaciones dinámicas eran el *leit motive* de la obra. El *movimiento* deviene obra.

166

«*Dio dada, grandeza y ocaso de Alemania*», fue sin duda el trabajo de mayores repercusiones para el tan polémico Johannes Baader, que sin duda, sería uno de los más grandes representantes del movimiento dadaísta en Europa; y así también su obra, el *dio dada* (...) de grandes dimensiones (cinco pisos, tres jardines, un túnel, dos ascensores y una puerta cilíndrica), es un constructo que ubica al dadaísmo en los límites de la arquitectura y viceversa; de una apariencia caótica y sin pureza tectónica alguna, es un ejemplo de una composición de algún modo *arquitectónica* concebida como un recorrido (en este caso histórico); una obra definida por el mismo Baader como: “*arquitectura monumental dadaísta en cinco plantas*”<sup>252</sup>.

### **“Una liberación del deseo sin inhibiciones racionales”<sup>253</sup>.**

---

<sup>251</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, 5ta. ed., Valencia, 2002, pp. 257, p.405.

<sup>252</sup> Yago Conde, “Arquitectura de la indeterminación”, Actar, Barcelona, 2000, pp.289, p. 100-104.

<sup>253</sup> Josep María Montaner, “Las formas del siglo XX”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.263, p. 138.

Ilustración 89 "Dio dada, grandeza y ocaso de Alemania", Johannes Baader, 1ra. Exhibición Dada, 1920, Berlín, Alemania.



Trastocando los límites de la arquitectura y del arte, y planteando un cuestionamiento precisamente de dualidades *¿el espíritu dadaísta, de provocaciones abiertas y claras al orden establecido puede ser a su vez de monumentalismo riguroso?*, si un movimiento que se distingue por la renovación de la expresión constantemente *¿puede estar al mismo tiempo inmerso en una permanencia contraria al devenir?*.

Curiosamente muchos de los personajes que realizan obras inscritas en estos límites entre lo arquitectónico y otras disciplinas tienen un pasado ligado a la profesión, y este es el caso de Baader, quien en los inicios de su carrera como arquitecto había sido fuertemente influenciado por el movimiento de la *Sezession*<sup>254</sup>, al igual que Sant'Elia quien desempeñó su trabajo en los márgenes del *futurismo italiano*<sup>255</sup>, corriente que entre su *messagio*<sup>256</sup> tenía por lineamiento una arquitectura que no debía ser monumental. No obstante a esto, el trabajo de Sant'Elia se veía impregnado de prácticas bastante monumentales, sin ir más allá ni adentrarse en su megalomanía.

En el caso de Baader, el deseo de romper con esa monumentalidad y con ese pasado constructivo que lo aquejaba, son mostradas en esta misma obra en su tercera planta, donde explica: *“Los últimos restos de la arquitectura se colocan sobre una cesta rota”*<sup>257</sup>. Y es en esta muerte de la arquitectura que representaría la muerte del mismo Baader, ya que el *Dio dada* es una obra autobiográfica del autor<sup>258</sup>.

Una obra que no solo nos es útil por este motivo, sino por la misma sátira que le impregna Baader al ofrecerla por tan solo 7.85 marcos, de un modo irónico donde se mofa del valor comercial de los objetos en las sociedades de consumo en que nos desenvolvemos. Además de esto, el *collage* que presenta la obra misma tiene por característica la simultaneidad, de yuxtaposición de realidades que no son separadas por el tiempo, y que se mezclan en un mismo discurso.

---

<sup>254</sup> Movimiento de estudiantes contra lo establecido con quien Baader tendría contacto en el periodo de 1982-1899, cuando cursaba sus estudios de arquitectura en la escuela de constructores de Stuttgart.

<sup>255</sup> Movimiento que dio origen a las corrientes de vanguardia artística, fundado por Tommaso Filippo Marinetti; buscaba romper con la tradición y el pasado, basándose siempre en sus dos temas primarios: la máquina y el movimiento, donde la nueva belleza del siglo sería la velocidad.

<sup>256</sup> *Messagio*, o manifestó futurista que entre sus estatutos promovía el movimiento como nuevo paradigma, el regreso nuevamente a lo mortal, a lo humano; tenía muy presente la relatividad de las cosas, *“El Tiempo y el Espacio morirán mañana”*.

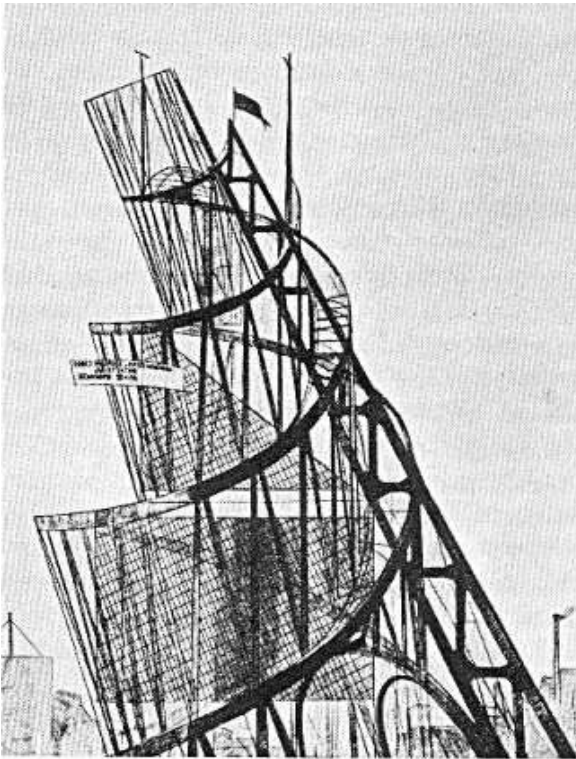
<sup>257</sup> *Johannes Baader* en *“Plasto Dio dadá Drama”*, a su vez de *Yago Conde*, *“Arquitectura de la indeterminación”*, Actar, Barcelona, 2000, pp.289, p. 100-104.

<sup>258</sup> *Yago Conde*, *“Arquitectura de la indeterminación”*, Actar, Barcelona, 2000, pp.289.

***“La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Consideren, si les parece, la parte que subsiste eternamente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo”<sup>259</sup>.***

Existe pues un conflicto, uno en que confluyen la estabilidad cobijada por la permanencia y por otro lado lo impredecible de la *movilidad*; entre la rutina salvadora y la incertidumbre palpitante. Dentro de esta misma dualidad el tiempo y el espacio no son indiferentes, ya que uno y otro, ambos, caras de una misma moneda, construyen la noción de *espacio-tiempo* indisoluble ahora, la una de la otra.

El espacio es percibido en y a través del tiempo, y a su vez el tiempo es la forma de la experiencia espacial. Einstein con su teoría de la relatividad y Bergson con la experiencia de la duración (*durée*)<sup>260</sup>, nos revelan la física y la conciencia del *tiempo-espacio*. La tensión entre lo material y lo inmaterial se hace presente en ciertas obras de la labor arquitectónica, algunas de las cuales quedan claramente manifiestas y muchas más en vagas pretensiones que no terminan por consolidarse.



Uno de los trabajos más ambiciosos (si no es que el más) del escultor por profesión y arquitecto por vocación de origen ruso Vladimir Tatlin, es sin duda la torre de la III Internacional de 1920, y no solo se jactaba de ser un monumento, sino era en sí misma arquitectura.

Una estructura provisional y una escultura de espíritu constructivista; una incongruencia que trastoca los límites arquitectónicos, provisional y monumental a la vez, la dualidad se hace presente una vez más como complementaria, como necesaria.

Ilustración 90 “Monumento a la tercera Internacional”, Vladimir Tatlin, dibujo sobre papel, 1919.

<sup>259</sup> Charles Baudelaire, “Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos”, Visor, Trad. Juan A. Martínez Sarrión, Santiago, 2009, pp.175.

<sup>260</sup> Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” -A propósito de la teoría de Einstein-, específicamente en [Los tiempos ficticios y el tiempo real], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

La obra rodeada de una estructura metálica que albergaba al interior tres volúmenes puros y cristalinos (cubo, pirámide y cilindro) destinados para albergar órganos de gobierno; es una envolvente dinámica en espiral que representa una metáfora del industrialismo del periodo entreguerras<sup>261</sup> y más allá de esto, persigue superar la corporeidad formal de estas elipses, presentándose como un constructo inmaterial, donde el intrincado entramado de la estructura que lo soporta desafía la pregnancia física que le aqueja en un deseo por la inmaterialidad del monumento.

Aunado a este deseo de inmaterialidad está el movimiento rotatorio de los cuerpos que encierra una relación temporal con el objeto, de modo tal que el movimiento complementaría una revolución al año, mes y día respectivamente. Un elemento dinámico inscrito en una estaticidad que lo forma, lo materializa, y a la vez le dota (este movimiento dinámico) de esa inmaterialidad deseada que lo despoja de toda tectónica y simboliza a su vez los ideales de la revolución rusa.

Este deseo de inmaterialidad y temporalidad resonaría en gran medida en generaciones futuras que habrán de cuestionarse los estatutos de solides que presupone la profesión, donde la arquitectura misma y su materia habían sido consideradas inseparables, es en la inmaterialidad de esta que habrá de residir su verdadero valor; donde a su vez, su componente temporal será el que defina su relación con una sociedad que cambia sus modos de habitar al paso de los años.

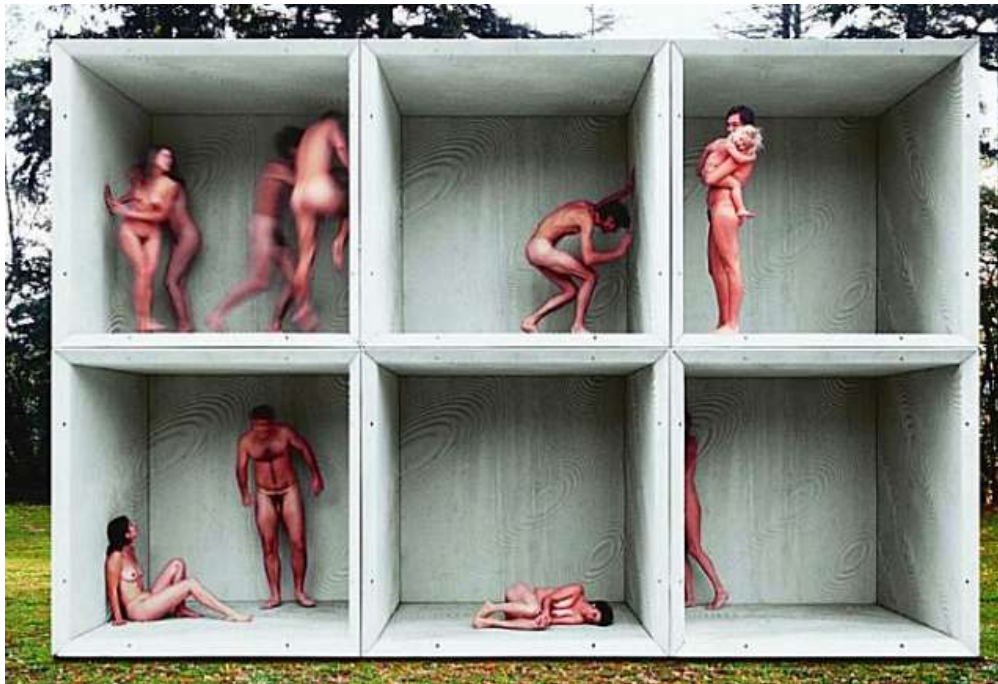


Ilustración 91 [portada en] *“Arquitectura y modos de habitar”*, Jorge Sarquis, Nobuko, FADU-UBA, Buenos Aires, 2007, pp.475,

<sup>261</sup> José Baltanás, *“Diseño e Historia. Invariantes”*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.207, p. 37.



## **Deseo de no ser arquitecto.**

El acontecimiento sucede en el tiempo, en él se desenvuelve, vive y muere. Es por tanto temporal, posee una *duración*. Es una proposición irreductible a la connotación, es múltiple y escapa a ser clasificado, es infinitivo, intemporal e incorpóreo.

La descomposición del referente futuro sobre el que descansaba la modernidad, modifica la percepción de la temporalidad; y en consecuencia su relación con un tiempo absoluto arquitectónico. El alejamiento de los objetos arquitectónicos de su corporeidad tangible, desvirtuando esta y enalteciendo así su parte inmaterial, surge como un recurso que se inscribe en los límites de la disciplina para dar pie a un discurso innovador y sugerente, donde la profesión replantea sus estatutos.

La inmaterialidad se alberga más allá de los tradicionalismos arquitectónicos y se expresa como el deseo de no estar, de no existir, de no ser. Un rompimiento como el *deseo de no ser arquitecto* que construye obra para la eternidad, un deseo de no ser recordado por una materialidad consolidada, un deseo de no ser arquitecto. Una semejanza mucho más cercana a la narración literaria, donde se crea la inmaterialidad a la que la arquitectura aspira, pero corrompida por el constructo material cae ante una la seducción de la duración, de la perdurabilidad.

171

El deseo de no ser arquitecto mediante la inyección de tiempo sobre el cuerpo espacial de la arquitectura. Rescatando aquello que subyace en la arquitectura construida, mucho más allá de la materialidad y belleza del recipiente. La modernidad y la arquitectura a través del tiempo se han venido articulando como una promesa de un referente futuro que debía cumplirse mediante el espacio construido; es así que ahora en contraparte la arquitectura ha surgido como apoteosis a esos espacios construidos, surge una especie de venganza en el tiempo, rescatado para el desarrollo de la experiencia. No se necesitan ya espacios absolutos, sino débiles y versátiles, que alberguen una experiencia del tiempo real, y por tal, subjetiva.

Deseo de no ser arquitecto desplazando la arquitectura desde la ortodoxa creación de espacios, hacia la temporalidad de los múltiples posibles modos de experimentarlo. Pensar en arquitectura como algo más que lo material. Producir pues, una inventiva que no permita olvidar lo que subyace en la arquitectura construida, sino por el contrario; desarrollarlo más allá del contenedor material.

**El deseo de no ser arquitecto contiene la semilla  
del verdadero sueño de la arquitectura.**

### Cinco deseos, cinco visiones.

Este planteamiento arquitectónico se ha expresado curiosamente en los límites de la profesión, donde más que arquitectos, artistas han explorado los confines oscuros con planteamientos que traen luz a dichos rincones. Autor de obras como «*traje de fieltro*» y «*como explicar los cuadros a una liebre muerta*», Joseph Beuys, un artista alemán ávido de múltiples técnicas artísticas nos muestra la fugacidad de la obra por medio de sus *happenings*<sup>262</sup> y la conceptualización de la realización misma de la obra, donde lo importante es el acontecimiento y no la posteridad.

Joseph Beuys lo expresa así: *las obras de arte son tan efímeras como la vida*<sup>263</sup>. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión.

Expresado lo anterior en su obra «*Eurasienstab mit 4x90*», apunala los muros y el techo del lugar reinterpretando el anhelo de vivir, no ya como concepción del espacio concebido por su simple materialidad, sino en el anhelo inmaterial, como el esfuerzo de mantener la estancia en pie, desvinculándose de lo físico, descontextualizando la obra del quehacer, desplazándose afuera de la arquitectura misma.

Si lo construido presupone la arquitectura, Beuys demuestra que habrá de comprenderla como aquello que debe ser apuntalado constantemente frente a un desmantelamiento continuo realizado por la percepción del individuo.



Ilustración 92 “*Barra de Eurasia*”, Joseph Beuys, 1968, madera y cobre, 423 x 14 x14 cm., derechos de autor: Imagen art VG Bonn. Düsseldorf, Alemania.

<sup>262</sup> «*Evento, ocurrencia o suceso*», manifestación artística que centra la obra de arte en el evento y no en el objeto, donde la interacción o percepción del espectador es prioritaria para la obra misma.

<sup>263</sup> M. Corachán, “Arte y libertad”, Revista digital, no. 48, Valencia, Mayo 2008, exposición Josep Beuys, Múltiples, IVAM, visitada el 21 de Septiembre del 2010, <http://www.arteylibertad.org/>

Inmersos en este ejercicio de desmantelamiento no se puede dejar de hablar de Gordon Matta-Clark, y en general de sus proyectos de *Anarchitecture*<sup>264</sup> (término usado por Matta Clark para expresar su labor de arquitecto no convencional), que no se trata de una simple negación de lo arquitectónico, sino desentrañarla hasta revelarla, liberando narraciones de lo privado mediante cada herida al objeto arquitectónico. Sus imágenes, buscan reconstruir una cierta percepción dinámica y móvil del espacio.

Pensar en la arquitectura ya no como un acto construido, sino por el contrario, como aquello que solo mediante su destrucción es capaz de exhibir su potencialidad. La lógica de la destrucción es tan natural como el acto creativo del ser humano, su contraparte; aquella que nada tiene que ver con un simple acto intempestivo y sin finalidad. La destrucción responde a la voluntad de dejar al descubierto, de hacer vulnerable al objeto construido.

Genero así obras que cuestionaban los límites físicos y conceptuales de la obra, preguntándose desde y hasta qué punto una intervención humana es una intervención de arte, y si una obra de intervención efímera, destinada a desaparecer por los efectos de la naturaleza, podía o no ser considerada arte. Considera el edificio intervenido como la obra en sí, una obra recorrible y destinada a desaparecer, porque los edificios intervenidos eran siempre inmuebles a punto de ser demolidos.



Ilustración 93 “*Window blow-out*”, Gordon Matta-Clark, 1976, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Nueva York, E.U.A.

“*Construir para alimentar a los gusanos*”<sup>265</sup>, es porque sólo se puede apropiarse del espacio mientras se vive, después, es seguro que la fragilidad y la incesante mutabilidad de las edificaciones termine engullida por el cauce de los acontecimientos. Apropiación de la arquitectura en medida de la temporalidad humana, y tan efímera como ésta. Sus obras efímeras, sus *anarquitecturas*, inspiradas en la idea de transformación de la materia, otorgaban una *segunda vida* a edificios condenados a la demolición, mostrando sus entrañas, abriéndolos a la luz. Quizá como una preparación, como un ritual mortuario del objeto para confrontar y aceptar su partida. Su extinción.

<sup>264</sup> William Hanley, “*Gordon Matta Clark at the Whitney*”, Artinfo, 2007, <http://www.artinfo.com/news/story/24688/gordon-matta-clark-at-the-whitney/>, visitado el 16 de Noviembre del 2010.

<sup>265</sup> Josep María Montaner, “*Las formas del siglo XX*”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.263, p. 138.

El deseo de no realizar arquitectura, sino de destruirla, develarla, desmantelarla; bien puede ser mostrada en la obra de Rachel Whiteread y los vaciados con que expone los interiores, que estos deseos se hacen más evidentes, más palpables. Desocupándose de la construcción de la materialidad exterior y concentrándose en la conceptualidad interior, donde sus obras de vaciado, una vez demolido el recipiente ponen a flor de piel la verdadera esencia de la arquitectura, que no se reduce a la simple materialidad de la misma.

Existe en su obra una invocación a la ruina que se opone a la arquitectura y devela por medio de la ausencia del objeto arquitectónico el sitio, la memoria y las relaciones del sujeto, es como meterse de lleno en esos planos urbanos en negativo que se dibujan para ver bien la estructura urbana, sus calles y plazas. Una obra en la que se nos presenta la vivienda desde su interior, ya que ha sido ésta la que ha sido utilizada como molde, pero que a su vez nos impide su entrada, su visión completa, inacabada quizá como la arquitectura misma aún y con sus pretensiones totalizadoras.

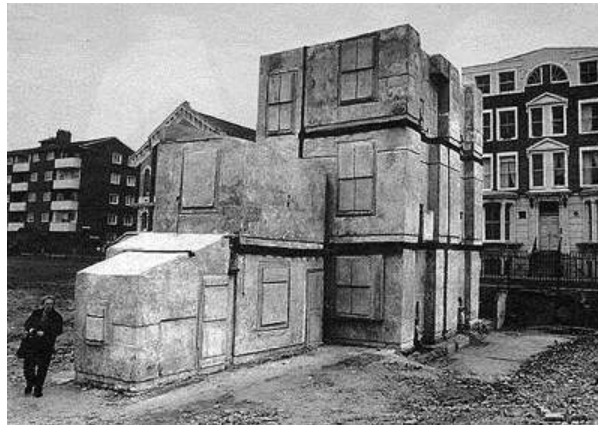


Ilustración 94 "House", Rachel Whiteread, 1993, yeso y aluminio, Grove Road, Londres, Inglaterra.

Logra que la forma comprendida, cobre carácter simbólico, convirtiendo lo cotidiano en un acontecimiento. Los *espacios negativos* que crean en su interior esos contenedores del tiempo, de las memorias, incluso las olvidadas ya por todos, que son los objetos y las viviendas que con su forma contienen, son memorias sin recuerdo, escondidas y ausentes. Whiteread moldea no el objeto en sí, sino el vacío interior, lo que pudiera llamarse la esencia de la arquitectura.

La autora misma ha dicho que su trabajo se asemeja a la confección de una máscara mortuoria de la antigua Roma. Una representación sólida de la muerte, tal vez el rigor mortis del siglo XX. Cuando los griegos colocaban una piedra o un pedazo de madera en la tierra, no era meramente un signo de la persona fallecida sino un doble, una traducción de la muerte a lo visible. Una duplicidad que pretendía mostrar lo que ya no es, lo que un día fue y no está más. Materializar la ausencia por medio de una presencia significada.

Las *anarchitecturas* de Matta-Clark, como las de Whiteread (aunque uno por sustracción y otro por duplicación), tratan sobre formas que han sobrevivido a sus usos, no por mucho tiempo, y exponen una obra temporal como la obra misma. A su vez, Jordi Colomer, propone *anarchitekton*<sup>266</sup>, un proyecto que recorre hasta ahora cuatro ciudades con maquetas de edificios del entorno, poniendo de manifiesto la ficción y el juego de la arquitectura virtual; convertidos así los edificios omnipotentes en pequeños artefactos efímeros en torno a una narración del paseo por la ciudad.

Susceptibles de ser desplazados a antojo del portador, en un plano de ficción los personajes habitan esa arquitectura efímera, eternamente. Un proyecto múltiple donde cada ciudad se presenta en una pantalla a la vez, y todo acontece al mismo tiempo. Una multiplicidad de tiempos y espacios que convergen en un ambiente inexistente, virtual, pero a la vez tan presente como real. Como si fuese un movimiento infatigable.



Ilustración 95 “*Anarchitekton*”, Jordi Colomer, Barcelona, Agosto, 2002, fotografía: Ichiro Guerra, maqueta: Jordi Encinas.

En Bucarest se tiene una tercera versión de esa idea de límite, un límite temporal. Se ve esencialmente edificios empezados durante los últimos años de la década de los ochenta y que nunca se acabaron. Es con la maqueta de uno de esos *esqueletos*, esos edificios fantasma, que están muy presentes en la ciudad que el personaje se pasea delante del delirante *palacio del pueblo*.

Entre movimiento e inmovilidad, en fin entre ficción y realidad. La arquitectura sugiere mundos posibles, modos de vida. Algunas arquitecturas puramente icónicas son sólo escenografías vacías, puro espectáculo de luz y color. Otras sugieren modos de vida pero se quedan en decorados inertes. Pero hay otra acepción de la idea de decorado, el de una arquitectura provisional, con usos abiertos, portátil, con la que se pueda interactuar. Mis personajes actúan en la ciudad en ese sentido. Maquetas que no anhelan ya ser un futuro inmediato, sino declinan hacia un tiempo «*literario*», de la ficción y de la imaginación.

<sup>266</sup> “El título genérico para una serie de videos que se propone como un work in progress. Barcelona, Bucarest, Brasilia y Osaka son las primeras etapas de este proyecto”.

<http://www.jordicolomer.com/anarchitekton/intro.htm>, visitado el 24 de Agosto del 2010.

Caso contrario ocurre con la obra de la joven arquitecta Francisca Benítez, quien desarrollada profesionalmente en Nueva York, presenta una serie de ideas e inquietudes convertidas en proyecto por medio de la inventiva y la búsqueda de nuevas opciones; una de las cuales es su proyecto «450 W 42», un páramo en la calle 42 de Manhattan que es revelado al adentrarse en ese vacío que lo cobija. Una retrospectiva de temporalidad, donde en un terreno pre-arquitectónico (un predio baldío), un sitio considerado casi inexistente hasta que sea construido, es experimentado sin embargo como un lugar repleto. El lugar la obliga a decidir sus recorridos, sus pausas, escribiendo con el cuerpo, su experiencia del lugar. Surge aquí el deseo de no ser arquitecto, apareciendo antes o después de la arquitectura, independiente del objeto, solo experimentando espacios. La arquitectura filtrada ahora por lo narrativo, aquello que acontece en el tiempo más allá del espacio mismo. Una narrativa como mucho más literaria que arquitectónica, ya que despojándose de la materialidad le acerca al acontecer.

Atender a un inventario o un recorrido de arquitecturas no construidas, arquitecturas utópicas, inevitablemente se sitúa ante los límites de la disciplina; ante esa indeterminación que se manifiesta explícita en el pensamiento del autor por medio de la expresión de la obra. Mirando pues, aquello que ha permanecido detrás de la arquitectura misma, alimentándola y nutriéndola de ideas. Si se plantea como definición que la arquitectura es construir, la arquitectura no construida se encuentra en el borde conceptual de la materialización misma; cuestionando lo aceptado como aquello material y transformando la realidad crecientemente dominante; para declinar donde colapsan los límites y la capacidad transformadora de la arquitectura, tanto la construida como aquella que no tuvo nunca un espacio material.



Ilustración 96 «450 W42», Francisca Benítez, videocorto, color, silente, 2006, 13'33'', fragmentos.

## Sueño literario.

La arquitectura como experimento de la temporalidad, se encuentra en el borde conceptual de la materialización misma; cuestionando lo aceptado como aquello material y transformando la realidad crecientemente dominante; para declinar el colapso de los límites y la capacidad transformadora de la arquitectura.

Si la arquitectura puede idear contenedores de experiencias humanas, será solo despojándose de la materialidad que la aqueja que podrá acercarse fielmente a lo que acontece en su interior, y crear así, lugares para el acontecimiento, efímero y fugaz; y no ya para la posteridad, tan eterna como ficticia.

Deleuze considera a la literatura como una serie de intensidades, de develaciones y de flujos<sup>267</sup>; y propone que la estructura lingüística no es lo suficientemente abstracta para expresar lo que las letras pretenden. En la arquitectura sucede algo similar, la expresión materializada de la misma pierde a este efecto su abstracción romántica que originó su concepción.

Quizá esto dilucidado por Deleuze haya sido ya experiencia en otros autores, como Julio Verne u Orhan Pamuk; quienes declinaron de la profesión arquitectónica por la literatura, en gran medida por el ideal que subyace en los lugares no construidos a que la literatura remite por medio de la imaginación, que producen una inventiva a la cual la narración literaria (entendida como experiencia lectora y no como simples palabras) es capaz de acercarse fielmente, de permitir casi palpar ese «acontecer».

El resultado de la profesión no es lo suficientemente abstracto para poseer la flexibilidad deseada por una arquitectura que pugna el tiempo. Lo logrará en medida en que dé cabida a los acontecimientos (producidos por las acciones) y se manifieste en un tiempo presente (donde radica su existencia), más allá del simple establecimiento del constructo deberá poseer un pensamiento del acontecer, es decir, concatenado y no secuencial. Donde el acontecimiento no está implícito en el suceso como inicio y fin, sino en la concatenación del fluir uno sobre otro, de un modo no lineal sino yuxtapuesto.

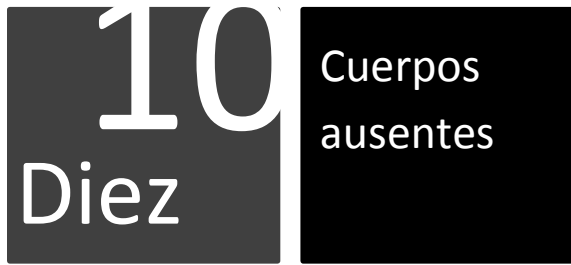
Ya que será en este fluir donde los acontecimientos devienen intensidades, que marcan en mayor o menor medida el transcurrir del tiempo. Es entonces que la práctica inmersa en la sucesión del tiempo como concatenación será una reducción, ya que el tiempo vivido que reside en el acontecer escapa de la cronología establecida para establecerse en un tiempo distinto. Un tiempo de cambios.

---

<sup>267</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, 5ta. ed., Valencia, 2002, p.405.








/ las expresiones del vacío en la presencia ausente

el ritornelo/ el espacio expresa dicotomía/ la indeterminación del vacío/ el templo de Ise/ la invención de lo inútil o la óptica occidental/

Arata Isozaki/ Fernando Espuelas/ Lao-Tsé/ Félix Guattari/ Gilles Deleuze



En la ausencia es que se manifiesta el ser humano, de manera fugaz y transitoria, del mismo modo que vive. El cuerpo ausente del vacío está más presente que nunca, es sencillamente que no nos habla, suele ser demasiado silencioso.

## Cuerpos ausentes.

“*La arquitectura no habla*”<sup>268</sup>, suele ser demasiado silenciosa, parece expectante aún en su inmovilidad. O habla quizá con otro lenguaje, uno con que no se está familiarizado y cuesta trabajo entender. La presencia acarrea consigo el indisociable concepto de ausencia, y la presencia suele ser el fundamento tradicional de la disciplina arquitectónica.

La ausencia representa aquello que no está, y se piensa por tal que carece de valor; pero la sociedad actual ha sobrevalorado la presencia, la materialidad y la firmeza. En el espacio interno del hecho arquitectónico, despojado de toda materialidad es en donde reside su verdadero valor, y este espacio es un vacío.

Este vacío es un cuerpo, uno que no está, no materialmente, se encuentra ausente; o más bien ajeno a las nociones humanas de presencia, ya que aquello ausente está tan presente como todo lo demás. Tal como lo expresa Deleuze, no existe realmente algún vacío, se trata simplemente de una materia mucho más sutil<sup>269</sup>.

En ella se encuentra la huella de lo que fue, pero también de lo que puede ser; el vacío se presenta como una oportunidad, como el espacio más flexible del constructo arquitectónico, más propositivo y abierto al cambio. Es una multiplicidad, un rizoma, se gesta sin la presencia del individuo y muta con él, se adapta y transforma. Es en el vacío en que se da forma a la arquitectura, es el espacio en donde se materializa aquello que no era, pero la presencia del constructo no radica en la confianza que se le tiene a la materia, sino por el contrario, en la desconfianza inmaterial del vacío, ya que es en ella donde sucede el acontecimiento.

La óptica Occidental ha enseñado al humano a confiar en la materia y en lo permanente, pero es en la ausencia que éste se manifiesta, de maneras fugaces y transitorias.

El cuerpo ausente del vacío está más presente que nunca, es sencillamente que no habla, ya que suele ser demasiado silencioso. A lo lleno se antepone siempre lo vacío, ya que es en este segundo donde el primero se gesta; así como esta dualidad la permanencia y la fugacidad juegan roles muy similares, lo permanente es materia, mientras que lo ausente es vacío.

---

<sup>268</sup> Luis Moreno Mansilla, “Sobre la confianza en la materia”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 5 de Enero del 2007, <http://proyectandoleyendo.wordpress.com/>, consultado el 27 de Agosto del 2011.

<sup>269</sup> Gilles Deleuze, “El pliegue. Leibniz y el Barroco”, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 184.

## El ritornelo.

(Del it. ritornello).

1. m. Mús. Trozo musical antes o después de un trozo cantado.
2. m. Repetición, estribillo.

La permanencia presupone una repetición constante e inamovible de algo, que a su vez, da sustento a la experiencia del ser y permite crear territorios donde se desenvuelve. Pero todo territorio trae consigo la *desterritorialización* y esta a su vez la *reterritorialización*<sup>270</sup>, nada sino un constante devenir.

Ese ritmo que permite permanecer constante (tal como dice Deleuze), puede también aumentar o disminuir, aparecer o desaparecer<sup>271</sup>; y será en el devenir que encuentra la permanencia, pero no estática, sino todo lo contrario. En el cambio, en el dinamismo y en la transformación se encuentran los valores que han de dotar a la disciplina de verdaderas herramientas para *desterritorializarse* y *reterritorializarse*, siendo lo igual pero no lo mismo.

En el ritornelo se encuentra una relación de subjetividad, en que una y otra vez la repetición resulta no lo mismo, sino algo más. Siendo este algo más lo que potencia el cambio que se da a su vez en el proceso de *territorialización* del ritornelo. El devenir resulta impredecible a esta noción, y a su vez, la noción del cambio que tampoco se puede desligar.

Entonces, es a través de estos procesos *territorializantes* que se cambia el entorno de continuo; pero *¿de qué modo cambia la arquitectura con estos procesos?*; desde los orígenes de la disciplina se encuentran instituidas las nociones de firmeza y estabilidad como sustento de la profesión y de su constructo, pero ha sido en la última mitad del siglo pasado que estas nociones comenzaron a ser replanteadas en occidente, siempre tan estrechamente ligado con una óptica carente y miope, de que el capitalismo (en todas sus etapas) se ha apropiado, sin dejar cabida para impredecibles, de determinaciones siempre dadas, donde cualquier parámetro variable habrá de ser desdeñado por su naturaleza, negando la naturaleza misma de aquello que le rodea.

Pero donde existe una mirada siempre hay dos...

---

<sup>270</sup> El movimiento de la territorialidad, por el cual se puede de nueva cuenta asentar un territorio que se había abandonado, o simplemente transformado en el cambio, una liberación de la materia de expresión que permite marcar cualitativamente, un devenir expresivo.

<sup>271</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 2002, 5ta. ed., pp. 527.

El espacio expresa dicotomía.

***“Reunimos treinta radios y lo llamamos rueda, Pero es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad de la rueda. Giramos el barro para hacer un jarro, Pero es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad del jarro.***

***Abrimos puertas y ventanas para hacer una casa, y es en el espacio donde no hay nada de lo que depende la utilidad de la casa. Por lo tanto, tal como nos aprovechamos de lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es”<sup>272</sup>.***

Si alguna concepción de la arquitectura tiene como visión la realización de límites en el espacio para conformar un interior, es pues, que el interior es tan importante como las fronteras que le demarcan, es decir la arquitectura deberá ser valorada tanto por el vacío que alberga como por el contenedor mismo. Lao-Tsé expresa a en su poema el tan escasamente reconocido valor del vacío, el valor de lo «*que no es, pero esta*»; un jarrón no serviría de nada si no albergase agua en su interior; así la arquitectura por igual debe valorarse en conjunción con su parte inmaterial, su vacío. El vacío entendido como una faceta más del espacio, que no se reduce a lo que existe entre los objetos, sino el complemento opuesto de ellos, tan necesario como los objetos mismos; una relación tan perversa y a la vez necesaria como la luz y la sombra, donde la una no existe sin la otra.

Una cosa definida como un «*ser*», encontrará su utilidad precisamente en ese «*no ser*», en el vacío (no necesariamente físico) que la acompaña. Una noción que quizá cuesta trabajo entender cuanto más familiarizado se esté con la cultura Occidental, ya que en esta, el vacío es sinónimo de ausencia, de carencia; en tanto que en la visión oriental lo es de plenitud. El vacío como el principio activo del espacio, y a su vez, como aquello que da sentido al contenedor. Careciendo el espacio por si solo de sentido alguno, y adquiriéndolo en relación con su contrario, únicamente a través del tiempo. Y con este pensamiento va acompañada la noción del cambio perpetuo, donde la dinámica y el movimiento son constantes, la realidad es efímera y cambiante y se rehace a sí misma una y otra vez. La conjunción de espacio y tiempo como dos distintos de un mismo.

***“El acentuado carácter temporal de la conciencia de lugar japonesa es probablemente la razón de su conciencia de un cambio constante o viceversa”<sup>273</sup>.***

---

<sup>272</sup> Lao-Tsé [siglo VI a.C.], “Ventana al Oriente”, Miguel Ángel Flores [editor], UAM, México D.F., 1997, pp. 94.

<sup>273</sup> Juan Calduch, “Temas de Composición Arquitectónica: Memoria y Tiempo”; Club Universitario/Escuela de Arquitectura de Alicante, España, 1998, pp. 121.

## La indeterminación del vacío.

La fragmentación y lo impredecible no son necesariamente benévolos en el quehacer arquitectónico, ya que incluso pueden actuar como preponderantes en la determinación a tomar, donde se debe apostar por una indeterminación como liberador del sujeto al objeto, no así por una impredecibilidad coercitiva. Líneas de aconteceres más allá de la preocupación formal que esto conlleva, es decir, actuar en pro de un tejido que puede ser transformado, tomar como consigna la evasión de sobre-determinaciones innecesarias en la producción arquitectónica, sustituyéndolas por asignaciones provisionales, que sean tan conectables como desconectables, cambiantes.

***“La utilidad del concepto de transformación consiste en el hecho de que, a diferencia de la noción más familiar de analogía, la transformación permite el impulso más radical hacia la toma de los parámetros básicos por sí mismos como transformaciones las unas de las otras”<sup>274</sup>.***

Un actuar encaminado a la transformación, más allá de la analogía o el simbolismo donde el concepto de transformación no asume un significado fundamental, ya que a estas no les es permitido remitir a significados indeseados. Con la conciencia cabal de que es imposible la predicción de la totalidad de la experiencia, donde se muestra una *arquitectura des(estructurada)* abierta a una mirada dispersa, múltiple, con conexiones y desconexiones, un mapa de intensidades vuelto sobre sí.

184

La transformación del recinto tradicional oriental (principalmente el japonés) se da por medio de la ausencia, del *vacío* que no es, sino el sentido de lo abierto que espera el cambio, la transformación misma como adaptación del entorno. Un vacío útil, necesario y flexible.

Un marco neutro, que se activa con la presencia humana, de dimensiones y ambientaciones totalmente variables; la arquitectura tradicional oriental supo a bien incluir dentro de su constitución misma el sentido de lo *incompleto*, pero no incompleto por la carencia o falta de algo, sino por la ausencia necesaria como potenciadora del cambio. Lo que en Occidente al estar deshabitado posee un sentido de autosuficiencia al estar repleto de muebles y artefactos que se apropian del lugar, en Oriente un espacio deshabitado está diseñado para ser eso, un espacio vacío.

En una habitación cerrada oriental la vista puede desplazarse libremente del muro al techo, al piso y recorrer cada rincón accesible a la vista, sin impedimento alguno. Donde la inestabilidad estática marcada por el vacío se convierte por medio de la presencia humana en una plenitud dinámica.

---

<sup>274</sup> James Ogilvy, “Many Dimensional Man”, Harper Collins, 1a. ed., Nueva York, 1979, pp. 372, p.46-47.

Ilustración 98 *"Fusuma al interior del recinto japonés"*, en *"El claro en el bosque"*, Fernando Espuelas, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183.

185



## El templo de Ise.

Una dualidad se presenta aquí entre la espera y la acción, ambas contrapartes la una de la otra, una latente y la otra presente; un cambio continuo que se expresa en el vacío como valor primordial del entendimiento de la arquitectura tradicional oriental.

***“El espacio japonés siempre está unido a la sublimación del vacío. En efecto, para vivir en un espacio con mayor libertad es necesario de antemano crear el vacío. Después, el vacío será ocupado de alguna manera. Pero la vibración del vacío y su presencia deben permanecer sensibles”<sup>275</sup>.***

«Sukiya»<sup>276</sup>, o “casa del vacío”, es la designación del objeto como ausencia; la presencia del objeto mismo que no está ya más físicamente. No se ha de olvidar la tan afamada tradición japonesa de renovación de templos: *shikinen-segu*, cuya traducción literal sería “traslado del templo en años de celebración”; una tradición muy arraigada que ocurre cada veinte años y les permite a los japoneses incorporar el sentido de la temporalidad de la obra en el quehacer arquitectónico. Esta tradición en un inicio ligada puramente con los templos sintoístas que constituyeron la religión originaria de Japón; no tenía en sus comienzos un tiempo definido para la renovación de sus edificaciones, y dependía de cada templo el periodo de renovación.

***“En Izumo-taisha se guardaban intervalos de sesenta años, en Kitano-jinja de cincuenta y en Sumiyoshi-taisha se renovaba el templo cada veinte años”<sup>277</sup>.***

Ligado a este concepto se encuentra muy de cerca el de *kodenchi*<sup>278</sup>, que designa al vacío mismo que ocupó en algún momento el templo anterior en su proceso de renova-

---

<sup>275</sup> Michael Random, “Japón. La estrategia de lo invisible”, Eyras, Madrid, pp. 259, p. 201.

<sup>276</sup> Suki-Kun: el etimológicamente “espacio vacío”, expresa el sentido de la apertura misma; en las artes marciales, *suki* designa el vacío mental, el momento de la inacción y la reflexión de la acción futura.

<sup>277</sup> “Detail” [Revista no.3], Reed Business Information Spain, Sept.-Oct. 2003, pp.329, p. 262.

<sup>278</sup> Fernando Espuelas, “El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183, p. 77., a su vez de “Iwanani Dictionary of Ancient Therms”.



ción periódica; vacíos que se van sumando a la memoria de lo que un día fue y hoy sigue siendo, pero no está más físicamente. El templo de *Ise* en la región de *Uji*, es de los pocos que aún conservan esta tradición de renovación.

Un devenir que se presenta en Nietzsche como el *eterno retorno*<sup>279</sup>, aquel que pone en movimiento centrifugo las fuerzas vitales, donde el hombre ha de destruir para construir, pero no será igual, será la repetición no de lo mismo, sino de lo otro. Aquello que surge del devenir.

Una tradición que no solo atañe a la arquitectura sino a la totalidad de los objetos del espacio, se renuevan todo tipo de artefactos al interior del inmueble. Todo excepto una cosa. El apoyo central del «*shoden*», el pilar principal llamado «*sin no mihashira*», el pilar inmutable del corazón, donde según la tradición se encuentra justo debajo de este pilar el espejo sagrado de la deidad a la que fue dedicado el templo.

Este pilar que permanece es albergado por una pequeña cabaña que se fabrica expreso mientras se reconstruye el templo, exactamente igual a lo que alguna vez fue; una práctica que en si misma alberga el germen alentador de la renovación y del cambio, pero que a su vez tiene presente la permanencia de seguir siendo lo mismo, de reconstruirse idéntico; esta costumbre instaurada con el emperador *Temmu* y aplicada posteriormente con la emperatriz jito por el año 690, que pudiera parecer contradictoria no lo es, por el contrario es complementaria a la noción misma de la renovación, del cambio; ya que aun y cuando el objeto es reconstruido idéntico al anterior, para la óptica oriental la diferencia es tan grande, como el nacimiento de un nuevo «*kami*».

En la óptica sintoísta del Japón también existen las dualidades, el concepto del «*ma*» que determina los conceptos de tiempo y espacio es visto como el *movimiento* mismo. Este concepto ligado a la naturaleza de sus deidades, los «*kami*<sup>280</sup>», eran visibles en el movimiento del sol, que generaba sombras y luces, días y noches, divinidades y terrenales; mortales e inmortales, dioses y humanos. Pero incluso la deidad se renueva, una y otra vez, periódicamente; realmente nada es eterno en la cultura japonesa.

La visión de Oriente tiene implícita la denuncia de la falta de valor de aquello precede-ro, esa fugacidad que muy pocas veces es valorada en Occidente es denunciada por la concepción de la temporalidad japonesa, tanto divina como terrenal; así mismo sucede

---

<sup>279</sup> Una extinción necesaria para volver a crearse, siempre distinto aunque; donde un principio conlleva a un fin que genera un nuevo principio. Pero no se está hablando de un tiempo cíclico, sino de un devenir constante, que ocurre una y otra vez en sí mismo.

*Friedrich Nietzsche*, "Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres", Mexicanos Unidos, Trad. Jaime Gonzales, 5ª ed., México D.F., 1986, pp. 145.

<sup>280</sup> *Kami*, deidades generalmente asociadas con elementos de la naturaleza que simbolizan el modelo imaginario del universo japonés.

con el espacio. La delimitación para los espacios sagrados japoneses son de una simplicidad tal que apabullan para la visión occidentalizada a que se está acostumbrado; *yorishiro* o *himorogi*, delimitados únicamente por cuatro postes en cada esquina y delimitados simplemente con un lazo que los une, o en otras ocasiones por una simple franja de piedras en el suelo, grava blanca o guijarros, que posteriormente evolucionarían en los jardines secos (*kare-sansui*) de arena y grava que con tanta fama se conocen hoy en día del Japón y simbolizan la ausencia del agua; designan el lugar para el cual los «*kami*» han de descender en cada renovación periódica del mundo terrenal para representación suya.

Incluso en la representación del vacío como jardín seco se encuentra latente la importancia de lo que no es, de lo que no existe, se prioriza esta indeterminación como lo inexistente en lo existente donde incluso, tiene mucha mayor importancia la inexistencia que la existencia misma.

El *vacío* se antepone a lo ocupado, es decir, lo inmaterial ante lo material.

Lugares vacíos de toda materialidad humana, el espacio mismo concebido como un vacío. Pero un vacío repleto de potencial, de apertura al cambio, a la llegada y la huida de la deidad; un espacio que era delimitado por un tiempo, un tiempo de acontecimientos que en él se suscitan, un espacio percibido por el fluir del tiempo.



Ilustración 99 "Templo de Ise", tomado de "El claro en el bosque, Fernando Espuelas, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183, p. 64.

Acontecimientos temporales en el espacio que se conforma y constituye por ellos y nada más, que se cativa con su presencia y espera pasivamente en su ausencia; donde «*ma*», no es, sino ese *vacío* latente que espera el acontecimiento, el momento en que ocurre un *cambio*.

## La invención de lo inútil o la óptica Occidental.



Ilustración 100 "Izanami e Izanagi", Eitaku Kobayashi, era Meiji, óleo sobre tela, 1885, [Wikimedia Commons].

Izanami e Izanagi, son dentro de la mitología japonesa un claro ejemplo de lo que vendrá a ser toda la cosmovisión de la cultura tradicional, en sus acepciones y concepciones.

La tradición relata que ambas deidades engendraron todas las islas que conforman el Japón, y también muchas deidades. Pero en el parto del dios del fuego Kagutsuchi, su madre Izanami murió, lacerada por haberlo engendrado; Izanagi enfurecido por la muerte de su amada, mató al recién nacido y de éste se crearon docenas de deidades.

Izanagi lleno de cólera, decidió hacer un viaje a *Yomi* (*la tierra oscura de la muerte*). Tras haber llegado, encontró a Izanami y le pidió que regresara con él. Ella mucho más sensata que él le dijo que era demasiado tarde, que había ya probado el alimento del inframundo y que ahora debería quedarse en la tierra de los muertos.

Pese a esto, y por la obstinación de Izanagi, ella trató de convencer a las deidades de inframundo para que le permitieran irse y pidió a Izanagi que no entrara durante ese momento.

Izanagi esperó, cansado de esperar e impaciente de encontrarla, pero la imagen que ahí vio lo horrorizó: *el cadáver putrefacto de Izanami*.

Ella tan enojada como indignada le mando a los ejércitos del inframundo detrás, hasta que ella por fin logró alcanzarlo y tras su osadía discutieron; él, empeñado en devolver a su amada a la vida, y ella, cabal para saber cuándo su hora había llegado mencionó: *"Oh, mi amado marido, si así actúas haré que mueran cada día mil de los vasallos de tu reino"*, a lo que Izanagi contestó *"Oh, mi amada esposa, si tales cosas haces yo daré nacimiento cada día a mil quinientos"*.

Finalmente llegaron a un acuerdo, donde el equilibrio era el que debía reinar. Ella le pidió que aceptara su muerte y él prometió entonces no volver a visitarla, y entender que la vida es un ciclo, que acaba para unos y comienza para otros. Ambos declararon el fin de su matrimonio. Y es esta separación significó el comienzo de la muerte para todos los seres. La vida como una transformación constante, donde la muerte es tan importante como el nacimiento; no solo de las personas, sino de todo, incluyendo los objetos, la arquitectura.

El entendimiento desde la concepción mitológica del cambio, del devenir, de la vida y la muerte; se encuentra presente en la manifestación misma de toda la cultura japonesa. En la óptica oriental, el vacío no es algo vago e inexistente, sino por el contrario, un elemento dinámico y operante; constituye el lugar por excelencia donde ocurren las transformaciones, es aquel que introduce la discontinuidad.

En la edificación tradicional oriental (principalmente la china y la japonesa) la vista puede deslizarse con mucho mayor fluidez que en su contraparte Occidental; se encuentra un vacío que impera en el espacio, una ausencia de muebles que refiere a una ausencia de personas, pero no lo es así.

Es más bien que no se admiten a los objetos materiales como idolatrías que imponen su protagonismo al de la misma presencia del hombre, los objetos se vuelven meramente utilitarios para las acciones humanas y desaparecen de vista en cuanto dejan de cumplir un cometido, siempre al servicio del hombre; y no inmersos en esa dinámica trágica que aqueja a occidente donde el protagonista es el objeto más allá del sujeto mismo; donde lo trascendental es lo material del constructo arquitectónico y no así la inmaterialidad pasajera de la vida humana.



Ilustración 101 *"Interiro del recinto tradicional japonés"*, tomado de *"El claro en el bosque"*, Fernando Espuelas, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183, p. 62.

El vacío oriental como manifestación asequible de un entramado cultural que se ha venido gestando con el tiempo y aún persiste hasta nuestros días, un vacío tan útil como flexible con un sentido del cambio y de la transformación muy distante a la producción de usanza en occidente.



Ilustración 102 “Shoden del templo de Ise”, en “El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”, Fernando Espuelas.

Para la cultura japonesa existe una palabra que incorpora el tiempo y el espacio en un solo e indivisible concepto: “Ma”. De definición que no es posible encontrar en otro idioma, donde en términos espaciales lo más cercano que se pudiese encontrar es la distancia entre las cosas que se encuentran en continuidad, y en términos temporales sería la pausa entre dos acciones que ocurren en continuidad<sup>281</sup>; es decir, el punto intermedio que existe entre las cosas, tanto espacial como temporalmente.

Para oriente no existía división entre tiempo y espacio, ambos eran concebidos como intervalos, como vacíos dentro de un continuo, como respiros; a su vez el “Ma” en arquitectura, se le vincula con el espacio del hogar, con la casa, pero es hasta que incurre dentro de esta la vida humana que comienza a tomar sentido.

Si en occidente el espacio interior de la casa (y de muchos más espacios) se caracteriza y determina por el mobiliario al interior, en oriente esto no sucede, los muebles no restan importancia alguna ni se apropian del espacio como protagonistas, y solo son activados por la presencia humana; pero no es esta la única bondad con que cuentan, si alguna palabra en nuestro vocablo describe cabalmente la arquitectura tradicional oriental, es: *adaptación*<sup>282</sup>.

<sup>281</sup> Fernando Espuelas, “El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183, p. 77., a su vez de “Iwanani Dictionary of Ancient Therms”.

<sup>282</sup> Adaptación, acción de adaptarse; (Del lat. adaptāre). tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original. “Diccionario de la lengua española”, Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/>, consultado el 07 de Noviembre del 2010.

La dimensión y la ambientación de los espacios pueden ser en su totalidad variables, con la presencia de los *fusuma*<sup>283</sup> permiten la mutación del espacio a voluntad y necesidades de sus ocupantes, los *shoji*<sup>284</sup> permiten incorporar el exterior al interior y viceversa. Cada uno de los aspectos esenciales (luz, proporción, tamaño) son perfectamente controlables y están a merced de la voluntad de quien lo habita.

Esta arquitectura tradicional oriental incluyó el sentido de lo *indeterminado*, de lo incompleto; y es precisamente esta cualidad la que permite la eclosión del dinamismo en el vacío, donde esta presencia de vacío estática sin la presencia humana se dinamiza en un estallido cuando el hombre la habita. Donde la espera y el cato constituyen las dos formas complementarias del vacío, una latente y otra patente, ambas resultado del cambio continuo.

Un constructo siempre ligado a la sublimación del vacío, donde para habitar es necesario crear el vacío que será interrumpido por la presencia del hombre, pero que deberá estar siempre ahí, discontinuamente, tan armónico como melódico para el existir humano. La idea del vacío como trascendencia. La vida como un acontecimiento, y como tal pasajero y temporal, sujeto al cambio y al devenir; propiedades que en la óptica oriental la divinidad añora.

Ese sentimiento de la vida como las olas de un océano<sup>285</sup>, un constante devenir, un fluir de acontecimientos que aparecen y desaparecen en el océano; y es entonces, en la impermanencia y lo transitorio de la vida, de los objetos, del ser humano, que se valoriza el momento mismo, en un tiempo y un espacio irrepetible y donde no es anhelada la eternidad porque se sabe inexistente.

***“el envejecimiento de las cosas, el marchitarse de las flores, las sombras cayendo sobre el agua o sobre la tierra, son los tipos de fenómenos que más profundamente impresionan al japonés”<sup>286</sup>.***

---

<sup>283</sup> *fusuma* (襖), paneles rectangulares opacos que se deslizan de un lado a otro para separar los espacios del recinto tradicional japonés.

<sup>284</sup> *Shoji* (障子), un tipo de puerta tradicional japonesa compuesta de papel washi (traslúcida), que permite incorporar el interior al exterior y viceversa en la habitación.

<sup>285</sup> Arata Isozaki, “Ma: Japanese time-space”, [The Japan Architect] Revista AD, ed. Seigow Matsuka, no. 7902, pp. 135, p. 79.

<sup>286</sup> Fernando Espuelas, “El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183, p. 63.

*“«Mi gusto por la muerte (dice Bousquet) que era fracaso de la voluntad, lo sustituiré por un deseo de morir que sea la apoteosis de la voluntad.» De este gusto a este deseo, en cierto modo no cambia nada, excepto un cambio de voluntad, una especie de salto sobre el mismo lugar de todo el cuerpo que cambia su voluntad orgánica contra una voluntad espiritual que quiere ahora, no exactamente lo que sucede, sino algo en lo que sucede, algo por venir conforme a lo que sucede, según las leyes de una oscura conformidad humorística: el acontecimiento”<sup>287</sup>.*

---

<sup>287</sup> Gilles Deleuze, “Lógica del sentido”, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Trad. Miguel Morey, versión electrónica [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), pp.234, p. 108.

La consecución en plenitud de ese ciclo y esa transitoriedad a la que se está sujetos es la dignificación de los *kami*, el sintoísmo es una religión inmanente, basado en la multiplicidad de las manifestaciones de la vida, y por tal, de la transformación misma; basada en la triada: purificación, ofrenda e invocación. Es la primera (purificación) donde se encuentra la constante renovación que establece el orden, el equilibrio de las cosas.

Es el *kami*, la deidad que representa la transformación misma, la naturaleza develada como cambio, en la renovación de la naturaleza y el ciclo de las cosas, el marchitarse de las flores, el fluir del agua en el río, las sombras que produce el sol y como se mueven a lo largo del día, el divagar del pensamiento, la muerte humana... el nacimiento. Lo divino está manifestado tanto por la ausencia como por la presencia. Estas deidades generalmente asociadas con elementos de la naturaleza, simbolizan el modelo imaginario del universo japonés. Crear naturaleza es uno de los retos del futuro, superando los discursos sobre la conservación de los paisajes que han perdido el proceso que los mantenía, o superar también la actitud habitual de buscar con impaciencia, una imagen fija, perdurable; se avanza hacia la posibilidad de establecer procedimientos compatibles con la nueva ciudad difusa, que permitan dar lugar a nuevos modelos de espacios. Este nuevo espacio siempre enmarcado y confrontado en un entorno cambiante.

Cuando se nace, se hace desnudo y, para la cultura japonesa, puros (*kinari*). Este hecho simboliza que se llega sin nada; y al morir se deja todo. Cuando se llega a este mundo se encuentra muchas cosas y se dejan muchas más atrás, pero entre la llegada y la partida no se produce generación, se produce *transformación*.

La tan enriquecida visión del vacío, propia de la tradición sintoísta de la cultura tradicional japonesa, es un claro ejemplo de que la trascendencia puede ser alcanzada por el vacío, ya que es en este donde se aloja el potencial de la transformación misma, del devenir, esa ausencia que no encarece sino por el contrario, enriquece y dota al objeto de la posibilidad del cambio. El cambio como un hueco para el futuro, una posibilidad del devenir. El *vacío* como la espera de la renovación continua del universo mismo, como marco que delimita un espacio-tiempo, un «*ma*». La fuerza dinámica que posee inherente en sí el vacío venciendo a la tentación de la aparente perdurabilidad de la materia construida en el campo de la labor arquitectónica.

Los *vacíos* se constituyen así sugerentes hacia una *indeterminación* del espacio arquitectónico, pero el vacío no es como pudiera suponerse algo inexistente y vago, sino por el contrario es un elemento de potencial dinámico. Lugar por excelencia donde surgen las primeras transformaciones, donde aquello por el contrario *lleno*, puede alcanzar su plenitud verdadera; el vacío introduce la discontinuidad en el espacio; permitiendo a las unidades de los objetos (en este caso arquitectónicos) sobrepasar las rígidas oposiciones a que se ven sujetas.





---

/ observaciones finales

/ la arquitectura de la sustracción/ la arquitectura como contradicción/ la arquitectura como aconte[cimiento]/ la arquitectura como naturaleza de cambio/ la arquitectura como  
moción/

***“Cada paso ganado para la bandera de la certeza,  
volvía a abrir ante ellos el mar de las preguntas”<sup>288</sup>.***

---

<sup>288</sup> Jis, “Maremoto Intelectual”, Revista Quo, no. 161, Marzo 2011, pp.38, p.1.

## La arquitectura de la sustracción.

Si la demolición marca el final de la vida arquitectónica, también inscribe en sí misma la posibilidad de una nueva construcción, es decir; *“donde no hay nada todo es posible; donde hay arquitectura ninguna otra cosa puede ocurrir”*<sup>289</sup>.

***“¿Por qué la construcción de Tecla se hace tan larga?...  
Para que no empiece la destrucción”***<sup>290</sup>.

La tan afamada dinámica profesional de construir en lo construido, de sumar en un proceso acumulador, se transforma por la apertura de posibilidades que trae consigo la renovada noción de *tiempo* como eje rector de la profesión, sustituyendo a la tan afamada *espacialidad arquitectónica*.

Todas las culturas y todas las sociedades se han construido y demolido al paso del tiempo, pero es a partir de *la revolución del tiempo* (con los grandes cambios que trajo consigo el siglo pasado), que se avanza a una velocidad mayor a la que se estaba acostumbrado. En palabras de Walter Benjamin: *“el destruir rejuvenece”*<sup>291</sup>, la sustracción de lo construido (ya sea por demolición, por indeterminación o por vacío) potencia la transformación y aloja el cambio.

La arquitectura moderna y contemporánea empuja a la profesión a un envejecimiento precoz, a una noción temporal que conduce a una revisión radical de los estatutos de estabilidad y permanencia arquitectónica, que se encuentra cada vez más en extinción, donde se prioriza la permanencia no física sino simbólica, replanteando así la espacialidad como inmaterial a la par de la temporalidad.

## La arquitectura de la contradicción.

La arquitectura alberga dicotomías de las cuales no se puede desprender, y estas a su vez no se pueden desasociar, ya que son el fundamento la una de la otra; una de las cuales ha sido su definición estatutaria como estática, en oposición al cambio; paradójicamente la arquitectura nace como consecuencia de las necesidades humanas, contingen-

---

<sup>289</sup> Rem Koolhaas & Bruce Mau, “S, M, L, XL”, Monacelli Press, Subsequent, Italia, 1997, pp.1376, p. 199.

<sup>290</sup> Italo Calvino, “Las ciudades invisibles”, Unidad editorial, trad. Aurora Bernandez, Madrid, 1999, pp.119.

<sup>291</sup> Walter Benjamin, “Discursos interrumpidos I”, [la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica], Taurus, trad. J. Aguirre, Madrid, 1973, pp. 206.

tes y variables. La arquitectura es entonces, por definición un proceso de mutación continua, tal y como lo es la historia misma del ser humano; y por tal, sus condiciones deben ser replanteadas. La transformación como fase de cambio permite un mayor acercamiento a las dinámicas actuales que marcan la producción arquitectónica; transformar es entrar en relación con una realidad, y como toda realidad, resulta cambiante.

La noción contemporánea del tiempo ya no se presenta como cerrada y unívoca (el tiempo reducido a cero de la experiencia de la centralidad renacentista, o el tiempo controlado, con un principio y un orden en la expansión, de la experiencia de la temporalidad barroca), sino como una experiencia yuxtapuesta, discontinua e incluso contradictoria (coexistencia de múltiples tiempos).

La permanencia no se presenta ahora como una tarea disciplinar básica. Las vanguardias arquitectónicas se presentan como un manifiesto ideológico desligado de todo tiempo que ha de llevar a la comprensión de la disolución de la obra misma.

La realidad contemporánea ha producido una fuerte aceleración de todos los sistemas de cambio, por tanto, los espacios de la contemporaneidad están sujetos a relevantes transformaciones, algunas de las cuales revelan la verdadera naturaleza efímera del mundo actual y develan la *temporalidad* como elemento fundamental del quehacer arquitectónico; manifestándose a través de la apertura de la disciplina hacia lo inacabado y lo provisional.

### **La arquitectura como aconte(cimiento).**

La descomposición del espacio a través del tiempo ha de ser la condición contemporánea por excelencia que lleve a la disciplina a un replanteamiento de sus estatutos; donde el acontecimiento se presenta como la condición instantánea propia del ser humano que le permite la significación de un sitio basado en la provisionalidad, que no pretende ya la eternidad divina, sino que se fundamenta en la fugacidad.

El aconte(cimiento) como una expresión de la fluidez trae consigo el dinamismo como el reflejo de la complejidad implícita en la realidad misma. La arquitectura se presenta como *una materialización del instante*<sup>292</sup> más allá del establecimiento de la permanencia, donde el verdadero valor reside en el acto. La preocupación por la permanencia se ve desplazada por la duración de lo instantáneo, la duración del aconte(cimiento), indiferente de un tiempo cronometrado, se da en un tiempo que se desarrolla en Kairós.

---

<sup>292</sup> Jean Nouvel, *The Ateliers*, <http://www.jeannouveldesign.com/>, Sección: Filosofía, consultada el 07 de Noviembre del 2009.

La arquitectura hoy en día no puede ya ser una producción de permanencia basada en la *firmitas vitruviana*, en un mundo contemporáneo donde la indeterminación de los elementos y el cambio constante son las únicas certidumbres, devienen irrelevantes los efectos de duración, estabilidad y ese constante espíritu de desafío al paso del tiempo en que aún se ve inmersa la práctica *urbano-arquitectónica* actual.

Se corre siempre el riesgo de malinterpretaciones que aluden a la efimeridad del constructo, pero se ha de concebir a la arquitectura como la producción de un choque de intensidades, donde la duración estará implícita en la intensidad producto de esta colisión, de esta producción del acontecimiento que implica una temporalidad inmaterial inscrita en la espacialidad material del entorno en que se desenvuelve, desarrolla y muere.

### **La arquitectura como naturaleza de cambio.**

Desde los primeros vestigios de ocupación del territorio, el ser humano ha transformado la naturaleza para poder adaptarla a sus necesidades; desde los primeros refugios del hombre (inestables y provisionales) hasta sus más complejos constructos (permanentes y sólidos), se ha tejido una compleja red *artificio-naturaleza* que marca la dinámica de la producción arquitectónica contemporánea.

Pero en este proceso, el ser humano se ha desprendido de la noción de *cambio* como factor que marca las transformaciones en la naturaleza y se ha establecido en la inmutabilidad que le permite la tecnocracia contemporánea, llevándolo a la decadencia.

El paso del tiempo produce sobre la arquitectura un proceso continuo de superposición de signos, materiales y elementos. Éstos responden a la vida del edificio, a las necesidades volcadas sobre él por sus habitantes, a las tensiones y contradicciones que estas necesidades depositan sobre su estructura original.

En su conjunto, todas estas fuerzas van conformando una serie de «*capas*» que se superponen a la estructura base según procesos complejos, no siempre lineales ni previsibles en su desarrollo, en donde el cambio impera.

Ante ello, se debe proyectar una arquitectura concebida hacia una continua renovación de su conformación física, según el proceso dinámico que la realidad le va proporcionando en el tiempo.

## La arquitectura como *moción*.

La relatividad einsteniana ha modificado irreconciliablemente la noción del espacio, haciéndola indisoluble del tiempo; estableciendo así una mutabilidad permanente entendida ahora en parámetros *espacio-temporales*, marcando así la introducción del movimiento al pensamiento arquitectónico.

El mundo contemporáneo está marcado por la movilidad que agita todos los aspectos de la vida y a la cual, la arquitectura no es ajena; es entonces y a través del movimiento (cualquiera que fuere)<sup>293</sup>, que la arquitectura alberga el cambio como una experiencia del devenir, como un proceso de transformación hacia nuevas conformaciones.

La gran complejidad del binomio *espacio-tiempo* trae a la profesión la necesidad de cambios continuos y veloces, expresados por el cambio que genera la acción del movimiento, la *moción*. El devenir es *movimiento*. Y es por medio de la acción del movimiento (*moción*) que se presenta el cambio. Un cambio que escapa por una línea de fuga, donde el devenir no es adaptarse, ni es una formulación a la que se deba o pretenda llegar, es inalcanzable como finalidad ya que se da en el proceso, siempre incompleto e inacabado por naturaleza.

Este proceso de devenir que constituye al ser humano es, antes que nada, un cambio que se expresa a través del movimiento. Contrario a la postura *platonista* en que el devenir se expresaba en un mundo intangible al ser y por tal irreal, donde este permanecía estático, ahora se puede decir a través del trabajo de Deleuze que el ser se encuentra en devenir negando completamente la trascendentalidad del mundo platónico por un campo de inmanencia al cual se está inscrito<sup>294</sup>.

Y es en estos términos, que la arquitectura habrá de buscar en la inmanencia humana su fundamento, no así en la trascendencia que le es ajena; despojándose de la permanencia para lograr adaptarse al cambio, aquello únicamente constante.

---

<sup>293</sup> Véase des(estructuración) de este mismo texto.

<sup>294</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia", Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, Valencia, 2002, 5ta. ed., pp. 527.



/ complementos necesarios o visiones tangentes

---

**/Anexo I Movimientos Múltiples/** movimiento como forma  
/ movimiento como acción/ movimiento como percepción/  
movimiento sobre todo

**/Anexo II Metabolismo Urbano/** máquina de máquinas/ el  
cambio como naturaleza/ la naturaleza del cambio

**/Anexo III De las contradicciones del tiempo/** Kronos, Aión y  
Kairós. Tiempos diversos/ anacronismos /moción ilusoria /la

## Anexo I. Movimientos Múltiples.

### Movimiento como forma.

Antiguamente la idea de un edificio móvil se presentaba como un oxímoron, la idea de que la edificación pueda ser diseñada para trasladarse de un lado a otro parece contradictoria, ya que los edificios son artefactos permanentes. Pero si se mira con mucho más detenimiento se ha de ver que la movilidad ha estado siempre en mayor o menor medida dentro de las dinámicas arquitectónicas.

Al enfocar a la disciplina desde una visión que tenga por óptica el movimiento se ha de estar conscientes que existen varias maneras para ello, y una de las más antiguas es el *movimiento como forma*, donde la tecnología aún no dotaba a la profesión de sus múltiples y riesgosos beneficios.

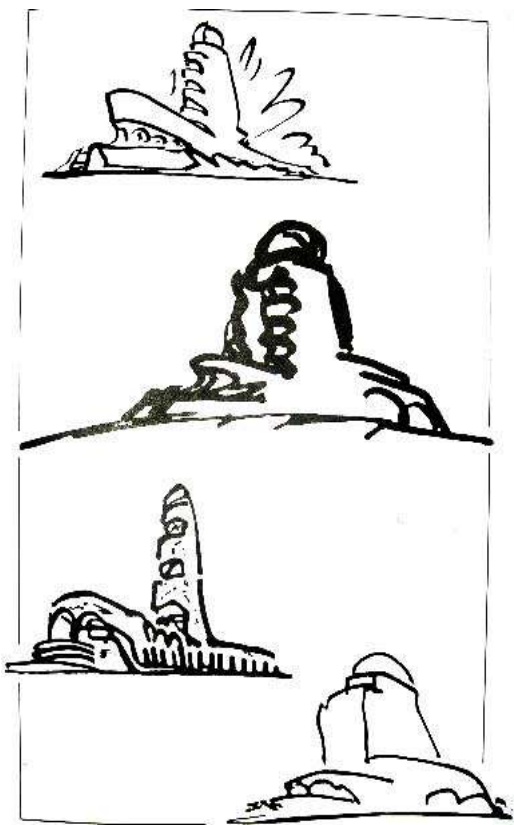


Ilustración 103 "Croquis de la torre Eistein", Erich Mendelsohn, 1920, en <http://www.vam.ac.uk/>, consultado el 05 de Febrero del 2011.

El *movimiento como forma* es una abstracción del movimiento mismo, simplemente una mera representación de este, el afán por la representación del movimiento se ha encontrado desde las reminiscencias mismas de la profesión. Para no ir más atrás se ha de comenzar por el barroco<sup>295</sup>, donde la fascinación por el redescubierto punto de vista del observador, en conjunto con las nuevas tecnologías que posibilitaban formas elípticas, oblongas y helicoidales, así como la preocupación por las incidencias lumínicas; posibilitan a la disciplina para representar el movimiento expresado por medio de la forma.

No es coincidencia que en dicho periodo y con apenas escasos precedentes, se popularicen las columnas salomónicas y los estípites de tronco invertido característicos del barroco que tiene su antecedente en las columnas micénicas de éntasis invertido; que conjuntamente con el estilo, hacen titubear (al menos figurativamente) la estabilidad del constructo.

<sup>295</sup> Desarrollado en los albores del siglo XVII y hasta mediados el siglo XVIII, tiene un gran impacto en cuanto a urbanismo se requiere y toma como antecedentes el renacimiento y manierismo; que llega a extremos de un abandono o desdén por los planos y las líneas rectas. Se da la incursión de un movimiento expreso en la más estática de las artes.



En el *movimiento como forma*, se pueden observar ciertas referencias tectónicas al movimiento, e incluso, ciertos desafíos a la tectónica tradicional. A lo largo de la historia estas representaciones han tenido mayor o menor proliferación, y es quizá con el *premodernismo*<sup>296</sup> que este concepto vuelve a retomar fuerza. Las ideas acerca de la dinámica de las formas se expresan claramente en la obra de Erich Mendelsohn.

Para la época (y aún en nuestros días) la construcción de la torre Einstein en Potsdam, constituyó un enorme avance al entonces nuevo, uso del concreto reforzado. Comisionada para su construcción como todo un reto conceptual<sup>297</sup>, la torre logró describir a través de un lenguaje orgánico la expresión del movimiento en su tectónica. Del mismo modo (aunque no tan espectacular), como lo haría con obras como el edificio del centro comercial Pettersdorf en Breslau y la extensión de la casa editorial Rudolf Mosse en Berlín. Donde el movimiento es expresado a través de la horizontalidad de las bandas en las ventanas y cornisas, en alusión a la velocidad, las curvas en las esquinas como boleadas por el viento, la inclinación de ciertos planos, la aceleración en los ritmos de la fachada, etc.

***“El edificio no es un espectador desinteresado del rugir de los vehículos, de los flujos de tráfico acá y allá, se ha convertido en un elemento que contribuye al movimiento mismo, incrementado la intensidad”<sup>298</sup>.***

Actualmente y con la introducción de nuevos materiales, sistemas constructivos y nuevas tecnologías, es muy común ver el movimiento como forma expresado en la arquitectura contemporánea; con edificios de formas aerodinámicas que parecieran ser flujos (Zaha Hadid, Bentham Crouwel, Thom Mayne), siendo esta una expresión del movimiento, aunque no deje de ser figurativa.

---

<sup>296</sup> *“En general, la arquitectura premoderna, puso de relieve la posibilidad de hacer interpretaciones verdaderamente nuevas de los arquetipos. Los modos de estar en pie, elevarse, extenderse y abrirse se aprovecharon de maneras fascinantes y se relacionaron en el plano fenomenológico con el mundo de las formas y los procesos naturales”.*

*Christian Norberg Schulz, “Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX”, Reverte, trad. Jorge Sainz, Barcelona, 2005, pp. 283, p. 241.*

<sup>297</sup> La torre observatorio, fue comisionada para demostrar la teoría de la relatividad *einsteiniana* por observaciones empírica. El concreto posibilitaba al edificio a crear casi cualquier forma pensable, a diferencia del acero, sin embargo, Mendelsohn subestimó la complejidad constructiva de las formas orgánicas y para su terminación [tras algunos cambios al uso de tabique] mencionó: *“nunca más”*.

*Kai Jormakka, “Flying Dutchmen. Motion in Architecture”, Birkhäuser, Berlín, 2002, pp. 93, p.9-10.*

<sup>298</sup> *Kai Jormakka, “Flying Dutchmen. Motion in Architecture”, Birkhäuser, Berlín, 2002, pp. 93, p.10.*

## Movimiento como acción.

Una objeción más seria de las representaciones metafóricas del movimiento, es de la manera más obvia, hacer que la arquitectura y otras partes del entorno construido realmente se muevan. A pesar de que los edificios han sido asociados tradicionalmente con la permanencia y la estabilidad, esta asociación ha sido seriamente cuestionada, cuanto más en el pasado siglo XX.

La movilidad ha estado siempre presente en la mente arquitectónica, desde los molinos de viento hasta las casa móviles de la modernidad, pero quizá uno de los más grandes logros en este rubro haya sido la *casa girasole* de Angelo Invernizzi en Marcellise. Esta casa quizá en si misma expresa la dualidad de la estabilidad (representada por su basamento cilíndrico firme) y la movilidad mecánica del movimiento como acción (con la casa propiamente y la torre que le corona).

Si bien esta casa construida por un ingeniero naval no representa una solución totalmente funcional al problema planteado (el óptimo asoleamiento a toda hora de la vivienda), sienta muy bien las bases que se desarrollarían posteriormente con trabajos como los de Theo Jansen, Hugh Brughton o el mismo Santiago Calatrava con sus elementos móviles que configuran y cambian de continuo (aunque de modos repetitivos y preestablecidos) el constructo arquitectónico.

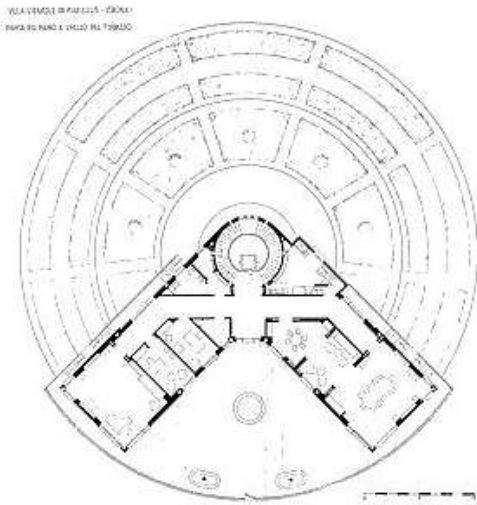


Ilustración 104 "plata casa girasole", Angelo Invernizzi, en Kai Jormakka, "Flying Dutchmen. Motion in Architecture", Birkhäuser, Berlín, 2002, pp. 93, p.20.

El cambio de la arquitectura producido por el *movimiento como acción* responde a la posibilidad de adaptar las exigencias de transformación por medio de artilugios mecánicos, este concepto de movimiento tan antiguamente envuelto en la dinámica arquitectónica (puertas, ventanas, paneles) ha evolucionado radicalmente en el último siglo permitiendo la superación de la mentalidad estática de la disciplina y contraponiendo la pesadez y la estaticidad propias de la fijación a al lugar por una arquitectura del *movimiento*.

La *casa girasole* que gira sobre su propio eje de cara al sol, mecánicamente representa un gran avance de la disciplina conjuntamente con la tecnología de avanzada, pero el *movimiento como acción* no se limita únicamente a una sola dirección, conforme la tecnología avanza y va impregnando cada vez más a la arquitectura la complejidad aumenta.

Actualmente dentro del universo de las ciencias, la cinemática describe como la posición geométrica de los elementos móviles cambia con el paso del tiempo; y este movimiento puede ser en dos o tres dimensiones; gran parte de la introducción de la movilidad como paradigma contemporáneo arquitectónico se debe a la introducción de sistemas computacionales a la disciplina, ya que el movimiento en dos dimensiones (como puertas y ventanas) se encuentra desde hace ya bastante tiempo inmerso en la profesión, pero el movimiento en tres dimensiones requiere de un apoyo geométrico que hoy en día sería inimaginable pensar de no ser por la tecnología de avanzada.

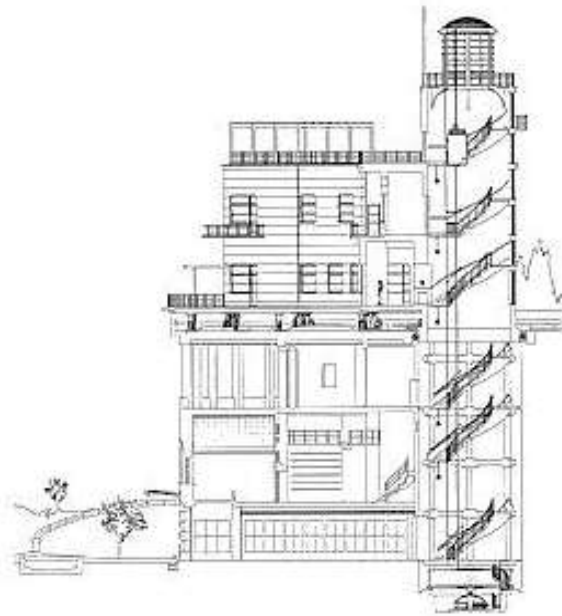


Ilustración 105 "Sección casa girasole", Angelo Invernizzi, en Chad Radl, "Revolving architecture. A history of buildings that rotate, swivel and pivot", Princeton Press, Chicago, 2008, pp. 208, p.56.

Así mismo, la combinación de movimientos individuales que se suman a una cadena cinemática incrementa en la complejidad de la geometría y con ello, la complejidad en la disciplina arquitectónica que se ve inmersa cada vez más en la evolución tecnológica como sustento de su obra.

Es indudable que las tecnologías han provisto a la disciplina de nuevos instrumentos que le facilita en gran medida la realización de este tipo de arquitectura, desde las visiones radicales mecanicistas del Archigram hasta las organicistas de los metabolistas; todos ellos han influido en el concepto *movimiento como acción*. Donde la arquitectura deja de lado su estaticidad para ser itinerante, para desplazarse a voluntad; el movimiento contempla a su vez al *espacio y tiempo* como categorías en constante cambio, las adopta y análoga en su transformación.

Si bien este tipo de *movimiento como acción* resulta el más fiel a la movilidad netamente entendida como desplazamiento, no está desligado de la literalidad del concepto que en ocasiones puede resultar como un falso escape a un problema planteado, de ahí que muchos de los proyectos del Archigram fuesen únicamente pensables como escapes ficticios a los problemas de la época.

## Movimiento como precepción.

La arquitectura como cambiante a través del *movimiento*, y por tal flexible puede ser encontrada en cualquier esfera de actividad humana, pero la mayoría de su producción ha sido y continúa siendo estática. El motivo de esto es probablemente circunstancial, influenciado mucho más por la economía del beneficio y del capital, que por el carácter humano mismo, que tiende siempre al cambio. Mientras la arquitectura consiste en la edificación de objetos inmóviles, la percepción del individuo se encuentra en constante cambio.

La sociedad nunca es estática, la sociedad humana tiende siempre hacia el cambio, consecuentemente, el impacto generado suele siempre manifestarse (edificios demolidos y vueltos a construir, modificados, ampliados). Las edificaciones se encuentran siempre y en todo momento, inmersas en un cambio constante, que tiene un gran precio en medida en que son creadas requiriendo un proceso de destrucción para volver a ser edificadas.

Esto representa un desperdicio ecológico para los recursos de la edificación, más sin embargo, este proceso ha sido la respuesta arquitectónica al cambio por varios siglos, pero representa en sí misma una gran incógnita. El ingenio humano, que se dirige sobre todo hacia hacer las cosas de la manera más eficiente y económica, sigue empleando un proceso que es manifiestamente ineficaz, ¿por qué?

Es necesaria una revisión radical a las características de la arquitectura contemporánea, que se presenta como cambiante y reconoce que el futuro es finito; y que en algún punto entra en obsolescencia para permitir la llegada de un nuevo futuro, uno que se reinventa continuamente.

Una objeción mucho más seria a la incursión del movimiento como factor de cambio en la arquitectura se encuentra en el concepto de *movimiento como percepción*, donde el movimiento no se expresa de un modo literal sino es tomado como una metáfora para la construcción del discurso arquitectónico que articula la obra misma.

En contraste con Invernizzi, ciertos arquitectos contemporáneos han hecho del movimiento una cuestión no literal, sino representativa; el constructo arquitectónico se encuentra siempre bajo la influencia de los flujos que en el acontecen. Así, la edificación aún y cuando sea estática se encuentra siempre influenciada por el movimiento. De ahí que parte el *movimiento como percepción* en medida en que incorpora estos flujos.

La complejidad radica en hacer de este movimiento algo relevante en el concepto arquitectónico; ya en su tan afamado manifiesto *Delirious New York*<sup>299</sup>, Rem Koolhaas había

---

<sup>299</sup> Rem Koolhaas, "Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan", Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.318.

priorizado al elevador como el más grande descubrimiento del siglo pasado, ya que es un elemento que permite desarticular la *espacialidad* y a la vez configurar el edificio; sin el cual los rascacielos de la actualidad serían simplemente impensables.

En la desarticulación de la *espacialidad* tradicionalista en que el *movimiento como percepción* toma lugar, en la *dislocación* de la geometría euclidiana y su cambio progresivo por una *geometría topológica*<sup>300</sup>; es que surge una geometría de conexión entre los espacios constitutivos de la edificación. Una obra basada en el *evento* y no en la *esencia*, una entidad cambiante inmersa en una realidad pensada por y para los *flujos*.

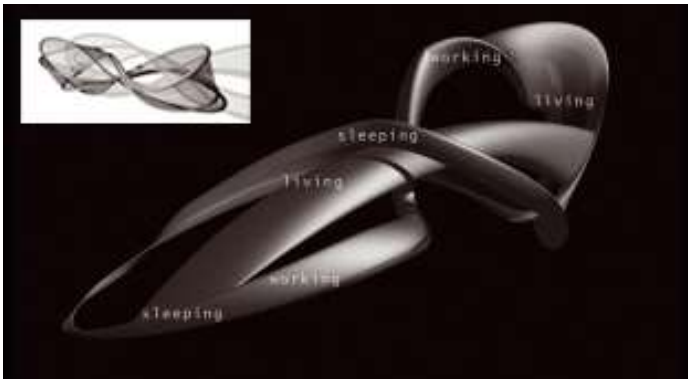


Ilustración 106 “Casa Möebius”, Un Sudio, en “Design Models Architecture, Urbanism, Infrastructure”, Ben Van Berkel & Caroline Bos, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2006, p. 152, pp.388.

El espacio y la materia son tratados como flujos mucho más allá que formas estables, una alteración de libertad provisional, donde las alteraciones son los elementos del nuevo proyecto.

Es ahora en la contemporaneidad que las categorías *espacio-temporales* dejan de ser extensiones de la disciplina para convertirse intensidades, donde la *espacialidad* se estructura en distancias más allá de las magnitudes, y el tiempo en *duraciones*<sup>301</sup> más allá de las medidas mensurables.

El espacio cartesiano da paso a un espacio *fluido*, no direccional y heterogéneo.

<sup>300</sup> Geometría que desarrolla la intersección y conectividad de los cuerpos, así también de los espacios que convergen.

<sup>301</sup> Henri Bergson, “Duración y Simultaneidad” -A propósito de la teoría de Einstein-, específicamente en [Los tiempos ficticios y el tiempo real], Trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.

La necesidad de interpretar la realidad como una realidad de *flujos* implica indudablemente una aproximación a las deformaciones y distorsiones del espacio y tiempo. La noción moderna del *espacio totalizante* ha devenido en una descomposición que articula al tiempo como constitutivo del espacio.

La práctica profesional de Ben Van Berkel y Caroline Bos (Un Studio) torna en lo que ellos mismos denominan «*knowledge communities*»<sup>302</sup>, desde donde las ideas se hacen permeables, se filtran y se absorben en esa búsqueda integral entre programa, proyecto y planteamiento. Con el uso de «*diagramas*»<sup>303</sup> (como herramientas de proyección frecuentemente utilizadas en estas comunidades de trabajo) que yacen al interior del despacho, generando así una «*máquina abstracta*»<sup>304</sup> que vincula distintas formas de trabajar, y no solo la limita a su condición como metáfora.

Estos diagramas de *movimiento como percepción*, son expresados en diversos de sus trabajos, como es el caso de la casa Möebius en Ámsterdam y el museo Mercedes Benz en Stuttgart; donde el proceso constitutivo de ambas las identifica, se manifiesta y las ha llevado a ser representantes de una arquitectura de influencia actualmente, una arquitectura de pensamiento que deviene en *movimiento como percepción*.

Una arquitectura en donde los movimientos de los usuarios son menester y se ven inmerso en un programa de *tiempo* para desempeñar ciertas actividades con planteamientos que generan *diagramas*; relacionándose y reservándose ciertos espacios, desarrollado

---

<sup>302</sup> La interacción entre distintas disciplinas que a su vez refleje diversos datos involucrados en proyectos particulares, y no solo la inventiva y el ingenio de un solo arquitecto. Donde a manera de *mesa redonda* se exponen y componen las enfoques y puntos de vista multidisciplinares.

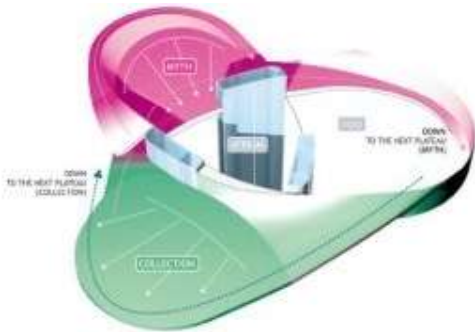
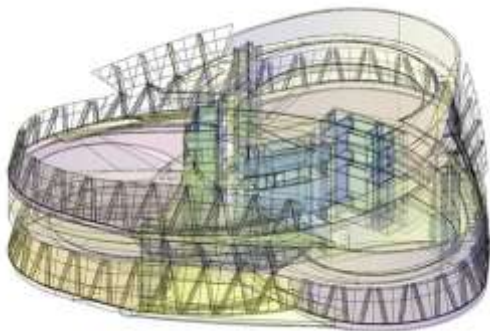
<sup>303</sup> Van Berkel ha expresado su influencia tanto *Deleuziana* como de Foucault, y ha tomado de ellos el concepto de diagrama, así como el de máquina abstracta de Deleuze y Guattari; (...) en la (*arquitectura experimental*) los conceptos se desarrollan y expresan mediante máquinas abstractas. (...) donde la forma arquitectónica se transforma en instrumental abstracta y maquinal. (...) los diagramas constituyen instrumentos de exploración guiados por la intuición experimental y sistemática. (...) las máquinas abstractas son asertos conceptuales que muestran una gran variedad de posibilidades de reconfiguración y transformación (...) impulsan la formación de ensamblajes concretos cuando sus relaciones diagramáticas virtuales se actualizan como posibilidad técnica. Los ensamblajes concretos se materializan únicamente cuando un diagrama es capaz de hacerles cruzar su umbral técnico. Es el diagrama el que selecciona nuevas técnicas. Estos diagramas aportan funciones de estructura, circulación, marco y fabricación a partir de un origen que inicialmente carece de significado y utilidad.

“*El Croquis*” [revista], no. 72 (I) “Ben Van Berkel 1990-1995”, Madrid, 1995, p. 25-30  
(...) es la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder (...) el diagrama o la máquina abstracta es el mapa de las relaciones de fuerzas

Gilles Deleuze, “Foucault. Un nuevo archivo Un nuevo cartógrafo”, Páidos, Barcelona, 1987, p. 61-66

<sup>304</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, Pretextos, Trad. José Vázquez Pérez, 5ta. ed., Valencia, 2002, p.405.

en paridad con un nuevo lenguaje arquitectónico hasta llegar a materializarse como objeto construido, fueron las premisas que llevaron a la conformación de estas edificaciones.



***“Un diagrama puede partir de cualquier lado”<sup>305</sup>.***

La cinta Möebius<sup>306</sup>, fue la inspiración y el pretexto adoptado por Van Berkel para dichos proyectos (una de dos bandas y la otra de tres); basada en una metodología proyectiva diagramática, un ingenio innegable y avanzadas herramientas informáticas, se visualizan los flujos de los usuarios y sus diversas necesidades, e integra al programa la circulación a través del *movimiento* que trazan las pautas de las actividades.

Se interconectan al centro generando un balance en relación de distribución de los espacios vivenciales; un proceso lógico adoptado no solo para la organización programática, sino trasladado al empleo mismo de los materiales y a las peculiaridades que se hacen manifiestas en múltiples aspectos arquitectónicos, y por principio de cuentas la geometría de la misma.

Contorsiones y giros de un movimiento modelado que representan la idea de personas con trayectorias propias (que concurren en lugares específicos), han sido logradas haciendo cada vez más difusos los espaciales, donde uno se desborda en el otro y se mezclan sin confundirse, sin estorbarse.

Ilustración 107 “Museo Mercedes Benz”, UN Studio, en “Design Models Architecture, Urbanism, Infrastructure”, Ben Van Berkel & Caroline Bos, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2006, pp.388.

<sup>305</sup> Espirales Quaderns [revista], no. 222, “Entre el ideograma y la imagen-diagrama”. Entrevista de Like Bijlsma, Wouter Dee, et. al. realizada a Ben Van Berkel, Ed. Actar, Barcelona, 1999.

<sup>306</sup> Desarrollada por el astrólogo y matemático alemán August Ferdinand Möebius. Tomar una cinta de papel y marcar sus esquinas de una de sus caras: A [superior] y B [inferior], y en el reverso las dos esquinas restantes: C [superior] y D [inferior]; la banda Möebius se construye al girar y unir las esquinas A con D, y B con C. El resultado es una tira de papel retorcida y unida para formar un bucle que produce una superficie de una sola cara en una curva continua. Es la figura de un 8 sin derecho ni revés y sin principio ni fin, una superficie de dos dimensiones no orientable con solamente un lado cuando está sumergido en el espacio euclidiano tridimensional.

Ben van Berkel ha conseguido otorgar un significado adicional al diagrama de la banda Möebius, un dialogo entre lo generado y lo retribuido por el diagrama de la cinta, un nuevo valor simbólico que corresponde con los límites cada vez más borrosos entre los distintos espacios que ahora se diluyen, la forma en rotación, abstracta y por tanto, abierto a una multiplicidad de interpretaciones, un sistema dinámico de pretensiones proyectuales e inventivas. Pero el *movimiento como percepción* no se gesta únicamente en los *flujos*, sino también se da en la interacción siempre cambiante tanto con el usuario como con el contexto. En el museo Het Valkhof en Nijmegen, el despacho enfatiza una serie de condiciones cambiantes del edificio.



Ilustración 108 “Museo Het Valkhof”, Un Studio, fotografía: Klass Vermaas, 20 noviembre 2008, [www.flickr.com](http://www.flickr.com), consultado el 10 Abril 2011.

***“Los cambios en el color del cielo, la luz del día y las estaciones son comunicadas a través de las fachadas, que se tornan azuladas, grisáceas o verdosas”<sup>307</sup>.***

La fachada de cristal permite interactuar con el cambio del exterior y llevarlo al interior generando sensaciones diferentes a cada momento, las reflexiones y refracciones, están pensadas para dar generar condiciones dinámicas en el inmueble.

El cambio se propicia a cada momento en analogía con el entorno circúndate que permite crear distintas percepciones como cambios ocurran al exterior, aunado a esto el interior está provisto de rampas y paneles que se hacen muros y techos; unificando y dislocando a la vez los tradicionalismos espaciales.

El *movimiento como percepción* se presenta como el movimiento de la contemporaneidad por excelencia, que permite el cambio de un modo alusivo y metafórico, pero no por ello irreal.

<sup>307</sup> Kai Jormakka, “Flying Dutchmen. Motion in Architecture”, Birkhäuser, Berlín, 2002, pp. 93, p.25.



## Movimiento sobre todo.



211



Ilustración 109 "Trans-port", Kas Oosterhuis, 2001, exterior-interior, en *Kas Oosterhuis, "Architecture goes wild"*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, pp.253, p. 60-63 [pág. sig.].

La introducción del movimiento en la disciplina juega un papel fundamental en su condición cambiante; de cara a una nueva sociedad, a una nueva economía y a nuevas tecnologías, la arquitectura debe replantearse por medio del *movimiento* una aceptación del cambio, adoptarlo como propio, hacerlo suyo y formar parte de su devenir constante.

Si bien en los conceptos de *movimiento como forma, acción y percepción*, se logran definir ciertas características del movimiento aplicado a la proyección arquitectónica; se ha de admitir la total disolución de estas entre sí, categorías que no son limitantes, que se estrían y se alisan, que no pretenden ser univocas, sino múltiples.

Algunos de los proyectos anteriores combinan los tipos de movimientos en la obra, tal es el caso del *trans-port* de Kas Oosterhuis para la bienal de Venecia (2000). Un cuerpo móvil, *una vacuola interactiva*<sup>308</sup>. Uno de los más grandes avances en transformación arquitectónica por medio del movimiento se gesta acá con la concepción del cuerpo más allá del ser humano, y su traslación a la arquitectura que le aloja, donde el cuerpo se convierte en sujeto de múltiples vectores, el cuerpo humano es revestido por una piel que asemeja su movilidad, su cambio y sus transformaciones.

<sup>308</sup> Vacuola: Orgánulo [compartimento cerrado que alberga fluidos] celular que está presente en plantas, su forma varía dependiendo sus funciones, se transforma según sus necesidades. *Kas Oosterhuis, "Architecture goes wild"*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, pp.253, p. 59.



El espectador activa con su presencia el cuerpo que por medio de sensores envía señales a los proyectores que crean la *hiperrealidad*<sup>309</sup> de sus muros, cada uno de los visitantes logra voluntaria e involuntariamente cambiar el espacio tanto al interior como al exterior; la piel muta a través de su piel electrónica que mediatiza y proyecta imágenes, evoluciona constantemente en lo que el autor denomina “*en una red continua de flujos de datos*”<sup>310</sup>. La interacción conjugada con el movimiento es tal, que los espectadores de la bienal en otras partes del mundo pueden cambiar la forma del cuerpo articulado a miles kilómetros de distancia por medio de los cilindros hidráulicos que le permiten la movilidad y transformación.

El múltiple movimiento ha declarado a los edificios tradicionales muertos: “*si no estás en tiempo real estas muerto*”, si el constructo de la arquitectura no se encuentra en constante cambio según Kas se encuentra funcionando como un cuerpo muerto del trasfondo de las actividades humanas<sup>311</sup>. La totalidad del constructo se vuelve dinámico, tal y como un gran conjunto de músculos que se mueven a voluntad, la edificación deviene una prótesis del ser, una extensión manipulable tal y como manipulable es su brazo o pierna. La arquitectura se convierte en un juego que cambia con sus usuarios, y no solo la arquitectura se transforma en tiempo real, el paisaje, el interiorismo, la planeación urbana; todo se convierte en un juego del cambio a voluntad; el tan rígido paradigma del siglo pasado donde el habitante se acoplaba a la rigidez de las edificaciones se ha invertido por la mediatización de la disciplina y la introducción de la moción que trae consigo el germen del cambio.

La arquitectura programable que organiza los flujos de la materia en tiempo real se perfila como arquitectura de cambio, de un cambio en movimiento que permite al arquitecto diseñar en tiempo real, permitir la intervención del usuario más allá de la indeterminación espacial, la indeterminación del tiempo se hace presente cuando el control se pasa al usuario, la arquitectura no puede más ser definida por determinaciones, deberá devenir en un proceso que le de vida en tiempo real, en el *espacio-tiempo*.

---

<sup>309</sup> Tan real como la realidad misma, la consciencia define la realidad, y la mediatización de las sociedades contemporáneas, influidas por las tecnologías y los medios de comunicación, están expuestas a realidades múltiples, algunas que van incluso más allá de la realidad misma, pero no por ello son ficticias.

<sup>310</sup> Kas Oosterhuis, “*Trans-port*”, 5 de Octubre del 2001, en [www.hipercroquis.net](http://www.hipercroquis.net), consultado el 05 de Febrero del 2011.

<sup>311</sup> Kas Oosterhuis, “*Architecture goes wild*”, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, pp.253, p. 60.

## Anexo II. Metabolismo Urbano.

### Máquina de máquinas.

Desde hace varios años, el único modelo que ha dado forma al tipo de futuro de la disciplina arquitectónica se ha basado en suposiciones hacia una expansión sin límites de consumo, donde la mayoría de los recientes debates arquitectónicos no han tratado de poner en cuestión los imperativos económicos del capitalismo tardío, que conducen a las especulaciones financieras y generan un contexto en el que se presenta el desarrollo privado como la única opción.

Incluso las empresas de vanguardia arquitectónica están ahora operando inmersas en las grandes prácticas comerciales internacionales, donde han demostrado ser otros entusiastas más del capitalismo. Las ambiciones de la crítica intelectual inspiradas en Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Guy Debord han sido reemplazadas por las ideologías del monetarismo de Milton Friedman y Alan Greenspan<sup>312</sup>.

El arquitecto ha adoptado el modelo del capitalismo tardío con entusiasmo y sin crítica alguna, mientras que todo el tiempo propaga como bandera el complacer a los conceptos de responsabilidad social y ambiental, un modelo ha sido financiado a través de la inversión especulativa, pero; una vez que el capital se traslada a otro territorio más fructífero para sus ganancias, deja edificios vacíos, tal es el caso de Detroit y muchas de otras ciudades americanas (por mencionar algunas)<sup>313</sup>.

La arquitectura ha demostrado ser totalmente incapaz de sugerir lo que pueda deparar el futuro; y es sin duda cuando la profesión entra en colisión con el capitalismo imperante que surge un *nuevo realismo*, que comienzan a aparecer en el discurso arquitectónico las nuevas condiciones económicas.

Una transición permanente de lo existente a lo que se vuelve con el tan escaso paso del tiempo para este tipo de sociedades obsoleto, un ritmo de crecimiento capitalista constante y sostenido que se basa en el desecho del inmueble como de cualquier otro objeto se tratara, y si la mayoría de los objetos se acumulan en basureros que inundan ya las ciudades y nuestros mares, o en cajones olvidados de algunos anaqueles; los objetos arquitectónicos inundan las ciudades en las que no son ya útiles, ni costeables.

Ejemplo de ello es el fenómeno de Houston, una ciudad de extrema urbanización con una lógica inversa; en la ciudad cuyos límites abarcan poco menos de los 1600 km<sup>2</sup>, y casi

---

<sup>312</sup> Economistas defensores del libre mercado y del capitalismo voraz; donde el más apto [económicamente] es aquel que obtiene la supremacía.

<sup>313</sup> Véase *Des(uso)* de este documento.

la mitad de la ciudad permanece vacía<sup>314</sup>, se siguen construyendo edificios nuevos debido a que su coste monetario es más económico que el mantenimiento de los edificios antiguos. Es el mismo Koolhaas quien alguna vez comentó al respecto su gran asombro por la radicalización del centro de Houston, lleno de nuevas construcciones como ninguna otra ciudad, con aires totalmente renovados, Rem menciona: “ese paisaje de torres aisladas es verdaderamente más puro, y en cierto sentido más ideológico que cualquier otra cosa que haya visto”<sup>315</sup>.

Las ciudades deben asumir una condición móvil; la ciudad depreda por naturaleza como lo hace así la arquitectura que la constituye, dónde alguna vez los recursos se usaban en el sitio mismo, son ahora ya a tal grado insostenibles que tiene que depender de otros territorios para poder subsistir.

La ciudad es la *máquina* más contaminante que ha logrado crear el ser humano, devoradora de recursos (agua, electricidad, suelo, aire) y productora de consecuencias ambientales innumerables y algunas de ellas aun inconmensurables; la ciudad es una máquina depredante y su principal arma es la arquitectura. Para recomponer la ciudad hay que repensarla, replantear sus lineamientos y tener como premisa que el espacio es un lugar inmerso en una temporalidad finita.

La cultura contemporánea ha puesto su fe en la ideología del progreso. Esta fe en el progreso y el mejoramiento falla al cazar con la realidad a la luz de la crisis económica, de las catástrofes ambientales, del aumento de los niveles de delincuencia, de las amenazas del terrorismo y de las pandemias mundiales.

Si bien el pronóstico futuro sigue siendo predominantemente de mercado, la arquitectura toma forma en la retroalimentación del entorno: patrones complejos surgen de la capacidad de las conductas de *auto-organización* y adaptación.

Las transformaciones urbanas de ritmo rápido exigen una nueva perspectiva: las complejas estructuras urbanas requieren *estrategias de diseño* para reflejar la dinámica del crecimiento urbano. En lugar de mantener los cambios inevitables a través de la planificación, ahora las redes sociales urbanas están adoptando el cambio como una condición fundamental, y tal vez la única constante.

---

<sup>314</sup> Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al., “Mutaciones”, Actar, Trad. Víctor Tenéz, Anna Campeny, Ivan Alcázar, et. al., Barcelona, 2007, pp.720.

<sup>315</sup> Sanford Kwinter -editor-, “Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p.45, pp. 93.

## El cambio como naturaleza.

El *progreso* como una quimera que gana adeptos a partir de la revolución industrial, es ahora cada vez más difuso y se ha llegado incluso a la aseveración de que “*ha sido un grave error de diseño*”<sup>316</sup>. Distintos puntos de partida han surgido desde entonces entorno a esta noción mal entendida de progreso, que ha venido gestándose en el actuar humano en múltiples aspectos, incluyendo a la arquitectura y su producción.

Si en su momento el ser humano a través de la tecnología y los avances que trajeron consigo las reformas industriales de la segunda mitad del siglo XVIII trató de desligarse de la naturaleza y sus fuerzas para su actividad cotidiana y procuró desprenderse de ellas manipulando los recursos a voluntad, es ahora cada vez más visible este error, ahora que los ecosistemas se encuentran cada vez más frágiles debido a la alteración humana. Si las ciudades representan el ambiente artificial creado por el hombre en contraste con el medio natural, este primero no solo se ha desprendido físicamente del último, sino que se ha desprendido del entendimiento del ciclo de vida y de cambio del entorno.

El arquitecto norteamericano William McDonough en conjunto con el químico Michael Braungart han expuesto a todas luces esto en su manifiesto *cradle to cradle* (de la cuna a la cuna), en donde evidencian el desprendimiento humano de la sabiduría de la naturaleza en donde el concepto de basura no existe, sino que, cualquier desecho es útil para alguien o algo más. Un ciclo, una serie de cambios continuos que mantienen en equilibrio el ambiente natural; en la naturaleza todo es transformación.

215

La ciudad se encuentra en constante movimiento, y la arquitectura está inmersa en una serie de transformaciones que modifican su estaticidad de origen; pero al hablar de *cam-bio* como posibilitador de un nuevo entendimiento arquitectónico a través del replanteamiento de la noción *espacio-tiempo*, no debe limitarse a este tipo de cambio.

En la última década distintos arquitectos han tomado a la naturaleza como principio creador, y esto no ha dejado a fuera al concepto de *cambio*; tal es el caso de R&Sie(n) (Françoise Roche) en su proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo (*Dusty Relief*) en la ciudad de Bangkok, donde el *leit motive* es la imagen misma de la ciudad. El proyecto se define como un escenario amorfo y cambiante que dialoga con la ciudad.



Ilustración 110 “*Dusty Relief*”, R&Sie (n) Architects, Bangkok, 2005.

<sup>316</sup> Michael Braungart & William McDonough, “Cradle to Cradle (de la cuna a la cuna), Rediseñando la forma en que hacemos las cosas”, Mc Graw Hill, trad. Gregorio Pérez Van Kappel, Madrid, 2005, pp. 186, p.

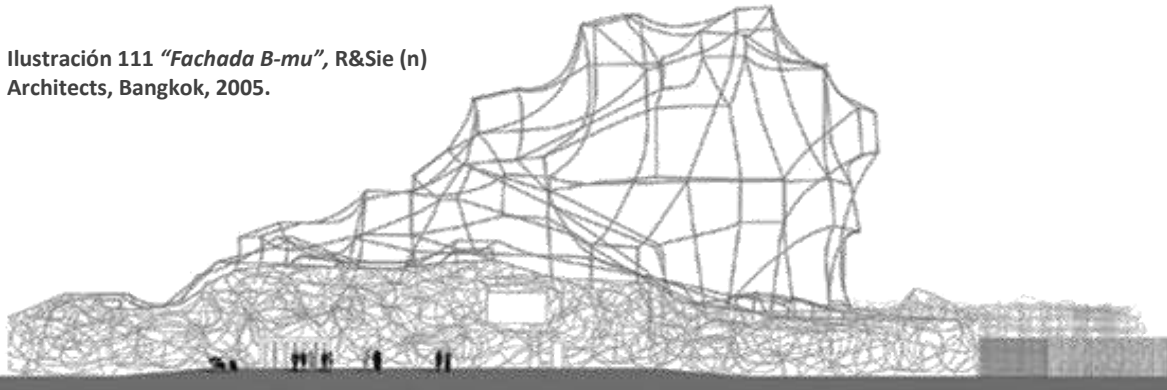
Por medio de un sistema electroestático colocado en la parte externa de todo el edificio, logra recoger el polvo de la ciudad, figurando así una fachada en constante cambio que limpia a su vez el tan contaminado ambiente de la ciudad.

***“la arquitectura solo puede ser negociada como un ser vivo, en su contingencia de cierta situación... está ambigüedad da lugar a nuestros únicos e inestables escenarios”<sup>317</sup>.***

El edificio compuesto de una serie de cubos blancos que contrastan y se diferencian de la fachada metálica que se torna de un gris intenso una vez que atrae las partículas del ambiente, se logra filtrar la luz al interior y generar un microclima en el museo; siendo así, no solo un edificio, sino un conjunto de relaciones con el entorno que interactúa yendo más allá del simple entendimiento del contexto circundante, sino; (como mencionan Michael Braungart y William McDonough) logrando una *eco-efectividad*<sup>318</sup>.

El destierro del termino residuo en la arquitectura es cada vez más claro en las prácticas actuales que optan cada vez más no solo por la reutilización materiales y normativas que aumentan la eficiencia de los edificios; sino en el entendimiento y uso de materiales que no suelen ser los más convencionales<sup>319</sup>. El nuevo reto para el arquitecto contemporáneo consiste no solo en maximizar la eficiencia del constructo, sino en el entendimiento de un cambio de perspectiva.

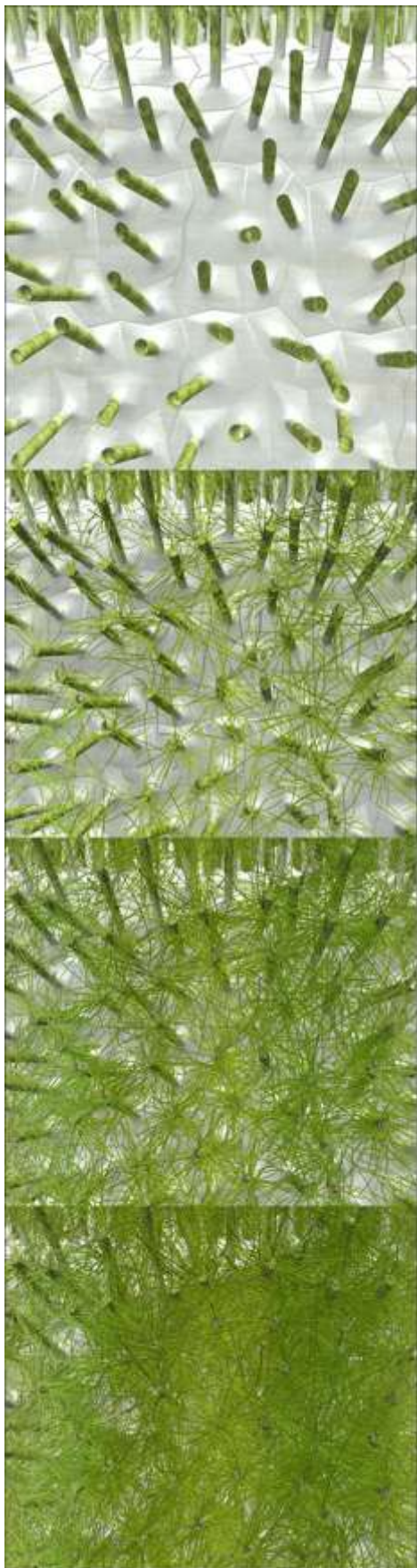
Ilustración 111 “Fachada B-mu”, R&Sie (n) Architects, Bangkok, 2005.



<sup>317</sup> Andreas Ruby, “Spoiled Climate”, Birkhauser, Berlín, 2004, pp. 86, p. 56-57.

<sup>318</sup> *Eco-efectividad* es un concepto creado en “Cradle to Cradle” que implica un trabajo concreto y correcto sobre el producto a efectuar, que se diferencia de la actual utilización de la *eco-eficiencia*, ya que no solo implica normativas para dañar de forma controlada un ambiente, sino que la eco-efectividad va al origen mismo de este daño reduciéndolo no solo al mínimo, sino eliminándolo.

<sup>319</sup> En la naturaleza el residuo de algunos es el alimento de otros, todo está inmerso en un proceso continuo de transformación; el concepto de lo que hoy en día entendemos como basura netamente humano; es una noción que ha llevado al hombre a la decadencia ambiental actual.



La actual práctica arquitectónica ha procurado reducir el impacto ocasionado sobre el medio ambiente, pero es ahora que no basta únicamente con ser menos dañinos, sino con evitarlo y revertirlo en su totalidad a través del *cambio*. El mismo Françoise Roche en otro de sus proyectos da muestra de ello no solo evitando hacer algún daño al entorno, sino mejorando la calidad ambiental en él.

El proyecto *Green Gorgon*, utiliza tubo *biodinámicos*, que constituyen la fachada del intrincado y laberíntico interior del museo; los cuales, una vez desarrollados en su totalidad, crean una serie de redes interconectadas (como un *rizoma*), que permite por medio de la fotosíntesis, limpiar el aire y el agua del recinto.

Este inmueble situado en Lausana<sup>320</sup>, Suiza; se asemeja mucho más a un ser vivo que a la noción actual que tenemos de edificio, susceptible de transformaciones, este *híbrido* como le llama su autor, combina la naturaleza con lo urbano y arquitectónico en un resultado que va más allá de las fronteras de lo artificial y lo salvaje, para dar paso a un nuevo entendimiento arquitectónico<sup>321</sup>.

***“Más un paisaje que urbanismo, más un bosque que arquitectura. Un proyecto que juega con su naturaleza”<sup>322</sup>.***

<sup>320</sup> Comunidad suiza perteneciente al cantón de Vaud, que comunica por medio del lago Lemán con Francia.

<sup>321</sup> Françoise Roche, “Green Gorgon”, Suiza, 2005, a su vez tomado de *Fiction as Practice*, [www.new-territories.com](http://www.new-territories.com), consultado el 05 de Agosto del 2010.

<sup>322</sup> Op. Cit.

## La naturaleza del cambio.

Los límites se vuelven más difusos entre la arquitectura, lo urbano y algo más, la tecnología impregna a la profesión de una posibilidad inigualable de jugar con su naturaleza propia; muestra de ello es el proyecto “*Wave Garden*” de Yusuke Obuchi<sup>323</sup>. Esta obra traspasa las fronteras de la arquitectura tradicional para dar paso a algo más, un híbrido entre lo natural y lo humano.

El proyecto tanto urbano como arquitectónicamente es un parque flotante en la costa de California, compuesta de miles de hojas *piezoeléctricas* que aprovechan el movimiento de las olas para producir energía por medio de la tensión y flexión de estos elementos.

Este parque flotante se exterioriza únicamente cada fin de semana que sale a flote y nunca igual, ya que emerge en proporción a la energía consumida por los alrededores en la costa californiana; es decir, si el consumo de energía fue moderado por medio de los habitantes (el cual fue producido por esta isla flotante); emerge una gran superficie que se convierte en islotes que generan albercas, y espacios de recreación para la sociedad; en caso contrario, la isla se mantiene sumergida.



Ilustración 112 “*Wave Garden*”, Yusuke Obuchi, California, 2001.

Además de hacer visible el consumo de energía para los habitantes y así poder medir su consumo; este proyecto alberga en su concepción la noción de *cambio y transformación*; desmitifica a la arquitectura como estática y más allá de ello logra actuar como un organismo vivo que se adapta a las necesidades humanas en función de un parámetro dado.

La arquitectura opera en la transgresión de las fronteras de la disciplina misma que “*se encausa ya con miras sociales y ecológicas*”<sup>324</sup>. Aquello que alguna vez fue utópico hoy en día es posible, los niveles de implicación tecnológica en arquitectura han hecho posible múltiples realidades que antes eran solo pensables en la imaginación humana.

---

<sup>323</sup> Arquitecto japonés, nacido en 1969, pero que debido a sus estudios radicó en Toronto y Los Ángeles; ideó este proyecto del 2000 al 2001; que mide un área de 1.94 km<sup>2</sup> (área similar al Central Park de Nueva York).

<sup>324</sup> Yusuke Obuchi, “*Wave Garden*”, en *entrevista con Chrysostomos Tsimourdagkas*, [www.floatemagazine.com/issue01/Wave\\_Garden/](http://www.floatemagazine.com/issue01/Wave_Garden/), consultado el 15 de Diciembre del 2010.



### Anexo III. De las contradicciones del tiempo

#### **Kronos, Aión y Kairós. Tiempos diversos.**

Por principio de cuentas se debe definir a qué tiempo se refiere para no caer en el tiempo cronológico que devora el pensamiento y al que tan a menudo se hace referencia.

Aunque actualmente al hablar de tiempo se piensa en uno solo, anteriormente no era así, en la Grecia antigua se tenían tres nociones distintas de lo que hoy se conoce como «*tiempo*»; existían pues: *Kronos*, *Aión* y *Kairós*.



Ilustración 113 “*Saturno devorando a su hijo*”, óleo sobre revoco [trasladado a lienzo], 146 cm. X 83 cm., Museo del Prado, Madrid, España.

Francisco de Goya y Lucientes, 1819-1823.

Es entonces que no existe un tiempo, sino muchos, a los que no se puede dejar de hacer alusión cuando se trata de comprender las bárbaras reducciones que hoy en día se tienen del concepto.

Aquel *tiempo* al que más habituado se encuentra el hombre es *Kronos* [nombrado Saturno por la mitología romana]; dios surgido al separarse el cielo y la tierra como producto de ambos, a la par de la génesis de los seres que habitan la tierra; destinado a devorar a su descendencia para conservar su reinado. Kronos se presenta como aquel que mata para conservar su *eternidad*.

Kronos es el tiempo del reloj, del antes y del después; cronometrado y rígido. Es quizá el más usual de los términos del *tiempo* en la actualidad, y también el menos útil.

En contraparte, *Aión*, no surgió de acción alguna, siempre ha existido de facto; es eterno por naturaleza, dios de aquello que no nace ni muere, tiempo de la vida misma [entendida como un ciclo constante que no se agota].

Se muestra ocasionalmente rodeado por una serpiente que se muerde la cola en señal de un ciclo eterno, el eterno retorno al que alguna vez Nietzsche se refirió<sup>325</sup>. Kronos simboliza el eterno *nacer y perecer*, aquello comprendido entre la vida y la muerte; en tanto que Aión es el eterno *estar y retornar*; la vida en plenitud sin muerte. Aristóteles definió a Kronos como el tiempo del movimiento, de acciones imperfectas que cumplen un cometido y pierden sentido una vez realizadas; y a Aión por el contrario como un éxtasis del movimiento, una acción con un fin en sí misma<sup>326</sup>; es decir, una *moción*.

Una vez entendidos estos dos tipos de tiempo, resta aún Kairós; que es de los tres el menos mencionado, pero el más fructífero para la profesión arquitectónica. Presentado recurrentemente como un joven de pies alados con una balanza desequilibrada en la mano, es hijo de Zeus (dios reinante del olimpo y del orden cósmico, una vez derrocado Kronos) y Tijé (diosa de la fortuna). Veloz y fugaz, así como desequilibrado y oportuno, esta divinidad resulta ser nuestro *intercesor* tanto en la vida como en la muerte; es decir, une los mundos de eternidad y finitud en lo mundano, lo humano.



Ilustración 114 “Kairós”, alto relieve mármol, 64 cm. X 66 cm., Mediateca del Palacio Medici, Florencia, Italia.

Autor desconocido, Siglo XV.

Ese *pliegue*<sup>327</sup> que conduce a un tiempo en el que se conduce el ser, ni eterno [tiempo donde no hay vida ni muerte], ni de supervivencia (el de la muerte entre muerte por la vida). El momento oportuno, la ocasión; eso es Kairós.

Julio Cortázar en su obra “El perseguidor”<sup>328</sup>, relata la historia de Charlie Parker sumergido en un recuerdo de un cuarto de hora transcurrido en tan solo un minuto y medio mientras viajaba en el subterráneo; un paralelismo de dimensiones que no pueden ser unidas sino por Kairós.

<sup>325</sup> Friedrich Nietzsche, “Así hablaba Zaratustra”, Panamericana, Trad. Gabriel Silva Rincón, Bogotá, 2004, pp.356.

<sup>326</sup> Aristóteles [384 a. C.-322 a. C.], “Física”, [Títulos III & IV], Paidós, Trad. Guillermo R. de Echandía, Buenos Aires, 2003, pp. 257.

<sup>327</sup> En el sentido deleuziano, es el dobles que nos une y separa al mundo de dios con el de los humanos, donde la dualidad se expresa en la unidad replegada, tal y como Deleuze lo menciona alegóricamente en la casa barroca.

Gilles Deleuze, “El pliegue. Leibniz y el Barroco”, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 184.

<sup>328</sup> Julio Cortázar, en “Las Armas Secretas”, Alfaguara, Madrid, 2003, pp. 230.

Un tiempo no cronometrado que transporta a una temporalidad diferente de las manecillas de un reloj, e incluso del mismo transcurrir del tiempo humano. Tal y como sucede con las obras arquitectónicas, es un tiempo pero también un lugar; *“un momento único e irrepetible que no es presente y siempre ya ha pasado”*<sup>329</sup>, tiene su propia medida y que el cronometrado transcurrir del tiempo no le afecta. El tiempo de una canción, el tiempo de un cuadro, el tiempo mismo de la obra arquitectónica; *¿cuándo comienzan?* acaso cuando son construidas, cuando son concebidas, o será que el autor las tuvo en mente mucho antes de ello, *¿cuándo terminan?* cuando son demolidas, cuando dejan de usarse, cuando la gente las deja en el olvido ¿?. Simplemente existen temporalidades a las que el sistema físico al que está acostumbrado el humano no puede dar respuesta.

Un tiempo que no puede ser ni calculado ni medido, pues depende de la obra misma, una canción puede durar tan solo unos minutos, *¿pero es acaso ésta su verdadera duración?*, o *¿se puede disfrutar toda una vida entera?*, una eternidad inmersa dentro de tan solo unos cuantos minutos. Entonces, en lo consecutivo al referir las temporalidades de la obra arquitectónica no habrá de pensarse en un tiempo cronometrado ni en una eternidad, sino en un tiempo del *acontecimiento*, de Kairós, fuera de la linealidad del tiempo a que se está acostumbrado.



Ilustración 115 *“La persistencia de la memoria”*, óleo sobre lienzo, 24 x 33 cms., Museo de Arte Moderno de Nueva York [MoMA], Collage.

Salvador Dalí, 1931.

<sup>329</sup> Gilles Deleuze, *“Lógica del sentido”*, Paidós, Trad. Miguel Morey y Víctor Molina, Barcelona, 1994, pp. 382.

## Anacronismos.

Más allá de las heterotopías de Foucault<sup>330</sup> y los no-lugares de Auge<sup>331</sup>, estas fronteras borrosas e indeterminadas, muestran la indudable evolución de la sociedad y los sistemas en que se vive, mezclados con las dinámicas y reconfiguraciones propias de la época que confrontan a la ciudad con las transformaciones a través del tiempo.

Si bien es cierto que las ciudades se encuentran actualmente en constante expansión, lo es también el hecho de que la arquitectura que anteriormente las conformaba se ha quedado inmersa en las centralidades de ésta, ciudades híbridas de arquitecturas de épocas diversas que convergen y se mezclan.

Aquella pesadilla urbana de la que hablaba Doxiadis es hoy cada vez más tangible<sup>332</sup>, y acarrea consigo algunos de los problemas que desde entonces se vaticinaban; y sin embargo es, un problema que en sí mismo se gesta en el tiempo, o mejor dicho, en la temporalidad.

El motivo de dicha confusión radica en la época de transición que se vive cuyo carácter se ve reflejado en la arquitectura, tímida y temerosa al cambio, añejándose en la ciudad como un gran laboratorio conformado por la suma de arquitectura pasada que entorpece y enfrasca la arquitectura venidera.

Eso que anteriormente se le denominó ciudad en contraste con la vida rural que se llevaba en el campo, envuelve al hombre hoy en día siendo tan común que resulta imperceptible para la gran mayoría concebir otro modo de vida distinto al que se lleva en las ciudades, y como ya lo mencionaba Doxiadis “*vivir en ciudades no nos ayuda a ver claro en arquitectura*”<sup>333</sup>, aunado a su vez la tan vaga noción que los arquitectos mismos tienen de su profesión y su deber hacer. El arquitecto es esclavo de su propio hábitat; pretencioso de

---

<sup>330</sup> La heterotopía nos permite yuxtaponer y relacionar espacios, sitios que son en sí incompatibles; de naturaleza heterogénea, la heterotopía es capaz de ubicarnos y reubicarnos una y otra vez en su permanente tránsito, como en un espejo, estar y no estar, realidad y reflejo.

*Michael Foucault*, “The government of self and others: Lectures at the college of France”, 1982-1983, Arnold I. Davison [editor], trad. Graham Burchell, Palgrave Macmillan Press., Chicago, 2010, pp. 432., a su vez de “*Los espacios Otros*”, Michael Foucault, *Architectural/Journey/Continuité* [periódico], Octubre 1984.

<sup>331</sup> Lugares de tránsito, que no son lugares sino lo contrario; espacios propiamente contemporáneos de anonimato en que el hombre se desenvuelve sin establecerse, lugares de espera.

*Marc Auge*, “Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad”, Gedisa, trad. Margarita Mizraji, 5ta. ed., Barcelona, 2000, pp. 128.

<sup>332</sup> *Constantinos A. Doxiadis*, “Arquitectura en transición”, Trad. Xavier Rubert de Ventos, Ariel, Barcelona, 1963, pp. 224.

<sup>333</sup> *Constantinos A. Doxiadis*, “Arquitectura en transición”, Trad. Xavier Rubert de Ventos, Ariel, Barcelona, 1963, pp. 224.

construcciones perdurables al paso del tiempo, en gran medida por que ha sido ese el ambiente en que ha crecido y se ha desarrollado, se vive rodeados de pasado.

***“Nos vemos así, obligados a crear lo nuevo, mientras vivimos en medio de lo viejo que existe aún y lo viejo que es imitado una vez más”<sup>334</sup>.***

El arquitecto se ve inmerso en una ciudad que no corresponde a sus necesidades; de tiempos distintos las ciudades como los arquitectos siguen aún creyendo en el viejo paradigma de considerar como bueno aquello que prevalece; así que si se pretende saber cuál es el primer paso para el fomento de la conformación de nuevas ciudades, no se debe perder de vista las transformaciones en los modos de vivir de las sociedades modernas.

Las ciudades se transforman y lo hacen de prisa; los grandes asentamientos urbanos en la periferia son difusos (conjuntos habitacionales a escalas macro con servicios mínimos), la movilidad se incrementa (desarrollo y auge de medios de transporte colectivos y particulares y de los medios de comunicación), los desplazamientos aumentan (las distancias se incrementan y la congestión con ellas), y las nociones de centralidad se destruyen (traslados a los múltiples centros urbanos: económicos, productivos, de salud, académicos, etc.). Fuertes fenómenos de «*desterritorialización*» en conjunto con poderosos sistemas de flujos y mociones, hacen que las formas urbanas cambien y se transformen; los centros se destruyen y se crean multiplicidades de ellos, la zonificación de las funciones se convierte ya en una mixtura de actividades en permanente fluctuación.

El arquitecto inglés Bjarke Ingels exponía en un artículo su temor por proyectos de gran envergadura, exacerbando una paradoja del arquitecto contemporáneo: *“la paradoja de ser arquitecto es que uno quiere vivir y trabajar en la ciudad, pero los huecos para la construcciones están siempre en la periferia”<sup>335</sup>.*

---

<sup>334</sup> Constantinos A. Doxiadis, “Arquitectura en transición”, Trad. Xavier Rubert de Ventos, Ariel, Barcelona, 1963, pp. 224.

<sup>335</sup> R. Klanten & L. Feireis, “Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities”, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2009, pp. 208.

## Moción ilusoria.

Con el cambio viene presente siempre la *moción*<sup>336</sup>, y dentro de la cultura contemporánea, dos son las ejemplificaciones que pueden mostrar la *ilusoriedad* de este concepto: *la fotografía y el cine*.

Fotografía y cine como dos ámbitos desde los cuales se puede observar la relación espacio temporal de la arquitectura y del individuo; ambas, como representaciones de la *realidad*, y por tal, únicamente muestran aquello que es accesible desde la óptica y estatutos particulares de cada una, pero que pueden ayudar a entender las repercusiones de los nuevos paradigmas *espacio-temporales* en la arquitectura.

La fotografía, como la captura de un lapso determinado, un *corte inmóvil del movimiento*<sup>337</sup> del espectador a través del espacio (arquitectónico) y la representación de las subjetividades que esto conlleve; es decir, la representación subjetiva del espacio.

***“La esencia del espacio tal y como es concebido hoy en día, es a través de sus múltiples lados, el infinito potencial que tenemos de relacionarnos con él. La descripción extensiva de un espacio, desde un punto de referencia es imposible; ya que el carácter del espacio cambia según el punto del espectador. Con el fin de captar la verdadera naturaleza del espacio, el espectador debe proyectarse a través de ella”***<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> No así necesariamente el movimiento, ya que la *moción* representa el acto mismo del cambio, que puede ser o no, dado por el movimiento; en tanto que este último expresa el desplazamiento de un objeto de un punto a otro, la *moción* es el acto mismo de ese desplazamiento.

<sup>337</sup> El movimiento no se añade a la imagen, sino que pertenece a la imagen como dato inmediato; y es esta imagen que es corregida más allá de la percepción del sujeto.  
Gilles Deleuze, “La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1”, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 318, p.15

<sup>338</sup> Sigfried Giedion, “La arquitectura fenómeno de transición: Las 3 edades del espacio en arquitectura”, Trad. Justo G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 720, p.580.

El cine como acercamiento a la representación del movimiento (*que no debe ser confundido con el espacio recorrido*<sup>339</sup>), el proceso de cambio dinámico que estructura el espacio, que toma lugar en la vista completa del espectador y que a su vez, afecta el espacio que lo rodea, puede ser expresado como la suma de la fotografía (*cortes inmóviles*) y una temporalidad abstracta (*duración cinematográfica*) que expresan un movimiento que se da en un *espacio* que no es físico [*se da en la dimensión de una pantalla -bidimensional- una serie de sucesos tridimensionales*], y por tal, en un *tiempo polivalente*.

Tal y como ya lo había mencionado Foucault en su tercer principio sobre la *heterotopía*: *ésta tiene el poder de yuxtaponer distintos espacios en un mismo sitio*<sup>340</sup>. Esa característica de relaciones contradictorias donde un espacio representa en su *bidimensionalidad* toda una serie de multiplicidades, transporta a un tiempo distinto, es en sí mismo una *heterotopía* y una *heterocronía* a la vez.

Tanto el cine como la fotografía son porciones minúsculas de una totalidad, y a su vez, pueden representar en sí mismas la totalidad. Esta ruptura con el *espacio-tiempo* tradicional que permite transportarse por medio de una dimensión abstracta a lugares y tiempos que no corresponden a la contemporaneidad representan un acercamiento como principio para el discurso que llevará a la dislocación de la arquitectura como un constructo de *de(ubicación) espacio-temporal*.

Las ciudades son un conjunto de tiempos y espacios que muchas veces no se relacionan entre sí, sino por medio de la heterogeneidad que conforman; de temporalidades tan diversas que dibujan una arqueología que permiten estudiar los restos espaciales contenidos en el tiempo tan solo para mostrar que el cambio es lo único constante.

Y es en esta dinámica de cambio, que las aspiraciones a la *eternidad* se quedan congeladas en los *cortes* (móviles o inmóviles, es decir, cine y fotografía) *del movimiento*<sup>341</sup>; como abstractos donde esto aún es posible; no así, en las realidades tan fehacientes con que ha de lidiar la profesión.

Los planos ahora dejan de ser espaciales para devenir temporales.

<sup>339</sup> Henri Bergson, "La evolución creadora" *L'évolution Créatrice*, Planeta, Trad. Ma. Luisa Pérez Torres, Barcelona, 1985, pp. 318.

<sup>340</sup> Michel Foucault, "Los espacios Otros", conferencia dada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Continuité*, no.5 [revista digital], trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Octubre de 1984.

<sup>341</sup> Tal y como Bergson ya lo dilucidaba, reemplazando en la filosofía la cuestión de lo *nuevo*, en lugar de lo eterno. Henri Bergson, "La evolución creadora" *L'évolution Créatrice*, Planeta, Trad. Ma. Luisa Pérez Torres, Barcelona, 1985, pp. 318.

## La captura del tiempo o el acto de fotografiar.

La arquitectura y la fotografía han sido muy cercanas desde el origen de la segunda, como compañeros de baile, amantes y antagónicos; desde su existencia se ha logrado por vez primera mostrar la arquitectura en otro sitio, en otro tiempo; como si la transportara en tiempo y espacio por igual y a la vez. *“Hay fotografías que agitan el tiempo, y lo hacen traslucido como el vaho que duda de sus límites sobre un cristal”*<sup>342</sup>. Un tiempo tal, que como el vaho, se vuelve transparente cuando es poco, y vago si es excesivo.

Si algún instrumento humano permite cierta conquista sobre el tiempo es por un lado el objeto arquitectónico y por otro la fotografía, de similitudes que convergen entre ambos y diferencias abismales que los separan irreconciliablemente; ambos poseen un carácter un tanto cuanto perverso: *«son objetos de captura del tiempo»*.

Al observar una fotografía se perciben varias cosas, un significado y un significante, una representación de la realidad mediatizada por medio de la lente fotográfica; pero se observa también en esa estática y encuadrada impresión de una realidad inmóvil, como despojada de todo tiempo, se devela vagamente solo en algunos detalles de la imagen misma, en ellas se puede ver el tiempo que se ha detenido en un instante, uno irrepetible y sin embargo reproducible en la óptica fotográfica; un tiempo dentro de otro, un espacio dentro de otros más, donde el tiempo de la imagen es revelado porque es lo existente entre los espacios del papel y de la mirada.

Se encuentra el ser en distintos lugares a la vez y así, en distintos tiempos en uno solo, pero, paradójicamente en la quietud que esta impresión aguarda, se devela el registro del movimiento como la presencia de aquello que habrá de modificarse y no será igual nunca más.

Es en este espacio retratado es que se deposita el anhelo del tiempo; donde el espacio que posee como capacidad la presencia de un tiempo, muestra la irremediable fuerza de lo percedero; donde la cercanía hace presente aquello que no es, y que no va a volver a existir. Cuando el tiempo pasado se recoge en el presente (en este caso por la fotografía) y el cuerpo de la memoria resurge, es que el presente adquiere una profundidad temporal. El tiempo es como el agua, es transparente sobre una plataforma superficial, pero conforme adquiere profundidad se vuelve cada vez más oscura.

En la fotografía, la captura de un instante pasado y la división es permisible, la fragmentación del *«espacio-tiempo»* toma un fragmento estático; mientras que en la arquitectura, no se puede permitir la fragmentación, ya que es irreductible a la estaticidad.

---

<sup>342</sup> Luis M. Mansilla, “El espacio es el tiempo”, CIRCO, Madrid, 2007, pp.7, p. 2.



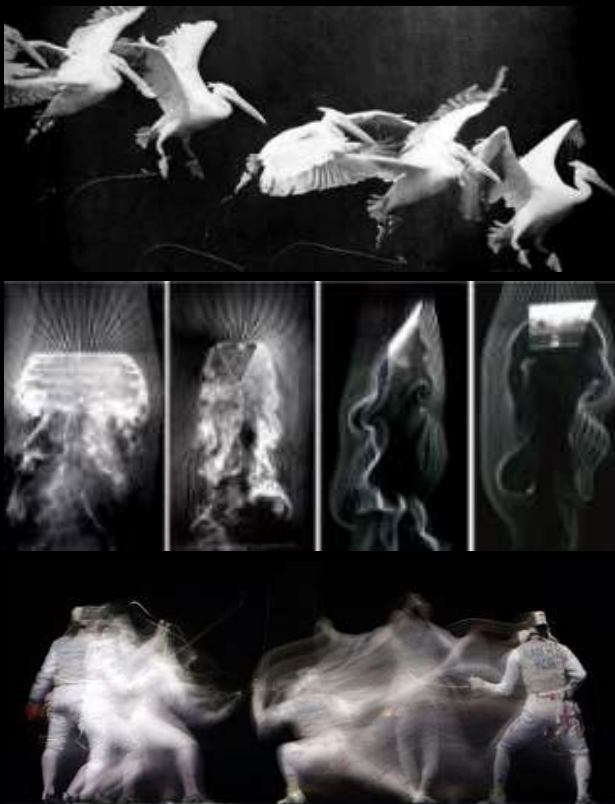


Ilustración 116 "Cronogramas", Etienne-Jules Marey, 1925, movimiento animal, movimiento humo y luz, movimiento humano.

La arquitectura es un proceso abierto al movimiento; el proceso arquitectónico es la yuxtaposición de ideas para solucionar el habitar humano, es justamente en el momento en que estas ideas se plasman más allá del papel, en la materialidad misma del edificio, que anhelan entonces la *inmortalidad*; y por tal, la aprehensión de la movilidad que las origina, pasando a ser máquinas de *captura del movimiento* y del tiempo.

En tanto que la fotografía muestra un instante determinado de un tiempo capturado, un «*corte inmóvil*»<sup>343</sup>, la arquitectura deberá entonces mostrarse no solo como un «*corte móvil*»<sup>344</sup>, sino como una movilidad en sí mismo, una «*moción*»<sup>345</sup>.

En arquitectura, el objeto posee la pretensión de *eternidad*, con lo cual formula, consciente o inconscientemente, una hipótesis de intemporalidad como esencia primordial, desligándose en ese momento del tiempo, al que da como un hecho consolidado aún y cuando aún no existe, tal como el tiempo futuro, reduciendo así su actuar únicamente al espacio.

<sup>343</sup> Tales como los fotogramas del cine, que no son, sino la secuencia de imágenes fijas; y no es sino hasta que se conjuntan en un film, que dan paso a una imagen-movimiento.

Gilles Deleuze, "La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1", Paidós, Barcelona, 1995, pp. 318.

<sup>344</sup> Un corte transversal del devenir, mismo; un corte temporal. Una perspectiva atemporal que logra desdoblarse sobre un plano de inmanencia.

Gilles Deleuze, "La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1", Paidós, Barcelona, 1995, pp. 318.

<sup>345</sup> Centrada en la acción misma del movimiento, y no tan solo en el recorrido o trayectoria del objeto; valorizando cuanto más la acción que define el cambio.

## Índice onomástico.

- A**
- Anarchitecture;** 173
- Anarchitekton;** 175
- Archigram;** 32, 110, 136, 140, 141, 161, 205
- B**
- Baader, Johannes;** 166, 168
- Baudelaire, Charles;** 166
- Bergson, Henri;** 7, 14, 15, 27, 33, 46, 48, 49, 51, 169
- Beuys, Joseph;** 172
- Benítez, Francisca;** 176
- Boccioni, Umberto;** 32, 33
- C**
- Colomer, Jordi;** 175
- Cook, Peter;** 140, 144, 161
- D**
- Debord, Guy;** 213
- Delacroix, Michel;** 152, 153
- Deleuze, Gilles;** 25, 75, 76, 82, 127, 166, 177, 181, 182, 200, 213
- Derrida, Jaques;** 213
- Doxiadis, Constantinos A.;** 80, 222
- Duchamp, Marcel;** 154, 156
- Durée;** 15, 49, 52, 107, 158, 162, 169
- E**
- Einstein, Albert;** 15, 33, 169, 203
- F**
- Firmitas;** 34, 63, 76, 199
- Fluxus;** 156, 157, 159
- Foucault, Michel;** 6, 25, 28, 219, 222, 225
- Friedman, Yona;** 144, 213
- Futurismo;** 27, 28, 33, 168
- G**
- Glassarchitektur;** 69, 162
- H**
- Herzog, Jacques;** 59
- Heterocronía;** 6, 222
- Heterotopía;** 6, 25, 26, 219, 222
- I**
- Il monumento continuo;** 80, 143
- J**
- Jussieu, bibliotecas;** 62
- Johan, Huizinga;** 142
- K**
- Kandinsky, Wassily;** 43
- Koolhaas, Rem;** 62, 64, 206, 214

**L**

Lefebvre, Henry; 112, 113, 123

Le Corbusier (Charles E. Jeanneret-Gris); 68

**M**

Maciunas, George; 156

Matta-Clark, Gordon; 173, 175

Mercedes Benz, museo; 66, 208

Morín, Edgar; 48

Movimiento moderno; 27, 57, 67, 68, 69,  
136, 138, 162

Möebius; 62, 137, 208, 209, 210

**N**

Natalini, Adolfo; 143

Nietzsche, Friedrich; 81, 83, 187, 217

**P**

Piano, Renzo; 145

Pliegue; 51, 66, 75, 76, 128, 162, 217

Pompidou, centro; 145, 147, 154, 156

Prigogine, Ilya; 35, 50, 51

**R**

Ritornelo; 182

Rizoma; 10, 112, 181

Rogers, Richard; 145, 146

**S**

Smithson, Allison & Peter; 79, 80

**T**

Tatlin, Vladimir; 169

Team X; 79, 80

Toraldo, Cristiano; 143

Tschumi, Bernard; 128

**U**

Utopía; 130, 143, 215

**V**

Van Berkel, Ben; 62, 64, 208, 209, 210

Venustas; 63, 67, 69

Virilio, Paul; 79, 113, 154

Vitruvio, Marco P.; 7, 39

**W**

Walter, Benjamin; 197

Webb, Michael; 110, 115, 140

Whiteread, Rachel; 174, 175

**Z**

Zevi, Bruno; 39

## Fuentes.

## Bibliográficas.

- Carlos García Vázquez**, *“La Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI”*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.232.
- Carlos Mijares Bracho**, *“Tránsitos y Demoras”*, ISAD, México, 2002, pp.191.
- Charles Baudelaire**, *“Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos”*, trad. Juan Martínez Sarrión, Visor, Santiago, 2009, pp.175.
- Constantinos A. Doxiadis**, *“Arquitectura en transición”*, trad. Xavier Rubert de Ventos, Ariel, Barcelona, 1963, pp. 224.
- Consuelo Farías Villanueva**, *“Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: rem Koolhaas”*, UNAM Dirección General de Publicaciones (tesis doctoral), México D.F., 2003, pp. 773.
- Edgar Morín**, *“Introducción al Pensamiento Complejo”*, Gedisa, Barcelona, 1997, pp.167.
- Ewald Bubner**, *“Adaptable Architecture”*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp. 256.
- Félix Guattari**, *“La ciudad subjetiva y post-mediática”* (La polis reinventada), trad. Ernesto Hernández B. & Carlos Enrique Restrepo, Fundación Comunidad, Colombia, 2008, pp. 234.
- Fernando Espuelas**, *“El claro en el bosque, reflexiones sobre el vacío en la arquitectura”*, Colección Arquithesis, no. 5, Fundación caja de arquitectos, Barcelona, 1999, pp.183
- Fernando Martín Juez**, *“Contribuciones para una Antropología del Diseño”*, Gedisa, Barcelona, 2004, pp.224.
- François Ascher**, *“Los nuevos principios del urbanismo”*, Alianza, Barcelona., 2004, pp. 96.
- Friedrich Nietzsche**, *“Así hablaba Zaratustra”*, Panamericana, trad. Gabriel Silva Rincón, Bogotá, 2004, pp.356.
- Gilles Deleuze**, *“El pliegue. Leibniz y el barroco”*, Paidós, Madrid, 1989, pp. 184.
- Gilles Deleuze**, *“La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1”*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 318.

- Gilles Deleuze & Félix Guattari**, *“Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”*, trad. José Vázquez Pérez, Pretextos, 5ta. ed., Valencia, 2002, pp. 257, p.405.
- Guy Debord**, *“La sociedad del espectáculo”*, Champ Libre, trad. Maldejo, Chile, 1998, pp. 235.
- Henri Bergson**, *“Duración y Simultaneidad”* (A propósito de la teoría de Einstein), trad. Jorge Martín, Signo, Buenos Aires, 2004, pp. 304.
- Henri Bergson**, *“Ensayo sobre datos inmediatos de la conciencia”* (Obras Escogidas), Trad. Juan Miguel Palacios, Sígueme, Madrid, 1999, pp. 168.
- Henri Bergson**, *“Materia y Memoria”*, Cactus, Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, 2006, pp.280.
- Henry Lefebvre**, *“El Derecho a la Ciudad II”* (Espacio y Política), trad. Janine Muls de Liarás & Jaime Liarás García, Península, Barcelona, 1976, pp. 158.
- Ignasi de Solá-Morales**, *“Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea”*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 185.
- Ignasi de Solá-Morales**, *“Los artículos de Any”*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, pp.151, p.31.
- Ignasi de Solá-Morales**, *“Territorios”*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.208.
- Ilya Prigogine**, *“El Nacimiento del Tiempo”*, Tusquets, trad. Josep María y Pons Ráfols, Barcelona, 1991, pp. 98.
- Ilya Prigogine**, *¿Tan solo una ilusión?*, Tusquets, trad. Francisco Martín, Barcelona, 2009, pp.336.
- Jean Paul Sartre**, *“El ser y la nada. Ensayos de ontología y fenomenología”*, trad. Juan Valmar, Losada, Buenos Aires, 2004, pp.860.
- Josep Lluís Sert**, *“¿Can our city survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions”*, (based on the proposal formulated by the C.I.A.M.), Oxford Press, 1944, pp.295.
- Josep María Montaner**, *“Las formas del siglo XX”*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp.263.
- Kai Jormakka**, *“Flying Dutchmen. Motion in Architecture”*, Birkhäuser, Berlín, 2002, pp. 93.

- Kas Oosterhuis**, *"Architecture goes wild"*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, pp.253.
- Luigi Prestinenza Puglisi**, *"Hyper Architecture. Spaces in the electronic age"*, Birkhauser, Turin, 1999, pp.93.
- Louis I. Kahn**, Michael Bell (editor), *"Louis Kahn. Conversaciones con estudiantes"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 96.
- María Luisa Palumbo**, *"New Wombs"*, Birkhäuser, Berlín, 2000, pp.95.
- Martin Van Schaik & Otakar Macel (editores)**, *"Exit Utopia. Architectural Provocations: 1956-1976"*, Prestel Delf, Berlín, 2005, pp. 320.
- Martin Heidegger**, *"Conferencias y Artículos"*, Serbal, Trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, 1994, pp.246.
- Martín Heidegger**, *"El concepto del tiempo"*, Minima Trotta, Barcelona, 1999, pp. 69.
- Michael Schumacher**, et. al., *"Move"*, Birkhauser, Berlín, 2010, pp.229.
- MVRDV/DSD**, *"Space Fighter. The evolutionary city game"*, Actar, Barcelona, 2007, pp. 304, p.24.
- Paul Virilio**, *"The Lost Dimension"* (The Overexposed City), trad. Daniel Moshenberg, Semiotexte, Nueva York, 1991, pp. 153.
- Rem Koolhaas**, *"Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.318.
- Rem Koolhaas & Bruce Mau**, *"S, M, L, XL"*, Monacelli Press, Subsequent, Italia, 1997, pp.1376.
- Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, et. al.** *"Mutaciones"*, Actar, traductor Víctor Tenéz, Anna Campeny, Ivan Alcázar, et. al., Barcelona, 2007, pp.720.
- Rem Koolhaas**, Sanford Kwinter (editor), *"Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes"*, Gustavo Gili, Trad. Víctor Tenéz, Barcelona, 2002, pp. 93.
- Robert Kronenburg**, *"Flexible. Architecture that responds to change"*, Laurence King Publishing, Londres, 2007, pp.204.
- Sanford Kwinter**, *"Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture"*, MIT Press, Massachusetts, 2001, pp. 237.

**Sigfried Giedion**, *“La arquitectura fenómeno de transición: Las 3 edades del espacio en arquitectura”*, Gustavo Gili, Trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, 1981, pp. 720.

**Simon Sadler**, *“Archigram. Architecture without architecture”*, MIT Press, Cambridge, 2005, pp.242.

**UN Studio**, (Ben Van Berkel & Caroline Bos), *“Design Models; Architecture, Urbanism, Infrastructure”*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2006, pp. 388.

**Yago Conde**, *“Arquitectura de la indeterminación”*, Actar, Barcelona, 2000, pp.289.

**Yona Friedman**, *“La Arquitectura Móvil”*, Poseidón, trad. Roser Berdagué Costa, Barcelona, 1978, pp. 272.

**Yona Friedman**, *“Pro Domo”*, Actar, Barcelona, 2006, pp.318.

**Zaida Muxí**, *“La Ciudad Global”*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pp.192.

## Hemerográficas.

**Alberto Sato**, *“Demolición y clausura”*, ARQ, no.59 (revista), Pontificia Universidad de Chile, Chile, Marzo 2005, pp. 85.

**Arata Isozaki**, *“A.D.”*, (revista), *“Ma: Japanese time-space”*, (The japan Architect) ed. Seigow Matsuka, no. 7902, pp. 135.

**Ben Van Berkel**, *“Espirales Quaderns”*, (revista), *“Entre el ideograma y la imagen-diagrama”*, no. 222, (entrevista de Like Bijlsmo, Wouter Dee, et. al. realizada a Ben Van Berkel), Actar, Barcelona, 1999.

**Enric Miralles**, *“El croquis”*, (revista), (Enric Miralles 1990-1994), no. 72 (II) Madrid, 1995, p. 290-297. pp. 386.

**Filipo Marinetti**, *“Manifiesto futurista”*, Le Figaro, París, 1909, trad. a ingles de Thames and Hudson Ltd., 1973.

**Francesca Ferguson & Urban Drift Productions Ltd.**, *“Talking Cities. The micropolitics of urban space”*, Birkhauser, Berlín, pp.196.

**Gordon Matta-Clark**, *“El País”*, (diario), *“Textos sobre Gordon Matta-Clark”*, Universidad de Salamanca, Museo Reina Sofía, Madrid, 2006, Darío Corbeira, 01 de Julio del 2006.

**Linda Boersma**, *“Bomb”*, (revista digital), *“Constant”*, no. 9, trad. Sue Smith, Primavera 2005, pp. 43.

**M. Corachán**, “Arte y libertad”, (revista digital), “Exposición Josep Beuys, múltiples”, no. 48, Valencia, Mayo 2008, IVAM, [www.arteylibertad.org](http://www.arteylibertad.org), visitada el 21 de Septiembre del 2010.

**Mies Van der Rohe**, “El croquis”, (revista), “La palabra sin artificio”, Madrid, 1995, pp.363.

**Michel Foucault**, “Los espacios Otros”, conferencia dada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Continuité*, no.5 (revista digital), trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, Octubre de 1984.

**Paul Virilio**, “Página 12” (diario digital), [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar), *Suplementos: Radar, Sección: Diagnósticos Panic Attack*, (entrevista a Paul Virilio por Chronic Art), Argentina, Domingo 20 Junio 2004, [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar), visitado el 07 de Noviembre del 2009.

**R. Klanten & L. Feireis**, “Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities”, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2009, pp. 208.

**Rem Koolhaas (OMA)**, “El croquis” (revista), (OMA/Rem Koolhaas 1987-1998), no. 53+79 Madrid, 2006, pp. 434.

**Toyo Ito**, “A.D.”, vol. 62 9/10 (revista), “Vórtice y corriente”, 09-10, 1992, pp.98

234

## Digitales.

**Camilo Vergara**, “The invisible cities”, The State University of New Jersey, Rutgers, <http://invinciblecities.camden.rutgers.edu>, consultado el 03 de Abril del 2011.

**Constant Nieuwenhuys**, “New Babylon”, Citiwiki [www.citiwiki.urg.es](http://www.citiwiki.urg.es), consultado el 31 de Marzo del 2010.

**Detroit Free Press**, Gannet Company, <http://www.freep.com/>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

**Dirección del movimiento futurista**, Milán, 11 de Julio de 1914, [www.uclm.es](http://www.uclm.es), consultado el 14 de Abril de 2011.

**Jean Nouvel**, “The Ateliers”, [www.jeannouveldesign.com](http://www.jeannouveldesign.com), consultado el 02 de Abril de 2010.



**Jordi Colomer**, "*Anarchitekton*" (proyecto en cuatro ciudades), [www.jordicolomer.com](http://www.jordicolomer.com), visitado el 24 de Agosto del 2010.

**Kevin Bauman**, "*100 Abandoned houses*", (proyecto fotográfico), 2005, <http://www.kevinbauman.com/>, consultado el 08 de Febrero del 2011.

**Kim Scarbrough**, "*Futurismo*", [www.unknown.nu](http://www.unknown.nu), información actualizada al 2004.

**Lowell Boileau**, "*The Fabulous Ruins of Detroit*", (las fabulosas ruinas de Detroit), <http://www.detroityes.com/home.htm>, consultado el 03 de Abril del 2011.

**Peter Cook**, "*Metamorphosis*", (revista Archigram no. 8), 1968, pp.17, <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine>, consultado el 12 de Agosto del 2010.

**Population Reference Bureau (PRB)**, [www.prb.org/globalstats](http://www.prb.org/globalstats), información actualizada al 2008.

**Zachary Forest J.**, "*Distribuciones de capital en Detroit*", en Wild Bill Bunge, Mzo. 2010, <http://indiemaps.com/blog>, consultado el 01 de Abril del 2011.

## **Audiovisuales.**

**Charles Chaplin**, "*Tiempos modernos*", United Artist, largometraje, 1936, comedia dramática, 89 min.

**David de Vries**, "*La tierra sin humanos*", BBC, Estados Unidos, 2008, 88 min.

**Julien Temple**, "*Réquiem for Detroit*" (película), BBC, Reino Unido/ Estados Unidos de América, 74 mins.

**Michael Chanan & George Steinmetz**, "*Detroit. Ruin of a city*" (película), Universidad de Michigan, ASA/NSF, Estados Unidos de América, 92 mins.

**Steve Crowder**, "*Detroit in Ruins, discover no town in Motown*", 21 Diciembre del 2009, 13 min., [www.PJTV.com](http://www.PJTV.com), consultado el 05 de febrero del 2011.

© Martín Pérez Cordero, 2011.

Primera edición, México, 2011.

Todos los derechos reservados.

No está permitida la reproducción parcial o total de la obra, así como tampoco ninguna transmisión por cualquier medio sin la autorización escrita del autor.

Diseño: Martín Pérez Cordero

Impreso y Hecho en México.