



TRANSFIGURACIÓN EN EL
DISEÑO ARQUITECTÓNICO
MEMORIA Y DESEO EN
ARQUITECTURA

TESIS QUE PARA OBTENER EL
GRADO DE MAESTRO EN
ARQUITECTURA PRESENTA:

ARQ. GERARDO SIXTOS LOPEZ

PROGRAMA DE MAESTRIA EN
ARQUITECTURA, OPCION DISEÑO
ARQUITECTÓNICO

2002.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Director de tesis:

Dr. Álvaro Sánchez González

Sinodales:

M. en Arq. Miguel Hierro Gómez

M. en Arq. Enrique Sanabria Atilano

Suplentes:

Dra. Catherine Rose Ettinger McEnulty

Dr. Roberto Sánchez Benítez

INDICE

	TEMA	PAGINA
A	INTRODUCCION	6
I	RACIONALISMO Y CRISIS DISCIPLINAR DE LA ARQUITECTURA	13
1.1	LA CRISIS DISCIPLINAR DEL CAMPO ARQUITECTÓNICO.	14
1.2	EL ARTE DE LA MODERNIDAD	16
1.3	MODERNIDAD Y LA CIUDAD	21
1.4	LA ARQUITECTURA DEL FUNCIONALISMO	24
1.5	LA PERDIDA DE LA DIMENSION SIMBOLICA EN LA MODERNIDAD.	25
II	HISTORIA, NATURALEZA Y CIUDAD MODERNA	30
2.1	NATURALEZA Y CIUDAD	31
2.2	¿EXISTE TODAVÍA LA NATURALEZA?	33
2.3	HISTORIA, ARQUITECTURA Y CIUDAD	37

III	TOTALIDAD Y NUEVO CONOCIMIENTO	42
3.1	RIZOMA . INTRODUCCIÓN	43
3.2	LA COMPLEJIDAD	45
3.3	EL CAOS Y LA FRACTALIDAD	46
394	PODER Y FALSACIÓN DE LA OBSERVACIÓN	47
IV	ARTIFICIALIDAD Y ABSTRACCION ARQUITECTÓNICA	56
4.1	EL FIN DE LO CLÁSICO: EL FIN DEL INICIO, EL FIN DEL FIN	58
4.2	LA PIRÁMIDE Y EL LABERINTO	61
4.3	S,M,L,XL. LA CIUDAD COMO TERRITORIO DE LO ARTIFICIAL.	65
V	POETICA Y ARQUITECTURA	68
5.1	PLATON Y LOS POETAS.	69
5.2	POESIA Y VIDA	73
5.3	LAS ARTES Y LA POESIA	78
5.4	ARQUITECTURA Y POESIA. LA POETICA DEL ESPACIO	80

VI LA TRANSFIGURACION COMO ARTIFICIO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE	83
6. 1 EL VALOR DE LA IMAGEN, LA METÁFORA. EL MITO	85
6. 2 TRANSFIGURACION	89
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFIA	101

- INTRODUCCIÓN-

El presente trabajo nace de la necesidad de dar una explicación sobre la naturaleza de la arquitectura. Entender la situación actual del ambiente teórico práctico del diseño, además de comprender aquellos elementos que dan sentido a la proyectación arquitectónica.

El título del trabajo nace de la lectura sugerente de un texto de Italo Calvino quien de manera magistral explica las temáticas que sobrevivirán al nuevo milenio¹.

Sin duda que la arquitectura, y el arte en general, ha flotado en las movedizas aguas de la creación, tensionada siempre entre la imaginación (la mariposa), la historia y la naturaleza (el cangrejo).

Me he preguntado siempre ¿acaso la sociedad del renacimiento no se sintió sorprendida ante la originalidad y la sorpresa ante la cúpula de Santa María de las Flores de Brunelleschi? ¿acaso no sucedió lo mismo ante la construcción del Palacio de Cristal de Paxton o la Torre de Gustavo Eiffel? Podemos utilizar cualquier autor consagrado en la historia de la arquitectura, Miguel Angel, Bernini (por citar algunos), cuyos espíritus creativos hicieron

¹ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.

aportaciones “hacia adelante” aún cuando en casos voltearon sus ojos hacia el pasado para expresar su presente.

El Movimiento Moderno arquitectónico propone una ruptura con la historia, con la cultura académica decimonónica, y abre la puerta a la abstracción, aunque supeditando el sentido de la arquitectura a la funcionalidad.

En la década de los sesenta se presenta la necesidad de dar orden y sentido a una teoría que reoriente el quehacer arquitectónico frente al agotamiento del Movimiento Moderno. Propuestas como las de Rossi, Gregotti, Norberg Schulz, Venturi, hacen un replanteamiento sobre la arquitectura en el contexto del ámbito de la cultura y con ello provocando una crisis disciplinar donde los límites del objeto arquitectónico se amplían para insertarse en el contexto de “la ciudad”.

Lo que intentaban estos autores fue darle orden y dirección al diseño arquitectónico. Rossi habla sobre la ciudad análoga, Gregotti y Norberg Shulz abordan sobre la idea de territorio; la cuestión es poner lo arquitectónico en algún lugar de la totalidad expresada por la cultura.

Al mismo tiempo, en el campo de la filosofía se viene desarrollando una propuesta nueva de pensar al hombre y al

mundo, que ahora conocemos como Postmodernidad, y que fue una reacción contra el racionalismo.

Las ideas del Postmoderno contribuyeron a acentuar más el desconcierto disciplinar de la arquitectura pero también a resaltar el valor del ámbito formal.

En medio de este desconcierto se ubica este trabajo, que busca una explicación a esta crisis. La tesis es que la creación en arquitectura es en principio una operación poética, que justo hasta el siglo XIX estuvo regulada por el concepto de estilo del cual se independiza con las vanguardias artísticas: esta independencia tiene dos momentos, el primero de sujeción a la función y el segundo que busca la habitabilidad y la expresión formal, en medio de una ciudad que ya no es abarcable y sólo se reconoce en fragmentos.

La crisis de la disciplina arquitectónica, es la crisis de los instrumentos con que observamos nuestro tiempo actual; si bien es cierto que el estructuralismo alcanzó a esta disciplina, los esfuerzos teóricos se han encaminado a salvaguardar dos conceptos que son necesarios para nuestro quehacer: **la historia y la naturaleza.**

La propuesta de este trabajo es reconocer el carácter artificial de la ciudad al cual Koolhaas recurre para expresar el carácter

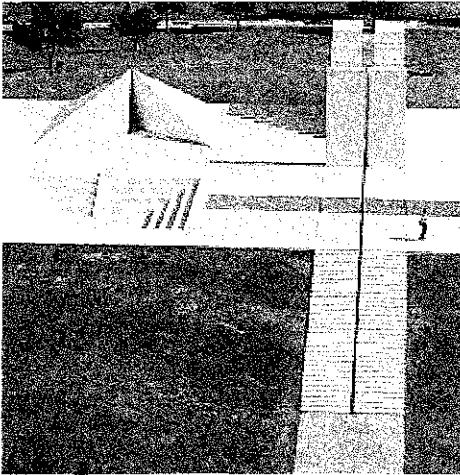
abstracto de la forma arquitectónica; además, los esfuerzos de la década de los sesenta por recuperar lo histórico ha devenido en pastiche y escenografía.

Los argumentos que se esgrimen son:

- 1) La historia y la naturaleza ya no son actualmente los protagonistas principales que dan sentido a la creación arquitectónica por tanto ésta sólo se potencializa como actividad poética;
- 2) La misma manera que el lenguaje lineal de las palabras se ve superado por el lenguaje ondulante de la poesía (Octavio Paz), la arquitectura adquirió para sí este carácter ondulante en la libertad de la abstracción y la artificialidad.

De acuerdo con Bachelard la imagen poética no tiene pasado, es un resaltar súbito del psiquismo y añade:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco del pasado. Es más bien lo contrario: es un resplandor de una imagen, resuenan los ecos de un pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van



i.1 Dani Karavan: "Kikar Levana",
Tel Aviv, Israel.

a repercutir y extinguirse en su novedad, en su actividad,
la imagen poética tiene un ser propio.²

Así el acto de diseño esta determinado por una dimensión imaginativa, donde pasado y futuro sólo son materiales con el que el diseñador construye y actualiza un repertorio de formas. La imagen poética, según establece Bachelard escapa a la causalidad.³

Calvino indaga sobre las expresiones del lenguaje literario y explica como el movimiento del lenguaje y la conformación de

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 2001, p. 8

³ "Si analizamos los elementos típicos de una calle de nuestras ciudades, nos será difícil encontrar casas que sean resultado de un inmediato planteo arquitectónico: la existencia misma de la calle es el producto de un hecho político, colectivo o personal absolutamente al margen; la forma de la calle, la parcelación, el volumen de cada casa son producto de una historia de transmisión de propiedades, de formas administrativas, del registro de la propiedad (los solares en las ciudades, decía L. Mumford, son como son, no por una racionalidad urbanística o constructiva, sino por su facilidad en ser descritos con los textos y los instrumentos de un notario o con los funcionarios del registro de la propiedad); los tipos de las viviendas o de comercios e incluso el uso real que se hace de todo ello tiene muy poco que ver con las decisiones del arquitecto; la forma de las fachadas, sus voladizos, los remates, los áticos y las cornisas son siempre producto casi automático de unas ordenanzas municipales de edificación en donde se fijan unos límites no por razones esencialmente arquitectónicas, sino como los frenos a una posible especulación desbordada, con lo cual también se cae en el vicio de la fácil descriptibilidad (los voladizos en proporción a la anchura de las aceras -que luego van cambiando según la necesidad de estacionamientos-; las alturas, en relación al ancho de la calle, los áticos, siguiendo un plano inclinado para que en teoría no se vean desde la calle), **en todo ello hay, evidentemente, poca arquitectura, es decir escasísima actuación del proyecto arquitectónico.**"

las obras de arte dependen de una **operación de transfiguración** de lo etéreo, del tiempo, de la exactitud, de la pertinencia y de la multiplicidad. El valor poético se alcanza cuando logramos que lo etéreo adquiera pesadez, de la misma manera sucede con las demás dimensiones.

Estamos de acuerdo con Bohigas⁴ cuando afirma que:

a pesar de los límites evidentes creemos en la posibilidad y validez de una temática legítimamente autónoma sobre el proyecto arquitectónico.

El presente trabajo consta de seis capítulos. En el primero, Racionalismo y Crisis disciplinar de la arquitectura se plantea que la situación actual es producto de una crisis en el campo de la arquitectura que es posible verificar en el ámbito de la ciudad que es en ella donde el arquitecto encuentra realidades novedosas.

En el capítulo 2 se discute sobre los instrumentos que el arquitecto ha utilizado para superar la crisis, como son las nociones de historia y Naturaleza.

⁴ Bohigas, Oriol, *Contra una arquitectura adjetivada*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969, p.29

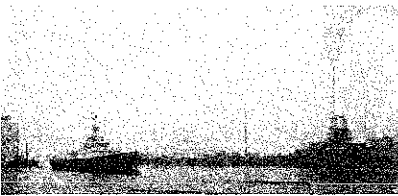
En el capítulo 3 se analizan las nociones de historia y Naturaleza como instrumentos producto del deseo de orden del racionalismo instrumental, y se incursiona sobre conceptos nuevos como el caos, la fractalidad, el pensamiento complejo; todo se pone en la mesa de discusión para encaminarnos hacia una nueva idea de la arquitectura.

La artificialidad y la abstracción arquitectónica son temas del capítulo 4, para ello se sigue a los arquitectos paradigmáticos que abren la puerta a la sistematización del pensamiento arquitectónico actual: Eisenman, Tschumi y Koolhaas.

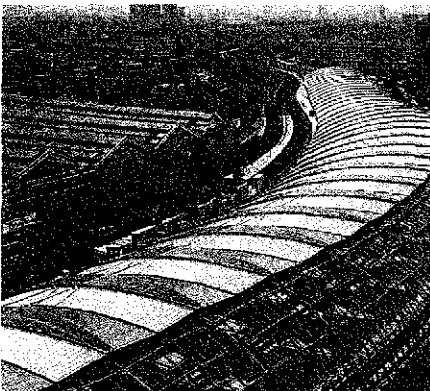
En el capítulo 5, Poética y arquitectura, se busca establecer una similitud entre la arquitectura, el lenguaje y el valor poético de los mismos, con el objeto de preparar el capítulo 6 donde se propone el concepto de transfiguración como artificio de la arquitectura y el arte, y se destaca la operación transfiguratoria como un acto de creación de una nueva realidad en la que el mundo de las significaciones le da sentido a la creación arquitectónica.



i.2 Vista panorámica de la ciudad de México, donde el crecimiento constante modifica la actitud de sus habitantes.



i.4 Venecia, 1979.
A la extrema izquierda se aprecia una parte del *Teatro del mundo* de Aldo Rossi



i.5 Nicholas Grimshaw.
Terminal Internacional de Londres,
1990-93. Gran Bretaña.

I RACIONALISMO Y CRISIS DISCIPLINAR DE LA ARQUITECTURA

Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alboroto y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta donde estaban los límites de la realidad...⁵

Gabriel García Márquez.

En este capítulo se plantean los principales aspectos que permiten sustentar la idea de que existe una crisis en el campo de la arquitectura debido a una nueva relación establecida entre la ciudad y la arquitectura, en la que es difícil establecer los límites de actuación del arquitecto.

⁵ García Márquez, Gabriel, *Cien Años de Soledad*. Ed. Sudamericana, 1969, Argentina, p. 195



i.6 Imagen de una barraca en Puerto Príncipe. Estas casas cumplen con la necesidad primaria de cobijo, pero sus condiciones en las que se desarrollaron no son las óptimas.



i.7 Area metropolitana de Tokio con 20 millones de habitantes.

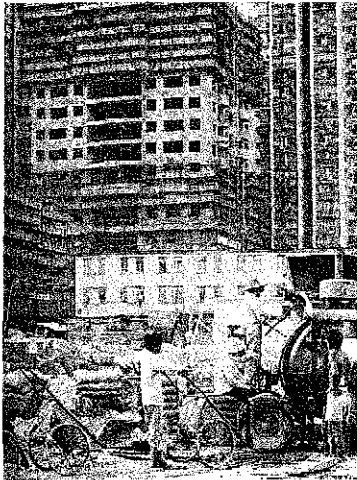
“Las ciudades no tienen que ver con las elucubraciones del urbanismo...”

1.1 LA CRISIS DISCIPLINAR DEL CAMPO ARQUITECTÓNICO

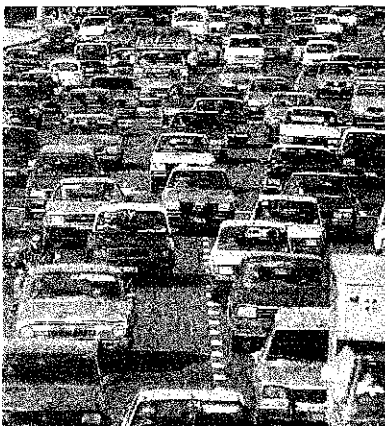
Una preocupación personal que ha estado presente es el caos actual de nuestras ciudades y que se puede interpretar inicialmente como una incapacidad de los arquitectos para intervenir la forma de la ciudad, lo que hace suponer que en un momento de la historia de la arquitectura se perdió la relación con los instrumentos de la proyección de tal suerte que la arquitectura de los arquitectos se presentó con una pobre calidad compositiva, que olvidaba el saber elemental sobre el sitio.

Sin embargo Oriol Bohigas señala que el hombre establece las relaciones entre él y las cosas por lo que el diseño en su autonomía no puede revolucionar a la sociedad ni siquiera por si solo puede determinar los elementos del medio:

El diseño es una actividad secundaria y tremendamente sometida a otras disciplinas de mayor alcance. Los objetos que se compran y venden en nuestra sociedad no vienen determinados preferentemente por el diseño industrial (i.5); las casas no son un resultado directo de la arquitectura (i.6); las ciudades no tienen que ver con las elucubraciones del urbanismo (i.7 e i.8), una actividad que, en el sentido técnico y profesional que solemos dar a la palabra, no existe ni puede existir, objetos, casa, y



i.8 Imagen de Shenzhen, China. En quince años pasó de 100,000 a 3 millones de habitantes.



i.9 Tráfico en el centro de Buenos Aires, Argentina. La transformación que ha hecho el hombre de la Naturaleza se refleja en la forma de las ciudades y en la actitud de sus habitantes hacia ella.

ciudades se producen fundamentalmente por otros motivos y otros instrumentos.⁶

Con este argumento podemos mostrar como existe una crisis en relación al campo disciplinar de la arquitectura que provoca confusiones y equívocos.

Por su parte Marina Waisman afirma también :

Varios rasgos anotados en el relevamiento aproximativo de la situación de la arquitectura nos obliga a formular una pregunta de fondo: cuando parece haber cambiado la disciplina objeto de estudio histórico hasta tal punto que en muchos casos se evita el nombre de 'arquitectura' sustituyéndolo por 'entorno', y parece inadecuada la expresión 'obra de arquitectura' o simplemente 'edificio', por lo que se inventa la neutra denominación de container, cuando el proceso mismo de hacer arquitectura parece tender a transformarse en sus aspectos esenciales.⁷

La modernidad, dice Jorge Juanes⁸, se caracteriza por haber postulado la primacía absoluta del hombre sobre cualquier otro ente (i.9). La modernidad se engendra en el proyecto renacentista y se formaliza en la Ilustración. La modernidad se mueve en dos direcciones; por un lado, la razón, la técnica y la ciencia, que le permite tener la certeza de un control sobre la

⁶ Oriol, Bohigas, opcit, p. 28

⁷ Waisman, Marina, *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión, Argentina, 1985, p. 27

⁸ Jorge, Juanes, *El hotel del abismo*, en la revista Ciencia y Arte y Cultura, IPN, No. 27, México, 1999, p. 51



i.10 Vista aérea del centro de Londres.

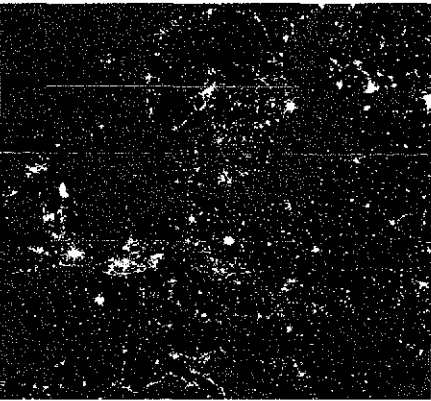
naturaleza por el otro, el progreso, que le permite la certeza del acceso a un estado civilizatorio (i.10 y 11)

1.2 EL ARTE DE LA MODERNIDAD

La modernidad se caracteriza por la formulación de sistemas absolutos.

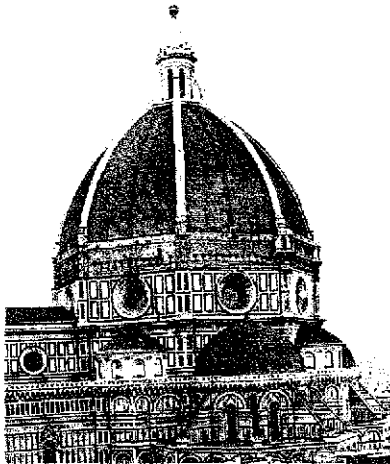
A continuación trataré de mostrar que la cultura de la modernidad en Europa, hasta el siglo XIX, es consecuencia de las aportaciones del Renacimiento y del Barroco, como puntos de retorno en el que la cultura europea vuelve sobre sus pasos hasta la aparición de las vanguardias artísticas que abren un nuevo espacio de exploración y replantean el valor del arte de nuestra época.

El concepto que sirve de hilo conductor es la modernidad. El concepto en sí mismo entraña la idea de actualidad. Hoy designamos nuestra época como moderna y hablamos de un arte moderno.



i.11 Europa de noche.

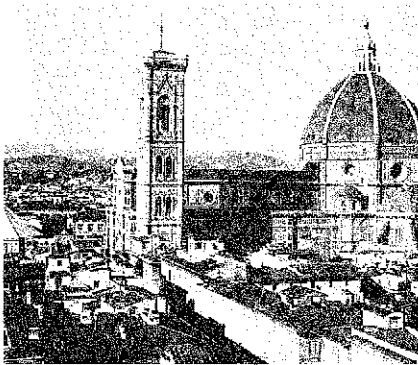
En ambas imágenes se denota una muestra del "avance" de la cultura humana en cuanto a civilización se refiere, entendida está como parte de la estructura y traza de una ciudad.



i.12 Cúpula de Brunelleschi en Santa María del Fiore, Florencia, 1426.

Sin duda que el concepto de modernidad no es tan fácil de definir, dada su naturaleza polisémica. Para los historiadores, remitirse al origen de la modernidad ha sido problemático, ya que existen opiniones que afirman que en el Renacimiento, pero igualmente opinan que el ideal de modernidad nace con la razón científica en el siglo XVII, y aun más existen estudiosos que la sitúan en el Siglo de las Luces. Esta es un tema interesante de abordar, pero desde el punto de vista histórico, se propone un criterio referencial del arte *el acta de nacimiento del mundo moderno se remitirá indiscutiblemente a aquel periodo histórico que tiene como centro el Quattrocento italiano*⁹ (i.12, i.13, i.14).

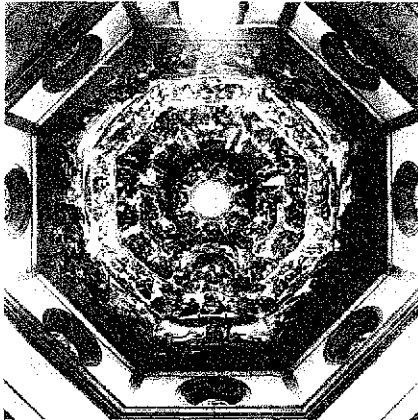
En el Quattrocento italiano se dieron las condiciones para moldear una nueva sensibilidad que superara la visión medieval del arte, el paso de una conciencia estética autónoma en contraposición a la concepción estética de lo sagrado.



i.13 La Catedral de Santa María del Fiore, con el campanario de Giotto.

Al realizar una revisión de la búsqueda estética del Giotto se puede entender esta transformación, ya que propone profundidad y proporcionalidad anatómicas; introduce el sentido de movimiento; sugiere un principio de expresividad individual y además propone una visión naturalista y desenfadada del paisaje contra la estilización, el hieratismo y lo estereotipado de la expresión.

⁹ Argullol, op cit., p. 170.



i.14 Interior de la cúpula decorada con frescos del Quinientos.

Con esta obra de Brunelleschi se inaugura el nuevo pensamiento del Renacimiento; para que fuera posible se idearon nuevas metodologías, desde su concepción hasta su consolidación física.



i.15 Filippo Lippi
Virgen con el Niño y dos ángeles,
hacia 1465.

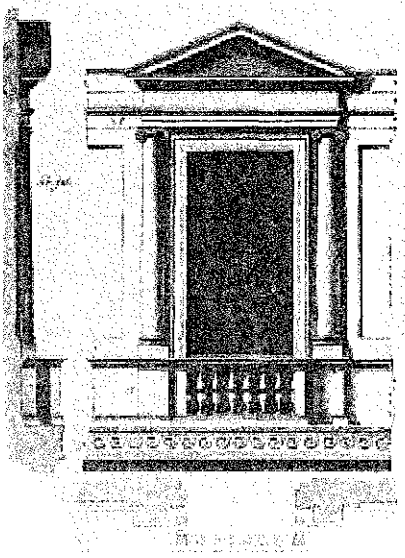
En esta pintura todavía se aprecia parte de la preocupación por la temática religiosa de fines del medievo.

En el terreno del arte, el Renacimiento se presenta como una época de renovación conceptual que se basa en una visión antropocéntrica que permitirá por consecuencia la aceptación de una conformación, de una conciencia estética autónoma del plano religioso (i.15).

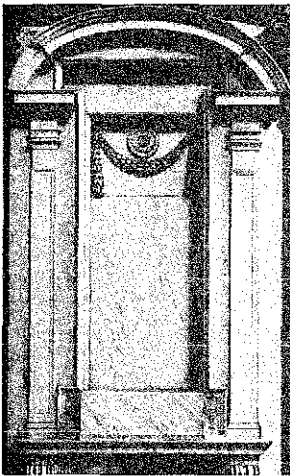
Podemos considerar que este alejamiento del plano religioso simbólico provocado por el renacimiento es el principal distintivo que conformará el ideal de modernidad, que se puede reducir a la hegemonía de la intencionalidad estética sobre cualquier otra motivación; el individualismo artístico alimentado por la libertad de concepción y expresión, con el que el artista se enfrenta a su obra y la creación de un gusto social cimentado en el placer estético y no en otras consideraciones de tipo religioso e ideológico.

Durante el renacimiento se da paso a la concepción del creador como artista, y se desplaza la idea de artesano o artífice, que busca por tanto un reconocimiento público, que incentivara por consecuencia una opinión crítica.

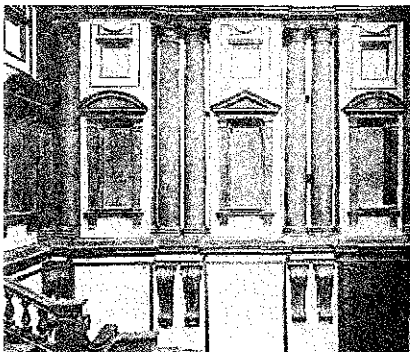
El sistema estético tiene fundamento ya que todas las representaciones del arte renacentista buscan la belleza en los modelos de la naturaleza pero *como puentes de conexión hacia la belleza ideal.*



i.16 Rafael
Palazzo Pandolfini
Firencia



1.17 Miguel Angel
Nicho en la Capilla de los
Medicis,
Firencia 1521-24



1.18 Miguel Angel
Biblioteca Laurenciana,
Firencia. 1525-34.

El Renacimiento aparece como un sistema equilibrado entre el naturalismo e idealismo. El concepto de armonía es básico para entender esta relación: la naturaleza es el modelo, el material para acceder a la belleza de acuerdo con el modelo idealizado entendido como aspiración del espíritu.

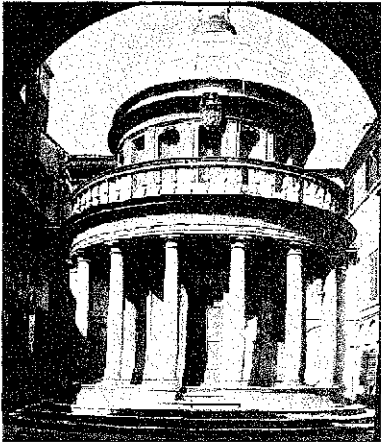
En el caso específico de la arquitectura los conceptos que le darán razón serán diferentes, debido a dos postulados centrales que permitieron el desarrollo renacentista: el antropocentrismo que pone en relieve el placer y las necesidades y el deseo de universalidad de la nueva civilización (i.16, i.17, i.18).

La arquitectura se va erigiendo cada vez más como una arquitectura monumental, símbolo del poder terrenal de la Iglesia (i.19). La arquitectura del Cinquecento nos permite comprobar esta afirmación.

La arquitectura se va consolidando como un lenguaje del poder católico que va sufriendo transformaciones formales hasta dar paso al Barroco. Del colosalismo se va dando paso al decorativismo.

La diferencia estética del Barroco respecto del Renacimiento se comprende en la aparición de una mentalidad renovada del catolicismo por la vivencia de la contrarreforma, la cual se nutre

de una necesidad de protección de la doctrina, así como la aspiración de consolidar terrenalmente la cristiandad.



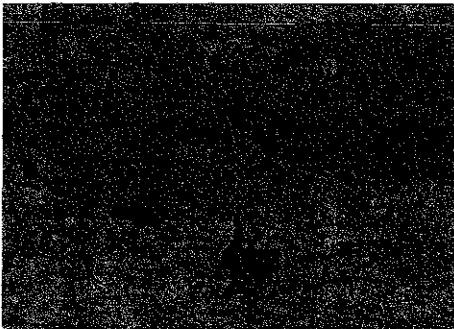
i.19 Vista del patio de San Pedro
Montorio con el templete de
Bramante.

Ejemplo de la importancia cada vez mayor de la iglesia en la tipología de las construcciones renacentistas para soportar las ideas de su credo.

Posteriormente, en los siglos XVI y XVII se intentará reponer estos esquemas artísticos, el Rococó como exageración del Barroco y el Neoclásico como la propuesta de imponer la arquitectura racional del Clasicismo renacentista.

El siglo XIX es sin duda el parteaguas donde la modernidad prepara otro rumbo, la consolidación del ideal tecnológico con la posibilidad de generar nuevas máquinas, la creación de inventos que revolucionaron la vida cotidiana, el crecimiento extensivo de las ciudades, la aparición de nuevos materiales de construcción, provocan la necesidad de un replanteamiento del arte (i.20, i.21).

Sólo con los vanguardismos artísticos -iniciados en cierto modo con el movimiento Romántico- se desarrolla una auténtica tentativa de innovar la función del arte y modificar la herencia estilística procedente del Renacimiento.



i.20 "Amanecer"
Monet, 1872

El arte de fines del siglo XIX y XX se nos presenta dentro de un contexto sumamente complejo y que inclusive se habla de una crisis del arte ante la propuesta formal del arte moderno y la incorporación de los nuevos medios expresivos de la tecnología.



i.21 "La catedral de Rouen"
Monet, 1870

Con la aparición de la cámara fotográfica en la segunda mitad del siglo XIX ya no tiene sentido seguir creando de la misma manera, la pintura es la primera de las artes que se ve afectada por la nueva tecnología, por lo que ahora ya no se busca representar la realidad tal cual es, sino la realidad tal cual es percibida por el artista.



i.22 Filippo Lippi
Virgen con el Niño y
dos ángeles, hacia
1465.

El arte moderno se alejó del modelo de belleza tradicional para proponer fines distintos. Por lo que podemos apreciar tres ritmos sucesivos en la construcción de la modernidad en el arte: una primera ruptura con el mundo medieval con lo que se explicita el nacimiento de la historia y el sentido de renovación constante (i.22)

Otro segundo periodo de cuestionamiento del lenguaje objetivo naturalista del Renacimiento y el Barroco durante el siglo XIX (i.23).

La consolidación de un tercer período de un lenguaje abstracto de búsqueda de nuevas realidades y formas pictóricas (i.24).

El lenguaje arquitectónico se suma a esta búsqueda y en el ámbito de este vanguardismo da paso al racionalismo arquitectónico que se debatió entre las necesidades urgentes de ordenar la ciudad, de dotar de servicios y habitación a la ciudad contemporánea y las pretensiones artísticas de la época que lo llevó a asumir el purismo formal en consonancia con la renovación de las artes plásticas.

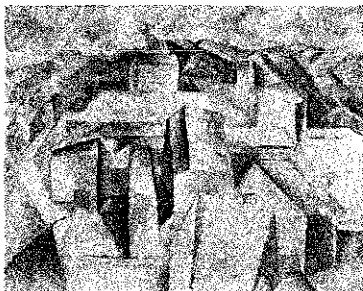
1.3 MODERNIDAD Y LA CIUDAD

Françoise Choay en el texto introductorio a su antología *L'urbanisme, utopies et réalités* nos indica sobre la naturaleza



i.23 "La lección de baile"
Degas, 1872

Es el punto intermedio entre el legado del Renacimiento y lo que sería el arte abstracto del siglo XX



i.24 "Mansión sobre la colina"
Picasso.

En este tercer periodo se denota el lenguaje abstracto característico de este período.

urbana de la sociedad industrial. En principio, el gran objeto de la cultura moderna es la ciudad; ella será su centro y su horizonte. Choay¹⁰ presenta algunos hechos que dan lugar a este objeto: como primer elemento dinamizador de la ciudad moderna es la cuestión demográfica, el crecimiento de la población y las migraciones del campo a las ciudades. Las cifras son contundentes, "Londres, pasa de 864 485 habitantes en 1801 a 1, 873,676 en 1841 a 4,232, 118 en 1891..."¹¹

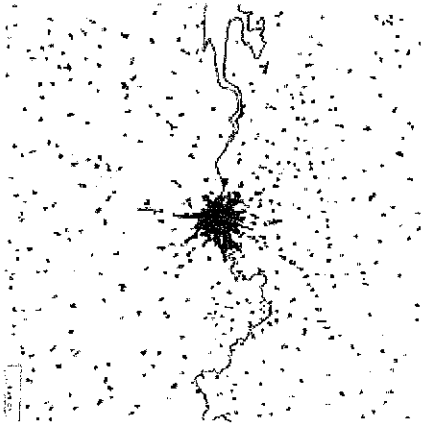
El segundo elemento son los cambios estructurales, Choay indica que la transformación de los medios de producción y transporte provocan la emergencia de nuevas funciones urbanas que ponen en crisis a las viejas ciudades europeas producto de la yuxtaposición de la ciudad medieval y barroca (i.26, i.27). Esto trae por consecuencia un nuevo orden caracterizado por la racionalización de las vías de comunicación, la especialización de sectores urbanos y la creación de nuevos organismos que traen como consecuencia la suburbanización.

La ciudad comienza a tomar su propio rostro, que genera nuevas tareas de observación y reflexión, aparece y se desarrolla entre 1750 y 1850¹², convirtiéndose poco a poco en la

¹⁰ Choay, Françoise, *L'Urbanisme, Utopies y realités*, Ed. Du Seuil, Traner, 1965

¹¹ Op. cit., p. 10

¹² Gideon Sjoberg, "*Origen y evolución de la ciudades*", en Scientific American, La ciudad Alianza, Editorial Madrid, 1979, p. 52.



i.25 La zona urbanizada de Londres en 1830 y 1960. En 120 años la mancha urbana crece de manera muy rápida desordenada.

forma urbana que va a predominar en el planeta, su antecedente inmediato (la ciudad preindustrial) tenderá a desaparecer poco a poco.¹³

Como ya se dijo anteriormente la ciudad desde su génesis provoca expectativas de reflexión ante el caos que lo acompaña, de tal suerte que ante esta situación se propone un modelo que tienda a superar el estado de cosas urbano, este modelo es el funcionalismo.

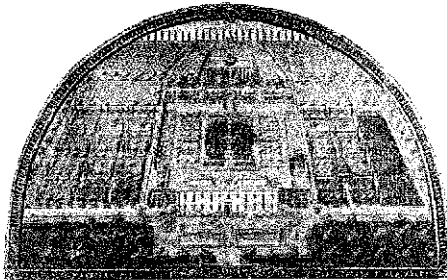
1.4 LA ARQUITECTURA DEL FUNCIONALISMO

La arquitectura del funcionalismo tiene un sustento racional-operativo que se plantea como una arquitectura antiacadémica, cuyo pensamiento puede resumirse en el paradigma *la forma sigue a la función* (i.28, i.29)

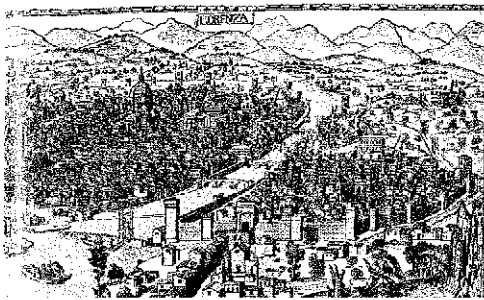
La dirección que toma el movimiento moderno respecto a la habitación es de descalificación a la vivienda tradicional por su irracionalidad económica y distributiva.

En París, en 1928 Alexander Klein propone ante el Congreso Internacional de la Vivienda y Planes de Ordenación Urbana¹⁴,

¹³ Ibidem, p. 54



i.26 Giusto Utens
Vista de la Villa Castello, 1599-1602.



i.27 Anónimo
Vista de Florencia hacia 1472.
Grabado



i.28

sus estudios sobre la determinación de los factores cualitativos de una vivienda, en ellos plantea la necesidad de crear un estándar óptimo de la habitación.

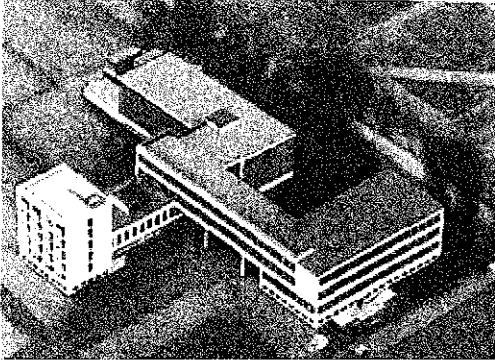
De acuerdo con el pensamiento funcionalista se consideraba que de un análisis "científico" de las actividades, surgiría el standar óptimo de utilización racional y responsable del espacio.

Este esquema se amplía a la ciudad, dividiéndola en zonas, de tal suerte que la vivienda se separa del trabajo y el lugar de la habitación queda en cualquier parte de la ciudad. De esta forma la ciudad se rompe convirtiéndose en un sistema de comunicación inhaprensible.

L'Unité de Habitación de Le Corbusier se erige como el gran prototipo de la vivienda de las primeras décadas del siglo XX y constituye la propuesta al problema de la vivienda de la ciudad contemporánea (i.30, i.31).

En favor del funcionalismo es necesario decir que lo animaba un espíritu de servicio, que además trata de ser consecuente con sus postulados de rechazo a la historia.

¹⁴ Aymonino, Carlo, "El significado de las ciudades", Blume, España, 1981, p. 139.



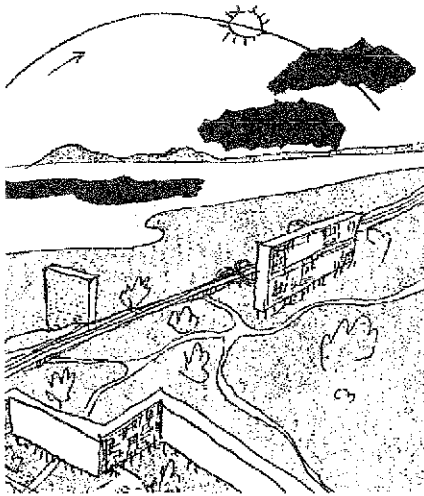
i.29 Edificio de la Bauhaus.
La Bauhaus fue uno de los paradigmas del funcionalismo, en ella se concretan de manera espacial y física los postulados de esta corriente moderna.

1.5 LA PÉRDIDA DE LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA EN LA MODERNIDAD

En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault señala:

...esta investigación arqueológica muestra dos discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del siglo XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos.¹⁵

Para Foucault el estudio de la cultura tiene un anclaje en el estudio del lenguaje, de cómo las sociedades designan su realidad. Por lo que el sistema del pensamiento. El sistema de representación desde el renacimiento hasta el XVII, fue la semejanza: *la semejanza era la forma invisible de lo que en el fondo del mundo hacía que las cosas fueran visibles*¹⁶ allí está la naturaleza y es eso lo que es necesario emplear para conocerla. El signo está ligado a lo que significa (i.32)

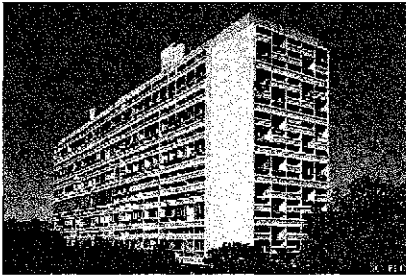


i.30 Croquis para la Unité de Habitation de Marseille, Le Corbusier, 1945

Durante el siglo XVII con la conformación de la razón científica se preguntará entonces como un signo puede estar ligado a lo

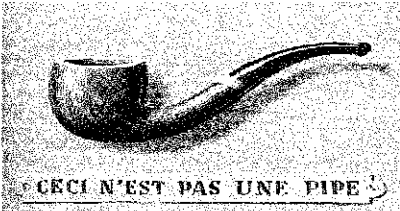
¹⁵ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Frost, Siglo XXI editores, México, 1979, p. 7

¹⁶ Ibidem, p. 35



i.31 Unité de Habitation de Marseille,
Le Corbusier, 1945.

Esta unidad habitacional sirve de ejemplo a toda una corriente de este tipo que se dio también en América Latina, específicamente en el D.F. se recuerda Tlatelolco como solución a la necesidad de vivienda para los habitantes de las grandes ciudades.



i. 32 Rene Magritte
La trahison des images
(Ceci n'est pas une pipe)
1948.

La importancia de Magritte radica en darle nuevos significados a los objetos: donde antes estaba una silla, ahora está la silla y otro concepto derivado en una palabra distinta a la que el cerebro tiene registrada.



i.33 Rene Magritte
Le Table, l'océan, le fruit
1927.

Para Collingwood "el arte es lenguaje", lenguaje que se rompe, se reinventa y se escribe para ser asimilado y volver a ser quebrantado, reinventado..... cada artista se crea y se recrea en el lenguaje, su lenguaje, que por un momento es colectivo.

que significa. Foucault afirma *se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo.*¹⁷

Siguiendo esta idea lo que explica la ruptura del siglo XIX es la pérdida de la dimensión simbólica del lenguaje para convertirse en expresión instrumental de la realidad, de ahí que se explique la crisis del estilo: ya no sirve como vehículo para "expresar" a la arquitectura, por lo que la composición arquitectónica se vuelve un acto racional (i.33).

*En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) la función significativa del lenguaje.*¹⁸ plantea Michel Foucault, por eso el arte contemporáneo se mueve en independencia del lenguaje, donde tácitamente se vale todo.

De lo anterior, inferimos que para Foucault existen diferencias notables entre el mundo del renacimiento y el siglo XVII y es en este último donde sitúa la génesis de nuestra modernidad.

Por eso hablamos de la crisis de identidad del arte contemporáneo. En el terreno de la arquitectura el pensamiento se plegó firmemente al ideal y al desafío de la tecnología industrial, que permitió hablar del periodo de "los grandes maestros de la arquitectura" como ese periodo de principio de

¹⁷ Ibidem, p.51

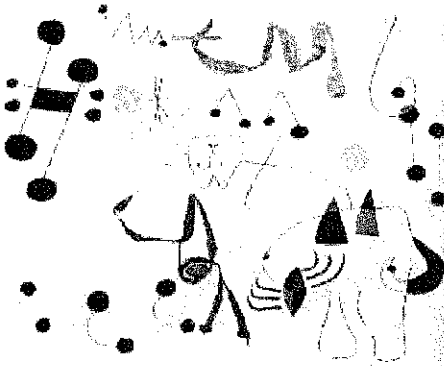
¹⁸ Idcm



i.34 "Mujer con guitarra"
Georges Braque, 1913.



i.35 "Desnudo de espalda"
Modigliani, 1917.



i.36 "Mujer soñando la evasión"
Joan Miró, 1945.

Las corrientes de vanguardia ponen al descubierto el temperamento del hombre moderno: plasman inquietudes, miedos, añoranzas, aspiraciones, funestidad, alegría, tortura...

siglo XX, en que se pregonaba que la arquitectura resolvería y ordenaría la vida moderna. En ese entonces se le concebía como la base de la transformación de la civilización.

Y como efectivamente explica Argullol las señas de identidad del mundo moderno se encuentran en el Renacimiento, en ese proyecto que es el Hombre, que para Foucault:

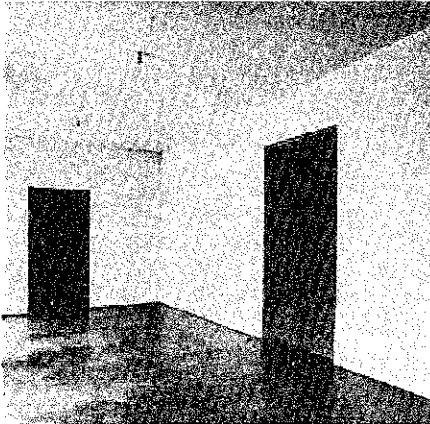
(...) es sólo un desgarrón en el orden de las cosas... sin embargo reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva¹⁹(i.34 i.35, i.36)

Lo que está en crisis es la racionalidad que pretendía la renovación permanente, y el don de la conquista del mundo, sin embargo, ahora asistimos a un momento en el cual el hombre no es el centro.

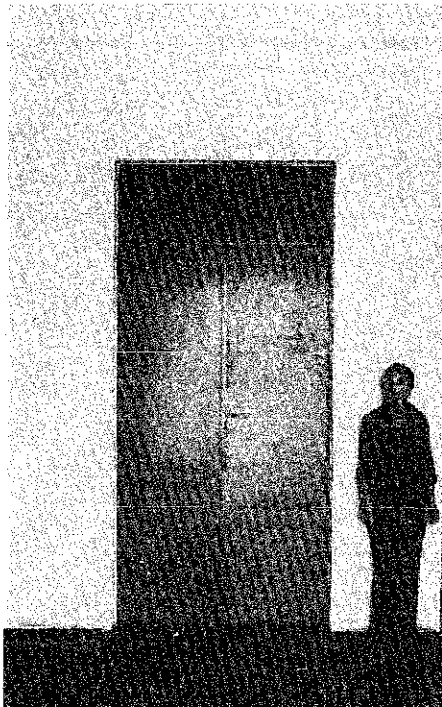
Tudela sitúa la aparición del neoempirismo y el movimiento moderno (en el campo de la arquitectura) europeo como fenómenos coincidentes y hegemónicos.

El movimiento moderno buscó distanciarse de la especulación artística proponiendo al diseño como una *actividad técnica*,

¹⁹ Ibidem, p. 19



i.37



i 38 Casa de Margarethe Stonborough
Wittenstein.

Arriba (i.37): vista interior del salón.
Sobre estas líneas (i.38): entrada
desde el hall hacia el salón.

Esta casa pone de manifiesto toda la
ideología arquitecto-filosófica de su
creador: hasta el más mínimo detalle
fue cuidado para quedaran todos los
elementos en una exactitud que
sobrepasa los límites.

*lógica, objetiva, precisa, exacta*²⁰ que pretende ser representante del ideal tecnológico de la época.

En la segunda mitad del siglo XIX la nueva objetividad o “die neue Sachlichkeit” acuñada en el Círculo de Viena²¹, pretende la búsqueda de este ideal, Tudela no pretende forzar una convergencia funcional entre el neoempirismo y el movimiento moderno pero ofrece un ejemplo característico de cómo un neoempirista pudiera operar en el diseño: se trata de Ludwig Wittgenstein autor del *Tactatus Logico-Philosophicus*, quien construye la casa de su hermana bajo una exigencia absoluta en cuanto a forma y precisión, todos los elementos de la casa se convirtieron en “*problemas de diseño*” (i.37, i.38)(i.73 – i.76).

El ideal lógico-tecnológico encuentra en la computadora un instrumento eficaz para el discurso que se sustenta, de tal suerte que con la ayuda de esta herramienta los problemas de diseño arquitectónico se desplazan al método, se tenía la certeza que de un análisis profundo de las necesidades se derivaría un objeto conveniente.

²⁰ Tudela, Fernando, *Conocimiento y Diseño*, UAM-X, México, 1985, p. 24

²¹ Ibidem, p.13



i.39 Esta es la imagen en la que se dinamita el conjunto, los corredores largos y oscuros (que estaban apegados a las necesidades funcionales teóricas) propiciaron que en la práctica (el habitar), se convirtieran en espacios peligrosos y propicios para el vandalismo.



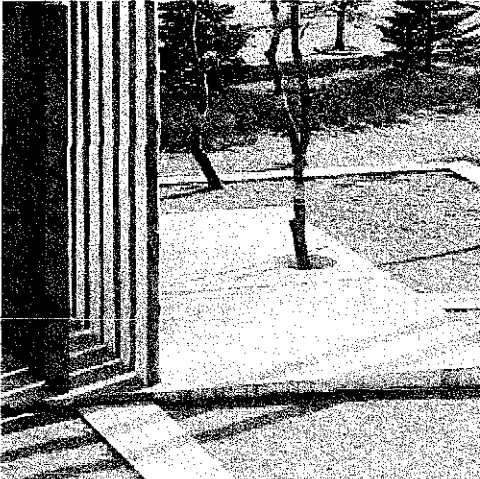
i.40 Vista panorámica de la ciudad de México, ¿dónde empieza la ciudad y donde termina la arquitectura?

Al decir de Tudela, la Conferencia sobre Métodos de Diseño en 1962, realizada en Londres *marca el lanzamiento internacional del enfoque metodologista*²².

Sin embargo, es un lugar común citar el destino del conjunto ganador de un premio internacional en 1954, en St. Louis, Missouri, que fue demolido por desocupación y por ser centro de vandalismo incontrolable en el año de 1972 (i.39). Los fundamentos de la arquitectura funcionalista empezaron a entrar en crisis.

El racionalismo positivista busca imponer límites a los objetos, en el campo específico de la ciudad y la arquitectura se presenta un problema característico: ¿dónde está el límite entre uno y otra? Inclusive la respuesta a esta pregunta determina sus campos disciplinares.

²² Ibidem, p. 41



i.41 Dani Karavan
Way of Light,
Seul, Corea

II NATURALEZA, HISTORIA Y CIUDAD MODERNA

En este capítulo se argumenta para explicar que la historia y la naturaleza, en términos más estrictos deberían expresar el entorno, no son más que conceptos derivados del racionalismo y cuya utilización se implicaba en un modelo de arquitectura que trataba de sortear la crisis disciplinar tratada en el capítulo I.

2.1 NATURALEZA Y CIUDAD

Se entiende, que el gran proyecto civilizatorio moderno es la ciudad a grado de que una imagen persistente en la mayoría de los estudiosos del tema se manifiesta la posibilidad de la urbanización del planeta (i.42)



i.42 Pierre Lafon y Marion Faunieres
Kernilien Interchange, Francia.
¿Cuál es el límite de interrelación
civilización-naturaleza?, ¿Qué tan difícil
es adoptar una nueva cultura de respeto
hacia nuestro planeta?

Lo que sí es una realidad actual es la existencia de ciudades que ocupan grandes extensiones de tierra para albergar infinidad de habitantes, cito aquí a la Ciudad de México (i.40) con más de 20 millones de habitantes, aproximadamente la cuarta parte de la población total de los Estados Unidos Mexicanos.

El futuro de las ciudades es su crecimiento y aunado a ello la necesidad de modelización de este espacio.

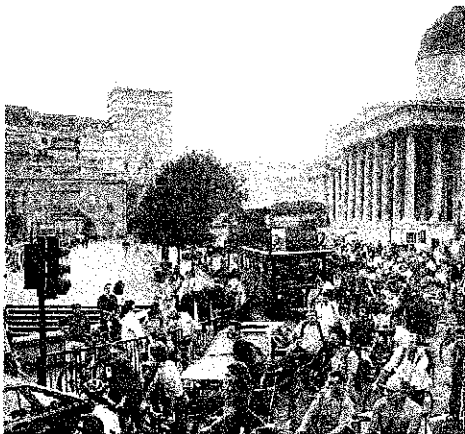
Kevin Lynch ejemplificando sobre el supuesto del fin inevitable del que el globo terráqueo se convierta en una sola ciudad y de la posibilidad de imaginarla apunta:

Al imaginarnos una ciudad tal, nuestra mente no hace sino amplificar —a una escala inmensa— la ciudad en que actualmente vivimos. Y eso es precisamente lo que nos llena de consternación²³

El caso es que nuestras ciudades actuales no son del todo orgánicas, no son perceptibles en su totalidad y han rebasado el

²³ Lynch, Kevin, *“La imagen de la ciudad”*, Ed. Gustavo Gilli, España, 1998.

control humanamente posible de tener, por lo que las ciudades no son los lugares más apropiados para la existencia del hombre. Cuatro son las deficiencias o inconvenientes que Lynch²⁴ sugiere para entender el caos de la ciudad:



i.43 El estrés al que se somete la gente que vive en la ciudad provoca comportamientos agresivos y de desconfianza en las comunidades.

1.- La carga de tensión perceptiva de la urbe.

Constantemente los habitantes de la ciudad estamos expuestos a fenómenos perceptuales que van más allá de los límites de la resistencia humana, esto es, estamos expuestos a recibir grandes cantidades de ruido, malos olores, contaminación, etc.

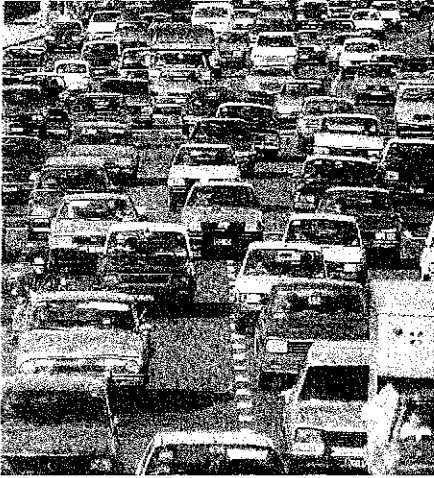
2.- La carencia de identidad visual. La ciudad se nos presenta como un caos, de manera fragmentada. Nos vemos enfrentados a la imposibilidad de comprender en su totalidad el lenguaje de la ciudad.

3.- La angustia que experimentamos al vivir en la ciudad.

Los fenómenos modernos de las ciudades tienen como fondo la inseguridad, el anonimato que provoca el vivir la ciudad con un enfrentamiento constante ante los obstáculos urbanos. Se ve más como una lucha que como un placer (i.43).

4.- La rigidez de la ciudad. Se ha intentado que la ciudad sea un gran organismo donde el habitante desarrolle funciones y en

²⁴ Ibidem



i.44 Las vías de circulación en la ciudad que poco a poco se han hecho insuficientes tienen variadas consecuencias, entre ellas el tráfico, que a su vez provoca distintas reacciones entre los habitantes.

ese sentido el ambiente físico se ha procurado sea lo más pragmático posible, en el caso de ser anticipada la intervención, la mayor de las veces la propia dinámica caótica (i.44) provoca que nadie sea capaz de poner orden sobre estructuras surgidas más por la necesidad que por una intencionalidad más amplia.

Es de señalarse la observación de Lynch: la forma física de una ciudad causa un impacto sensorial que determina un condicionamiento profundo de la vida de sus moradores (i.45).

En este sentido el diseño del espacio público se convierte en un elemento estratégico de diseño en el cual la necesidad de naturaleza se expresa fuertemente lo artificial de lo urbano.

2.2 ¿EXISTE TODAVÍA LA NATURALEZA?

Italo Calvino construye un personaje que es un ejemplo del hombre actual, retrato fiel del habitante de la ciudad moderna, escuchemos a nuestro autor su presentación:

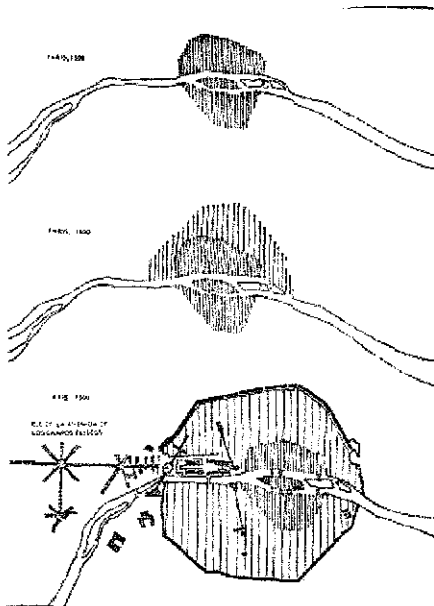
En medio de la ciudad del cemento y del asfalto, Marcovaldo va en busca de la naturaleza. Pero, ¿existe todavía la naturaleza? La que él encuentra es una naturaleza desdeñosa, contrahecha, comprometida con la vida artificial. Personaje bufo y melancólico, Marcovaldo es el protagonista de una serie de fábulas modernas.²⁵



i.45 Vista aérea del centro de Londres.

Se dice que en las ciudades que son "abiertas" la gente es más extrovertida que las que viven en ciudades amuralladas.

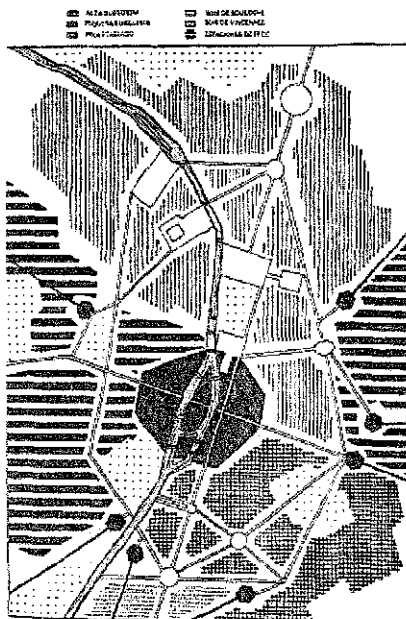
²⁵ Calvino, Italo, *Marcovaldo*, Siruela, Barcelona, 1999, p. 12



i.46 Evolución histórica de París.
Antecedentes del Plan Haussman

Marcovaldo vive la ciudad como un ignorante de su entorno, afligido, extraño de la ciudad industrial.

Tenia este Marcovaldo un ojo poco adecuado a la vida de la ciudad: carteles, semáforos, escaparates, rótulos luminosos, anuncios, por estudiados que estuvieran para atraer la atención, jamás detenían su mirada que parecía vagar por las arenas del desierto. En cambio una hoja que amarillara en una rama, una pluma que quedase enganchada en una teja, nunca se la pasaba por alto: no había tábano en el lomo de un caballo, taladro de carcoma en una mesa, pellejo de higo escachado en la acera que Marcovaldo no notase, no hiciese objeto de cavilación, descubriendo las mudanzas de las estaciones, las apetencias de su ánimo y la miseria de su existencia.²⁶



i.47 Evolución histórica de París.
Antecedentes del Plan Haussman
Este Plan es uno de los primeros
busca un equilibrio entre la
naturaleza y la ciudad, adecuándose
a la existente.

Caivino habla de un **contrapunto prosaico-irónico de la vida urbana contemporánea**²⁷:

El hombre contemporáneo ha perdido la armonía entre él y el medio en que vive, y la superación de tanta discordancia es un cometido arduo, pues las esperanzas demasiado fáciles e idílicas resultan siempre ilusoria. Pero la actitud que aquí domina (en sus fábulas) es la de obstinación, de la no resignación.²⁸

²⁶ Ibidem, p.13

²⁷ Ibidem, p.14

²⁸ Ibidem, p.15



Calvino apunta las condiciones que sustentan este capítulo cuando plantea que si algo existe en Marcovaldo es su terquedad por encontrar un mundo a su medida, porque si bien nos presenta un personaje ávido de naturaleza, esta aparece como extraña al entorno artificial de la ciudad, la actitud de Marcovaldo es la de descubrirla siempre, lo cual supera la posición nostálgica por el paraíso perdido:

El idilio 'industrial' es denunciado a la par del 'idilio campestre', no sólo no es posible una 'vuelta atrás' en la historia, sino que ese mismo 'atrás' nunca ha existido, es pura ilusión.²⁹

El valor del personaje de Calvino está en la posibilidad de ser el retrato de nosotros mismos, hombres de ciudad.

Cita Calvino:

El amor de Marcovaldo a la naturaleza es el que puede nacer únicamente en un hombre de ciudad³⁰, por esto nada podemos saber de su procedencia extraciudadana; este extraño a la ciudad es el ciudadano por excelencia.³¹



i.50, i.51. Dos vistas de la calle Cuautla, en Morelia. El pequeño naranjo se pierde entre los cables y las casas de la ciudad. La idea que tenemos de la naturaleza urbana es solamente un "espejismo", es una falsa concepción que tenemos, es la imagen que se nos presenta para llenar el vacío que existe en nuestras calles.

La ciudad se nos presenta como universo artificial.

²⁹ Ibidem, p. 15

³⁰ Subrayado del autor

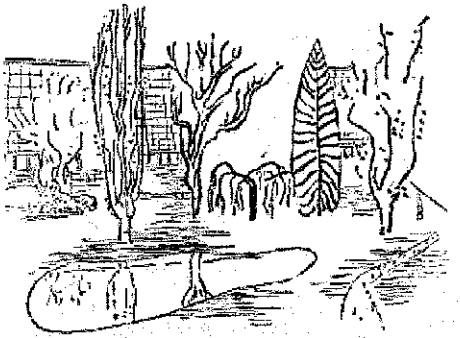
³¹ Ibidem, p.15

Puesto así la disciplina en general de la arquitectura se fundamenta en un primer espejismo de recuperar una naturaleza que le es ajena al hombre de ciudad (i.50, i.51).

De hecho la ciudad se vislumbra como una promesa que en su presente es *medio físico áspero y desconcertante*. La ciudad se presenta contradictoria y compleja y constituye nuestra realidad ambiental.

El gran reto de la ciudad es buscar un equilibrio entre el mundo artificial y la necesidad humana de lo natural. Lo que está en el centro de la argumentación es un espejismo:

Permanecemos aferrados a la idea de un mundo con interiores urbanos y con exteriores rústicos; de un mundo dividido en dos partes: una, excitante aunque sucia y desagradable –la ciudad- y la otra –el campo- flácida y sosegada donde la gente disfruta de buena, si bien insulsa, salud (i.52).



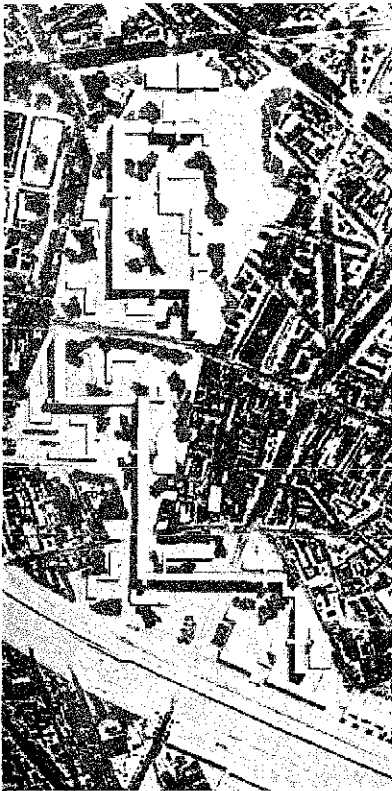
i.52 El nuevo paisaje de la ciudad moderna con el verde y los árboles en primer término; dibujo de Le Corbusier.

En esta propuesta se antepone una integración: Natura y Ciudad son uno solo.

La extrañeza del entorno y la esperanza de moldearlo es lo que está en el centro de la crisis de la arquitectura, del urbanismo, de la ecología.

Finalmente de lo que se trata es de reconocer el carácter artificial de la naturaleza en lo urbano, o dicho en otros términos el carácter urbano de la naturaleza (i.53).

2.3 HISTORIA, ARQUITECTURA Y CIUDAD



i.53 El tejido de la ciudad moderna que debe sustituir al de la ciudad tradicional: proyecto de Le Corbusier para una zona insalubre por recuperar, París, 1936.

Para la Modernidad el tiempo siempre va hacia delante, y siempre se está en constante renovación, es por ello que la aparición de la Historia como ciencia fue indispensable para sustentar sus argumentos de base.

Para cumplir con la condición de renovación constante está presente también la idea de progreso como el faro que guía el tiempo moderno.

Sin la Historia el proyecto moderno no tendría un soporte válido de legitimación, por esto es fácil entender cómo los historiadores del siglo XIX hablaban de una "ciencia de la historia", expresando con ello la aspiración racional de tener control sobre los hechos humanos.

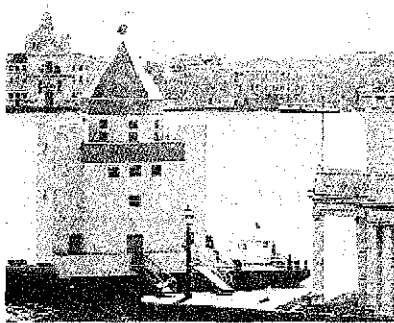
Por otro lado, la Modernidad requería de esta ausencia donde incluir la novedad: lo moderno exige de la historia para negarla permanentemente (i.54). Paradójicamente las vanguardias se



i.54 El Centro Pompidu niega la historia para crear nuevos hitos en la imagen urbana de París.

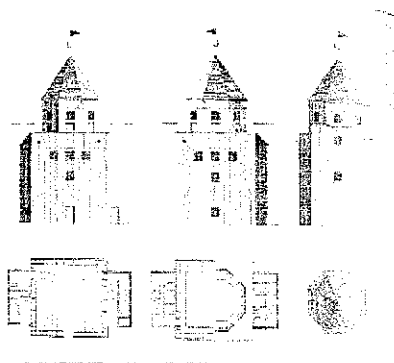
muestran como feroces propuestas contra la Academia, es decir, contra la Historia.

Con esta impronta renovadora se construye el movimiento funcionalista. Gropius afirma que sobre las cenizas del pasado se implantará la arquitectura moderna y el maestro Le Corbusier no duda en presentar un Plan Moderno en el siglo XX para revitalizar algunas zonas del centro histórico de París ante la inoperancia manifiesta del Funcionalismo (i.53), Durante la década de 1970 aparecen discursos renovadores que intentan dar una perspectiva diferente de lo "histórico".



Frente al problema entre ciudad-arquitectura, Aldo Rossi³² plantea que cualquier desarrollo arquitectónico que se realice en la ciudad es una modificación a su forma y de esta manera se denota como una construcción colectiva.

La tesis fundamental del libro es la explicación de los hechos urbanos. Sobre la dimensión urbana cualquier implantación de carácter arquitectónico es una modificación a la forma de la ciudad, de esta manera la ciudad se ve como una construcción colectiva.



i.55, i.56 Aldo Rossi, El Teatro del Mundo.

No se puede dejar de notar la influencia de todo un lenguaje histórico-arquitectónico en esta concepción de un teatro nuevo, mismo que iría por diversas partes del mundo.

³² Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1966.

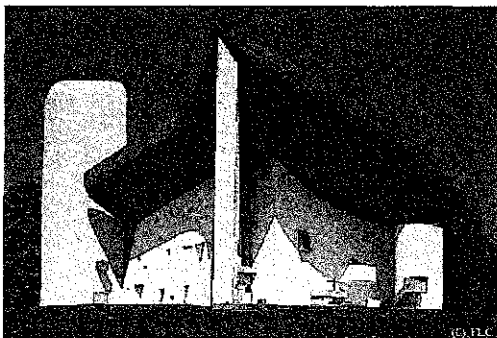
La ciudad es la suma de la superposición de los diversos lenguajes históricos, los diversos grupos sociales que actúan en ella.

La propuesta de Rossi modifica considerablemente las concepciones tecnocráticas de la ciudad para dejar ver a los hechos urbanos como actividades de carácter histórico, que tienen relación con la cultura (i.55, i.56).

En relación con la idea de ambiente, Rossi dice:

Es inútil pensar que el problema de la arquitectura pueda resolverse desde el punto de vista compositivo en la investigación o descubrimiento de un nuevo ambiente o en una pretensa extensión, desde el momento en que el ambiente es precisamente lo que construye que la individualidad de una obra crezca juntamente con el opus y su historia presupone también la existencia de un hecho arquitectónico.³³

Con el reconocimiento de la arquitectura como proceso se abre la brecha entre edificio y entorno (i.57), donde la arquitectura se debate en definir hasta donde llega su nivel de actuación en el conjunto del gran sistema denominado ciudad. Carlo Aymonino señala:



i.57 Notre Dame de Ronchamp
Le Corbusier

³³ *Ibidem*, p.76

Es en el interior de esta contradicción donde, en mi opinión debemos buscar, precisamente, los instrumentos de actuación necesarios. Por ello debemos dar un nuevo significado a la relación entre el proyecto y el espacio en el que se sitúa, teniendo en cuenta que la definición de tal relación concierne directamente al concepto de ciudad, como conjunto de partes formales completas.³⁴ (i.58)

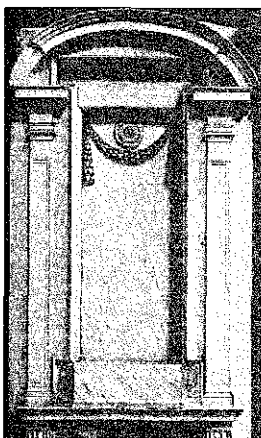
Finalmente los esfuerzos de los teóricos de la arquitectura de la década de 1970 representaron el último intento “ilustrado” de clasificar y ordenar ese nuevo objeto que se les presentaba como difícil de apresar en una sola narración.



i.58 Casa de Walter Gropius
En estas dos obras se aprecia la intención del arquitecto por hacer una integración entre el edificio y el entorno en el que se encuentra.

Posteriormente Rossi lo expresaría en su *Autobiografía científica*³⁵, señalando que una vez que creía tener todos los datos necesarios sobre las ciudades como en una placa de botánico entendía que el valor de la ciudad y la arquitectura se debatía entre “la imaginación y la memoria”. Ante tal propuesta Rossi aceptaba la poca carga científica de la disciplina histórica de los hechos urbanos.

Por tanto la noción de lo histórico se nos presenta como otro espejismo que nuestro deseo de orden y de regularidad nos hace ver en ella la esencia de todas las cosas y nos transmite la seguridad de control sobre ellas aún en su novedad.

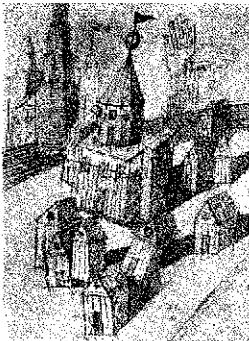


i.59 Miguel Angel
Nicho en la Capilla de los Medicis,
Florencia 1521-24.

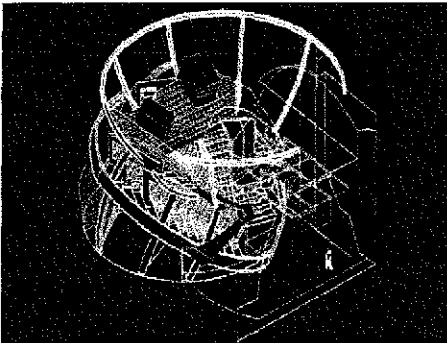
³⁴ Aymonino, Carlo, “*El significado de las ciudades*”. Ed. H. Blume, Primera Edición, España, 1981, p. 333

³⁵ Rossi, Aldo, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

En la ciencia, con la postulación de la teoría de la relatividad se desvanece el ideal del absoluto en la física; Ilya Prigogine afirma *"buscábamos esquemas globales, simetría, leyes generales inmutables y hemos descubierto lo mutable, lo temporal, lo complejo"*.



i.60 Aldo Rossi,
El Teatro del Mundo



i.61 Eric Owen Moss, Ince Theater,
Cubre City, California, 1994, proyecto.



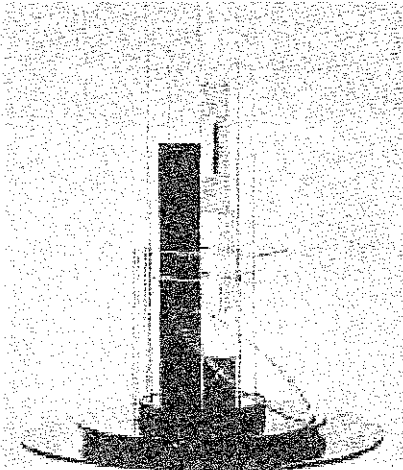
i.62 Eric Owen Moss, "la Caja", Culver City,
California, 1990-94. Theater, Cubre City,
California, 1994, proyecto.

III. TOTALIDAD Y NUEVO CONOCIMIENTO

Escribir n, n-1, escribir por slogans: Haced rizoma y no raíz, ¡no plantéis jamás! ¡no sembréis, picad! ¡no seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡haced la línea y jamás el punto! la velocidad transforma el punto en línea (...) ¡sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar! Línea de suerte, línea de cadera, Línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! ¡Haced mapas y no fotos ni dibujos! Sed la Pantera rosa y que vuestros amores sean aún como la avispa y la orquídea, el gato y el babuino.³⁶

*Véhiculare, Nómades et vagabonds,
Paul Virilio*

³⁶ Paul Virilio citado por Gilles Deleuze y Félix Guatarí en "*Rizoma*", Premia editora de libros, México, 1978, p. 39



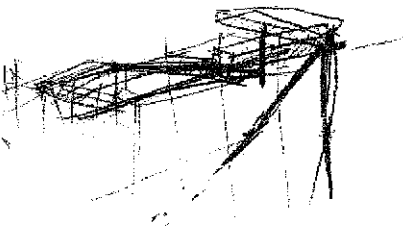
i.63

Sergio Vilar en la introducción a *La nueva racionalidad*, nos llama la atención de que en la sociedad actual y en particular en los centros de enseñanza y de difusión cultural aún perviven patrones racionales que se fundamentan en la lógica aristotélica, la visión metodológica propuesta por Descartes y la del Determinismo Newtoniano.

Tales enfoques fueron decisivos, jugaron papeles principalísimos en la organización de la civilización occidental, sobre todo en los últimos dos siglos; pero en nuestros días, aunque sectorialmente sigan desempeñando funciones clave, sobre todo en el universo de las máquinas triviales, las propuestas aristotélicas-cartesianas-newtonianas necesariamente tienen que subordinarse a la nueva racionalidad³⁷ (i.63,i.64, i.65).

3.1 RIZOMA. INTRODUCCIÓN

Deleuze y Guatari escriben en la década de los setenta del siglo pasado un texto que ilustra el sentido de una nueva propuesta tendiente a la búsqueda de un tipo de conocimiento que trascienda las barreras de la racionalidad.



i.64

³⁷ Vilar, Sergio, *La nueva racionalidad*, Kairós, Barcelona, 1997, p. 11

En su texto, los autores argumentan sobre la necesidad de reflexionar sobre la no linealidad del conocimiento que se expresa en la imagen del rizoma como una unidad sin eje central, compuesto por múltiples elementos que le dan totalidad.

La multiplicidad no es mejor comprendida por la raíz pivotante que por la dicotómica. Una opera en el objeto en tanto que la otra lo hace en el sujeto. La lógica binaria y las relaciones biunívocas dominan aún el psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), la lingüística y el estructuralismo, y hasta la informática.³⁸

El rizoma no sólo es una argumentación por la multiplicidad sino también por una recomposición del mundo:

“... cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc, poniendo en juego no solo regímenes de signo diferentes, sino también, estatutos de estados de cosas”³⁹



i.65

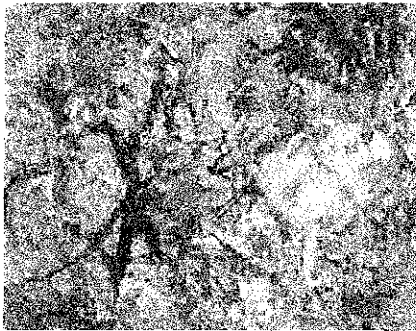
³⁸ Ibidem, p.10

³⁹ Ibidem, p.13

3.2 LA COMPLEJIDAD

Señala Vilar:

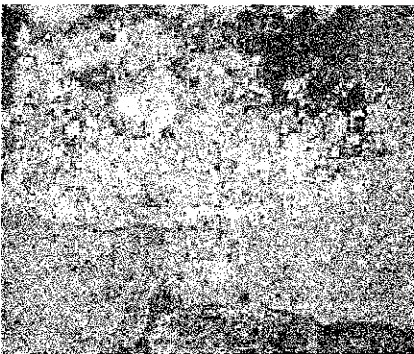
Para los científicos más clarividentes no cabe duda alguna: los hechos, el conjunto de fenómenos, las relaciones entre ellos, sus complejidades no pueden explicarse mediante los conocimientos simples: son imprescindibles los saberes transdisciplinarios⁴⁰ (i.66, i.67)



i.66 Pintura abstracta de David Shainberg

Aún en el campo más puro de la ciencia se viene configurando una realidad diferente de la teoría de la Relatividad a la física cuántica, parece ser que la explicación de los hechos exigen traslapar saberes de manera horizontal constituyéndose como hipercomplejidades.

Bohr y Heisenberg son autores de innovaciones epistemológicas y experimentales en la física, sus experimentaciones en la física cuántica introducen un microcosmos polívoco, donde las partículas se mueven de manera impredecible ¿cómo responder a esta realidad con viejos lenguajes?. Nos explica Villar⁴¹ que estos científicos tuvieron que recurrir a un lenguaje que permitiera asimilar el principio de incertidumbre para lo cual tuvieron que recurrir al arte y a la literatura. Bohr y Heisenberg incorporan técnicas metafóricas para expresar lo difícilmente

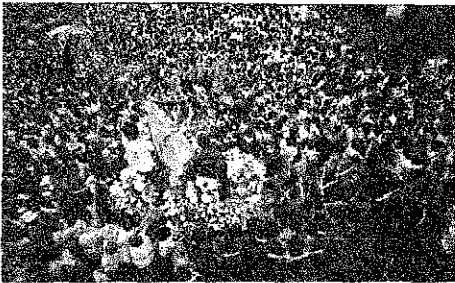


i.67 Pintura de Joe Cantrell

⁴⁰ Villar, Sergio, *La nueva racionalidad*, Kairós, Barcelona, 1997, p. 17

⁴¹ Ibidem, p. 54-58.

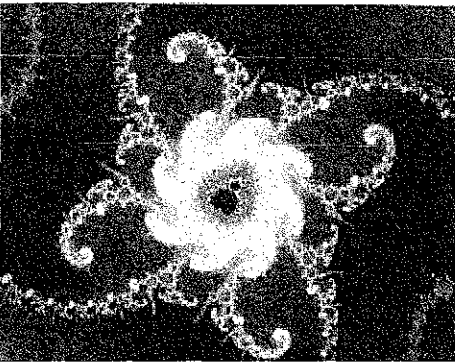
expresable. Hay que señalar aquí que el problema de estos científicos radicaba en hablar de *objetos invisibles* donde el objetivo era expresar una posibilidad de probabilidad entre *una extraña especie de realidad física* a igual distancia entre posibilidad y realidad, este es el problema central de la nueva racionalidad: el problema de la construcción misma de la objetividad.



3.3 EL CAOS Y LA FRACTALIDAD (i.68, i.69)

Edgar Morin nos llama la atención sobre una pequeña arruga de desorden en la física durante el siglo XIX y tiene que ver sobre los principios de la termodinámica.

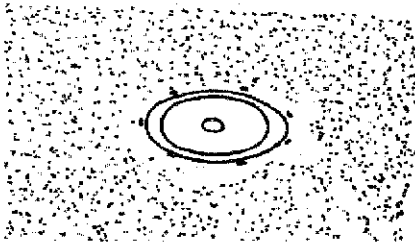
El primer principio de la termodinámica reconoce en la energía un entidad destructible, dotada de un poder polimorfo de transformaciones (energía mecánica, eléctrica, química, etc). Este principio ofrece pues al universo físico una garantía de eficiencia y eternidad para todos sus movimientos y trabajos.⁴²



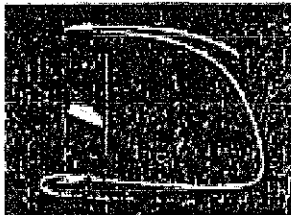
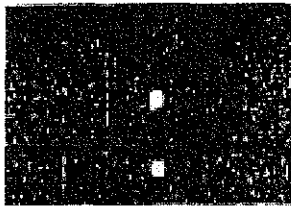
i.68, i.69 Tipos de fractales o modelos caóticos.

La "Teoría del Caos" que en un principio se basó en los fractales y copos de nieve ha sido un ejemplo de entidades dentro de entidades, dentro de entidades, dentro...

⁴² Morin, Edgar, *El método: la naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 51



i.70 Simulación computacional de una mezcla de partículas, en donde aparecen zonas heterogéneas



i.71 Secuencia de deformación y plegamiento.

Es en el segundo principio que a continuación expresaremos donde se encuentran ideas renovadoras posibles de expresar fenómenos de la nueva racionalidad de manera científica. Este principio:

Esbozado por Carnot, formulado por Clausius en 1850 fortalece la idea, no de disminución –lo cual contradiría el primer principio–, sino de *degradación de la energía*. Mientras que todas las demás formas de energía pueden transformarse íntegramente una en otra, la energía que toma forma calorífica no puede reconvertirse enteramente, y pierde por tanto una parte de su aptitud para efectuar un trabajo. Ahora bien, toda transformación, todo trabajo, libera calor y por tanto contribuye a esta degradación. Esta disminución irreversible de la aptitud para transformarse y efectuar un trabajo, propia del calor, ha sido designada por Clausius con el nombre de **entropía**.⁴³

Finalmente lo que nos enseña esta segunda ley es la posibilidad de existencia de caos en sistemas cerrados donde suponíamos que existía equilibrio.

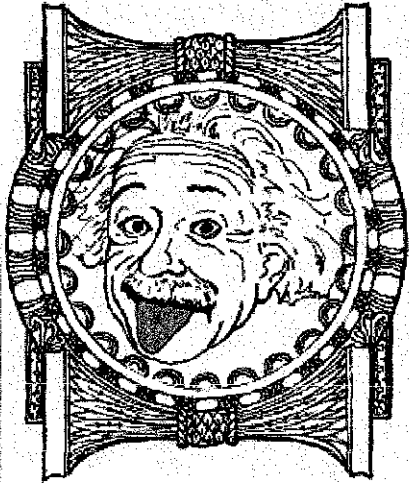
John Briggs y David Peat se preguntan ¿qué es exactamente el caos?

(...) la respuesta tiene muchas facetas y requiere una pequeña explicación. Para empezar, el caos resulta ser una realidad bastante más sutil que la idea común de una confusión ocurrida al azar: barajar un mazo de cartas, el rodar de la bola en la ruleta o el estrépito de una piedra desprendida al caer por la ladera rocosa de una montaña.

⁴³ Idem

El término científico caos se centra en los modelos ocultos, en los matices, en la "sensibilidad" de las cosas, en las reglas sobre como lo impredecible conduce a lo nuevo...⁴⁴

Los autores arriba señalados publican un libro en el que intentan determinar las leyes características del caos a saber⁴⁵:



i.72 Desmitificación de la verdad científica.

1. Ley del vórtice
2. Ley de la influencia sutil
3. Ley de la creatividad y renovación colectivas
4. Ley de lo simple y lo complejo
5. Ley de los fractales y la razón
6. Ley de los rizos fractales de la duración.
7. Ley de la corriente de una nueva percepción.

Por medio de estas leyes se pone de manifiesto las implicaciones del fenómeno de dependencia sensible a las condiciones iniciales.

⁴⁴ Briggs John y Peat F. David, *Las siete leyes del Caos*, Grijalbo, Barcelona, 1999, p. 3

⁴⁵ Ibidem

3.4 EL PODER Y LA FALSACIÓN DE LA OBSERVACIÓN

A mi entender, tenemos que hacernos a la idea de que no hemos de considerar la ciencia como un 'cuerpo de conocimientos', sino más bien como un sistema de hipótesis: es decir, como un sistema de conjeturas o anticipaciones que –por principio– no son susceptibles de justificación, pero con las que operamos mientras salgan indemnes de las contrastaciones, y tales que nunca estaremos justificados para decir que son 'verdaderas', 'más o menos ciertas', ni siquiera 'probables',

Popper,
La lógica de la
investigación científica. ⁴⁶(i.72)

En 1958, Norwood Russell Hanson escribe el texto "Patrones de descubrimiento", donde expone los fundamentos para la demolición del empirismo, es famoso por su frase "*la observación está cargada de teoría*". Con esto quiere decir que toda experiencia está determinada por una dimensión conceptual que le da sentido y la nombra contexto del descubrimiento.

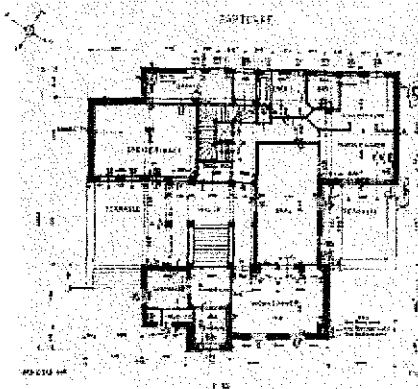
⁴⁶ K. Popper citado por Tudela, Fernando en Conocimiento y Diseño, UAM-X, México, 1985, p. 48

En cuanto **objeto de observación**, la realidad se presenta como un todo ya estructurado desde la constitución misma del hecho perceptivo y esa estructuración, que depende a la vez de la realidad observada y del sujeto observador, es la que hace que el proceso mismo de "ver" tenga sentido. La ausencia de toda estructuración, como la que podría suponerse en el bebé recién nacido o en ciertos enfermos con alteración cerebral, produce una visión caleidoscópica de complejidad ilimitada, prácticamente una ceguera.⁴⁷

Thomas S. Khun escribe en el ahora célebre libro, *La estructura de las revoluciones científicas* en el año de 1962, donde expone una nueva proposición sobre la historia de las ciencias, donde argumenta en contra de la idea de una historia de las ciencias acumulativa, como un inventario de hechos, y discute sobre la manera en que se llega a los descubrimientos científicos, poniendo de manifiesto como a veces para que un nuevo conocimiento adquiera ese status deben existir condiciones teóricas para poder ser comprendido. Es decir que deben existir comunidades que compartan y validen el conocimiento. A estos conocimientos validados y que resumen un saber se les denominó Paradigmas.

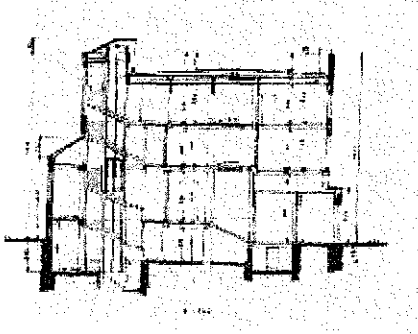
El paradigma es lo que confiere un sentido concreto a una actividad científica, señala los límites del campo de los hechos relevantes, define el conjunto teórico desde el cual se opera, delimita los problemas a abordar, indica el criterio para considerarlos resueltos, regula los procedimientos metodológicos, codifica procedimientos

⁴⁷ Tudela, Fernando, op. cit., p. 64



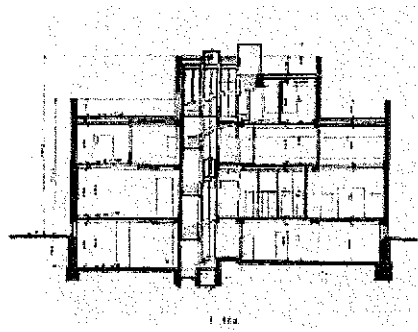
de conducta para los miembros de una comunidad determinada.⁴⁸

Las ciencias sociales han aportado una manera nueva de entender el conocimiento, Lucien Goldman y Piaget, han señalado que el conocimiento es un proceso continuo, que arranca a un nivel biológico en los primeros momentos de la vida independiente del sujeto y culmina con el más elaborado pensamiento científico.



Tudela afirma que es en *estos términos del enfoque constructivista y no en otros* que se plantearán los problemas epistemológicos.

Sin duda que el constructivismo permite superar la fórmula: empirismo vs racionalismo, por la vía de entender el conocimiento como un proceso y no como un estado.



Al final del texto Tudela lanza una proposición, que a mi juicio le da su validez:

...el estrecho paralelismo que se detecta entre los procesos de construcción del conocimiento, científico o no, y los procesos de construcción del diseño, también basados en unos instrumentos de asimilación variables pero siempre históricamente definidos, permite abrir un campo de investigación que sería insensato no explorar.⁴⁹

⁴⁸ Ibidem, p.94

⁴⁹ Ibidem, p.138

i.73, i.74, i.75 Casa de
Margarethe Stonborough
Wittgenstein.

Planta general y cortes.

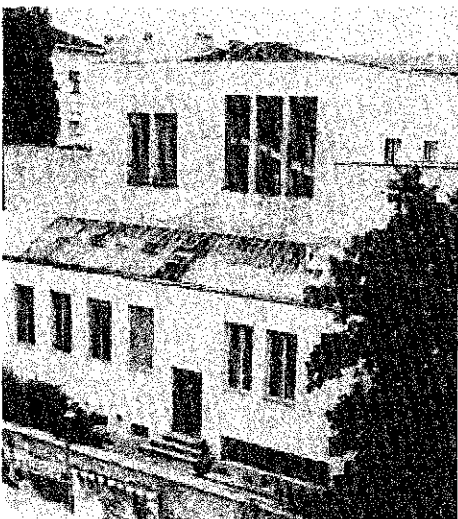
El atractivo de esta construcción es la manera en la que fue concebida: su diseño fue totalmente lógico y racional, no hay "ni más ni menos".

Efectivamente, más que un discurso acabado lo que presenta Tudela en su trabajo es una panorámica del estado de la definición del conocimiento en el que además se establece su equivalente en términos de diseño (i.73, i.74, i.75, i.76).

Esta presentación nos permite darnos cuenta cómo una disciplina cómo el diseño arquitectónico, cuyo campo es el de la creación y se identifica más con una técnica proyectual, depende y necesita saber de ideas más amplias que lo determinan. Es en esta dimensión que la teoría adquiere su real valor.

De la manera de comprender el paradigma del diseño se derivará un objeto-producto.

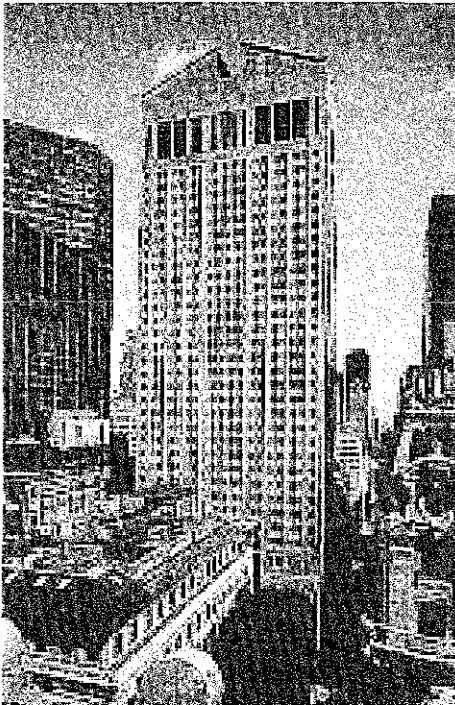
Estas proposiciones que aún son nuevas para los arquitectos; las cuales ubican a la arquitectura en un ámbito más amplio que es la cultura, el arquitecto se define como un operador cultural, en el que los objetos arquitectónicos se conciben como cultura material, cargados de sentidos.



i.76 Casa de Margarethe Stonborough
Wittgenstein.
Vista exterior

El reconocimiento que la observación viene cargada de teoría, como ya se explicó, pone en crisis al método de diseño del pensamiento moderno.

Con el advenimiento del funcionalismo en el proceso de concepción del objeto arquitectónico se utilizan de métodos de diseño de carácter racional matemático del cual resultaría una forma conveniente para los requerimientos: *"la forma sigue a la función"* aparece como paradigma de este periodo histórico



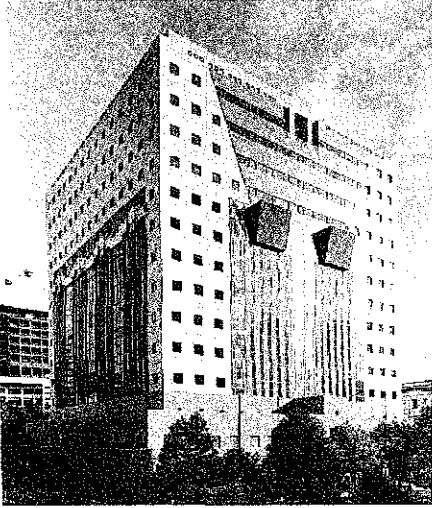
111 Philip Johnson
Edificio ATT, Nueva York, 1978-84.
Con esta obra se inaugura el movimiento "posmoderno" en la arquitectura, se aprecia el uso de elementos históricos como el frontón que remata el edificio.

Para el funcionalismo la forma carece de significado en la construcción del objeto arquitectónico y en la práctica este es su problema irresoluble y es por eso que estamos de acuerdo con Fernando Tudela, cuando dice que:

el movimiento moderno dejó un vacío teórico que se llenó en la práctica recurriendo a las imágenes producidas por distintas vanguardias artísticas del momento... hasta los diseñadores más técnicos tuvieron que optar consciente o inconscientemente, por adaptar a sus necesidades específicas soluciones formales preestablecidas.⁵⁰

Esta situación llevó a una revaloración a partir de 1960 de la producción formal de la teoría de la arquitectura y se reconoció a la forma como un medio de expresión del diseñador, y medio

⁵⁰ Ibidem, p.24



para recuperar para recuperar la tradición histórica truncada por el funcionalismo.

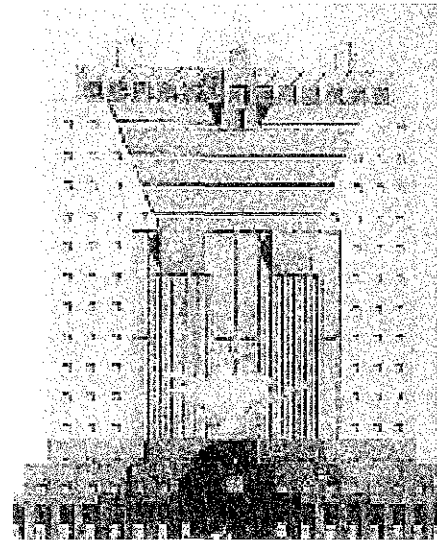
La nueva visión formal del objeto arquitectónico, abre un nuevo período histórico denominado movimiento posmoderno (i.77-i.79).

Es importante dejar claro que dicho movimiento no es un corpus homogéneo, ni universal, como lo fue el funcionalismo, sino que posee características de tipo regional entre los que destacan como rasgos del Posmodernismo:

- a) Toma en cuenta de la historia.
- b) Subversión del principio "la forma sigue a la función"
- c) Revalidación de la arquitectura como arte
- d) Resemantización de la arquitectura.

El movimiento posmoderno levanta polémica en torno a la forma de los objetos arquitectónicos.

El conocimiento de los fenómenos epistemológicos es fundamental para entender de manera crítica y responsable la práctica de la arquitectura. Como hemos visto, la creación de objetos arquitectónicos adquiere una dimensión más amplia que tiene que ver con el mundo de los objetos y la manera en que el hombre le da un valor en la cultura.

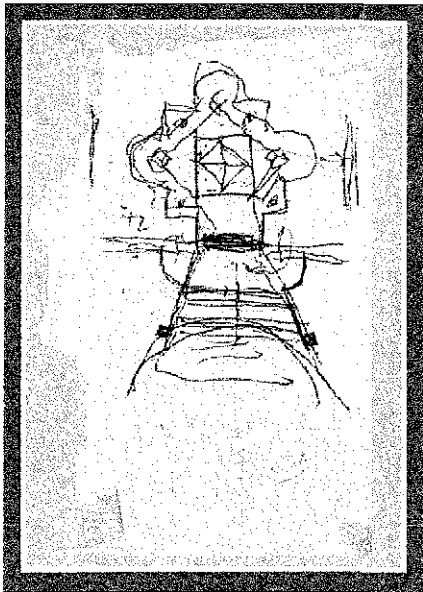


i.78, i.79 Michael Graves
Dos vistas del Ayuntamiento de Portland, 1980-83.

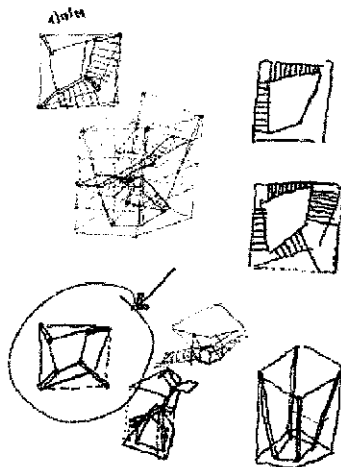
En esta obra el uso del cubo solo como cubo cambia el 'reuso' de las columnas muestra el nuevo lenguaje arquitectónico que retoma elementos de la historia, los reinterpreta y crea nuevos lenguajes.

Con la incorporación del pensamiento constructivista al ámbito del diseño sus métodos han modificado tanto en el campo de la práctica arquitectónica como en el campo de la enseñanza. En principio se ha recuperado el concepto de lenguaje compositivo.

Podemos percibir, entonces, que el pensamiento del hombre del siglo XX pasó de una visión moderna basada en "la separatividad" de las cosas que considera que el universo está construido de un número infinito de entes, cosas y eventos separados, que cada uno tiene su propia existencia e identidad y que la relación entre las cosas es accidental, a otra visión que se sustenta en la idea de "totalidad", la cual percibe que en el universo nada existe separado, sino que está conectado formando sistemas y subsistemas; la metáfora es *"el movimiento de una mariposa puede provocar huracanes"*.



i.80 I.M. Pei
Grand Louvre
París, Francia
1982-94.



i.81 Eric Owen Moss

IV. ARTIFICIALIDAD Y ABSTRACCION ARQUITECTONICA

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un desconcierto. A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro.⁵¹

Julio Cortázar

.. parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Ying y el Yang, ¿cuántos eones? del sí al no, ¿cuántos quizá?

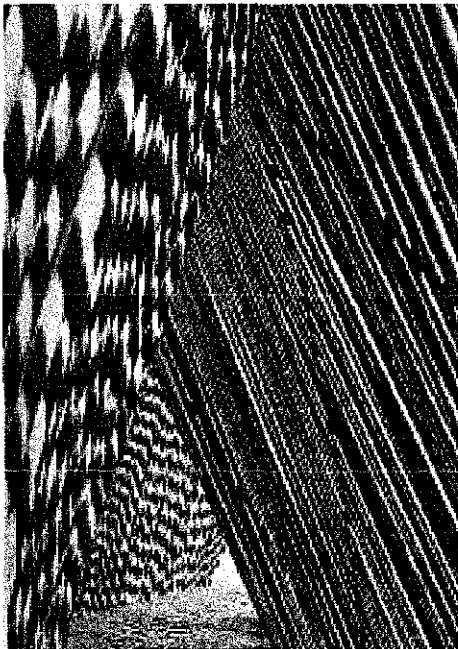
Todo es escritura, es decir, fábula. ¿pero de que nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto?

Nuestra verdad posible tiene que ser "invención", es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo⁵².

Julio Cortázar

⁵¹ Cortázar, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, México, 1992, p. 33

⁵² *Ibidem*, p. 413-414.



i.82 Rafael Rheinsberg
"Another world, another time",
instalación, Kamakura Museum of
Modern Art, Kamakura, Japan, 1992.

El arte de la vanguardia propone una ruptura con el mundo figurativo y abre la puerta a la idea de un arte no imitativo. Si bien es cierto que la polémica entorno a lo figurativo y lo no figurativo se puede trasladar hasta el arte de la antigüedad, un signo distintivo de la modernidad en el arte es hacer presente y actual una actitud de alejamiento del mundo objetivo de las cosas; se abre una puerta a la experimentación y al ensayo de nuevos lenguajes; al final, lo que se busca es establecer un principio de libertad en el campo del arte.

Joseph Maria Montaner⁵³ resume los elementos conceptuales que abren esta nueva época:

Un antidiscurso del método cartesiano que descubre fracturas, pliegues, dispersiones y discontinuidades en la historia generará una arquitectura de autores como Peter Eisenman, Bernard Tschumi o Rem Koolhaas que buscan su poética en el ensamblaje de fragmentos, en la estética de la discontinuidad, en la recreación de las formas autónomas y extrañas, en la sugerencia de espacios dinámicos totalmente nuevos y en la recreación de la

⁵³ Montaner, Joseph Maria, *Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, G.G., 1993.



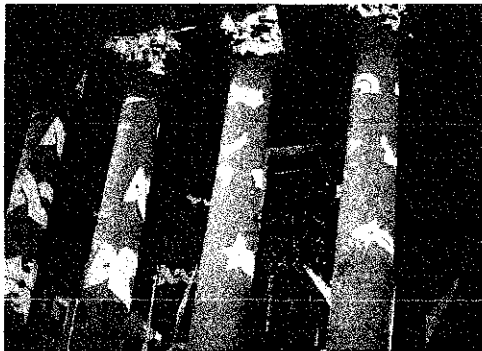
i 83 Templo Romano de Vic.

realidad convencional. Una arquitectura que también celebra en sus formas la primacía de la estructura y del sistema por encima del sujeto y la historia⁵⁴

4.1 "EL FIN DE LO CLÁSICO: EL FIN DEL PRINCIPIO, EL FIN DEL FIN."⁵⁵

Aprovechamos el texto de Peter Eisenman escrito en 1984 para hablar sobre la artificialidad y la abstracción en la arquitectura actual.

Desde el siglo XV hasta nuestra época la arquitectura ha estado influenciada por tres "ficciones": *representación, razón e historia*, mismas que dan como consecuencia la asociación estilística que se nos presenta como clasicismo, romanticismo, neoclasicismo, modernismo, posmodernismo, *representación que envuelve la idea de significado; razón que codifica la idea de verdad; historia, que expresa la perdurabilidad de la idea del cambio.*⁵⁶

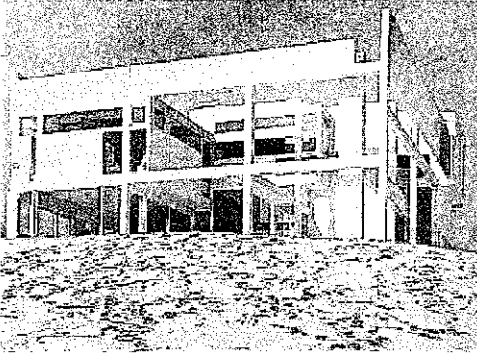


i 84 Yago Conde & Bea Goller
Instalación Barcinoausanemausus
Templo romano de Vic, 1992.
La reutilización de un espacio clásico con
'adornos' contemporáneos

⁵⁴ Montaner, op. cit., p. 246.

⁵⁵ Hays, K. Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998, pags. 524-538

⁵⁶ Ibidem, p. 526

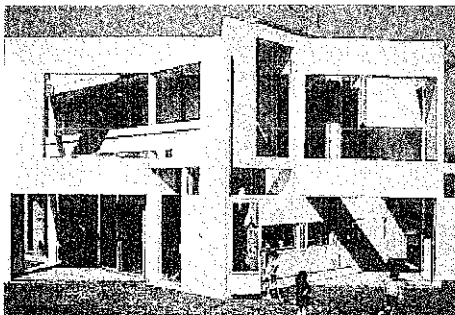


i.85 Peter Eisenman,
Casa II o Casa Falk
Vermont, 1969-70.

Eisenman plantea que representación, razón e historia no son más que ficciones o simulación del significado expresadas en términos de la antigüedad, la ciencia, la verdad y la adecuación del presente en el sentido de la historia.

Eisenman explica en su texto que la arquitectura de enseñanza y difusión cultural aún perviven, pero adelanta ya una propuesta.

No es posible contestar con un modelo alternativo. Pero una serie de características pueden ser propuestas para tipificar esta aporía, esto permite conceptuar un nuevo modelo de arquitectura: la estructura de ausencias.⁵⁷



i.86 Peter Eisenman
Casa III o Casa Miller
Connecticut, 1969-71.

En la obra de Eisenman se olvida para quien es la casa, la numera como parte de su concepción y proceso creativo; es su respuesta a la nueva necesidad de la arquitectura, es el camino que propone hacia la abstracción y la liberación de la arquitectura; no pasado, no significado, sólo hacia adelante.

Eisenman propone la realización de la arquitectura como un discurso independiente, libre de valores externos.

El pensamiento libre-arbitrario y la perdurable creación de la artificialidad en este sentido ha sido distinguido por Braudillard como simulación.

⁵⁷ Ibidem, p. 531

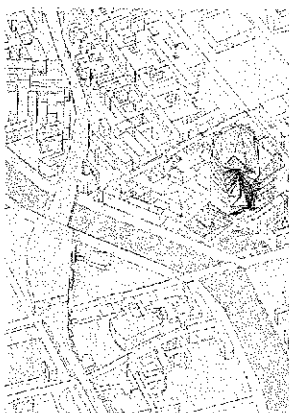
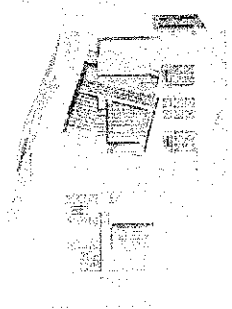
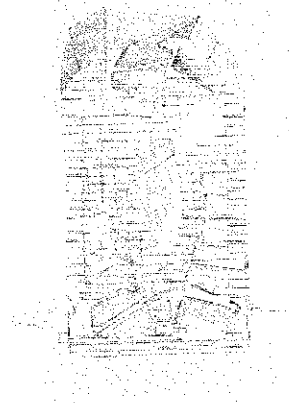


Eisenman escribe:

(...)por lo tanto, al proponer el fin del principio y el fin del fin es proponer el fin de los principios y de los finales valiosos – proponer otro “perdurable” en el espacio de la invención. Es un espacio “perdurable” en el presente sin una relación determinada con un futuro ideal o con un pasado idealizado. La arquitectura en el presente es vista como un proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda a un futuro sin alcances.⁵⁸

Eisenman en este texto libera a la arquitectura de la nostalgia histórica y aboga por una disciplina ausente del sujeto, de historia, de lugar y de significado, y recupera una visión “hacia delante” sobre la ciudad con su carácter caótico, laberíntico y contradictorio, ante lo que propone una actitud atonal y atemporal, esto es: la abstracción.

La abstracción en arquitectura como la negación de la tradición y la negación de la topografía, como la puesta en marcha de la antimemoria contra lo histórico, y la atopía donde el entorno se ve como una “pista de prueba” en contra de la defensa preexistencial del ambiente (i.87-i.90).



1.87-1.90 Peter Eisenman
Max Reinhardt Haus
Berlin, Germany, 1995
(proyecto)

Esta construcción rompía con todo su entorno, clara imagen de las ideas de Eisenman en la cual lo que importa es lo que viene.

⁵⁸ Ibidem, p. 535

4.2 LA PIRÁMIDE Y EL LABERINTO

La obra de Tschumi puede explicarnos la idea expresada sobre el olvido del objeto a la fabricación de la sensación.

Actualmente Bernard Tschumi es un personaje que ocupa la atención de la comunidad de arquitectos a nivel mundial por su obra teórica y por su obra significativa en la que se manifiesta una respuesta a la búsqueda de la resolución de la arquitectura actual. *Form follows fiction* es el aforismo con el que expresa su ideal de arquitectura.

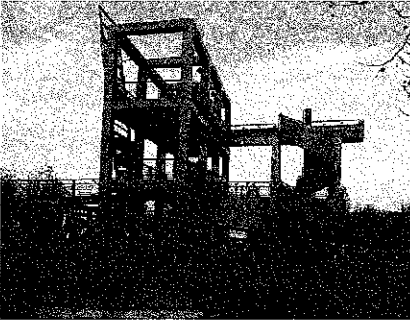
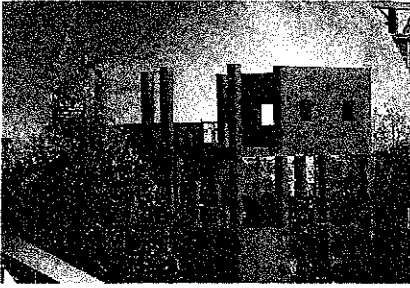
Tschumi elabora las ideas más sugerentes que conectaron las ideas filosóficas del momento con el pensamiento arquitectónico y que dieron paso al movimiento deconstructivista.

La obra arquitectónica-teórica de Tschumi permite establecer relaciones con distintas corrientes del pensamiento, como son el cubismo y las vanguardias en la pintura, en la teoría de los fractales en el campo de la física y la matemática así como las teorías espacio-temporales del universo.

La producción teórica de los años sesentas es clave en el proceso de recomposición del pensamiento arquitectónico, una vez superado el encantamiento funcionalista que prometía la solución a los problemas urbano-arquitectónicos de la época,



I.91 Vista panorámica de Phoenix, Arizona, cuya traza recuerda un laberinto de papel.



1.92-1.95 Bernard Tschumi: La Villette "Follies". París, Francia, 1982-1990. Aquí los elementos constructivos tienen que ver más con una función simbólica que con una de tipo constructivo, sirven para delimitar el espacio.

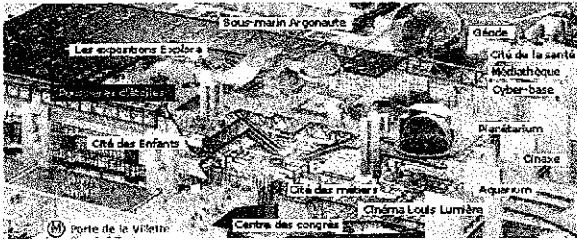
Todos los elementos usados son variaciones que ponen en entredicho el concepto del 'funcionalismo' que había servido tantos años como paradigma en la arquitectura.

aparecen diversas líneas de reconstrucción de una nueva manera de pensar la arquitectura.

Recordemos la salida de Italia del movimiento funcionalista, la preocupación de algunos grupos de arquitectos por superar el funcionalismo ingenuo; la búsqueda del territorio de la arquitectura de Gregotti o la arquitectura sin adjetivos de Bohigas, todos estos son intentos que buscan establecer qué es aquello que es propio a la arquitectura.

La tendencia que impulsa Tschumi es la de acercar las nuevas ideas de la época al ámbito del diseño; su obra está bien anclada en el campo de la filosofía y la psicología, que lo llevan a elaborar una crítica del movimiento moderno y señalar el valor *del argumento arquitectural* como una característica de la condición actual.

Tschumi parte de una distinción entre el valor de la *teoría* y el *trabajo cultural*; esta distinción se hace más clara cuando plantea la diferencia entre *pensamiento realidad*, la *cosa mental*, y la *experiencia sensual*, **la pirámide y el laberinto**. Esta distinción, a mi modo de ver, es la clave para entender el discurso de este arquitecto, un nivel de la arquitectura se encuentra en el pensar lo arquitectónico y otro nivel es su materialización.



I.96 Plano general de la Villette, Tschumi



i.97, i.98 Dos vistas de la Villette.
Tschumi le da un nuevo sentido a
la arquitectura: vivir el espacio,
sentir el espacio: sentir el placer
del espacio.

La preocupación de esta distinción va más allá de un obvio esquema, intenta fijar el valor de la materialidad de lo arquitectónico en el campo de la cultura. El quehacer arquitectónico está tensado por la *teoría* y la *cultura*, es decir, por lo que es *el pensar*, *hasta lo imposible* y *las condiciones preexistentes*, que determinan *lo posible*, esto es lo que Tschumi llama **condiciones de diseño**.

En el aspecto interno Tschumi hace un profundo énfasis en el concepto de espacio, de tal manera habla de una **violenta confrontación** entre *el espacio* y *las actividades*.

El espacio como materia prima de lo arquitectónico se enfrenta a una necesidad de uso, **que confunde su verdadero sentido**. La arquitectura no puede estar supeditada solamente a un programa funcional.

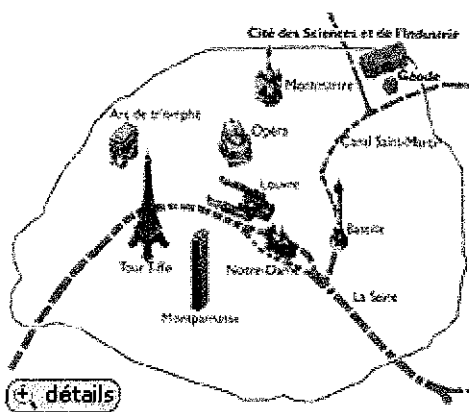
El lograr una correcta solución de uso fue el *leit motiv* del funcionalismo, todavía aún hablamos del *usuario* como el protagonista de la arquitectura; sin embargo según Tschumi la arquitectura es algo más que eso, **la arquitectura es la experiencia del espacio**; la arquitectura deviene en una disciplina que se vive en términos sensoriales, por tanto la propuesta arquitectural se expresa como una dinámica que tiene como sentido el **placer** (i.97,i.98).

Tschumi hace una revisión profunda del concepto de espacio y esto lo lleva a buscar nuevas formas de experiencia de la arquitectura, que le lleva a plantear las bases teóricas del deconstructivismo: si la arquitectura es un evento, entonces es posible su construcción. Sin embargo el lenguaje sobre el que descansa el ideal arquitectónico busca siempre el orden y una manera de su superarlo es la **implosión**, para buscar otras estructuras que expresen nuevas experiencias espaciales. Este proceso lo llama **“disjunction”**, que podemos traducir como **disgregación** o más actual **deconstrucción**.

Estas ideas arquitectónicas tienen resonancia en la teoría del caos y de la relatividad, donde los conceptos tradicionales como espacio, estructura y orden se ven subvertidos por una nueva realidad.

El gran laboratorio de práctica de estas ideas fue para Tschumi el Parc de la Villette que se empezó a construir en 1982 (i.99).

Este parque consta de diversas Folies, que son pabellones pintados de rojo en forma de retícula, invocando una composición quebrantada de elementos cúbicos, tienen uso de restaurantes y cafés. Su desarrollo constructivo tardó ocho años.



i.99 Plano de acceso al Parque de la Villette

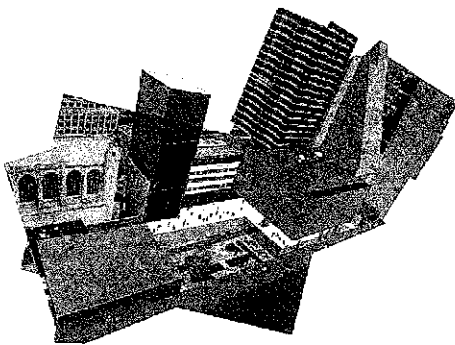
4.3 S,M,L,XL. LA CIUDAD COMO TERRITORIO DE LO ARTIFICIAL.

Rem Koolhaas y Bruce Mau son los autores de *Small, Medium, Large, Extra large*, en el que la arquitectura se nos presenta como una mixtura azarosa de omnipotencia e impotencia ostensiblemente envuelta en la formas del mundo. De acuerdo con las ideas de Koolhaas y Mau⁵⁹ el ser arquitectos en constante renovación depende de las provocaciones de otros – clientes, ya sean individuales o institucionales. Por lo tanto, incoherentemente, o de manera más precisa, es la estructura sobrepuesta de la carrera de todos los arquitectos: son confrontados con una secuencia arbitraria de demandas; con parámetros que ellos no establecieron, en países que vagamente conocen, acerca de temas de los cuales solamente tienen un vago conocimiento, esperando tratar con problemas que han probado ser difíciles aún para cerebros más preparados que los de ellos mismos. La arquitectura es por definición una *aventura caótica*.

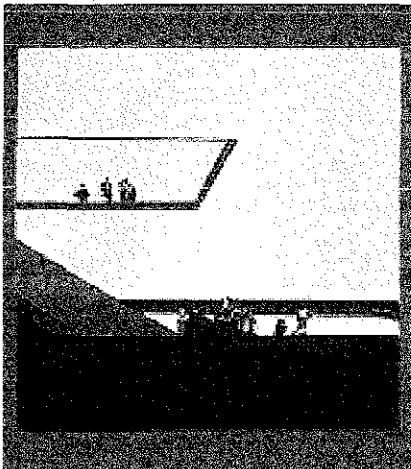
Con este libro los autores nos invitan a “leer” la ciudad como un gran material, donde la actividad del arquitecto está matizada entre la honestidad y la claridad, entre el arquitecto y el público.

⁵⁹ Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, *S,M,L,XL*. The Monacelli Press, Italy, 1998.

El libro es una combinación de ensayos, cuentos, meditaciones y crónicas sobre la ciudad contemporánea donde se han establecido comunicaciones entre hechos urbanos diferentes en un movimiento arquitectónico no regulado pero coherente y consistente.



La tesis de Koolhaas se fundamenta en las grandes posibilidades que ofrece la metrópoli para la creación de una nueva arquitectura que es contrario de los deseos de orden de Rossi, producto de una visión del mundo actual con todas sus contradicciones e insatisfacciones, producto de una cultura de masas, de las relaciones de poder y del caos humano, esta propuesta es contraria a la de Rossi, quien busca el orden.



i.100 MoMA
Rem Koolhaas.

La arquitectura como un campo de prueba y la ciudad como inspiración.

La propuesta de Koolhaas implica una arquitectura anticanónica y antiparadigmática, de donde se deriva una arquitectura de la singularidad (i.100).

No sé exactamente por qué, pero sufro de terror de la repetición, y la idea de la tipología me resulta aterradora. Sólo podría entender la tipología en sus términos más primitivos, es decir grande o pequeño, alto o bajo, me resisto a la noción de que la globalización conlleve la homogeneización. El mismo proceso de modernización conduce a resultados diferentes, según las singularidades del lugar.⁶⁰

⁶⁰ Rem Koolhaas citado por Yolanda Gallegos Gonzáles en "*Aproximación a la noción espacial contemporánea*", Tesis de, U.M.S.N.H., 2002, p.141

Koolhaas es un arquitecto que proyecta con una idea de futuro.

Montaner en relación con estas ideas innovadoras y experimentalistas cuestiona los peligros de esta línea de pensamiento arquitectural; y dice:

El formalismo que boicotea cualquier crítica racional, el eclecticismo que cree que la situación de las grandes metrópolis capitalistas es la que vive la entera humanidad, la arbitrariedad de la arquitectura planteada por ella misma....⁶¹

Sin duda alguna que la invocación provoca temor y está fácilmente expuesta a la crítica, pero bien vale la pena abrir la posibilidad de que la arquitectura se puede expresar por otras formas, otros materiales, otras maneras de entender los procesos, aunque transformen nuestro orden y nuestro control.

Mientras más se transforma la arquitectura, más confronta su inmutable núcleo. Sin embargo S, M, L, XL es una búsqueda por "otra" arquitectura, sabiendo que la arquitectura es como una pesada bola encadenada a la pierna de un prisionero: para escapar, tiene que deshacerse de su peso, pero todo lo que puede hacer es quitarse sus cadenas con una cuchara de té.⁶²

⁶¹ Montaner, op. cit., p. 245.

⁶² Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, op. cit., p. xix

V POETICA Y ARQUITECTURA

Ante la polémica actual sobre la naturaleza de la arquitectura, en este capítulo propongo que el quehacer arquitectónico, en su concepción, es en primer lugar de carácter poético, en tanto que el valor compositivo depende del manejo magistral o no, del lenguaje (i.10).



i 101 Templo Romano de Vic.

La arquitectura monumental de esta cultura corresponde a su afán de superar a la griega; sin embargo, ambas han logrado trascender el tiempo, como dice Paz *son de aquí y de allá*.

V POETICA Y ARQUITECTURA

5.1 PLATON Y LOS POETAS.

Es imposible iniciar este capítulo sin traer a cuento y a cuenta un tema que generalmente siempre se maneja cuando se habla de la poesía y del valor de la poesía, que es el juicio que hace Platón sobre los poetas en su diálogo "La República o de lo justo".

Fundamentalmente Platón en este libro está tratando de explicar sobre los elementos que le van a dar sentido a su República y a la educación de sus integrantes, habla precisamente de que uno de los aspectos básicos tiene que ver con la educación, la música y la gimnasia, también opina al respecto de la palabra y sobre el valor de los poetas: como valor educativo lo que dicen los poetas fundamentalmente no es tan importante porque ocupan o dan atributos a los dioses que no le son correspondidos, elementos como la maldad, el odio, no les corresponden, por lo tanto se les pediría a los poetas que no hablaran de esto.

Platón expulsa a los poetas de su República porque finalmente no es bueno para el alma que exista gente que tenga la capacidad de mentir como lo hacen los poetas.

En la discusión Platón habla que *por esa misma razón ocurre que en nuestro estado solo el zapatero es simplemente zapatero y no a mas de eso piloto; el labrador, labrador, y no juez, el guerrero, guerrero, y no comerciante y a este tenor de lo demás – verdad es.*

Señala Platón respecto de los poetas:

por tanto, si uno de esos hombres expertos en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes viniese a nuestro estado, para hacer admirar su arte y sus obras, le rendiríamos homenaje como un hombre divino, enhechizador y maravilloso; pero le diríamos que nuestro estado no esta hecho para poseer hombres como el, y que no nos esta permitido tenerlos por ese estilo. Lo despediríamos, después de haber derramado perfumes sobre su cabeza y de haberle engalanado con bandas, y nos contentaríamos con el poeta y el narrador más austero y menos agradable, pero también mas útil, que imitase el tono del discurso que conviene al hombre bien, y que se ajustase escrupulosamente a las formas que acabamos de prescribir al trazar el plan de la educación de nuestros guerreros. –Sin duda que habríamos de preferir, sin vacilación alguna al ultimo de los dos, si nos diesen a elegir entre ambos⁶³

Platón nos interesa porque expresa recelo, hay una preocupación sobre el lenguaje, existe una desconfianza en

⁶³ Platón, *La República*, Ed. Porrúa, México, 1982, p. 481.

cuanto a lo que se dice y en cuanto al valor que pueden tener las palabras en su contexto social. Finalmente esta desconfianza pone de manifiesto el potencial del lenguaje, la capacidad de imaginar, de decir cosas que no son propiamente verdaderas; este ejemplo de nuestro filósofo nos permite abrir perfectamente la polémica de este capítulo.

Wallace Stevens dice al respecto del análisis que estamos haciendo:

lo único que importaba, para Platón, está ejemplificado impecablemente para nosotros en los principios de la matemáticas. El propósito de nuestras vidas debería ser el alejarnos lo más posible de los hechos insustanciales y fluctuantes del mundo que nos rodea y establecer una especie de comunión con los objetos que son apprehendidos a través del pensamiento y no de las sensaciones. Esta es la fuente del ascetismo de Platón. Bastaría aquí con notar el abandono de los hechos particulares e individuales de la experiencia como carentes de importancia en cuanto tales. Platón se describiría a sí mismo como realista, en el sentido en que sólo al romper con el mundo de los hechos establecemos contacto con la realidad.⁶⁴

Stevens hace esta anotación porque está abordando sobre un tema que finalmente creemos que es el tema de este capítulo que es sobre la verdad poética. Mas adelante Stevens entonces aclara: *...lo que deseo subrayar es que existe una unidad*

⁶⁴ Stevens, Wallace, *El elemento irracional en la poesía*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1987, p.41

enraizada en la individualidad de los objetos y que se descubre de un modo diferente de la aprehensión de conexiones racionales.

Con esto, finalmente, el planteamiento es que la verdad poética nos habla de una verdad que no es necesariamente el aspecto racional de las cosas, sino que nos comunica con algo que es ajeno, que finalmente nos identifica de otra manera en el ámbito de lo racional y de las sensaciones. El arte nunca es la vida real.

Para concluir, la realidad del poeta es la realidad de las significaciones, la realidad de la conciencia, de la comunicación. Esto es, la verdad poética se posiciona sobre una realidad en la cual no somos nosotros mismos.

5.2 POESÍA Y VIDA



i 101a La poesía se hace presente en las obras que, como decía Le Corbusier *llegan al corazón*. Este efecto se logra a veces de manera consciente como lo es en el caso de algunas obras arquitectónicas o de manera ingenua como puede ser el diseño de un caracol. Sea cual sea su origen, al reconocerlas logran penetrar en el alma del espectador, lo transforman a otro mundo, el fin de la poesía se cumple.

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; una Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de se algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea (i 101a). Locura, éxtasis, logros. Regreso a la

*nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!*⁶⁵

Octavio Paz es sin duda un personaje que ha pensado o ha ensayado sobre que es la poesía, y sin duda es inevitable que tenemos que traerlo a este capítulo como ya lo hicimos en el, por demás grande epígrafe, de este segundo subtema.

⁶⁵ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E. México, 1998, p.13

Paz dice:

El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo.⁶⁶

La poesía nos coloca en el mundo de lo irracional, tanto que nos coloca en el mundo de las sensaciones y finalmente expresa y revela una parte de lo que es la naturaleza humana, es decir: nosotros vemos y conocemos del mundo a partir de los sentidos, por tanto, como parte de la potencia de esta naturaleza humana está el de poder imaginar, el de poder revelar algo que está afuera de nosotros mismos, pero que también nos pertenece. Esto es finalmente, el valor de la poesía.

Por lo anterior, lo que estamos tratando de decir es que un elemento fundamental para expresar lo que es la poesía es la posibilidad de revelar otro mundo y que finalmente revelar un sentido de otredad. En esta parte en que se expresando el valor de lo poético en la poesía habría que decir que, efectivamente la poesía o la base de la poesía es el lenguaje. El discurso lingüístico es el andamiaje sobre el que se sustenta el poema y aquí entonces viene otra diferenciación: existe el discurso que es la antítesis de lo que es la poesía, en tanto que el discurso trata siempre de ser direccional, siempre busca el sentido recto de las palabras, e invita más que nada a construir un significado

⁶⁶ Paz, Octavio, *La llama doble*, ed. Scix Barral, Barcelona, 1993, p. 9

único, en este sentido es el caso de esta tesis. Por otro lado, en el discurso la palabra entonces busca ser conceptual, busca una sola dirección en los conceptos, cosa que no ocurre entonces en la poesía, el lenguaje poético se mueve en un estado de alta significación, es polisemántica y tiene varias direcciones y varios sentidos.

Por tanto, podemos decir que en el discurso, la palabra busca siempre ser de carácter analítica y finalmente se busca que esta expresión sea sin violencia. Por tanto, entonces estamos diciendo que la palabra en el lenguaje discursivo se reduce, se mutila ante una imposición unidireccional, por tanto lo que hace el poema o lo que sucede con el lenguaje en el poema, es que la palabra se pone en libertad. En el poema por tanto, sin dejar de ser instrumento de significación y comunicación, se convierte en *'otra cosa'*.

Paz dice:

ese cambio... no consiste en abandonar su naturaleza original, sino volver a ella. Ser *'otra cosa'* quiere decir ser la *'misma cosa'*: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son.⁶⁷

Visto así, en el poema la palabra adquiere una dimensión altamente significativa donde las cosas se perciben en su

⁶⁷ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E. México, 1998, p.22

trascendencia y en su máxima expresión, por tanto las palabras pueden convertirse en el poema en otras realidades:

Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado- y, así mismo, es otra cosa: imagen.⁶⁸

Por tanto, el lenguaje es una clave de la resolución del mundo, es decir, a través del lenguaje poético el mundo se nos puede convertir en muchos mundos, y de esa misma manera que sucede con el lenguaje hablado y escrito, podemos hacer una analogía con los demás lenguajes de las artes, es decir, las artes con sus propios materiales, sus propias formas de expresión caminan en la misma dirección y se establece un estado de diferenciación entre lo que es el arte y la artesanía.

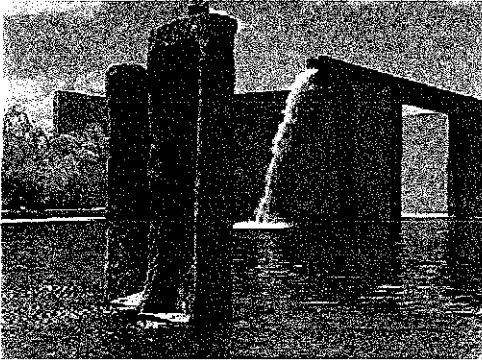
El arte es aquello en el cual el lenguaje de la misma manera que como sucede en el poema y en la palabra, trasciende su funcionalidad, caso contrario en la artesanía, el artesano busca la potencialidad de los materiales para recobrar su naturaleza funcional.

Dice Paz:

Nada prohíbe considerar poemas las obras plásticas y musicales a condición de que cumplan las dos notas señaladas: por una parte, regresar sus materiales a lo que son –materia

⁶⁸ Idcm

resplandeciente u opaca- y así negarse al mundo de la utilidad; por la otra, transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación. Sin dejar de ser lenguaje –sentido y transmisión del sentido- el poema es algo que está más allá del lenguaje.⁶⁹



i.102 Las Arboledas
Luis Barragán, México.

La arquitectura se integra al paisaje y al usuario: el hombre, y es como si cada espacio le hablara a su interior.

5.3 LAS ARTES Y LA POESIA

Ya adelantamos líneas arriba sobre la simbolización como la esencia de la poesía, misma que se extiende al campo de las artes.

El sentido de "otredad" es una carencia que se llena a través de la simbolización.

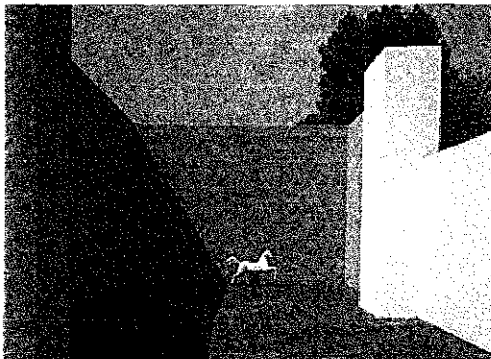
La base del arte es sin duda un acto de simbolización.

La acción artística es un acto de reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo.

Así como existe el lenguaje escrito existe el lenguaje de las artes dotados del mismo deber de significación y comunicación. De la misma manera que el poeta compone con el lenguaje de las

⁶⁹ Ibidem, p.23

palabras, el arquitecto, pintor o músico, lo hace con sus propios elementos: el espacio, la forma, el sonido y el silencio (i.102,i.103).



i.103 Patio en la azotea de la casa propiedad de Luis Barragán, México. Su arquitectura tiene la característica de cumplir con el espacio los ideales de su creador: calma, belleza, espiritualidad se funden para crear sensaciones en quien la visita.

Y en esta argumentación se abre otro tema que tiene que ver con el estatuto nivelador del estilo y su correspondencia con su tiempo histórico, lo que nos haría pensar sobre la imposibilidad de escapar al tiempo histórico:

Todo estilo es histórico y todos los productos de una época, desde sus utensilios más simples hasta sus obra más desinteresadas están impregnadas de historia, es decir de estilo. Pero esas afinidades y parentescos recubren diferencias específicas.⁷⁰

Y es aquí donde cobra valor el elemento distintivo de lo poético, sólo lo poético puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y artesanía.

Por tanto el valor de la cualidad artística reside en su potencial poético en la medida que el lenguaje lineal se supera y se trasciende. Lo mismo sucede en la arquitectura: en la medida que se trasciende la funcionalidad se propicia la potencialidad del lenguaje arquitectónico.

⁷⁰ Ibidem, p.20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.4 ARQUITECTURA Y POESIA. LA POETICA DEL ESPACIO

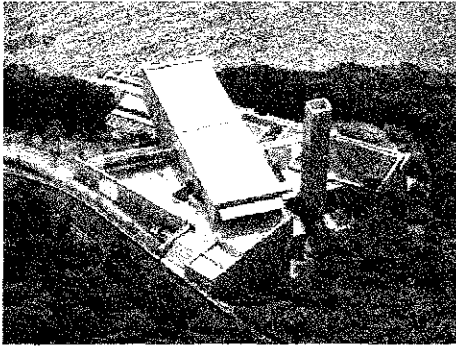
De manera innovadora a los estudios teóricos de los arquitectos sobre la búsqueda de una redefinición de lo arquitectónico en la ya señalada década de los sesenta, un filósofo Gastón Bachelard escribe en 1957 su texto "*La poética del espacio*", texto en el cual se recupera y valoriza el "ensueño" de habitar.

Bachelard aborda sobre un concepto que no apreciamos en los teóricos de la arquitectura de su época y que tiene que ver con la vivencia de la espacialidad; más que preguntarse cómo se modela la función de la arquitectura se pregunta como se imagina este espacio desde el punto de vista del que lo habita.

Se pregunta cómo soñamos nuestro habitar:

(...) nuestro inconsciente está **alojado**. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos.⁷¹

⁷¹ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1997, p.29



Así se presentan los elementos testimoniales de la actividad imaginativa frente a los objetos reales

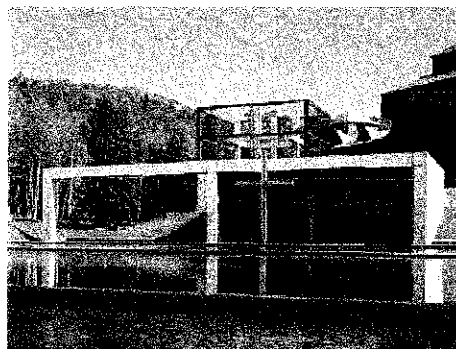
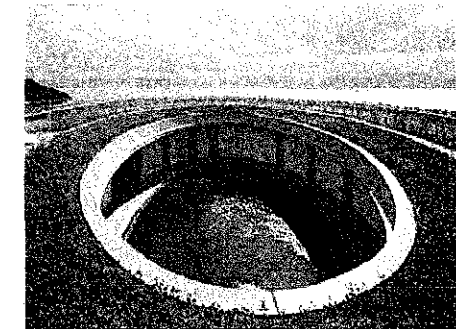
Bachelard descansa el discurso de su texto como la imagen poética haciendo uso de la fenomenología para explicar la resonancia de la imagen, evitando de base algún acercamiento psicológico o psicoanalista y es así como explica el acontecer de la imagen no desde el psicologismo, sino de una comprensión filosófica (i.104-i.106).

Propone que:

Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.⁷²

En Bachelard se advierte una noción del concepto del tiempo que se expresa en la vivencia del instante, como concentración del pasado y del devenir que puede ser contradictorio, paradójico, trágico, solitario.

La única manera de vencer al instante es el camino poético que expresa una nueva mirada expresada en el surgimiento de una imagen; imagen que es novedad en la experiencia material; es

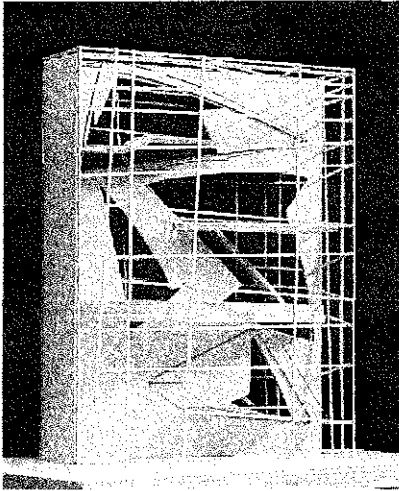


i.104-i.106 Distintas obras de Tadao Ando, quien se podría decir es el alma gemela de Barragán, a su manera también interioriza en el usuario, tiene la capacidad de provocar desde la dulzura más profunda hasta la soledad necesaria para el espíritu.

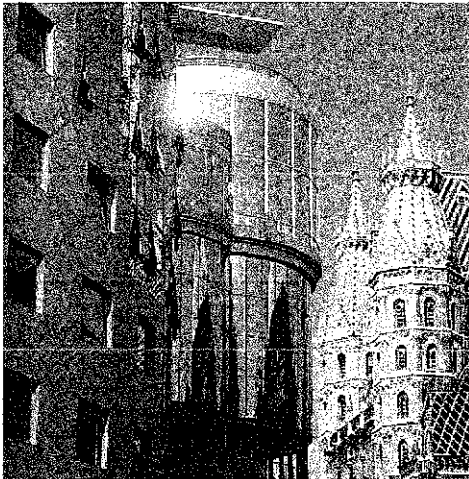
⁷² Ibidem, p. 9

fantasía que es posibilidad de corrección de lo histórico, se compone sólo en la posibilidad de soñar.

Bachelard se ubica en el otro extremo de los racionalistas de la arquitectura... dónde, para un racionalista, un pequeño drama cotidiano, una especie de desdoblamiento del pensamiento que, por parcial que sea su objeto -una simple imagen- deja de tener una gran resonancia cíclica. Pero este pequeño drama de cultura, este drama al simple nivel de una imagen nueva, contiene la paradoja de una fenomenología de la imaginación: ¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el ciclismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética y singular, puede ejercer acción -sin preparación alguna- sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad.



i.107 Zaha Hadid, modelo de pabellón para la exposición "GAT a wonderful World! Music Videos in Architecture", en Groningen.



i.108

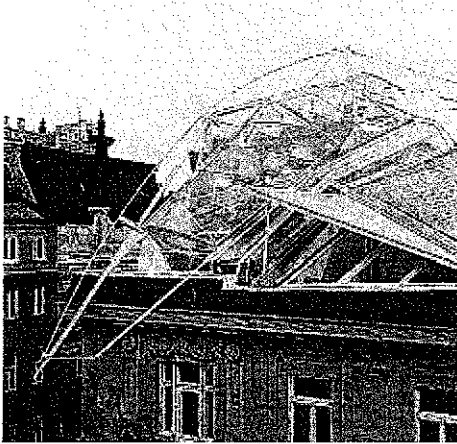
CAPITULO VI LA TRANSFIGURACION COMO ARTIFICIO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE

*Desearía ser la noche para mirar tu sueño
con mil ojos*



i.109

i.108, i.109 Edificio Haas con la Catedral de San Esteban, Vista exterior y planta.



i.110, i.111 Coop Himmelblau.
Atico en Viena
1983-88.

En la transfiguración se crean imágenes nuevas, la historia es transgredida, y al igual que pasa con Eisenman "es un mirar hacia adelante"

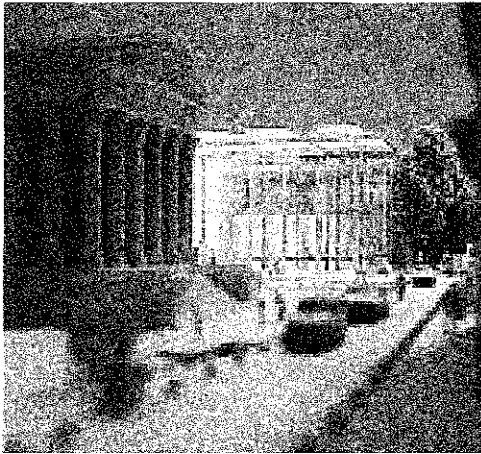
Como ya se dijo en el capítulo anterior, la imagen poética no tiene pasado, está caracterizada por su novedad misma que subsume los ecos de la memoria y las esperanzas de la utopía, de manera que, como dice Borges el arte sucede cada vez que leemos un poema.

De la misma manera el acto de diseño está determinado por una dimensión imaginativa, donde pasado y futuro solo son materiales con el que el diseñador construye y actualiza un repertorio de formas y contenidos. La imagen poética, de acuerdo con Bachelard escapa a la causalidad (i.110, i.111).

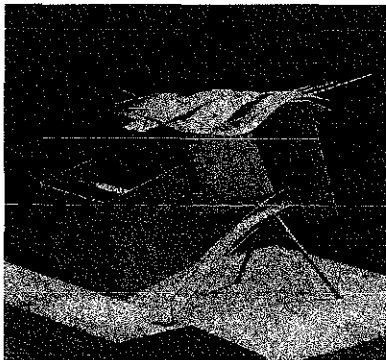
Calvino indaga sobre las expresiones del lenguaje literario y explica cómo el movimiento del lenguaje y la conformación de las obras de arte dependen de una **operación de transfiguración** de lo etéreo, del tiempo, de la exactitud, de la pertinencia y de la multiplicidad.

Por tanto en el arte la creación es un acto de transfiguración; un acto donde la realidad se presenta de una manera diferente y nueva que nos permite revalorizar el mundo.

Para Guy de Maupassant dar la sensación de realidad consiste en concebir la ilusión completa de la realidad, porque finalmente se hace *una ilusión del mundo (i.112)*, según sea su naturaleza



i.112 Norman Foster, Pabellón de arte, Nîmes, Francia, 1985-93. En este pabellón, la ilusión del entorno es observada y separada parcialmente a través de los cristales de los que es parte.



i.113 Coop Himmelblau modelo de pabellón para la exposición "GAT a wonderful World! Music Videos in Architecture", en Groningen.

En ambas obras, los autores reinventan y juegan con los materiales, ya sea en obra construida o en maqueta.

es una ilusión poética; añade la misión del escritor es reproducir fielmente esta ilusión con los procedimientos del arte.

Por otro lado Pierre Bourdieu considera que el *fundamento de la creencia* reside en la *illusio*, esto es, la ficción (i.113). En el ámbito compositivo de la obra de arte existe una dimensión ilusoria, de transfiguración, que da sentido de ser a lo que no es. Este acto transfiguratorio es a mi parecer la base de la poética.

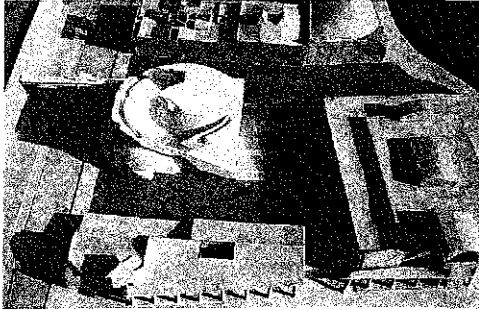
Por tal motivo estudiar la naturaleza de la transfiguración nos permitirá conocer la naturaleza del arte, vislumbrar técnicas de creatividad y dilucidar el valor del talento del artista en la composición artística y arquitectónica.

6.1 EL VALOR DE LA IMAGEN. LA METÁFORA. EL MITO

Paz nos llama la atención sobre la operación transmutadora y afirma que consiste en lo siguiente:

los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones.⁷³

⁷³ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E. México, 1998, p. 21

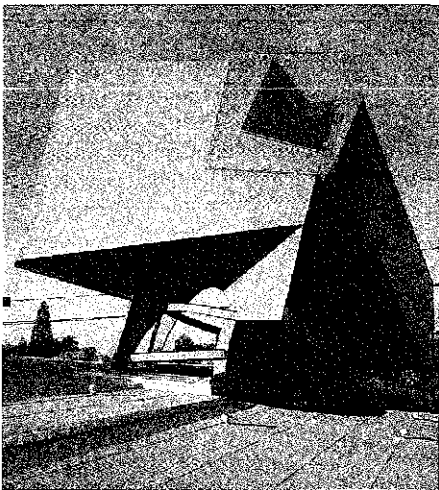


i.114

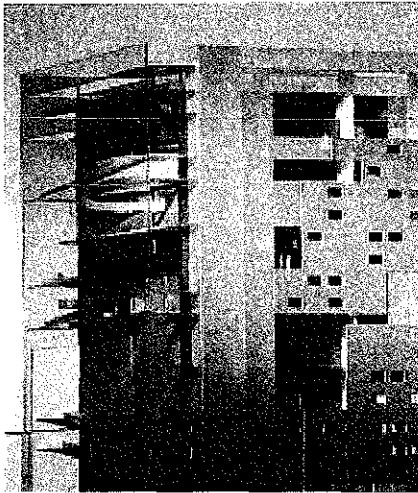
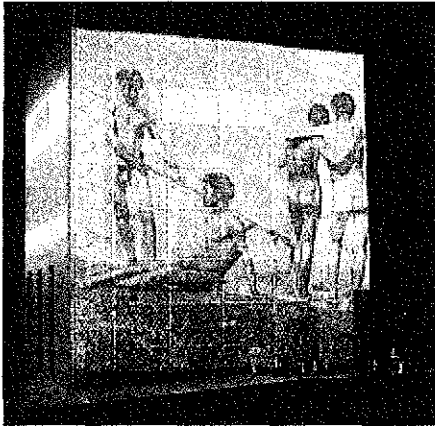
Esto significa que en el terreno del arte es imprescindible la dimensión imaginativa expresada en términos del valor y calidad de la imagen artística. Esta afirmación exige una actitud fuera de la racionalidad instrumental que se coloca en un estado de fe o de aceptación que le da sentido al *fundamento de creencia* lo cual se podría definir como la aceptación de una reglas del juego que estamos dispuestos a tomar en serio y que provoca el placer estético (i.114).

Así se incita un efecto de creencia formalizada en un modo de expresión de lo que Bourdieu llama la *realidad evocad*.

El valor de la operación se fundamenta en el acto de creer que está y que existe, en la imagen que evoca, que es a fin de cuentas, en donde reside su máximo poder: el de liberar los sentidos al hombre para llevarlo a una estación a donde convergen otras realidades. Con esto se refuta a Platón en su preocupación de lo que no es verdadero: los poetas crean la imagen, la imagen crea ilusión, la ilusión, hasta cierto punto libera, al hombre (i.115).



i.115 Eric Owen Moss, "La Caja",
Culver City, California, 1990-94.
Esta imagen cuya fuerza radica en la nueva disposición de un cubo, que distorsionado y transformado deja una forma nueva en la memoria colectiva.



i.115, i.116 Koolhaas, Centro para Artes y Tecnología Mediática, modelos de fase I y II.

La metáfora y el mito estimulan la imaginación; son recursos transfiguratorios por excelencia que bien estudiados podrían reducirse a modelos o patrones. En su *"Arte Poética"* Borges propone una operación que también es una metáfora, nos recuerda una afirmación china del mundo al que llaman "las diez mil cosas" y luego especula bajo la premisa de que todas las metáforas son la unión de dos cosas distintas y aceptando que existen en un número de diez mil las hormigas, los hombres, las esperanzas, los temores o las pesadillas en el mundo, concluye que la posibilidad de combinaciones entre las cosas es de diez mil multiplicado por nueve mil novecientos noventa y nueve, multiplicado por nueve mil novecientos noventa y ocho, la cual no es infita pero asombra a la imaginación y después nos muestra algunos modelos de metáforas a las que llama metáforas modelos o metáforas patrón sobre la clásica comparación entre ojos y estrellas entre la idea del tiempo que fluye como un río, la comparación entre mujeres y flores, de la vida como sueño, entre las ideas del dormir y el morir (i.115, i.116) y concluye:

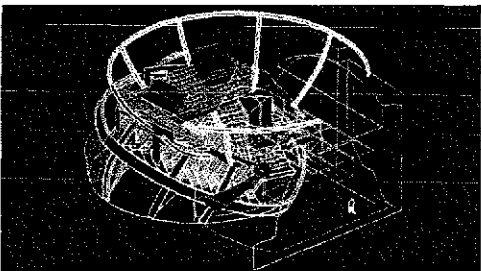
lo verdaderamente importante no es que exista un número muy reducido de modelos, sino el hecho de que esos pocos modelos admitan casi un número infinito de variaciones.⁷⁴

⁷⁴ Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 37

Bourdieu nos muestra que en general las respuestas de filósofos, lingüistas, semiólogos e historiadores sobre lo específico de la literatura de la poesía en la obra de arte coinciden en destacar determinadas propiedades como la gratuidad, la falta de función o la primacía de la forma sobre la función, el desinterés, finalmente lo que se busca es expresar la particularidad de la obra que descansa en no tener función, lo cual produce las condiciones para el efecto de transfiguración: la posibilidad del objeto de introducirse a un mundo autónomo y simbolizante.



Hegel presentaba a la música y a la arquitectura en los extremos de una categorización de las artes en función de su abstracción: la música era para él materia más abstracta, mientras que a la arquitectura la presentaba como la más cerca de la utilidad.



i.116, i.117 Eric Owen Moss, Ince Theater,
Cubre City, California, 1994, proyecto.

Sin duda que los funcionalistas llevaron el discurso utilitario de la arquitectura a su punto culminante, más sin embargo como ya lo hemos tratado aquí, la arquitectura actual se fundamenta en teorías que evitan la visión de utilidad y la desplazan hacia propuestas que dan prioridad al aspecto simbólico del objeto arquitectónico (i.116, i.117)

La transfiguración se muestra en la i.117: a través del uso de programas como CAD podemos ir viendo como se construye el modelo en tres dimensiones y como se va dislocando una parte de la obra.

6.2 TRANSFIGURACION

Hasta ahora hemos hablado de la necesidad de la poesía de expresar el estado de "otredad" del hombre que nos lleva al mundo de los símbolos y nos hace caminar por las arenas pantanosas de la indefinición. Nada más equivocado. El acto de transfiguración consiste en la creación de objetos novedosos, que si bien parten de una imagen volátil, pero por esto poderosa, la reconstrucción de este objeto en el mundo del lenguaje obliga a un manejo diestro del acto transformador que por sí mismo es riguroso, serio y sabiamente técnico.

Cuenta la leyenda que Chuang Tzu tenía la cualidad de ser diestro en el dibujo, el rey le pide dibuje un cangrejo. Para realizar el encargo le pide cinco años y una casa con doce servidores. A los cinco años el dibujo no estaba empezado, por lo que nuestro dibujante solicitó otros cinco años. Transcurridos los diez años Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto.

Sin duda que el valor más importante de la transfiguración es un acto de sabiduría porque el acto creativo se fundamenta en convertir ese resaltar súbito del psiquismo en un acto preciso, exacto.

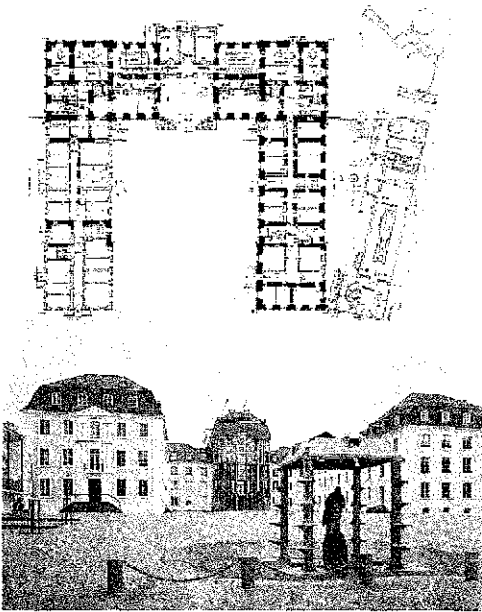
Para Calvino la **exactitud** quiere decir :

- 1) Un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) La evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; hay para esto un adjetivo que no existe en inglés, *icástico*...
- 3) El lenguaje más preciso como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.

Calvino habla de una epidemia del lenguaje que se manifiesta como una pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez que afecta también al mundo de las imágenes:

Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los *media* más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejo: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería de caracterizar a toda imagen, como forma y significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles...⁷⁵

De acuerdo con la idea de Waisman de que la estructura es un sistema cognoscitivo en el que se establecen las relaciones con las cosas (i.118, i.119), a continuación explicaré como, una vez aceptado el fracaso del movimiento moderno, se da esta relación en el mundo posmoderno con el propósito de acercar elementos



i.118- i.119 Gottfried Böhm, Palacio Saarbrücken, la intervención se integra al contexto de una manera novedosa y con respeto, sobresale la fuente, que crea un nuevo espacio con el agua en el piso.

⁷⁵ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1989, p. 73

para comprender el estado de la arquitectura en este mundo objetual .

Esta claro ya que la posmodernidad plantea una nueva conciencia artística cultural, y la conciencia de radicales transformaciones de nuestra existencia y sus condiciones históricas⁷⁶ .

La propuesta posmoderna es sugerente en tanto que permitió que emergiera el valor de la experiencia humana individual en la vida cotidiana y en el arte y así una vez destruida la camisa de fuerza del racionalismo tecnológico, se dió paso a la creatividad y a la imaginación.

La imaginación y la memoria de Rossi sintetiza la idea de un mundo donde la convivencia histórica con la modernidad se aparece como un campo fértil para el arte (i.120).

Más sin embargo, una vez superada la euforia evocativa y expresionista de la creación de objetos, volteamos los ojos y nos damos cuenta del sustrato ideológico que existe atrás de esa

⁷⁶ Subirats, Roggerberg Eduardo, Signos de una época final en Toca Fernández et al, *Más allá del Posmoderno*, México, 1986, p. 119.

posición. Ya Subirats⁷⁷ en su colaboración para el libro *Más allá del posmoderno*, indicaba:

La forma artística parece haber sido sustituida por el diseño, la expresión suplantada por lenguajes. El reino de Steling ha acabado por desplazar enteramente aquel sentido clásico de estilo en que lo individual y lo colectivo, lo expresivo y lo lingüístico, lo mimético y lo abstracto conocían un relativo equilibrio.⁷⁸



i.120 Rossi pugna por la comprensión del mundo de los objetos así como por una asimilación que respete el pasado, la reinterpretación debe de ser "correcta", esto es, sin violentar el lenguaje arquitectónico.

Y volvemos a la ciudad. Las grandes metrópolis se ven a merced de la comunicación. La ciudad ya no se concibe como una totalidad sino como un sistema de signos, los signos de la posmodernidad descansan en la *"monumentalización de las metafísicas de lo sublime y el culto del poder."*

Subirats define bien la naturaleza de los objetos del posmoderno:

Estos conflictos del mundo moderno exigen, sin embargo, algo más que la pálida consolidación de un naturalismo banal, un populismo comercial o un historicismo ecléctico e intrascendente.⁷⁹

⁷⁷ Ibidem, p. 119

⁷⁸ Ibidem, p. 120

⁷⁹ Ibidem, p.129

Por su parte Rubert de Ventós determina el ambiente cultural de fin de siglo:

Salí a su encuentro pero en todas partes me daban liebre por gato: pedía un libro y me ofrecían una Obra, necesitaba un método y me enseñaban una Metodología, quería un país y me encontraba en un Estado, me bastaba un pene, pero ellos me aseguraban que yo tenía nada menos que un Falo -el elemento constitutivo (decían) del orden simbólico y cultural.⁸⁰

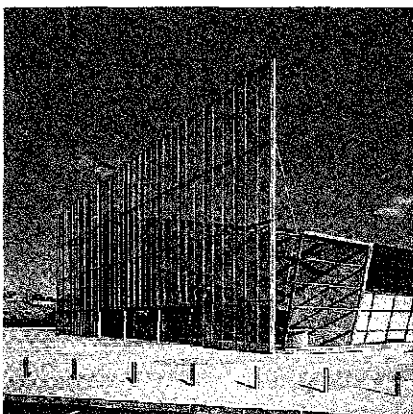
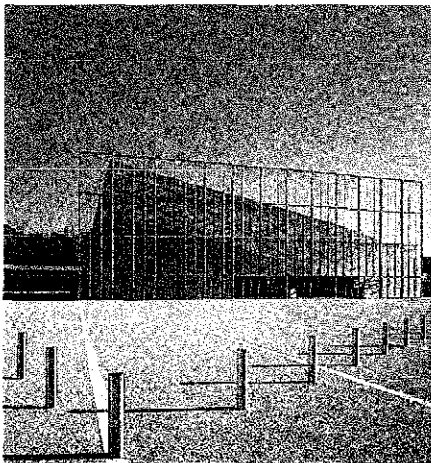
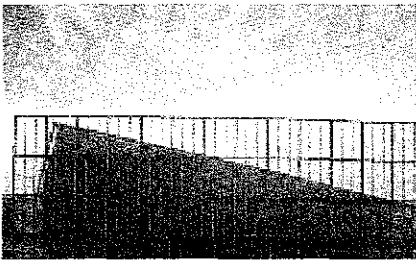
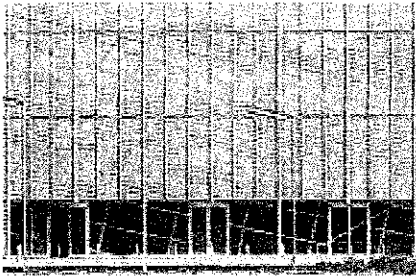
Estamos pasando por una sofisticación de la cultura, donde ahora los sentidos vienen fabricados, el objeto elevado a símbolo.

Un nuevo fantasma recorre Europa: el idealismo. Las cosas se nos van convirtiendo en ideas o mensajes al tiempo que las teorías e ideologías van precipitando en condiciones objetivas de existencia, y como consecuencia de esta fusión de lo físico y lo semántico, la materia prima de la experiencia -la realidad no procesada o interpretada aún- va haciéndose más y más escasa. Como con la energía, el uso y la explotación indiscriminada del sentido parecen estar agotando sus fuentes. El sentido de las cosas no aparece ya como resultado sino como procuración de estas experiencias: el sentido va introduciendo así la perversión en los sentidos.⁸¹

Queda claro que para De Ventós las mercancías cargadas de glamur y las instituciones personalizadas ya no aparecen como

⁸⁰ Rubert de Ventós, Xavier, *De la modernidad*, Ed. Península, Barcelona, 1982, p. 9

⁸¹ *Ibidem*, p. 10



i.121 – i.124

nuestra obra o *producto*, sino como nuestro medio o *paisaje natural*. De Ventós va creando una idea de entorno que conviene analizar. Contaminado por nuestros propios ideales, delirios y fantasías, el entorno aparece como inmenso y caricaturesco espejo de nosotros mismos -un espejo a la vez deformante y reforzante⁸² (i.121, i.124).

Para Kierkegaard, la relación del hombre con los objetos dependen en buena medida de que escapen de nuestro poder y control para así poder satisfacer nuestra dependencia. Los objetos nos llenan una carencia. Ahora los objetos nos dicen lo que queremos escuchar. No para gratificar sino para vender.

La proliferación de instrumentos mecánicos, de disciplinas académicas y de jergas teóricas nos han devuelto la imagen de una realidad hecha a nuestra medida -perfectamente comprensible y manipulable. Pero al mismo tiempo ha ido reduciendo inexorablemente aquella dimensión del entorno que podía aún respondernos- y no sólo obedecernos.⁸³

Al contrario de buscar abrir la brecha entre los objetos y el hombre sólo se ha perfeccionado el diseño funcional del entorno con la adición de valores malditos o vibraciones gratuitas.

⁸² Idem

⁸³ Ibidem, p. 11

Al contrario de como se pensaba con el advenimiento de las nuevas tendencias artísticas e intelectuales que propugnaban por una liberación de la tecnología y la racionalidad

La producción de relación no parece, contra lo que pensaban los psicólogos contraculturales, un cambio en nuestro sistema productivo o una alternativa al sistema ideológico dominante. Más bien parece la más fiel y refinada expresión de la estrategia de la mercancía.⁸⁴

Entonces el entorno aparece deformado por esta situación:

las indicaciones a nuestro entorno ya no se dirigen entonces a nuestra comprensión sino a nuestra reacción; no se organizan en torno de nuestra posición sino de nuestra intención.⁸⁵

Debemos de acostumbrarnos a lo que De Ventós llama *vivir en un entorno catafórico donde todo está anticipando alguna otra cosa- casi siempre anticipando nuestras propias reacciones.*⁸⁶

El llamado que nos hace Rubert de Ventós me parece pertinente para este estudio por que es una advertencia para burlar la tópica y la retórica, como sistemas de símbolos que nos tienden a encerrar en el Moderno idealismo del Sentido.

De Ventós invita a evitar la simple sucesión de coartadas que se prolonga aún por obra de quienes se limitan a *"Superar la*

⁸⁴ Ibidem, p. 13

⁸⁵ Ibidem, p. 14

⁸⁶ Ibidem, p. 14

*Dialéctica con la Estructura y a esta con el Deseo, a transformar la poética de la Razón en Retórica de la Locura o a pasar del mito del Compromiso al culto de la Disidencia."*⁸⁷

Es por esto que Calvino incluye **la visibilidad** como otro de los valores que es necesario no perder de vista este milenio dada la gran cantidad de imágenes que bombardean nuestro entorno.

La memoria está cubierta por capas de imágenes en añicos, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura logre, entre tantas, adquirir relieve.⁸⁸

Más adelante Calvino muestra los elementos que concurren a formar la parte visual de la imaginación literaria, y por analogía la de la imaginación arquitectónica:

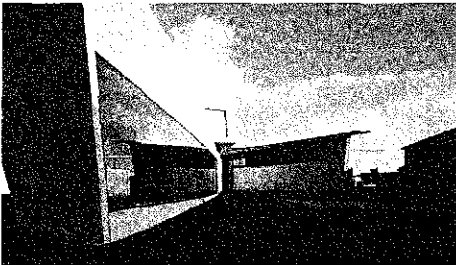
La observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible, de importancia decisiva tanto para la visualización como para la verbalización del pensamiento.⁸⁹

⁸⁷ Ibidem, p. 291.

⁸⁸ Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989, p. 107

⁸⁹ Ibidem, p. 109

Así podemos concluir que la transfiguración en la arquitectura es una operación que privilegia el orden mental y la exactitud, la sabiduría compositiva y evocadora (i 125).



i.125 Zaha Hadid
Vitra Fire Station

Weil am Rhein, Germany.

La transfiguración nos permite conceptualizar de una mejor manera la arquitectura actual: el porqué las formas se van convirtiendo en nuevos elementos de expresión, la parte lúdica de estas combinaciones y sus múltiples variantes de una misma obra nos da por resultado una arquitectura que cada vez se transgrede con más rapidez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Como se ha mostrado a lo largo del trabajo, la superación del pensamiento moderno no ha sido fácil; la recuperación de la forma arquitectónica fue en un principio su objetivo primordial y como consecuencia la dimensión artística de la arquitectura, actualmente este interés se ha convertido en un juego acríptico y aséptico de la expresión que tiende más a complacer que a proponer.

Esta situación se hace más evidente en el campo de la cultura y en la relación de lo arquitectónico con su entorno, de igual manera que la crítica al pensamiento del movimiento moderno, su símil en arquitectura, se le criticó su alejamiento del contexto de la ciudad, más expresamente su ruptura con la ciudad antigua. Mas sin embargo, hoy en día, en las grandes metrópolis es imposible tener un conocimiento total de la ciudad, por lo que ésta se convierte en sistema de comunicación.

La concentración de los centros de decisión, el crecimiento de las ciudades y la multiplicación de las mercancías, pronto hicieron de la "información" un recurso de primera magnitud, una nueva e indispensable materia prima.⁹⁰

⁹⁰ Rubert de Ventós, op. cit., p. 292

Así, la arquitectura se enfrenta al contexto de la ciudad vuelta comunicación, este es su entorno verdadero, donde lo arquitectónico está envuelto en el juego de la mercancía.

La época actual escapa a la racionalidad y da paso al imperio de los sentidos; la relación con las cosas, con los objetos de nuestro entorno, se ve impactada por la provocación creada falsamente sobre las mismas como estrategia de consumo. Entonces el *star system* de la arquitectura se vuelve el repertorio de las cosas banales envueltas en el glamour de la moda.

Actualmente en la arquitectura, se ha querido identificar su hacer ligado a los procesos históricos y el medio ambiente en un deseo de búsqueda del orden racional.

Como ya hemos visto, nuestra época se caracteriza por un replanteamiento epistemológico, donde las cosas se ven en un ambiente de cambio constante, así es como se nos presenta la ciudad: como un objeto que se construye a sí mismo cada día.

Por lo que entendemos, la arquitectura se implanta en un ambiente artificial y ahistórico; ante esta realidad la arquitectura se nos presenta en su autonomía que es el hacer poético en tanto que creación e interpretación del mundo.

Por tanto el acto poético-arquitectural se convierte en un acto de transfiguración de sus materiales de composición (i.126).



i.126 Frank O. Gehry
Museo Guggenheim
Bilbao, España.

Tal vez éste sea el ejemplo más claro de la transfiguración en la arquitectura actual, el lenguaje se crea y se reinventa, se asimila y se rompe para dar lugar al asombro y búsqueda en el usuario, la arquitectura como poesía, como signo, como palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander, Cristopher, La estructura del medio ambiente, Tusquets, Barcelona, 1980

Amerlinck, Mari-Jose (compiladora), Hacia una antropología arquitectónica, Universidad de Guadalajara, México, 1995.

Amsoneit, Wolfgang, Contemporary European Architects, Volume I, Taschen, Italy, 1994.

Antoniades, Anthony C., Poetics of Architecture Theory of Design, John Wiley & Sons, Inc., E.E.U.U., 1992.

Argan, Giulio carlo, Historia del arte como historia de la ciudad, Riuniti, Barcelona, 1983.

Argan, Giulio Carlo, Historia del Arte como Historia de la Ciudad, Laia, Barcelona, 1983

Aristóteles, La poética, Editores mexicanos unidos, México, 2000.

Aristóteles, Poética, Obras, Aguilar, Madrid, 1964.

Asensio, Francisco, Urbanismo, Tomo 4, Enciclopedias Atrium, España.

Asensio, Francisco, Urbanismo, Tomo 5, Enciclopedias Atrium, España.

Asensio, Francisco, New Architecture, Eleven, Obra Reciente, Arco Editorial, España, 1997.

Aymonino, Carlo, El significado de las ciudades, Ed. H. Blume, Primera Edición, España, 1981.

Azara, Pedro y Hurí, Charles, Arquitectos a escena. Escenografías y Montajes de exposición en los 90, G.G., Barcelona, 2000.

Bachelard, Gaston, La poética del espacio, Fondo de cultura económica, México, 2001.

Baker, George Et Al, Lo sagrado y la nueva ciencia, Pax, México, 1998.

Blok, Cor, Historia del Arte Abstracto (1900-1960), Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1999.

Bohigas, Oriol, Contra una arquitectura adjetivada, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.

Bohm, David, La totalidad y el orden implicado, Kairós, Barcelona, 1998.

Bordieu, Pierre, Las reglas del arte, Anagrama, Barcelona, 1995

Borges, Jorge Luis, Seis conferencias, Crítica, Barcelona, España, 2000.

Borges, Jorge Luis, Arte poética, Crítica, Barcelona, 2000.

Borja, Jordi y Castells, Manuel, Local y Global: la gestión de las ciudades en la era de la información, Grupo Santilla de Ediciones, Madrid, 1997.

Briggs John y Peat F. David, Las siete leyes del Caos, Grijalbo, Barcelona, 1999.

Calabrese, Omar, El Lenguaje del Arte, Ediciones Paidós, España, 1997.

Calvino, Italo, Voluntad e ironía, FCE, México, 2000.

Calvino, Italo, Marcovaldo, Siruela, Barcelona, 1999.

Calvino, Italo, Las ciudades invisibles, Minotauro, México, 1991.

Calvino, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio, Siruela, Madrid, 1989.

Cerver, Francisco Asencio, New Achitecture, Eleven, Obra reciente, Ed. Arco, España, 1997.

Cerver, Francisco Asencio, Urbanismo, Enciclopedia Atrium para profesionales, Tomo 4, Axis books, España.

Cerver, Francisco Asencio, Urbanismo, Enciclopedia Atrium para profesionales, Tomo 5, Axis books, España.

Choay, Françoise, L'Urbanisme, Utopies y realités, Ed. Du Sevil, Traner, 1965

Cortázar, Julio, Rayuela, Alfaguara, México, 1992.

Fusco, Renato de, Arquitectura como Mass Medium, Anagrama, Barcelona, 1970.

Fusco, Renato de, Historia y Estructura, Alberto Corazón, Madrid 1974.

Fusco, Renato de, La idea de Arquitectura, G.G., Barcelona, 1976.

Deleuze, Gilles & Félix Guatari, Rizoma, Premia editora de libros, México, 1978.

Eco, Umberto, Tratado de Semiótica General, Lumen, Barcelona, 1976

Fernández Cox, Cristian, et al, Modernidad y posmodernidad en América Latina, Estado del Debate, Escala, Bogotá, 1991.

Foucault, Michel, Las palabras y las cosas.: una arqueología de las ciencias humanas, traducción de Elsa Frost, Siglo XXI editores, México, 1979.

Frampton, Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna, Traducción de Jorge Sainz, G.G., Barcelona, 1992.

García Márquez, Gabriel, Cien Años de Soledad, Ed. Sudamericana, 1969, Argentina, p. 195.

Giandomenico, Amendola, La ciudad posmoderna, Magia y miedo de la metrópolis contemporánea, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.

Goycoolea, Roberto, Notas del curso: Fundamentos conceptuales del espacio arquitectónico en la cultura occidental moderna, UNAM, México, 1996.

Gregotti, Vittorio, El territorio de la Arquitectura, GG, Barcelona

Gympel, Jan, Historia de la Arquitectura, de la Antigüedad a nuestros días, Köneman, Barcelona, 1996.

Hays, K. Michael, Architecture Theory since 1968, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

Hegel, G.W.F., Arquitectura, Editorial Kairós, Barcelona, 1981.

Heinz, Holz Hans, De la Obra de Arte a la Mercancía, GG, Barcelona, 1979.

Hierro, Miguel, Experiencia del Diseño, UNAM, México, 1997.

Historia del Arte, Arte Abstracto y Estilo Internacional, Ediciones Folio, Barcelona, España, 2001.

Jameson, Frederic, Postmodernism or the cultural logic of late capitalism, Duke University Press, E.E.U.U, 1991.

Jencks Charles, Arquitectura Internacional, G.G., Barcelona, 1989.

Jencks, Charles, The architecture of the jumping universe, a polemic: how complexity science is changing architecture and culture, Academy Editions, West Sussex, 1997. Traducción de Elsa Ruth Martínez Conde y Leo C.J. Stellino Ferraris

Jodidio, Philip, New forms: architecture in the 1990's, Taschen, Italy, 2001.

Jorge, Juanes, El hotel del abismo, en la revista Ciencia y Arte y Cultura, IPN, No. 27, México, 1999, p. 51.

Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, S,M,L,XL, The Monacelli Press, Italy, 1998.

Koshalek, Richard y Smith, Elizabeth, A fin de siglo: cien años de arquitectura, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1998.

Krauze, Ethel, Cómo acercarse a la poesía, Limusa, México, 1994.

Leach, Neil, The Anaesthetics of architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, London, England, 1999.

Lynch, Kevin, La imagen de la ciudad, Ed. Gustavo Gilli, España, 1998.

Martí, Carlos, Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice et al, Variaciones sobre arte, estética y cultura, U.M.S.N.H., México, 2002.

Montaner, Joseph María, Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Montaner, Joseph Maria, Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, G.G., 1993.

Montaner, Joseph María, La modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX, G.G, Barcelona, 1997.

Morales, Alejandro, Epistemología del diseño, UDG, Guadalajara, Jal., 1992

Morin, Edgar, El método: la naturaleza de la naturaleza, Cátedra, Madrid, 1999.

Norberg Schulz, Christian, Intenciones en Arquitectura, G.G Barcelona, 1998.

Paz, Octavio, La llama doble, Seix Barral, Barcelona, 1993.

Paz, Octavio, El Arco y la lira, FCE, México, 1996.

Platón, La República, Ed. Porrúa, México, 1975.

Portoghesi, Paolo, Aldo Rossi: The Sketchbooks, Thames Et Hudson Ltd., London, 2000.

Portoghesi, Paolo, Después de la Arquitectura moderna, G.G., Barcelona, 1981.

Prieto, Daniel, Diseño y Comunicación, UAM-X, México, 1982

Rivas, Juan Luis Delas, El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma humana, Universidad de Valladolid, España, 1992.

Roca, Miguel Angel, *The Architecture of Latin America*, Academy Edition, USA, 1995.

Rogers, Richard y Philip Gumuchdjian, *Ciudades para un pequeño planeta*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1966.

Rossi, Aldo, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Rubert De Ventós, Xavier, *De la modernidad*, Ed. Península, Barcelona, 1982.

Schifter, Isaac, *La ciencia del caos*, F.C.E., México, 2000.

Shaft, Adam, *Lenguaje y conocimiento*, Grijalbo, México, 1967.

Sola-Morales, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, G.G., Barcelona, 1995.

Steiner, George, *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de cultura económica, 1995.

Stevens, Wallace, *El elemento irracional en la poesía*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1987.

Summerson, John, *El lenguaje clásico de la Arquitectura*, de L.B. Alberti a Le Corbusier, G.G., Barcelona, 1984.

Tafuri, Manfredo, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura*, de Piranesi a los años setenta, G.G., Barcelona, 1984.

Toca, Fernández Antonio Et Al, Mas allá del Posmoderno, G.G, México, 1986.

Tudela, Fernando, Conocimiento y Diseño, UAM-X, México, 1985

Tudela, Fernando, Tipología Arquitectónica, UAM-X, México, sf.

Vattimo, Gianni, El fin de la modernidad, Gedisa, Barcelona, 1998.

Venturi, Robert, Complejidad y contradicción en la arquitectura, G.G., 1995.

Vilar, Sergio, La nueva racionalidad, Kairós, Barcelona, 1997.

Waisman, Marina, La Estructura Histórica del Entorno, Nueva Visión, argentina, 1985.

Zubiaurre, María Teresa, El espacio en la novela realista, FCE, México, D.F., 2000.