



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNIDAD DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN DISEÑO ARQUITECTÓNICO



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.

00163

Análisis de variaciones

Propuesta de lectura de la configuración formal del objeto arquitectónico a partir de una de sus facetas específicas: la secuencialidad.



Trabajo de investigación que para obtener el grado de maestro en diseño arquitectónico presenta:

Juan José Astorga Ruiz del Hoyo

Miembros del jurado:

M. En arq. Miguel Hierro Gómez
M. En arq. Isabel Briuolo Marinansky
M. En arq. Héctor García Olvera
M. En arq. Alejandro Cabeza Pérez
Arq. Norma Susana Ortega Rubio

México d.f. noviembre de 2003/

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A MARU

POR SU PACIENCIA Y ENTREGA

Y A NUESTRA TLACUILA TRAVIESA

CON TODO MI AMOR

ÍNDICE

0. Introducción	1
1. Aproximación al significado del término secuencia.	9
Significado y composición del término secuencia	9
Identificación del sentido secuencial en una obra de arquitectura paradigmática : la Ville Savoye de Le Corbusier	13
La secuencia en una obra cinematográfica : El cielo sobre Berlín de Wenders	33
Sinopsis argumental	35
Sinopsis visual	37
Identificación de componentes	42
Relaciones entre las partes	45
Conclusiones preliminares	60
2. Secuencia : sujeto + objeto + percepción + movimiento.	63
Sistema perceptual	63
Medio envolvente	66
3. Notas sobre el proceso de lectura de la secuencialidad.	70
Generalidades sobre el ejercicio de análisis	70
Parámetros de lectura	72
Los procedimientos del análisis	75
4. Análisis descriptivo de la secuencia en la Kunsthall de Rem Koolhaas.	82
5. Análisis interpretativo de la secuencia en la Kunsthall de Rem Koolhaas.	105
Temas de composición secuencial	
6. Consideraciones finales.	144
7. Bibliografía.	149
Anexo 1 : Apuntes de diversos autores relacionados con el tema de la secuencialidad.	150
Anexo 2 : Glosario de términos.	168



0. Introducción .

*mientras más se perfeccionen los telescopios,
más estrellas habrá...*

gustave flaubert

El desarrollo del presente estudio está impulsado por una motivación personal: hacer arquitectura, participar en el proceso de producción de los objetos donde el ser humano habita.

De las múltiples disciplinas involucradas en dicho proceso una llama particularmente mi atención: la práctica proyectual, actividad en la que se definen las características de los objetos arquitectónicos de manera anticipada a su ejecución.

Generar herramientas de apoyo para el ejercicio de la definición de tales características es el primer parámetro que guía el rumbo de esta investigación.

En la práctica proyectual el diseñador emplea diversos conocimientos y habilidades para definir la forma de los objetos arquitectónicos., la combinación de dichos conocimientos y habilidades puede ser identificada como la capacidad con la que un individuo cuenta para enfrentarse a un problema arquitectónico. Distingo en este punto tres tipos de capacidades



específicamente relacionadas con la disciplina:

Ver, imaginar, componer .

Entender los problemas involucrados en el ejercicio proyectual exige del diseñador la capacidad de *ver*, de distinguir la esencia de los fenómenos con los que se enfrenta al diseñar, de evidenciar sus aspectos centrales.

Por otra parte, la exploración de diferentes escenarios frente a problemas complejos requiere de la capacidad de abstracción y de configuración de situaciones sin precedente, que exigen del ejercicio de la *imaginación*.

Ambas capacidades sin embargo no son suficientes para definir la forma de un objeto ya que ésta se encuentra estrechamente vinculada con la capacidad de componer, de *dar forma*, de organizar la materia de determinada manera.

Estas tres capacidades interactúan estrechamente en el proceso proyectual, en ellas se condensan

buena parte de las herramientas con las que el arquitecto define la forma de los objetos arquitectónicos.

Al estudio de una de ellas se dirige esta investigación: la capacidad de ver, de identificar y entender las cualidades del objeto.

Surge de esta última consideración la necesidad de precisar qué se entiende como *cualidades del objeto arquitectónico* y hacia cuál de éstas se dirigirá la atención.

Las cualidades del objeto arquitectónico.

Entendiendo por cualidad cada modo de ser de una cosa por lo cual es lo que es y como es, cada posibilidad de cambio o de diferenciación entre ciertos seres, comienzo por reconocer que identificar las cualidades de un objeto obliga a distinguir aquellos aspectos que le son inherentes, aquellos que le hacen ser un objeto y no otro, por tanto, resulta necesario precisar cuáles son los temas que constituyen lo arquitectónico de un objeto.



Algunos de estos temas pueden expresarse a manera de preguntas: cómo se construye el objeto, cómo se dispone para ser habitable, de qué manera se relaciona con su entorno, de qué modo expresa cosas., preguntas de las que se desprenden una buena parte de los fenómenos arquitectónicos y que por tanto representan categorías: nociones generales de las que se derivan algunos de los rasgos que diferencian los objetos arquitectónicos de otro tipo de objetos y que se pueden reconocer como constructividad, habitabilidad, espacialidad, contextualidad, expresividad ¹.

Dichas categorías se encuentran estrechamente vinculadas entre sí formando una totalidad compleja en la que interactúan integralmente, complejidad que representa una de las principales dificultades que un objeto

¹ categorías que retomo del planteamiento hecho por Miguel Hierro en el seminario La percepción de la arquitectura. Unidad de estudios de postgrado, Maestría en Diseño Arquitectónico, Facultad de Arquitectura, UNAM.

arquitectónico presenta para su comprensión.

Para poder entender cualquier objeto complejo es necesario emprender un ejercicio de disección, identificar las partes de que está compuesto y entenderlas de manera aislada para luego comprender el modo en que dichas partes interactúan.

En base a ésta última consideración decidí emprender el estudio de una pequeña faceta de la obra de arquitectura sin dejar de reconocer que su mayor valor estriba en la conjunción de todas ellas.

El problema que atrae mi atención tiene que ver en particular con una de las categorías mencionadas: la expresividad, específicamente con un fenómeno relacionado con ella: la movilidad: el objeto arquitectónico es ocupado por seres en constante movimiento, que desarrollan un conjunto de actividades en los ámbitos por él definido de manera sucesiva, una tras de otra, propiciando en consecuencia que los recintos en que se desenvuelven sean también



percibidos sucesivamente, factor que incide en la expresividad del objeto.

Esta propiedad de los objetos arquitectónicos a la que se denomina sucesividad y que consiste en términos llanos en la circunstancia de que una cosa está detrás de otra en el espacio y en el tiempo puede estar formada por cosas dispuestas de manera aleatoria o bien, por cosas relacionadas entre sí formando un orden reconocible al que en este trabajo se le identifica con el nombre de secuencia.

El objeto arquitectónico presenta una dimensión secuencial en virtud de que a menudo, las actividades que se desarrollan en él se encuentran articuladas entre sí., no se dan de manera aleatoria sino que presentan una dirección y un orden reconocible. La forma del objeto presenta un orden derivado de estas condiciones –entre muchas otras- que presenta dos vertientes, por un lado el orden operativo : la disposición adecuada en función de la secuencia de las actividades y por otra parte, el orden

expresivo estético, en el que centraré mi atención.

El presente estudio intenta indagar pues sobre las cualidades de las obras de arquitectura derivadas de su naturaleza secuencial con el propósito de generar conocimientos que sirvan de apoyo para el ejercicio de la definición de la forma en arquitectura.

Surgen de aquí los dos principales objetivos de la investigación:

Por un lado, proponer una guía de lectura de las cualidades de los objetos arquitectónicos que facilite su exploración, que ordene la observación, que además de la comprensión de los aspectos de estudio se dirija hacia la comprensión de su comprensión.

Por otra parte, intento generar conocimientos en torno a las cualidades de los objetos arquitectónicos susceptibles de ser aplicados como herramientas en la práctica proyectual.



A continuación, describo la estrategia que he seguido para la elaboración de este trabajo.

El desarrollo de la investigación se inició sin tener una idea muy clara de hacia dónde se dirigía, teniendo como único rumbo el estudio del fenómeno del movimiento y su relación con la forma arquitectónica, a partir de ese primer parámetro emprendí un proceso de revisión de material bibliográfico proveniente de tres campos de conocimiento : la teoría del diseño y la arquitectura, la filosofía, y la psicología de la percepción. De dicha revisión se obtuvo información relacionada con el tema que fue registrada en espera de encontrar el momento propicio para su aplicación.

De manera paralela inicié un proceso de estudio de la forma y su relación con el movimiento en algunas obras de arquitectura con el propósito de detectar de manera directa tanto los temas encontrados en la revisión bibliográfica como aquellos que espontáneamente fueron apareciendo durante la observación y la reflexión de las obras estudiadas.

Surgió entonces la necesidad de precisar un poco más el objeto de estudio., después de diversos intentos, definí el tema del análisis de secuencias. A partir de ese momento, se aclaró un poco más el rumbo de la investigación, el mismo planteamiento del tema sugirió la manera en que se debía atacar su desarrollo, primeramente esclarecer el significado del análisis y los procesos involucrados en la actividad de analizar y en segunda instancia esclarecer también el concepto de secuencia, identificar sus componentes y sus características.

Con el propósito de brindar una primera aproximación al significado de la secuencia en arquitectura desarrollé el estudio de la secuencia en una obra paradigmática : la *Ville Savoye* de Le Corbusier, con la que se plantean de manera introductoria algunos conceptos que evidencian la naturaleza del tema abordado.

Posteriormente, decidí proseguir con el estudio de una obra extra disciplinar cuyo núcleo esencial residiera en la dimensión secuencial: la expresión cinematográfica. Inicié entonces la



exploración de diferentes obras de entre las que seleccioné como caso de estudio "Der Himmel über Berlín" (El cielo sobre Berlín) de Wim Wenders por el hecho de tratarse de una obra que se adentra en la experimentación del tiempo cinematográfico a partir del tratamiento de la secuencia de imágenes visuales, más allá de la anécdota literaria., el estudio de la obra proporcionó un ambiente introductorio propicio para abordar el análisis de un objeto arquitectónico desde la perspectiva de la asociación de imágenes a lo largo de una línea temporal.

En el ejercicio de lectura de la obra inicié por desarrollar una observación-descripción exhaustiva producto de repetidas observaciones de la cinta para posteriormente identificar algunos de los fenómenos que me parecieron más conectados con el tema de estudio.

Paralelamente inicié la revisión de material bibliográfico relacionado con la expresión cinematográfica, estudiando obras como *La imagen-movimiento* de Gilles Deleuze, *Escritos*

de Serguei Eisenstein, *El cine según Hitchcock* de Truffaut, *Cómo analizar un film* de Federico Dichio y *Montaje cinematográfico, arte de movimiento* de Rafael C. Sánchez de las que adquirí herramientas que me apoyaron en la comprensión de algunos de los recursos cinematográficos relacionados con el manejo de secuencias.

El paso siguiente consistió en seleccionar una de las obras arquitectónicas que había revisado en la etapa preliminar: la Kunsthal de Róterdam, de Rem Koolhaas seleccionada por su complejidad secuencial, por la profusión de fenómenos relacionados con la sucesión de imágenes.

Inicié su estudio mediante investigación de gabinete intentando la inferencia de su sentido secuencial por medio de un viaje imaginario por revistas y libros, leyendo sus geometrales e identificando su correspondencia con las imágenes fotográficas. Posteriormente desarrollé un estudio de campo directo en el que corroboré y deseché algunas de las consideraciones previas, elaborando



un levantamiento fotográfico exhaustivo que me permitió estudiarlo detenidamente sobre la base de la experiencia directa.

El desarrollo del análisis de la kunsthall inicia con una serie de notas relacionadas con el proceso de lectura, que paulatinamente fui recabando durante el estudio de este y otros edificios.

Posteriormente proseguí con el desarrollo de la primera etapa de la lectura, la parte descriptiva, en ella se intenta compenetrar al lector en las características del edificio a partir de la narración de sus rasgos evidentes para luego desarrollar una caracterización de los contenidos observados en un esfuerzo de organización e interpretación de los mismos utilizado como tamiz para filtrar los contenidos detectados en el apartado descriptivo.

Junto a las descripciones específicas de la kunsthall se presentan algunos ejemplos de otras obras con el propósito de revisar la pertinencia del tema de estudio en otras situaciones.

Más adelante, se plantean algunas consideraciones finales que pretenden sintetizar los puntos que me parecieron de mayor relevancia.

Al final del documento se presenta un anexo en el que se registran algunos de los contenidos más relevantes expresados en la obra de diversos autores con el propósito de proporcionar una guía para los lectores interesados en profundizar en el estudio del tema.

De las múltiples limitaciones que el estudio presenta –de las que quizás ignoro la mayoría– reconozco las siguientes:

El estudio especializado de la forma arquitectónica deja de observar lo que quizás representa su mayor valor: su globalidad., la conjunción e interacción de todos los factores que entran en juego. Por ello, el presente estudio no es más que un modesto esfuerzo por reconocer apenas una pequeña faceta del objeto arquitectónico.



Por otra parte, la intención de generar una herramienta para la práctica proyectual- uno de los principales objetivos de este trabajo- resulta de difícil verificación en virtud de que cuando se proyecta, a menudo el proyectista deja de ser consciente de las herramientas que emplea, la cantidad y complejidad de cosas que se han de resolver y lo específico de cada situación así lo exigen, quedando el manejo de un gran número de recursos en un plano inconsciente que aflora de manera espontánea durante el acto proyectual.

Además, la multitud de enfoques que se pueden adoptar en un análisis de este tipo dificultan la posibilidad de pensar en una estructura única de análisis de secuencias quedando entonces ésta como una sugerencia de aproximación a dicho análisis abierta a la incorporación de variantes de acuerdo a los criterios de cada analista.

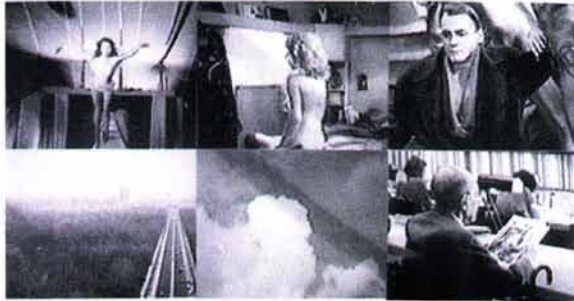
A pesar de tratarse del estudio de una pequeña faceta del objeto -la cualidad secuencial- el espectro de temas resulta aún muy amplio como

para poderse abarcar en su totalidad en este trabajo.

Espero que a pesar de estas y otras limitaciones que el estudio presenta, el presente esfuerzo sea útil para interesar al lector en profundizar en el estudio de las cualidades de la forma del objeto arquitectónico.



1. Aproximación al significado del término secuencia.



Significado y composición del término secuencia.

Como primer paso hacia la comprensión del término secuencia, intentaré evidenciar su significado y detectar las partes que lo componen.

El término secuencia ¹ proviene del latín *sequentia* que significa disposición o serie de ciertas cosas que se siguen unas a otras.

Se identifican en esta definición tres componentes básicos: una disposición, un conjunto de cosas y una condición de sucesión.

Al estar presente el término *disposición* o *serie* se reconoce una idea de orden: las cosas de que se habla en la definición están ordenadas de cierta manera.

Además, el hecho de tratarse de varias cosas, implica la posibilidad por un lado de que éstas comporten diferentes grados de similaridad entre sí y en consecuencia de que presenten diferentes posibilidades de asociación de acuerdo a dichas similaridades,

¹ Diccionario del uso del español. María Moliner pp1042.



cuestión que está estrechamente vinculada con la condición de orden: el orden se da a partir de la asociación de los componentes que conforman el todo.

Por otra parte, la condición de que las cosas de las que habla la definición presentan la peculiaridad de estar ubicadas unas después de otras en el espacio-tiempo, asociadas entre sí a lo largo de una línea temporal, de donde se infiere un sentido adicional de orden: orden-duración, no sólo el orden derivado de la similaridad-diferenciación de piezas sino aquél que teje similaridades y diferenciaciones a lo largo de una línea integrada por pasado, presente y futuro, dando lugar a un modelo de asociaciones complejo.

En gramática, el término se identifica como el *orden de las palabras de una frase*. Obsérvese de nuevo la presencia de la idea de orden de cosas (en este caso palabras) con un nuevo ingrediente: el término *frase* que sugiere un producto resultante, la consecuencia del ordenamiento de palabras.

Esta noción de frase parece requerir una precisión, si bien, al observar una frase escrita podemos identificarla como cosa concreta, su sentido primordial carece de cuerpo "tangible", es de carácter escurridizo, para comprenderla es necesario efectuarla, cobra vida cuando se le recorre, no reside en las palabras en sí mismas sino en la asociación que todas las palabras presentan, por tanto, no existe como cosa concreta sino como abstracción del sujeto que la efectúa, abstracción ideada por alguien para que otro llegue y la reviva. Visto de esa manera, un texto literario es una especie de ser que cobra vida intermitentemente, una secuencia latente que se activa al ser leída y que exige del lector una disposición peculiar de asociación de rasgos y contenidos a lo largo de una duración, permitiéndole detenerse y regresar sobre sus pasos e incluso optar por saltarse un tramo o leer de manera deliberadamente desordenada y encontrar en ello diferentes posibilidades secuenciales.



En este sentido la literatura al igual que otras expresiones artísticas es una especie de concreción del tiempo, estructura su expresión a partir del manejo del tiempo.

Recuerdo en este punto un pasaje en una obra de José Agustín en la que se narra el diálogo telefónico entre dos personas, súbitamente el diálogo se interrumpe y hay que pasar varias hojas en blanco para que de repente la conversación continúe., sugiriendo un silencio a lo largo de una duración, rompiendo el flujo y la continuidad del relato.

O en este pequeño fragmento de "Las reglas del juego" en *El club de la buena estrella* de Amy Tan:

Tenía seis años cuando mi madre me enseñó el arte de la fuerza invisible. Era una estrategia para salir vencedora en las discusiones, despertar respeto en los demás y finalmente, aunque ninguna de las dos lo sabía entonces, para ganar en el juego del ajedrez.

-Muérdete la lengua me reprendió mi madre cuando me eché a llorar ruidosamente y tiré de su mano hacia la tienda donde vendían bolsas de ciruelas saladas. Una vez en casa, me dijo: Persona prudente, no va contra el viento. En chino decimos: ven desde el sur, avanza con el viento...El norte seguirá. El viento más fuerte no puede verse.

A la semana siguiente me mordí la lengua cuando entramos en la tienda que tenía las golosinas prohibidas. Al finalizar las compras, mi madre, en silencio, cogió del estante una bolsita de ciruelas y la puso sobre el mostrador, con los demás artículos...

Fragmento que sugiere algunas preguntas relacionadas con su sentido secuencial: cómo da inicio una narración, de qué partes está compuesta, qué peculiaridades presentan dichas partes, cómo juegan entre sí, en dónde se ponen los acentos, cómo se culmina, cómo se pasa de una parte a otra .

Todo esto en un pequeño fragmento de una obra que presenta una extensión mucho mayor, una secuencia dentro de otra, un todo secuencial formado por secuencias menores, en el que se tiene además de una anécdota una peculiar manera de ordenar las palabras, un qué y un cómo.

Vayamos asentando algunos temas concretos extraídos hasta el momento:

-Una secuencia es un conjunto de cosas agrupadas de acuerdo a determinado criterio de asociación de características relacionado con una duración.



-Una secuencia esta formada por diferentes estratos, el todo de la secuencia está integrado por secuencias menores que a su vez se encuentran formadas por unidades de secuencia integradas por piezas mínimas...

-Las diferentes formas de asociación de las piezas que conforman una secuencia se constituyen en la materia prima con la que se arma el sentido secuencial.

-Las diferentes formas de asociación dan lugar a una peculiar forma de orden específica de cada obra o expresión secuencial.

Cuatro preguntas prematuras se desprenden de las prematuras consideraciones anteriores:

- **Cuáles son los componentes de una secuencia.**
- **Qué características presentan.**
- **De qué manera se asocian a lo largo de una duración dichas características.**
- **Cuál es el orden secuencial resultante.**

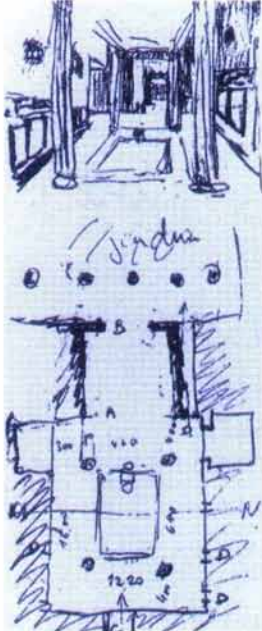
Preguntas que se constituyen en los primeros parámetros que servirán de guía en el desarrollo del presente estudio.

Estas primeras nociones de secuencia aportan los ingredientes básicos para entender su significado general.

Con el propósito de evidenciar algunos de los aspectos arriba referidos, se expone a continuación un estudio de la secuencia visual en una obra paradigmática: la Ville Savoye de Le Corbusier.



**Identificación del sentido de
secuencia en una obra de
arquitectura paradigmática :
La Villa Savoye de Le Corbusier.**



Hoy soy acusado de haber sido un revolucionario.

Sin embargo, confieso haber tenido un solo maestro -el pasado., y una sola disciplina-el estudio del pasado.

Le Corbusier

En líneas anteriores se ha procurado esbozar generalidades sobre el objeto de estudio de este trabajo.

Con el propósito de identificar con mayor claridad el tema que nos ocupa se presenta en este apartado la ilustración de algunos de los conceptos anteriormente referidos a partir de la lectura de una obra de arquitectura paradigmática.

De entre los diversos autores que a lo largo de la investigación preliminar fueron estudiados he optado por seleccionar a Le Corbusier como ejemplo significativo por dos razones fundamentales : en primera instancia por la decisiva influencia que ejerce sobre la producción arquitectónica del siglo XX –que en mi opinión resulta evidente en la kunsthall, caso de estudio principal de esta investigación- y por otra parte, por la relación que entre movimiento y forma se encuentra explícita en sus obras.



Antecedentes.

Releyendo en la obra de William Curtis, *Le Corbusier : Ideas and Forms* algunos de los postulados discursivos del autor , se distingue uno que se relaciona específicamente con la secuencialidad : el planteamiento de la *promenade architecturale*, recurso compositivo utilizado extensivamente en su obra consistente en la concepción del edificio como un paseo, como una experiencia dinámica sustentada en la percepción de imágenes captadas desde múltiples puntos de vista desencadenando un proceso de asociación de momentos precedentes y subsecuentes.

En el establecimiento de esta faceta discursiva entran en juego numerosas concepciones entre las que pueden citarse la implementación de la planta libre, la diferenciación entre estratos de movimiento peatonal y vehicular, la utilización de la cubierta como espacio ajardinado, la dosificación de las vistas, la interrelación con la naturaleza y la diferenciación entre espacios

conectores y espacios conectados por citar algunos ejemplos.

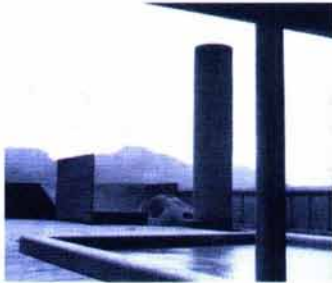
Concepciones que provienen del estudio desarrollado por Le Corbusier de diversos temas tales como la relación entre el arte, la arquitectura y la naturaleza, la espacialidad en referentes arquitectónicos históricos, la conformación de las ciudades, las innovaciones tecnológicas en la industria de la construcción y las condiciones de movilidad derivadas de los medios de locomoción desarrollados a finales del siglo XIX por mencionar algunos que a continuación se refieren con mayor precisión.

La observación cuidadosa de la naturaleza.

Desde su infancia, según William Curtis, Charles Eduard Jeanneret-Le Corbusier fue impulsado por su padre hacia la observación detallada del medio natural con el que ambos entraban en contacto en los frecuentes viajes emprendidos, guiados por el interés en la práctica del alpinismo. Desde entonces, el autor parece haberse imbuido de un particular gusto por el



dominio visual del paisaje que no resulta difícil de asociar con su predilección por la culminación de secuencias ascendentes en azoteas utilizadas como plataformas de observación.



Terraza-azotea en la unidad habitacional Marsella.

El estudio de las relaciones entre arte, arquitectura y naturaleza desarrollado en su formación temprana en la escuela de arte de su lugar natal Le chaux-de Fonds, resulta relevante en función de que, guiado por su mentor Charles L'Eplattenier, estudiaba en un tenor que consideraba que los más vitales principios estéticos en el arte se encontraban enraizados en la naturaleza, *no en el nivel de una*

*imitación superficial sino en la comprensión de su estructura íntima.*²

Según William Curtis, de esta etapa deriva el interés de Le Corbusier por identificar la creación de la naturaleza como la revelación de un orden espiritual que el artista debía tratar de emular en sus creaciones.

El interés por la ciudad.

Una obsesión constante representó para Le Corbusier el planteamiento de ideas relacionadas con su visión de lo que una ciudad debía ser, derivados en buena medida de su inquietud por crear un ambiente que correspondiera con las nuevas condiciones de vida derivadas de la creciente industrialización y aglomeración de los centros urbanos. Su encuentro con la ciudad de París imprime en sus planteamientos sugerencias de composición de la ciudad tales como la separación de los distintos estratos de circulación del transporte y el peatón, la incorporación de amplias visuales procurando un mayor

² Le Corbusier: Ideas and Forms. William Curtis. pp18.



distanciamiento entre edificios con el propósito de ganar luminosidad en sus interiores, la zonificación de sectores diferenciados en sus funciones aprovechando *las ventajas* que el surgimiento del vehículo automotor brindaba al *acortar* las duraciones de recorrido a través de trayectos más largos. Planteamientos que proviniendo de consideraciones de tipo urbano acaban reflejándose en un quehacer arquitectónico e incidiendo en el armado de sus secuencias. Se apunta aquí el paralelismo con la obra de Rem Koolhaas cuyo discurso se encuentra altamente influenciado por consideraciones de carácter urbano que más tarde revisaremos.

El estudio de referentes históricos.

El sentido de la espacialidad en la obra de Le Corbusier se encuentra marcado en buena medida por la influencia que ejercieron diferentes referentes estudiados en su juventud de entre los que se destacan monasterios, mezquitas y villas de donde se desprende su interés por la forma constructiva despojada de ornamentos superfluos, la valoración de la

geometría y de las visuales privilegiadas.

El estudio de la Acrópolis de Atenas parece ser de los referentes estudiados por el autor el que más proximidad presenta en relación con el tema de la composición de la forma ligada a consideraciones de movimiento, en donde la valoración del descubrimiento gradual de las piezas a partir de los constantes cambios de posición del observador parece haber influenciado fuertemente el desarrollo del concepto de la *promenade architecturale*.

En su obra *hacia una teoría del montaje*³, Serguei Eisenstein elabora una serie de reflexiones en torno a los antecedentes del montaje cinematográfico reconociendo en la arquitectura una de sus primeras manifestaciones como discurso basado en la orquestación de imágenes, haciendo especial referencia a la Acrópolis de Atenas apoyado en la valoración del conjunto

³ S.M. EISENSTEIN. HACIA UNA TEORÍA DEL MONTAJE . CAP. 3 MONTAJE Y ARQUITECTURA.



elaborada por Auguste Choisy – historiador estudiado por Le Corbusier– en su obra *Historia de la arquitectura*, en donde se hace referencia al sentido secuencial que por su interés para el tema que nos ocupa cito en extenso :

...Vista de los Propíleos: la idea general del plano de los Propíleos puede verse en la figura 3.3 en donde observamos el bloque central simétrico y dos alas claramente diferenciadas, la derecha más ancha y la izquierda menos.. a primera vista nada podría parecer más desigual que este plano, pero de hecho, constituye un conjunto plenamente equilibrado , en el que la simetría general de las masas va acompañada de una sutil diversidad en los detalles ... la simetría óptica es impecable...

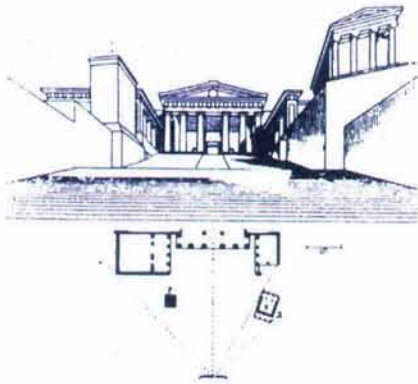


Figura 3.3. Vista de los Propíleos.

Primera vista de la plaza ..Atenea Promachos: tras pasar por los Propíleos, el ojo del espectador abarca el Partenón , el Erecteión y Atenea Promachos (fig. 3.4)

En primer plano se destaca la estatua de Atenea Promachos., el Erecteión y el Partenón están al fondo de manera que el conjunto de esta primera panorámica queda subordinado a la estatua, que es el punto central y crea la impresión de unidad. El Partenón sólo adquiere su significación cuando el visitante deja de ver esta gigantesca escultura.

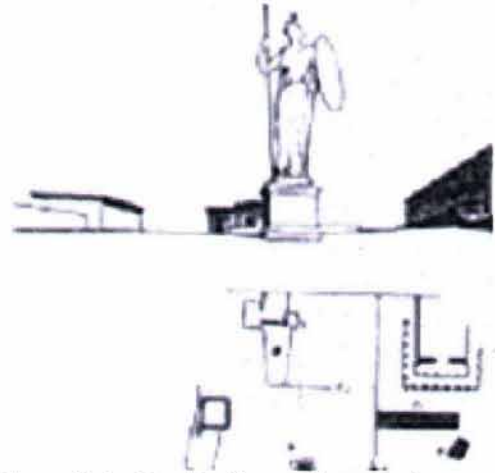


Figura 3.4 vista de Atenea Promachos.

El Partenón y sus perspectivas oblicuas (fig 3.5) : para la manera moderna de pensar, el Partenón -el gran templo de la Acrópolis- debería situarse frente a la entrada principal , pero los griegos razonaban de manera un tanto distinta. El promontorio de la Acrópolis tiene una superficie desigual y los griegos, sin alterar su relieve natural, situaron el templo principal sobre el punto más elevado en uno de los bordes del promontorio, de frente a la ciudad.



Así situado, el Partenón, en primer lugar, se presenta al espectador de manera oblicua. Los antiguos preferían generalmente los puntos de vista oblicuos: son más espectaculares, mientras que la visión frontal de la fachada es más majestuosa. Cada una de ellas tiene un papel específico. Una visión oblicua es la norma general, mientras que una visión de frente es una excepción calculada. El cuerpo central de los Propíleos en cambio se presenta de frente, conforme nos encaminamos hacia el pronaos del Partenón, cruzando la plaza de la Acrópolis. Con excepción de los dos ejemplos dados, en los que este efecto está calculado deliberadamente, todas las demás estructuras se presentan en ángulo como ocurre en el templo de Atenea Ergana.



Figura 3.5. Vista oblicua del Partenón.

Tras esta primera panorámica desde el Erecteión, prosigamos nuestro recorrido por la Acrópolis. En el punto b, el Partenón es todavía la única estructura de nuestro campo de visión, pero, conforme nos movemos al punto c, lo tendremos tan cerca que no podemos abarcar sus contornos, en ese momento, el Erecteión se convierte en el



centro de la panorámica. Es precisamente desde ese punto desde el que se ofrece uno de sus aspectos más elegantes (fig 3.6)

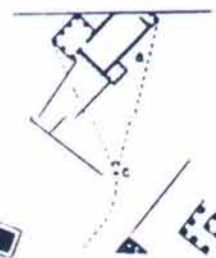


Figura 3.6 Vista del pórtico de las cariátides.

el muro desnudo (A) está realizado por el porche de las cariátides que se destacan de un fondo que parece especialmente creado para ellas. Así, han pasado ante nosotros tres imágenes correspondientes a tres puntos clave. En cada uno de ellos dominaba un momento arquitectónico: en el punto c, el Erecteión, en el punto b, el Partenón, y en el punto a Atenea Promachos. Este motivo principal y único garantiza la claridad de la impresión y la unidad de la imagen.

La atención y cuidado con que todo ello se ha hecho queda patente en el siguiente comentario adicional de Choisy:

Volviendo al punto de partida en el que toda la atención se centraba en atenea Promachos. El Erecteión con sus cariátides, aparecería aplastado por la fuerza del contraste con la gigantesca estatua de la diosa., para evitarlo, el arquitecto situó la base de la estatua de tal forma que impedía la visión del porche de las cariátides, que solo aparecía a la vista del espectador cuando éste estaba tan cerca del coloso que no podía verlo y por ello la comparación sólo era posible en la memoria. Más adelante Choisy resume todo ello así:

Si recordamos ahora la serie de imágenes que la Acrópolis nos ha dado, veremos que todas ellas, sin excepción, están calculadas según la primera impresión que provocan. Nuestros recuerdos, sin remedio, nos remiten a nuestras primeras impresiones, y los griegos se esforzaron en crear una impresión que fuera favorable.

Ambas alas de los Propíleos se equilibran en el momento exacto en que la visión general del edificio se abre ante nosotros. La desaparición de las cariátides cuando contemplamos la estatua de Atenea Promachos está calculada también sobre la base de la primera impresión.

En cuanto al Partenón, la visión más completa de su fachada con su escalinata asimétrica se revela al espectador cuando pasa por el

recinto en torno al templo de Atenea Ergana. Esta intención de una primera impresión favorable era evidentemente una preocupación constante de los arquitectos griegos.

Aparecen en la descripción de Choisy algunos elementos que sugieren asociaciones con la obra de Le Corbusier en general y particularmente con la Villa Savoye: en primera instancia la consideración de la composición dinámica del entorno en la que a través del movimiento del observador se gesta un juego narrativo consistente en el control de las visuales, en la dosificación que de ellas se hace para crear una impresión de conjunto que –como lo señala Choisy– se opera en la memoria del observador. El sentido de ascensión propio de la condición de una ciudad en el aire propicia un dramatismo que confiere fuerza expresiva a dicha narración y que no resulta ajeno al discurso de muchas de las obras del autor en las que se plantea, un recorrido ascensional que culmina en la parte más alta del edificio.

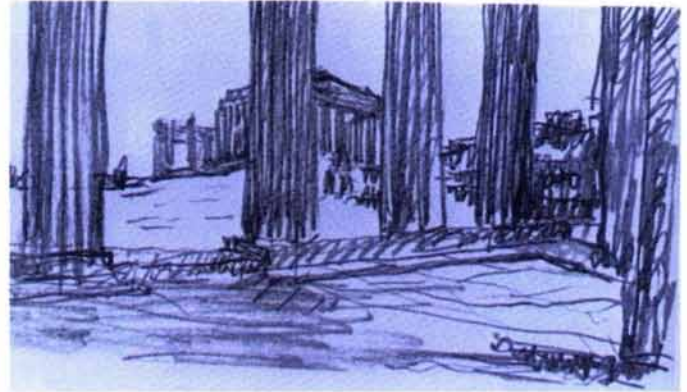
Por otra parte, el sentido de penetración a un ámbito interno



enfanzado al cruzar los Propíleos, parece tener su expresión paralela en la planta porticada de la villa que funciona también como una textura que absorbe al sujeto diferenciando los ámbitos envolventes.

Independiente de que la crónica de Choisy coincida con las intenciones conscientes del autor parece evidente la correlación de conceptos, que si bien no pueden identificarse literalmente si se encuentran presentes a manera de temas de composición. Considerando el interés puesto por Le Corbusier en sus viajes de estudio a esta obra no resulta gratuita la asociación.

La importancia concedida a la trayectoria del sujeto en la dimensión expresiva del objeto se ve plasmada en gran parte de la obra en la que se pone especial atención en la distinción y entrelazamiento entre la forma de los espacios conectores y los espacios conectados.



Boceto de la Acrópolis desarrollado por Le Corbusier. 1911.



1. Asociación Millowners. Fachada poniente. 1951-54. Ahmedabad, India.



2. Centro Carpenter para las artes visuales. Fachada de acceso. 1959-63





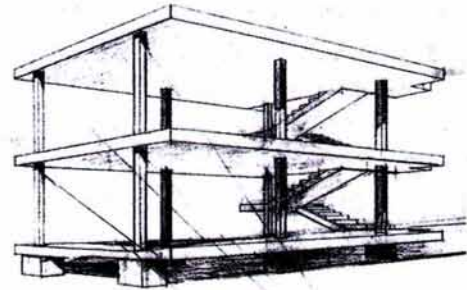
Villa Stein. Fachada posterior. 1926.27 Garches, Francia.

Referentes inmediatos.

Más aproximados en el tiempo encontramos figuras como Walter Gropius o Auguste Perret quienes resultaron ser importantes influencias para la consolidación del discurso arquitectónico de Le Corbusier, fundamentalmente en la incorporación de las condiciones industriales de la época como instrumentos para la elaboración de un nuevo lenguaje. Las posibilidades de integración de interiores y exteriores a través del uso de la lámina de cristal, la liberación de la función estructural de las paredes divisorias, el uso del concreto armado y en sí la búsqueda de una estética

ligada a un sentido de honestidad en el uso de los materiales y los procedimientos constructivos se configuran en recursos que colaboran en el establecimiento de un peculiar modo de definir la relación de la forma del edificio con las condiciones de habitabilidad del sujeto.

El esquema de las viviendas Dom-ino desarrollado por el autor es en sí la síntesis de dicha influencia y es relevante en función de que a través de la independencia de la estructura respecto al cerramiento del espacio se libera la distribución de los componentes del objeto y en consecuencia la línea de movimiento que los interconecta.



Esquema Dom-ino. 1914-1915



Confluyen en este punto la condición permanente de una retícula estructural neutra con la circunstancial disposición de superficies cuyo espesor tiende a desvanecerse.

La influencia del futurismo y el cubismo.

Por otra parte es también de notable importancia la influencia de las artes plásticas que a principios del siglo XX configuran su lenguaje ligado a la valoración del movimiento y la velocidad derivados del surgimiento de la máquina y el motor que revolucionan la capacidad de desplazamiento del ser humano.



Movimientos como el futurismo y el cubismo inmersos en la búsqueda de una expresión que rompe con la perspectiva tradicional buscando incorporar el sentido dinámico de la percepción influyen en la reconsideración de una forma unitaria observada desde un punto estático de observación.



Les desmoiselles d'Avignon. Pablo Picasso. 1907





Desnudo descendiendo la escalera. Marcel Duchamp. 1912.



Still life with stacked plates. Le Corbusier. 1920

El grado de abstracción desarrollado por estas corrientes entre otras como el neoplasticismo holandés van a dejar una importante huella en la producción arquitectónica de principios del siglo XX.

Hasta aquí este breve esbozo de antecedentes que ayudan a delinear la composición del discurso del autor que nos ocupa.

A continuación se aborda la revisión de algunos aspectos ligados a la secuencialidad en la Villa Savoye.





Villa Savoye. Fachada frontal.

Aislada en su emplazamiento, la casa presenta una organización que puede identificarse englobada en tres estratos: un estrato inferior destinado a alojar los servicios y a canalizar la interconexión entre interior y exterior, un estrato intermedio donde se albergan los componentes interiores de la vivienda y un estrato superior en el que se localiza una terraza en azotea.

La distribución de los componentes de la obra muestra ya algunos de los planteamientos que se presentan en el discurso del autor: la diferenciación entre los estratos de circulación vehicular y peatonal, el desarrollo de la planta libre, la utilización de la techumbre como espacio ajardinado,

el tratamiento abstracto de una volumetría desprovista de ornamentos.

El primero de los sectores se superpone directamente sobre una superficie rasa de césped sobre la que se introduce una senda, circuito que a manera de herradura envuelve los componentes de la planta baja celebrando el paseo del automóvil cuyo giro determina la curvatura envolvente de este sector, entrelazando la forma geométrica del volumen con la trayectoria de desplazamiento.

Diferentes categorías espaciales se observan en este trayecto, en primera instancia, un espacio exterior amplio de muy baja densidad visual dominado por la presencia frontal de una fachada de acceso simétrica caracterizada por un fuerte grado de abstracción. La introducción del sendero al interior del volumen da lugar a un segundo ámbito en el que se opera un cambio en la escala y las condiciones lumínicas con el que se efectúa una transición gradual que conduce hacia el tercer ámbito, el espacio interior de ingreso a la vivienda.

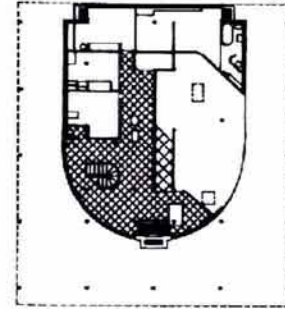


El tratamiento de la banda que envuelve los componentes inferiores, presenta una yuxtaposición de diferentes grados de opacidad derivado de las diferentes situaciones que se dan en su interior creándose con ello una discontinuidad en la sucesión de imágenes que propicia una cierta fragmentación del objeto.



Discontinuidad y yuxtaposición entre la pared sólida que delimita los cuartos de servicio, la membrana cóncava de

crystal y las superficies opacas que delimitan la cochera.



Planta baja. La liberación de su función de sustento permite que los delimitantes espaciales se adecuen con flexibilidad a las condiciones de movilidad dejando la tarea de soporte a una retícula estructural sobre la que descansa el volumen general de la casa.

En el tratamiento de la volumetría de la casa encontramos así mismo una muestra de yuxtaposición de diferencias : en primera instancia la planta inferior cuyos límites se retranquean presentando una configuración geométrica que obedece a las condiciones operativas debajo de un volumen prismático puro sobre el que a su vez se sustenta un juego de superficies de geometría



contrastada, tres estratos diferenciados integrando un mismo volumen que en lo secuencial pueden ser identificados como tres escenas diferenciadas.



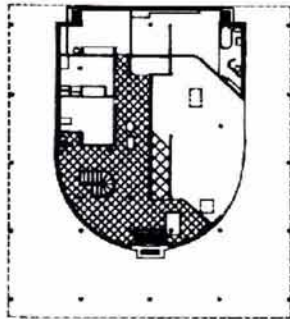
El planteamiento de estas discontinuidades es en buena medida producto de la independencia entre elementos portantes y delimitantes espaciales desarrollado en el esquema Dom-ino referido en páginas anteriores. Sin embargo, no todo es énfasis en la discontinuidad y el tratamiento de la yuxtaposición ya que es notoria la voluntad de continuidad que representa la envolvente general del sector intermedio que engloba unificando componentes diversos : una terraza, un salón, dormitorios, baños, cocina, envueltos con la misma piel sin manifestar sus diferencias. La



continuidad en manejo cromático general muestra así mismo una intención de proporcionar un rasgo constante a los diferentes componentes.

De esta manera se puede identificar una discrecionalidad en el tratamiento de las diferencias, una subordinación de estas a una intención compositiva general.

Al ingresar al interior de la casa se permite a través de la membrana cóncava transparente un contacto visual pleno hacia el sector posterior del emplazamiento brindando una vestibulación hacia sus áreas de servicio y una doble posibilidad de interconexión hacia los estratos superiores, por un lado una escalera de servicio que culmina en la terraza jardín superior con un tratamiento escultórico y por otra parte el inicio de un recorrido a través de una rampa que se constituye en el núcleo central de la



Escalera de caracol en la planta baja.

casa configurando la continuación de la *promenade architecturale* iniciada con el paseo vehicular. La planta baja es desde esta perspectiva un punto de engarce en el que confluyen varias rutas, el lugar donde la secuencia se bifurca.

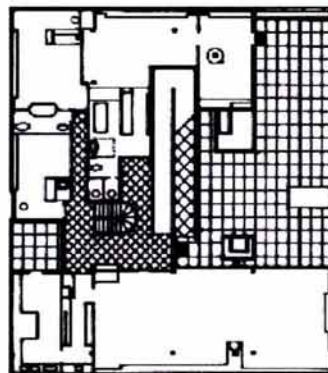
Dos características distinguen el planteamiento de la rampa, por un lado la posición central que acentúa su relevancia en el esquema general señalando la importancia concedida a la trayectoria del observador como línea de engarce de imágenes diferenciadas. Por otra parte, el tratamiento mismo de dicha trayectoria que al materializarse en forma de rampa alarga la duración del recorrido propiciando un movimiento ascensional paulatino de carácter continuo a diferencia de la fragmentación y discontinuidad de movimiento propios de un elemento como la escalera que en el patrón de movimiento de la casa queda relegado a un papel secundario.





Vista interior de la rampa desde la planta baja. La luz lateral anuncia la presencia de la terraza intermedia.

La rampa central se encuentra en la planta alta de frente con el salón, espacio que por un lado enfrenta la visual de la naturaleza circundante y por otro lado presenta una vinculación con la terraza intermedia que brinda la posibilidad de recuperar el contacto con el exterior en una propuesta que de algún modo devuelve parte del suelo perdido debajo de la edificación. La integración de interior – exterior a través de la gran superficie acristalada crea un efecto de simultaneidad atrapando para el interior un pedazo de exterior.



Planta alta .

La extensión del salón y su conjunción con la terraza hacen de éste el ámbito interno más amplio de la casa – ocupando prácticamente la mitad de la planta- desde el que es posible observar visuales amplias hacia el exterior envolvente a través del vano horizontal.

La intención de crear una continuidad entre el espacio de la terraza y el salón queda reforzada cuando ambos espacios comparten el tratamiento de sus bordes perimetrales de manera que la terraza parece más un recinto desprovisto de techo que un área exterior complementaria.





Vista interior del salón.



Vista del salón desde la terraza.

Así, queda definido el polo social de la casa como punto focal y acento intermedio en la secuencia espacial.

La trayectoria hacia las habitaciones se da a través de dos rutas que confluyen en el vestíbulo, por un lado, la que conduce a las habitaciones secundarias que se constituyen en terminales desconectadas de la influencia del resto de los componentes. encaradas al paisaje circundante, y por otra parte, la trayectoria que conduce aledaña a la rampa al dormitorio principal cruzando a través de un pasaje que vestibula la zona de servicio para llegar a una doble cámara, en primera instancia el dormitorio propiamente dicho y en segunda, un pequeño salón cuya visual se abre de nuevo hacia la terraza intermedia en su extremo parcialmente cubierto recuperando el contacto con un ámbito previamente experimentado con lo que se crea circuito con la terraza como punto de cierre.





El encuentro dormitorio principal – terraza, a diferencia del encuentro de ésta con el salón está dado por medio de una articulación que a la vez que une los espacios crea un efecto de amortiguamiento entre lo público y lo privado.

En el establecimiento de la secuencia hacia el dormitorio principal el tratamiento del núcleo central de circulación juega un papel de oclusión de la terraza ocasionando un aplazamiento del encuentro que más que generar una transición suave propicia una asociación de imágenes a distancia. Señalo en este punto un aspecto que aparecerá más adelante en este trabajo, la consideración de que la secuencia en arquitectura a

diferencia de la que presentan otras expresiones ligadas al espacio y al tiempo no puede ser vista como una secuencia lineal única sino que ha de ser entendida como una multitud de derivaciones posibles conformando una ramificación secuencial. No obstante de la profusión de derivaciones, es posible reconocer la presencia de una estructura en la que identificar una voluntad expresiva ligada al fenómeno de asociación de imágenes a lo largo de una duración., en este caso, una espina dorsal de movimiento y las intermitencias que a lo largo de ella se suceden.

La primera parte del trayecto ascendente encuentra al proseguir la ruta en ascenso una variación en su tratamiento al proyectarse hacia el exterior quedando su continuidad geométrica diferenciada en dos segmentos, su estrato inferior confinado y su estrato superior abierto.





Vista de la rampa que conduce hacia la terraza superior.

Dentro de esos dos segmentos encontramos a su vez matices marcados por la gradual apertura de la profundidad : de la delimitación más estrecha identificada en la planta baja, a una gradual apertura en el segmento aledaño a la terraza intermedia hasta la máxima amplitud encontrada en el sector más elevado, punto de culminación del recorrido en el que encontramos una superficie-pantalla dispuesta de manera frontal a la trayectoria de ascenso en la que a través de un vano se enmarca el paisaje envolvente.



Vista del muro –pantalla al final del ascenso.

Encontramos en este último sector de nueva cuenta una voluntad por aprovechar al máximo la totalidad de componentes de la vivienda recuperando el contacto con el aire y la luz haciendo del volumen construido una especie de gran pedestal desde el que reencontrarse con el entorno desde una posición privilegiada.





Vista de la terraza superior.

En los párrafos anteriores se ha intentado esbozar algunas consideraciones acerca de la secuencia en arquitectura a partir de la revisión de la relación entre la forma de un objeto y el movimiento que a través de él efectúa el observador. A continuación, intentaré profundizar en la identificación de recursos derivados de este fenómeno mediante la observación de una obra cuyo núcleo fundamental está constituido por un sentido secuencial.



Aproximación al significado del término secuencia a través del estudio de una obra cinematográfica: “El cielo sobre Berlín” de Wim Wenders.

La intención del presente apartado consiste en observar el fenómeno de secuencialidad en una disciplina particularmente relacionada con él para ampliar el enfoque del tema tratado y observar las posibles aportaciones que de ahí podemos rescatar para el ejercicio de la composición arquitectónica.

De las diversas disciplinas relacionadas con el fenómeno de la secuencialidad he seleccionado el cine como tema de estudio en virtud de que al igual que la arquitectura, se desarrolla a lo largo de una duración., que consiste entre otras cosas en la progresión de situaciones.

El cine no puede ser entendido como objeto estático, ni puede ser abarcado de un vistazo, para comprender su esencia, es necesario participar de su flujo, de su dimensión temporal. De los múltiples enfoques desde los cuales se puede estudiar una obra

cinematográfica, y en particular el fenómeno de secuencialidad en el cine, he decidido centrarme en lo que considero su parte esencial: la imagen visual.

El estudio de la estructuración de la secuencia visual será entonces el foco de mi atención.

Siendo el motivo central de la presente investigación el estudio de principios de composición arquitectónica basados en el fenómeno de la secuencialidad, reconozco que los resultados del presente apartado distarán mucho de establecer juicios de calidad de la obra de cine como tal –tarea que me rebasa por completo-.

Por otra parte, teniendo la secuencialidad como tema de estudio y siendo su ingrediente principal el movimiento, parece evidente la dificultad de expresar el movimiento a partir de un escrito, sin embargo, haré el intento de reflejar lo mejor posible sus características esenciales.



Estructura del ejercicio:

Observación de la obra.

Notas generales.

El proceso de lectura de la dimensión secuencial de la obra cinematográfica presenta, en primera instancia, la dificultad de encontrar las relaciones entre las diferentes partes que la componen al tiempo que se sostiene la atención en su devenir, por lo que resulta necesario su observación repetida de manera que se pueda captar el cúmulo de relaciones que presentan sus distintos componentes., esta circunstancia propicia que más que ver la película es preciso estudiarla. La observación repetida permite captar valores que habían pasado inadvertidos.

Con el propósito de ordenar el proceso de lectura, apunto las siguientes sugerencias:

1. Una primera observación sin interrupciones de la cinta.
2. Desarrollo de anotaciones sobre las primeras impresiones.
3. Una segunda observación con las detenciones necesarias para

identificar dentro del mosaico de imágenes que constituyen la película, las partes generales en las que se agrupan así como los vínculos entre las partes.

4. Desarrollo de anotaciones y esquemas representativos de las partes y de sus relaciones.
5. Observaciones subsecuentes detalladas de las partes de mayor interés.

Una vez desarrollada la lectura del ejemplo cinematográfico, planteo de manera preliminar la siguiente estructura de expresión de contenidos:

Sinopsis argumental.

Esta parte tiene como propósito ubicar al lector en el contexto de la historia y permitir cierta correlación con el análisis visual. , aunque de antemano intento hacer un énfasis en lo visual, reconozco la dificultad de desprenderse del todo de la anécdota y de la interacción de ésta con el discurso visual. Sin embargo, también es preciso reconocer que una misma historia



puede ser tratada visualmente de múltiples maneras de donde se desprende la relativa independencia de un orden visual en el que reside buena parte de la expresividad de la obra.

Sinopsis visual.

Como primera etapa del análisis propiamente dicho de la secuencialidad, se plantea a manera de listado por orden de aparición, el conjunto de imágenes que constituyen la película, con el propósito de evidenciar los componentes y como preámbulo al planteamiento de los grupos de que forman parte y las relaciones entre los grupos.

Identificación de componentes.

La película es un todo visual formado por conjuntos que a su vez están integrados por subconjuntos formados por elementos. Lo que aquí llama mi atención es el tejido de los elementos que una vez identificados es necesario percatarse de que forman parte de grupos mayores que se engarzan entre sí para formar una totalidad. Si bien las

partes en sí revisten un alto potencial, la asociación entre ellas constituye un interés mayor por ser dicha asociación la que contribuye a la estructuración del todo.

Relaciones entre las partes.

Una vez observadas las partes y sus enlaces, y una vez identificada la composición secuencial de la cinta, queda intentar sintetizar de lo observado qué puede ser identificado como cualidad o valor, y qué recursos podrían identificarse como específicamente secuenciales.

Breve sinopsis argumental.

En la ciudad de Berlín, los hombres son observados y resguardados por un grupo de ángeles.

La cinta nos muestra un mosaico de situaciones diversas observadas por los ángeles desde "encima" de la realidad, quienes de cuando en cuando se reúnen para intercambiar sus impresiones. En una de esas ocasiones, Daniel -el ángel protagonista- manifiesta a Cassiel -coprotagonista- su interés por conocer



el mundo desde la perspectiva de los hombres.

El mosaico de situaciones continúa y Daniel en su rutinaria observación de sujetos se encuentra con una mujer que atrapa su atención - Maryon, trapecista del "circo alekán"-,

La cinta prosigue con su narración de personajes y situaciones en la que se alternan imágenes "reales" con imágenes evocadas así como diversos cuadros de la ciudad con imágenes de la naturaleza.

Daniel prosigue con su tarea de observación concentrando su atención especialmente en Maryon.

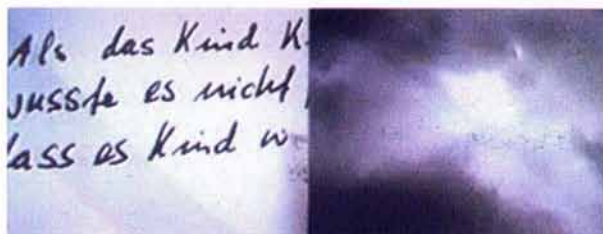
En determinado momento, uno de los personajes protagónicos de la cinta, un sujeto que parecía un ser humano convencional, manifiesta a Daniel-presintiendo su presencia-, su deleite de estar en el mundo después de haber sido un ángel.

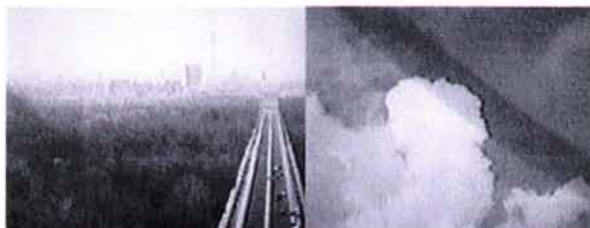
Se suceden posteriormente una serie de situaciones propias de la narrativa que hasta el momento se ha estructurado en la cinta, hasta que se da el acontecimiento que cambia el

rumbo de la historia, Daniel manifiesta su decisión de "entrar en el mundo " a Cassiel, este le mira incrédulo y se asombra al ver que Daniel va cobrando corporeidad. De pronto, Daniel se encuentra vivo como cualquier mortal y se lanza en busca de Maryon quien de alguna manera estaba esperándolo, ambos entablan un vínculo amoroso, finalmente, Daniel, presente en el mundo se muestra satisfecho por poder experimentar lo que ningún ángel como tal podría.

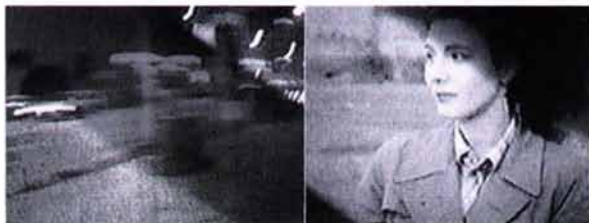
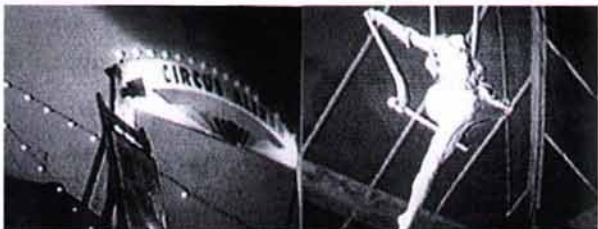


Breve sinopsis visual.













Identificación de componentes.

Una secuencia, como ya se había establecido, está compuesta por partes que a su vez se descomponen en partes más pequeñas. El todo secuencial de la obra puede ser entendido como secuencia global y sus partes como subsecuencias a su vez compuestas por unidades mínimas de secuencia.

Una de las primeras tareas en el análisis secuencial, consiste en la identificación de su composición.

Las imágenes o fragmentos de la película observada forman parte de



una trama en la que se distinguen dos grandes bloques:

1 la primera parte, anecdóticamente corresponde a la descripción de una situación: un conjunto de ángeles observan la ciudad y sus habitantes. La situación determina los rasgos visuales de esta primera parte debido a dos convenciones planteadas en la cinta: la ubicuidad de los ángeles y su visión monocromática, estas dos circunstancias dan lugar a los cambios abruptos de imágenes y al predominio del blanco y negro con aplicaciones de color esporádicas y significativas. Hay un vínculo que introduce desde la primera parte lo que sucederá en la segunda. De entre el mosaico surge un punto que después de transforma en línea reconocible que da lugar a lo subsiguiente, un eslabón.

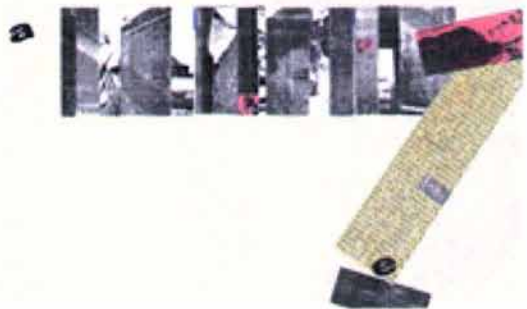
2 la segunda parte tiene lugar a partir de la caída de Daniel en el mundo y se encuentra claramente diferenciada de la primera por presentar rasgos visuales contrastantes, las imágenes adquieren color y presentan una continuidad marcadamente contrastada respecto

a las discontinuidades presentes en el primer bloque. Esta segunda parte culmina en un final abierto.

Ambos bloques –cuyos rasgos visuales corresponden con la anécdota – se encuentran engarzados por una bisagra, un momento en el que en la historia se opera un cambio de dirección.

Estos dos grandes grupos, diferenciados por sus características visuales, están a su vez integrados por un conjunto de partes relativamente independientes –situaciones diversas– que se encuentran engarzadas de diferentes maneras.

Intentando ilustrar la globalidad de la cinta se plantea el siguiente esquema:



A grandes rasgos, se puede sintetizar la película compuesta por dos bloques diferenciados unidos por una *rótula* a partir de la que se opera un giro en la secuencia visual, la primera parte, caracterizada por un conjunto de secuencias independientes que comparten rasgos visuales –blanco y negro, cambios drásticos entre secuencias, discontinuidades - culmina en el momento en que cambia la situación del protagonista, a partir de ese entonces, las secuencias subsiguientes adquieren una serie de rasgos contrastados respecto a la primera parte – continuidad de acción, imagen en color- .

Se distinguen por otro lado algunos rasgos compartidos, en la primera parte dominada por el manejo de la imagen en blanco y negro algunas inserciones puntuales en color, mientras que en la segunda parte dominada por el manejo de color algunas inserciones en blanco y negro. La secuencia general está delimitada en sus extremos por dos imágenes asociadas, el escrito que aparece al principio y al final.



La última imagen de la secuencia esta constituida por una imagen que representa un final abierto, una sugerencia de que la historia podría continuar en otra dirección.

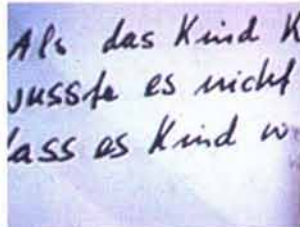
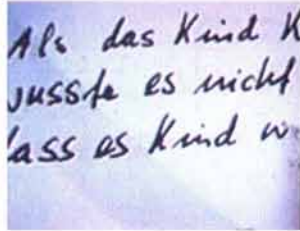
La esquematización global obliga a efectuar una síntesis de los aspectos que en la lectura de la secuencia se consideran como los más representativos.

Cabe aquí una precisión relacionada con la identificación de componentes y es que si bien uno de los primeros pasos en el análisis de la secuencia que nos ocupa consiste en identificar las piezas que conforman el todo y en distinguir entre las grandes partes y las partes menores, también se puede plantear una distinción en el tipo de relaciones establecidas de acuerdo a la escala de las partes asociadas de manera que es posible de entrada hacer una diferenciación entre relaciones globales y relaciones parciales.

A continuación se refieren algunas de las relaciones globales que ya se han esbozado en párrafos anteriores:

Relaciones entre las partes.

Delimitación.



Los dos grandes bloques de la cinta presentan imágenes que marcan sus confines, la imagen con que abre la película consiste en la toma fija de un escrito que marca el límite inicial de la primera parte que se desarrolla con las características ya referidas hasta llegar a un punto en que la secuencia visual presenta un viraje, marcado por un momento en el que anecdóticamente cambia el rumbo de los acontecimientos y que se concreta en la toma fija en acercamiento del personaje central de la obra, transformándose gradualmente del monocromatismo al color, marcando el fin del primer bloque y el inicio del segundo que va a culminar visualmente de nuevo con una imagen similar a la de apertura., la repetición de estas imágenes propicia una asociación a distancia que confiere cierto sentido cíclico a la secuencia en cuya identificación se precisa con especial exigencia del ejercicio de la memoria del sujeto., a mayor intervalo entre dos imágenes asociadas mayor posibilidad de pérdida de identificación, por ello, la asociación de dos imágenes distantes requiere que estas presenten rasgos



suficientemente poderosos como para estimular la activación del recuerdo. La imagen de apertura y cierre sólo aparece en estos momentos por lo que refuerza su rol de límite.

Polaridad.

Las dos grandes piezas que componen la cinta presentan características dominantes que contrastan entre sí generando polaridades:

-El contraste entre el tratamiento en blanco y negro de la primera parte con el tratamiento en color de la segunda.

-La discontinuidad de la primera y la continuidad de la segunda.

-La corta duración de los fragmentos de la primera y los episodios más prolongados de la segunda.

-Las inserciones puntuales de color en la primera y las inserciones puntuales en blanco y negro de la segunda. Además de contrastarse los rasgos por ejemplo cromáticos o de duración se insertan fragmentos de una en otra lo que da lugar a un recurso adicional: el

“intercambio de imágenes”, la presencia de segmentos característicos de una parte en la otra, con lo que se efectúa una interconexión que remite a la otra parte, que representa una vinculación a distancia.

La obra presenta un discurso en el que se reconocen modos de asociación, el contraste, la repetición, los reflejos, son modos de relación entre diferentes piezas que confieren a la composición un particular orden expresivo, sustentado en buena medida en el manejo del tiempo, en el control de la duración.



Contrapuntos.

En general, la cinta presenta un predominio de imágenes pausadas, de suaves movimientos, los personajes permanecen quietos o se mueven lentamente, los paisajes aparecen desolados, la cámara se desplaza suavemente.

Dentro de este *tiempo* dominante, se insertan fragmentos de ráfaga actuando como contrapuntos, a menudo referidos a imágenes de evocación.

Resulta notorio por otra parte que a este fenómeno se asocia el de la densidad, el de la cantidad de elementos que conforman la imagen o el cuadro, a menor cantidad de elementos, mayor lentitud, a mayor cantidad de elementos, mayor velocidad.



Inmersos dentro de los dos grandes bloques, se encuentran multitud de secuencias que son en sí mismas unidades de estudio específicas, esto es, además de poder estudiar la secuencia visual como globalidad, podemos también constreñirnos al estudio de las partes y obtener de ahí contenidos autosuficientes, relativamente independientes de la secuencia global. A continuación describo una de las secuencias que integran la obra,



revisando con particular énfasis un recurso que ahí observo: el manejo de los engarces.

Secuencia Biblioteca – Circo.

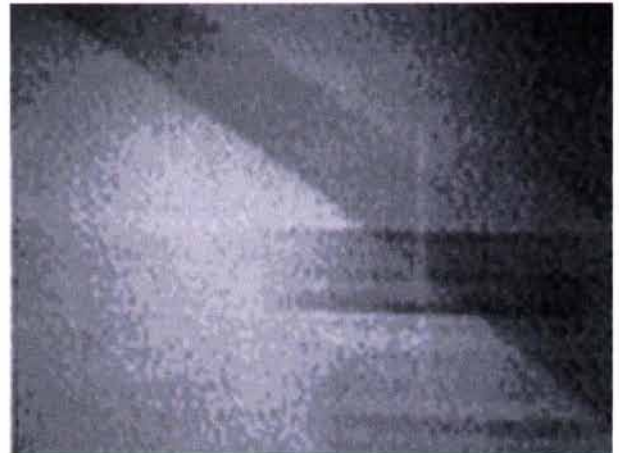
La acción que transcurre en una biblioteca desemboca en el encuentro entre dos personajes en la escalera,



la continuidad de esta escena concluye cuando uno de ellos termina de subir y se sienta a descansar, la última imagen de esta escena es una imagen fija,



la siguiente imagen:

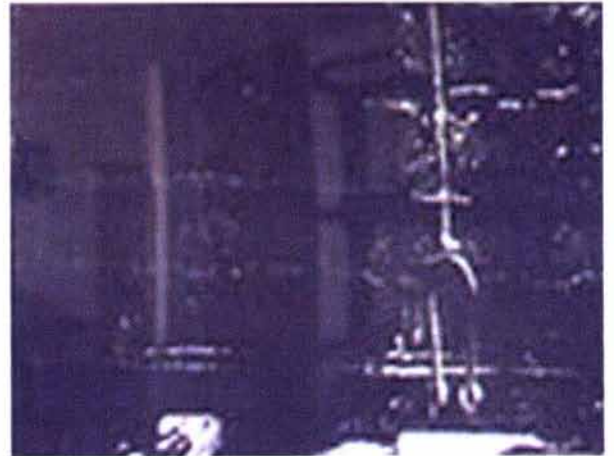
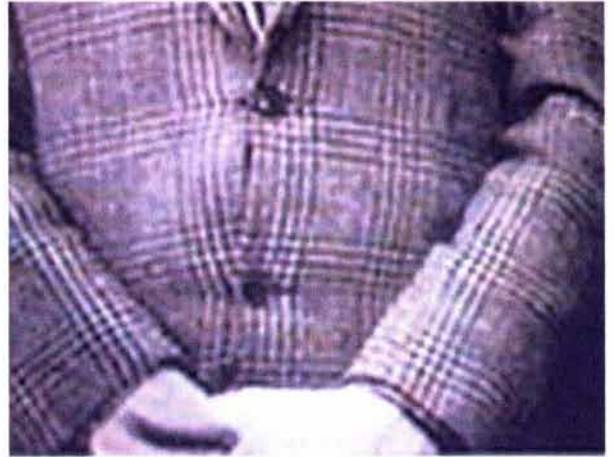


enlace



es una imagen "barrida", exterior de un tren en movimiento. Opera aquí un contraste drástico tanto por la diferencia en la dinámica de las dos imágenes como por el cambio súbito de ubicación.

La imagen barrida actúa como enlace entre la escena de la biblioteca y la escena subsiguiente que transcurre en el interior de un vagón de tren. Encontramos aquí que el enlace actúa como introducción de lo subsiguiente. El enlace está dado por una toma de ubicación del escenario en el que transcurrirá la siguiente escena consistente en una serie de imágenes continuas en el interior de un vagón, imágenes que se caracterizan por la estrechez espacial dominante: las tomas muestran detalles de personajes, *close-up de los pasajeros.*



enlace



en el interior del vagón la cámara se desplaza lentamente llegando hasta una ventana que permite ver un ducto de ventilación del subterráneo donde se capta la escena de un imán suspendido por un cable que empieza a ascender hasta emerger a la calle – donde inicia una nueva secuencia de acción continua.



a

Una vez en la calle, se activan una serie de *rebotes visuales* en los que las tomas alternan imágenes de unos personajes a otros.



b



c

En uno de los rebotes, se observa el rostro de uno de los personajes que voltea la mirada para seguir un avión volando que conduce su vista hacia un umbral.



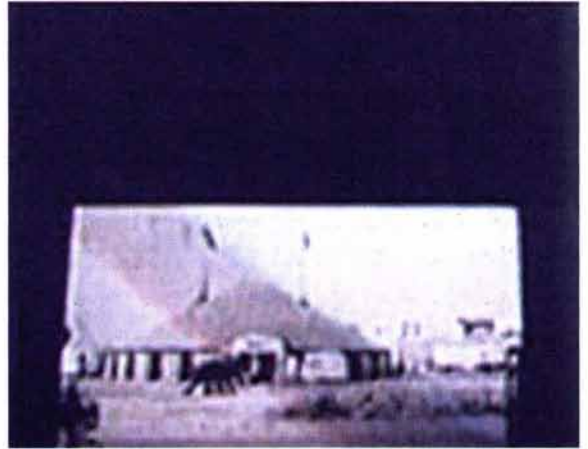


d



e

en el que al fondo se observa un circo, hacia el que la cámara efectúa un acercamiento lento y súbitamente



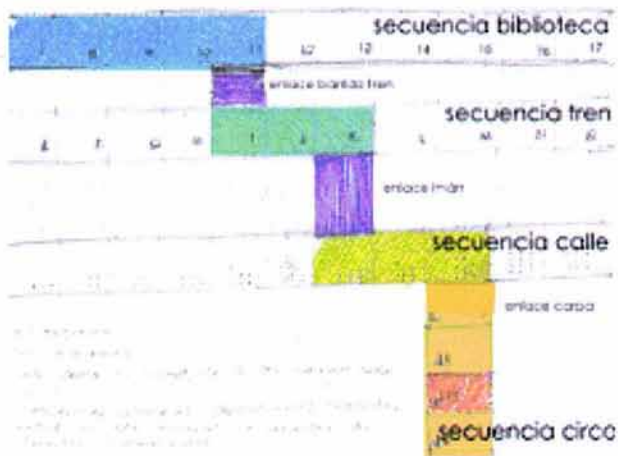
f

aparece el interior en donde Maryon se encuentra practicando en su trapecio.



Esta última parte de la secuencia representa un enlace diferente a los dos anteriores. En este caso se trata de un enlace operado en continuidad, la transición no está constituida por una imagen diferenciada de la anterior y la posterior sino que dentro de una misma unidad de acción se conduce a diferentes escenarios. En el caso del cambio drástico al interior del circo no existe un vínculo previo, el cambio se da de manera súbita de exterior a interior.

Intentando esquematizar:



Podemos sintetizar esta parte de la obra como un enlace de secuencias paralelas, cada secuencia es abordada en un punto cualquiera de su desarrollo y abandonada en otro punto cualquiera, los dos primeros enlaces –enlace barrido tren y enlace imán - están dados por imágenes diferenciadas que funcionan como ubicación del escenario subsiguiente. El tercer enlace no se da como imagen independiente puesto que se engarzan de manera directa –sin una tercera imagen – dos secuencias que transcurren en escenarios independientes: la de la calle y la del circo.

Se observa un fenómeno de relevos visuales, de transferencia de unas situaciones visuales a otras. Cabe señalar que hay, a pesar de la diversidad de las situaciones engarzadas un cuidadoso manejo en el paso de unas a otras, el manejo de los “conectores” se constituye en un recurso de primera importancia en el discurso visual de la cinta.

Enlaces introductorios .

En este punto se observa, la posibilidad de desarrollo de dos tipos de esquemas en el estudio de secuencias, el primero, de carácter global, en el que se ilustren los aspectos generales de toda la obra, el segundo de carácter particular, en el que es posible reflejar secuencias parciales.

Dicho de otra manera, encuentro que una secuencia está formada por subsecuencias que a su vez se encuentran conformadas por lo que se podría denominar unidades básicas de secuencia, por tanto, en el estudio de secuencias es preciso identificar el sistema general –el todo -, los subsistemas que conforman el sistema general, y por último, los componentes que integran los subsistemas. Cada uno de estos niveles es susceptible de ser estudiado a mayor profundidad.

De acuerdo a la vocación y características de los enlaces, se podría enunciar de manera preliminar algunos tipos de enlace observados en *"El cielo sobre Berlín"*:

El cambio de una parte a otra se observa con frecuencia operado a través de una tercera que funciona como *toma de ubicación*, que proporciona la imagen del escenario en el que proseguirá la trama. Por ejemplo, una vista exterior distante de un objeto previa a la vista del interior del mismo actuando como enlace cuya primordial función es la de introducir.

Enlaces continuos y discontinuos.

Otra peculiaridad detectada en el manejo de los enlaces reside en el grado de continuidad que presentan. Se observan casos en los que el enlace se establece dentro de una continuidad de acción, una imagen en movimiento deriva hacia otra imagen sin operarse alteraciones drásticas., se trata de cambios dentro de una unidad de acción. En otras ocasiones, se operan cortes abruptos y cambios entre situaciones visuales disímboas.



Enlaces rótula.

Algunos enlaces tienen como función plantear cambios en la dirección dominante de un flujo, se trata de puntos de inflexión en los que una secuencia presenta un giro decisivo.

Enlaces globales.

Podríamos por otra parte también señalar la "escala" de los enlaces, hasta ahora he referido los enlaces entre bloques mínimos de imágenes y también podría afirmar que hay sectores enteros de una secuencia que actúan como enlaces, sectores que a su vez, están compuestos por enlaces menores.

Enlaces catapulta.

En otro caso, se identifica un tipo de enlace consistente en efectuar un cambio entre imágenes de diferentes estratos, enlace que se parece un poco al punto de inflexión pero que presenta la peculiaridad de distanciar contundentemente unos escenarios de otros., por citar un ejemplo de este recurso en la cinta nótese la toma

recurrente del avión o de el ave que se intercala entre escenarios distantes.

A continuación se abordan algunos otros temas presentes en la obra estudiada.

Recurrencia.

A lo largo de la película se observan algunas imágenes que aparecen intermitentemente: el monumento, la biblioteca, el circo, el muro, la hoja de papel. De hecho la película abre con la imagen de un escrito y cierra con una imagen similar., la repetic n se presenta como un recurso capaz de conferir ritmo a un discurso secuencial.

En ese fenómeno de repetic n se operan algunas variaciones., si bien observamos imágenes recurrentes, a menudo en la repetic n se muestran diferentes facetas de un mismo objeto, como si a lo largo de la duración los objetos recurrentes se fueran desdoblado, cambiando a pesar de seguir siendo los mismos.





2000



La recurrencia se observa tanto de manera literal – la repetición de un mismo escenario – como de manera genérica – la recurrencia de imágenes similares, o incluso a base de la repetición en el tratamiento de imágenes diversas.

Dentro de la gran variación de las imágenes que constituyen la cinta, la recurrencia de algunas se constituye en



elemento de particular importancia ya que dicha recurrencia adquiere de alguna manera el papel de *hilo conductor* en la historia. La singularidad de las repeticiones se logra por el hecho de estar enmarcadas en la constante variación. La repetición se torna figura que tiene como fondo la variación.

Repetición y variación como rasgos presentes en el armado de secuencias.

Por otra parte, la repetición también reviste el interés de ligar por medio de la memoria dos momentos separados en el tiempo.

Continuidad.

En la ciudad de Berlín habitan ángeles que observan a sus habitantes.

Esta condición de la trama es ilustrada en la obra a través de una convención: las imágenes que aparecen en pantalla son las que perciben los ángeles y presentan dos rasgos peculiares: la ubicuidad y la monocromía, dichos rasgos son fundamentales en la estructuración de la secuencia visual.



El concepto de ubicuidad da lugar a una muy particular sucesión de las imágenes, en virtud de que los ángeles pueden estar en cualquier lugar en cualquier momento, y que es su visión lo que la cinta nos muestra, nos encontramos con que a lo largo de su desarrollo la película presenta una serie de imágenes discontinuas que obedecen a los cambios abruptos de ubicación de los observadores. Para ejemplificar esta situación, describo la primera sucesión de imágenes:

hoja de papel siendo escrita

ave volando con el cielo de fondo

avión volando con cielo de fondo

interior de avión

ángel sobre monumento

aérea de un sector de la ciudad

close-up edificio

interior departamento

aérea ciudad etc...

En esta sucesión de imágenes, a pesar de la diversidad de los ámbitos presentados se manifiesta con claridad una constante: el aire, la posición elevada, de donde podemos inferir el entrelazamiento de diferentes tipos de continuidad, una discontinuidad de escenarios entreverada con una continuidad temática.

Contrastes.

Como ya se mencionó anteriormente, a lo largo de la cinta encontramos como una de las constantes el manejo de contrastes., a continuación refiero algunos de los que me parecieron más evidentes :

Imagen blanco y negro – color.

A lo largo de la cinta se observa la mayor parte de imágenes en blanco y negro con una que otra imagen a color.

Una línea gris en la que se intercalan puntos de color.

Imagen estática – dinámica.

Alternancia de tomas fijas mostrando imágenes en reposo con tomas en movimiento o de movimiento mostrando imágenes *agitadas*.

Imagen acción – evocación.

Combinación de imágenes que transcurren en un tiempo presente con imágenes del pasado. Se va de lo que observa un personaje a lo que dicho personaje recuerda.

Imagen de larga y corta duración.

Contrastes en la permanencia de la imagen. Se suceden imágenes que duran apenas unos segundos con imágenes de duración prolongada.

Imagen saturada-vacía.

De manera insistente se presentan en la cinta combinaciones de imágenes en las que se observa una profusión de elementos con imágenes en las que se encuadran reducido número de componentes.



Imágenes interior-exterior.

Alternancia entre tomas abiertas en exteriores con tomas cerradas en interior, de la amplitud a la estrechez. El planteamiento de una secuencia es en buena medida una planeación de variaciones a lo largo de una duración. El contraste representa el grado máximo de la variación, la máxima diferencia entre una parte y otra. El contraste, al diferenciar destaca las individualidades, genera polaridades y tensiones, fragmenta, da lugar a ritmos, crea y acentúa diversidades. El manejo del contraste permite enfatizar rasgos.

Hitos.

El flujo de imágenes en "El cielo sobre Berlín" presenta momentos promedio y momentos relevantes, a lo largo de su desarrollo se plantean detenciones que van marcando la dirección de la película.

Dichos hitos lo son por presentar características diferenciadas que sobresalen del contexto en el que se encuentran. La mayor duración de una escena, el intercalado de diálogos inmersos dentro de una corriente de



escenas no dialogadas, el intercalado de imágenes cromáticas dentro de una corriente de imágenes en blanco y negro.

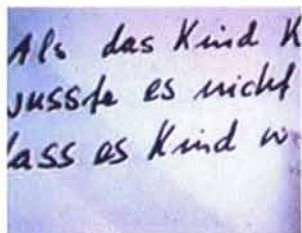
Inmersos en la corriente de variaciones continuas, se encuentran momentos clave que se constituyen en elementos que confieren una dirección a la historia.

Dichos elementos en "el cielo sobre berlín" se encuentran espaciados. Es notoria la presencia de situaciones "promedio" sustituibles o intercambiables y situaciones hito insustituibles por su responsabilidad en la narración de la historia.

A893478563B48936024C390
8649120D543983091926E

En otras palabras, hitos espaciados direccionales.

A continuación se muestran algunas de las imágenes que actúan como momentos decisivos en la cinta, en los que se encuentra estrechamente vinculada la anécdota literaria.



inicio marcado, rasgo visual peculiar.



momento relevante, duración prolongada



primera presencia de color



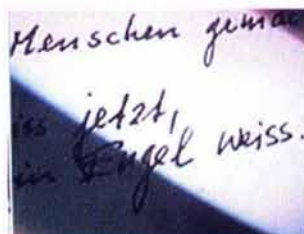
empuje hacia el cambio



caída, rótula principal



afirmación cambio



remembranza inicio

Los rasgos visuales que enfatizan el carácter de estos hitos son principalmente la duración, la peculiaridad y el cromatismo., en todos los casos los hitos –en lo visual - se constituyen como tales gracias al



contraste con las partes precedentes y subsecuentes.,

la singularidad de un hito no estriba tanto en la peculiaridad del hito en sí mismo como en la acumulación de repeticiones de los elementos que le rodean.

CONCLUSIONES PRELIMINARES.

LA SECUENCIA INTANGIBLE.

Una secuencia es una relación., por tanto no puede ser identificada con objeto alguno, no existe sino en función de la puesta en marcha de un acontecimiento, sólo se da por las interacciones entre partes a lo largo de una duración y éstas son invisibles, no existen como entidades concretas. Valorar una secuencia exige un esfuerzo de síntesis, la construcción de un todo efímero que no puede ser identificado como cosa sino como transcurso.

LA SECUENCIA MOSAICO.

Una secuencia está constituida por un conjunto de partes, que a su vez se integran por diversos componentes.

Cada parte representa una subsecuencia con características propias. Una subsecuencia es relativamente independiente en tanto que una secuencia global se supedita a las relaciones entre las subsecuencias.

LOS FENÓMENOS PROPIOS DE LA SECUENCIA.

Distinguir los problemas específicos del fenómeno de la secuencia permite profundizar en su esencia. Hasta el momento identifiqué como presencias medulares en su armado los cambios y las constantes en el tratamiento de las imágenes y un concepto que fusiona ambos: la variación., la manera en que las imágenes que desfilan frente al observador van conservando algunos de sus rasgos al tiempo que van modificando algunos otros para configurar un peculiar orden. Estas ideas podrían por sí solas definir el término secuencia: secuencia como orden resultante del control de variaciones en los rasgos de un conjunto de piezas a lo largo de una duración.



LA VARIACIÓN, MOTOR DE LA SECUENCIA.

No es posible imaginar una secuencia formada por cosas o acontecimientos que no cambien. Es el cambio de una cosa a otra lo que anima y da lugar a la secuencia. Como problema específico del cambio identifico la diferenciación, el grado de variación que presentan unas partes respecto a otras.

La variación da lugar a la comparación. El grado de diferenciación de algo no se da tanto por sus características especiales o únicas sino por estar ubicado próximo a otro diferente de él.

LOS ENLACES, DISTRIBUIDORES DE CAMBIOS.

El hecho de que una secuencia esté formada por partes diversas, implica un problema inevitable: el cómo se unen o bien, el cómo se separan.

En el enlace, el intercambiador puede identificarse como pieza independiente en el armado de una secuencia o bien puede no existir como pieza, operándose entonces el cambio súbito

que no deja de ser una forma de enlace.

Los enlaces pueden jugar diferentes roles, pueden fungir como elementos introductorios, como paréntesis, como transiciones etc...

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA SECUENCIA.

Parece que la adjetivación de la secuencia tiene que ver específicamente con características de asociación, de qué clase de vínculos se entablan entre los distintos componentes., especialmente de vínculos en el tiempo.

DOSIFICACIÓN DE INTENSIDADES. ASOCIACIÓN DE PARTES.

Entre otras cosas, lo que una secuencia propicia es la asociación de las partes que la componen, el cómo una cosa tiene que ver con otra que le antecedió., qué de lo que aconteció en determinado momento se encuentra presente posteriormente y cómo, la asociación entre un *algo antes* y un *otro después.*, se trata del territorio de las repeticiones, de las transformaciones y los cambios.



En síntesis, para efecto del análisis de una secuencia parece necesario hacerse las siguientes preguntas:

- Qué piezas componen la secuencia.
- Qué características presentan dichas piezas.
- De qué manera se asocian entre sí tales características.
- Cuál es el orden resultante de dicha asociación.

Hasta aquí llego de momento con la lectura de "El cielo sobre Berlín" que ha servido como instrumento de aproximación a la comprensión de la palabra secuencia y que como se verá más adelante ha funcionado como preámbulo para el análisis del objeto arquitectónico tomado como caso de estudio.

Antes de pasar a éste presento a continuación algunas notas sobre percepción y movimiento que considero serán de alguna utilidad para complementar el entorno del tema de estudio, así como algunas observaciones sobre el proceso de lectura extraídos de los casos de estudio que pretenden orientar al

lector sobre los contenidos subsecuentes.



2. Sujeto, objeto, percepción y movimiento.



El tipo de secuencia abordada en el apartado anterior tiene que ver con una sucesión de imágenes percibidas por un observador estático. , condición opuesta a la secuencia presente en la obra de arquitectura en la que se trata de un objeto estático que brinda a un sujeto en movimiento una sucesión de imágenes. A continuación esbozo algunos temas propios de éste último fenómeno.

- a. la presencia de un sujeto móvil dotado de un sistema captador de imágenes.
- b. la presencia de un medio captado.
- c. Los fenómenos peculiares derivados de la interacción entre los dos primeros puntos

a. Sistema perceptual.

Una secuencia, como se ha visto, es un fenómeno en el que un sujeto identifica una determinada conformación de un medio. Para ello, se vale de un mecanismo que le permite percatarse de las características de los objetos que le rodean, está equipado con un



aparato perceptual que recibe diferentes clases de estímulos., acústicos, olfativos, visuales, que le brindan información que es procesada en un cerebro para producir imágenes., representaciones de las cosas.

Las imágenes visuales – en las que se centra el presente estudio- son captadas por un sistema perceptual ¹ específico:

Un par de receptores recogen estímulos luminosos provenientes del medio que lo envuelve que son enviados al cerebro en donde se desarrolla un complicado proceso de ajustes y correcciones que tiene como resultado final la producción de una imagen visual.

Dichos receptores tienen la capacidad de observar una franja limitada del

¹ Bruce, Vicki. *Percepción visual* pp. 348. La autora denomina a este enfoque como *aproximación ecológica de la percepción visual*, en el que se toma como punto de partida *no la imagen retiniana que se experimenta pasivamente, sino el orden óptico ambiental que un observador muestrea activamente, en el que percepción y acción se interrelacionan estrechamente...*



territorio que tienen en frente del cual enfocan con precisión una pequeña porción, además, presentan la capacidad de girar para poder abarcar una extensión mayor, extensión que se amplía aún más por el hecho de que ambos receptores se encuentran ubicados en una cabeza móvil, localizada en la parte superior de un cuerpo capaz de desplazarse. La conformación peculiar del cuerpo determina la forma del movimiento e incide en la manera en que el sujeto explora por sí mismo el mundo que le rodea y en consecuencia en el tipo de información variante que obtiene al hacerlo.

Atrás- adelante.

En la conformación anatómica del ser humano, destaca su disposición hacia adelante, los ojos situados al frente de la cabeza le permiten dominar visualmente sólo una porción del territorio que tiene enfrente, quedando ocultos los objetos que se encuentran detrás suyo. Esta circunstancia propicia una polaridad permanente constituida por las nociones de atrás y adelante, visible y oculto, antes y después que juega un importante rol en el establecimiento de secuencias visuales

en arquitectura dado que permite inferir direcciones visuales dominantes y en consecuencia plantear una sucesión ordenada de elementos en función de la disposición del sujeto. Por otro lado, la parte " oscura" del "atrás " representa un sector de activación potencial de información visual donde se intensifica el sentido cambiante de los objetos arquitectónicos, pudiendo jugar como presencia tácita a punto de activarse para relevar situaciones visuales.

Por otra parte, el enfoque preciso propicia la centralización de la atención derivándose de aquí la importancia del detalle y la sucesión de cosas enfocadas a cosas desenfocadas.

Además de estar visualmente dispuestos hacia delante, nuestro aparato locomotor está conformado para avanzar también hacia adelante, dos pequeños apoyos hacen contacto con superficies más o menos horizontales empujando hacia atrás para avanzar hacia enfrente, dichos apoyos (pies) son las terminales de un sistema constituido por músculos, nervios, huesos que se activa mediante ordenes que provienen del cerebro.

De esta forma, la disposición visual se conjuga con la dirección del movimiento para determinar una base perceptual enfocada en la que surge la figura del tiempo, la noción de un antes y un después, de un devenir, figuras que se encuentran presentes en la experimentación de secuencias.

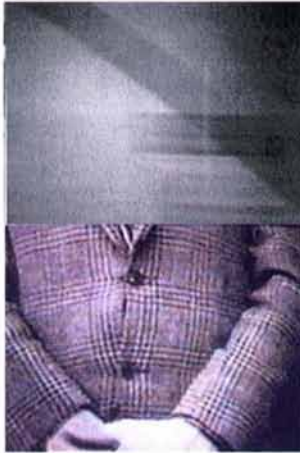
Discontinuidad.

Por otra parte, nuestro cuerpo al desplazarse lo hace con relativa lentitud, constantemente está cambiando de dirección adaptándose a la conformación de su medio, dichos cambios propician variaciones en la información visual, factor que se constituye en uno de los temas predominantes en el establecimiento de secuencias. Estos cambios de dirección están acompañados de pausas, detenciones a lo largo de un recorrido.

Hay una combinación de desplazamiento y detenciones y en consecuencia un flujo óptico constituido por imágenes fijas e imágenes cambiantes. Se alternan variaciones con anclajes. Un flujo de



imágenes con distintos grados de variación.



Combinación de diferentes grados de variación de las imágenes en una parte de *El cielo sobre Berlín*, a la imagen barrida de un tren en movimiento le sucede la imagen estática de un sujeto, combinación de cámara fija con objeto desplazándose a gran velocidad con cámara desplazándose lentamente observando sujetos estáticos.



b. Medio envolvente.

En relación a la especificidad del objeto arquitectónico reconozco un medio artificial constituido por objetos rígidos (estáticos) compuestos por superficies que ofrecen información específica derivada tanto de su constitución como del medio en el que se encuentran inmersos (relación con otros objetos, en función de la posición del sujeto observador). La información visual que presentan las superficies proviene de sus características específicas, según la aproximación ecológica², principalmente de la textura, entendida ésta como el grado de reflejo de la luz, anotamos adicionalmente los valores cromáticos, la envolvente geométrica y el tamaño y proporción de las superficies.

En términos arquitectónicos, adopto la propuesta que Ch. Norberg Schulz hace para *clasificar* lo que denomina los planos que delimitan el espacio arquitectónico: plano base, planos

² JJ. Gibson. En Percepción visual, Bruce, Vicky pp. 343

laterales y planos superiores³, a los que el autor asigna un rol existencial: la superficie del suelo con la que el sujeto se encuentra en contacto permanentemente es la más limitada en su configuración dado los requisitos de estabilidad que en general debe cumplir, las superficies laterales con las que el contacto disminuye y que representan las más activas visualmente por estar dispuestas de manera frontal a la vista del sujeto y por último las superficies elevadas o superiores con las que casi nunca se tiene contacto físico. En lo subsecuente, identificaré las superficies dentro de estos tres parámetros.

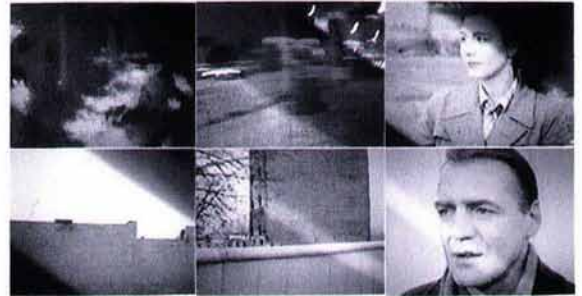
Por otra parte, se encuentra información derivada de la relación entre objetos muestreada por un observador desde una posición específica que tiene que ver en buena medida con la profundidad, características tales como la relación figura-fondo, la deformación de la perspectiva, la compresión y descompresión derivada de la

³ En *Intenciones en arquitectura*, Christian Norberg Schultz.

variación en las distancias entre los objetos.

c. fenómenos derivados de la interacción sujeto captador móvil – medio captado estático.

Flujo óptico.



La condición de movilidad propia del sistema perceptual del individuo propicia una particular forma de generación de imágenes, dado que más que observar éstas como estampas fijas, constantemente se observa un *desfile* visual, al desplazar la mirada de un lugar a otro se activa una variación de imágenes, un virtual desplazamiento del medio en sentido contrario al desplazamiento de la mirada, este fenómeno evidentemente está presente también cuando el sujeto se desplaza a través de un medio y



este parece "ir pasando en sentido contrario", y se encuentra estrechamente vinculado con el fenómeno de secuencialidad en tanto consiste en una sucesión de objetos, con el ingrediente adicional de que ya no sólo se trata de una cosa atrás de otra sino de un medio que *fluye*, que se va transformando y que potencialmente puede representar un orden evolutivo peculiar identificable como secuencia.

Constancia y variabilidad.

A pesar de que el sujeto recibe información visual cambiante, sigue percibiendo un mundo estable, el hecho de que al desplazarse al lado de un muro, se accionen una serie de imágenes cambiantes, no altera el hecho de que lo sigue percibiendo como una superficie rígida, inmóvil. Según Vicky Bruce el problema de la estabilidad de las percepciones de un mundo cambiante obedece a que los estímulos que el sujeto recibe presentan información invariante que se detecta mediante un complicado mecanismo cerebral que

permite su entendimiento como parte de un orden total. Constancia y variación constituyen dos fenómenos fundamentales en el establecimiento de secuencias, mientras la constancia permite identificar una continuidad, la variación propicia el carácter progresivo que confiere a la continuidad una dimensión temporal.

Integración de perspectivas discretas.

Toda la información que el individuo capta al desplazarse es almacenada en una memoria visual que permite relacionar entre sí imágenes anteriores con imágenes posteriores de manera que más que percibir el flujo como tal, se perciben momentos discretos que se distinguen por su carácter *promedio* dentro de una corriente perceptual.

Qué se asocia.

De acuerdo a la aproximación ecológica de la percepción, planteada por Vicki Bruce y otros autores ⁴, lo que se percibe en el

⁴ Autores como Gibson y Kepes en *El movimiento, su esencia y su estética* p. 19.



medio envolvente son superficies más que objetos o espacios, superficies que presentan diferentes características. Las imágenes visuales que percibimos al desplazarnos resultan en consecuencia imágenes de superficies y la variación de dichas imágenes al activarse el flujo óptico es en sí la variación de las características de las superficies. Por tanto, la programación de una secuencia consiste en buena medida en la planeación de las variaciones de los rasgos característicos de las superficies en sí mismas y en relación con otras superficies.

Dichas variaciones son denominadas por los autores estudiados como *gradientes*⁵, y algunas de las características propias de dichos gradientes son entre otras la textura, la luminosidad, la compresión y la perspectiva.

Aproximados ya al sentido de la secuencia continuo la exposición mostrando el estudio de la dimensión secuencial de la *kunsthal*.

Una última especificación previa: al inicio del trabajo siempre pensé en obtener una estructura de análisis de secuencias concreta a partir de la lectura de "El cielo sobre Berlín". Al momento de llegar al inicio del análisis del edificio me di cuenta de que eso no era posible, o bien, si era posible no era deseable dado que limitaba el análisis encasillándolo. Preferí en cambio recoger el ambiente dejado por el análisis de la cinta y un aprendizaje que considero más importante que una estructura de análisis: la comprensión de la importancia que en el análisis de una secuencia tiene la observación de las variaciones en una serie visual.

un espacio visual no se percibe como un objeto o una serie de objetos sino más bien como una superficie continua o series de superficies contiguas

⁵ Bruce, Vicky. Op.cit . p. 266.



3. Notas sobre el proceso de lectura de la secuencialidad.



Generalidades sobre el ejercicio de análisis.

La finalidad del análisis.

La comprensión de los objetos y fenómenos desafortunadamente no se opera de manera instantánea al colocarse frente a ellos., su entendimiento exige de una táctica especial de aproximación, especialmente cuando presentan una constitución compleja, una mezcla de componentes y características a tal grado imbricados que se resisten al entendimiento a primera vista.

Es mediante el análisis que se descompone la complejidad de un objeto para entender las partes de que está compuesto y la manera en que tales partes se relacionan entre sí para conseguir determinado funcionamiento.

Visto de esta manera el análisis es un ejercicio de disección, de ordenado desmembramiento que tiene como finalidad entender las partes de un objeto para poder entender su totalidad. El análisis brinda a la mirada una



disciplina especial, la acostumbra a penetrar con mayor profundidad en los contenidos del entorno.

A continuación se presentan algunas consideraciones sobre el análisis derivadas del ejercicio de lectura recién realizado.

Las piezas del juego.

Para empezar considero preciso reconocer que en todo ejercicio de lectura se requiere la participación de al menos dos entidades: la presencia del analista y la presencia del objeto de estudio.

La presencia del observador implica un punto de vista particular, y por tanto una perspectiva limitada pero también exclusiva. Nadie puede observar las cosas desde mi propia perspectiva y yo no puedo observar las cosas desde la perspectiva de otros. Esta circunstancia, desde luego no se limita al fenómeno fisiológico de la visión del entorno sino que implica también una intelección: todo observador esta cargado de prejuicios de manera que al plantarse frente a un objeto, además de ver un ángulo

exclusivo de él lo ve a través de un *lente de aumento* que necesariamente involucra un grado de distorsión de los observado, lente de aumento constituido tanto por el sistema perceptual como por la información de que dispone un individuo, derivado del conjunto de experiencias y conocimientos acumulados a lo largo de su historia personal.¹

Dicho cúmulo de conocimientos además de determinar una peculiar manera de observar los objetos, determina la centralización de la atención en determinadas facetas de ellos de acuerdo a los intereses específicos del observador. En cuanto al objeto, el otro componente del análisis, aquello que es observado por el sujeto, -en este caso la *kunsthalle*- me encuentro con una entidad que se distingue de otras por presentar una forma específica, en ella es posible distinguir componentes, características y relaciones., todos los objetos están compuestos por más de un ingrediente, dichos ingredientes presentan características más o menos objetivas, identificables por más de un



sujeto de acuerdo a determinados canales de percepción: volumen, color, textura, aroma, tamaño, duración, etc..., características que presentan diversos grados de asociación e interacción. La conjunción de componentes, características y relaciones da lugar a la forma del objeto.

El objeto por otra parte se ubica en un contexto, se encuentra implicado en él, a la vez que modifica su contexto es modificado por él. Por ello, el análisis de un objeto trae implícito también el análisis de su contexto.

Una característica adicional del objeto estriba en su utilidad, en el conjunto de operaciones que el objeto es capaz de facilitar.

En síntesis, reconozco hasta ahora como componentes básicos del ejercicio de análisis al sujeto analista y al objeto analizado.

De los rasgos del sujeto identifico algunos parámetros básicos: su posición respecto al objeto, los instrumentos de percepción

con los que cuenta para captarlo, el conjunto de conocimientos previamente adquiridos que influyen en la manera en que observa y la intención que tiene al analizar un objeto. En cuanto al objeto se resume: un objeto reconocible por su forma, constituida por componentes con determinadas características relacionados de maneras determinadas. Un objeto ubicado en un contexto. Un objeto que cumple con distintos cometidos.

Reconocidos las dos primeras condiciones para el ejercicio del análisis, se esbozan ahora algunos de los parámetros de lectura que caracterizan el proceso de análisis, extraídas del ejercicio de observación de la secuencialidad en la kunsthall.

Parámetros de lectura.

Descomplejizar el objeto.

Para entender el objeto de estudio es preciso descomponerlo, romper su unidad. La observación de la integridad



del objeto no es del todo posible ya que al mirar una cosa dejamos de mirar otra , para poder ir más allá de la superficie del objeto de estudio se centra la atención sobre focos especiales y en ese momento se pierde la atención de su totalidad. Una vez entendidas las piezas se entabla una reconstrucción del todo, una recomposición.

Observación reiterada.

En el análisis desarrollado, fue precisa una observación reiterada, desde distintos ángulos, cada nueva observación fue arrojando nuevos indicios, parece como un proceso en el que se va ajustando la visión, en principio borrosa y poco a poco más nítida hasta que se llega al mayor grado de claridad posible. Para entender un objeto es la mayoría de las veces necesario convivir largamente con él, vencer las resistencias que parece presentar para su comprensión.

Mirada ingenua.

La idea que se tiene del objeto al acercarse a él a menudo enturbia el proceso de observación ya que se imponen los prejuicios sobre los datos propios del objeto, por ello es preciso intentar despojarse de dichas ideas, romper toda familiaridad con el objeto hasta donde sea posible y ejercitar la mirada ingenua, dirigida única y exclusivamente a los rasgos que lo constituyen. Este renglón implica una aparente contradicción ya que por una parte se afirma que el sujeto en su lectura del objeto está cargado de un acervo preliminar y por otra parte se establece que el sujeto ha de acercarse al objeto despojado de conocimientos, uno a uno frente al objeto. Como personalmente entiendo la resolución de este problema estriba en una cuestión de actitud del observador consistente en no anteponer a su propia visión la visión de otros, en permitir que el conocimiento adquirido con anterioridad aflore de manera espontánea en la lectura, muchas veces entremezclada y sin posibilidad de ser distinguida conscientemente.



Distanciamiento del objeto.

Salirse del objeto estudiado, verlo desde fuera con cierto desinterés permite alcanzar un mayor grado de objetividad en su lectura. En el momento que se inicia la observación analítica se deja de participar en él o con él, se le pone sobre una mesa de disección, se le aísla de su contexto y se centra la atención sobre alguno de sus aspectos., todo esto representa un grado de alejamiento, una ruptura de la relación *natural* con el objeto. Abstracción de la realidad.

El proceso del análisis implica una observación que parte de un objeto concreto y a través de un conjunto de operaciones se va internando en un ejercicio de abstracción hasta llegar a la idea del objeto, punto en el que es posible identificar los principios sobre los que se sustenta su forma. Dicha idea dista de coincidir con la idea central del autor respecto a su obra., se refiere más bien a la identificación de los principios que sustentan la forma del objeto, a los temas de composición que si bien se observan en la forma la

trascienden constituyéndose en fundamento de diversas configuraciones formales posibles.

Lectura rigurosa.

En el caso de pretender sacarle jugo al objeto será preciso que el analista tenga en el ejercicio de observación un compromiso de veracidad en el que los contenidos extraídos de su ejercicio siempre se remitan al objeto., si bien es cierto que un objeto encierra contenidos abiertos, ligados a otros objetos, es preciso que el resultado de la investigación guarde relación con el objeto investigado, derive de él y que ello resulte evidente.

Ejercicio imaginativo.

Por otra parte, el ejercicio del análisis requiere de una buena dosis de imaginación, para poder trascender su cáscara , es preciso que el análisis aporte nuevos contenidos, permita ver las cosas de una manera diferente, para ello se requiere de la capacidad de ver las cosas menos evidentes, de encontrar parecidos entre cosas



disparos, de profundizar en el contenido de los objetos.

Profundidad de contenidos.

De los múltiples aspectos que se pueden encontrar en el estudio de un objeto es preciso identificar aquellas que le son estructurales, aquellas que configuran sus rasgos esenciales.

Estos parámetros de lectura que se pueden considerar como universales dado que deben estar presentes en todo análisis se ejercen a lo largo de todo el proceso, proceso que a continuación intento describir.

Los procedimientos del análisis.

Determinación del campo de estudio y método de aproximación.

La primer tarea al emprender un análisis consiste en la delimitación del campo de estudio, la demarcación de los límites del territorio que se pretende explorar.

Definir cuál es el objeto de estudio y que facetas de ese objeto serán aquellas en las que se centrará la atención. En el caso de esta investigación por ejemplo

centré el enfoque en una pequeña faceta de los objetos arquitectónicos, su conformación secuencial, en ese sentido

revisé sólo una "parte" del objeto, -una faceta- al seleccionar esa parte se precisa qué tipo de lupa especial se necesita para observarla y cómo hay que hacer para emprender su disección. La lupa es en sí el cúmulo de información relacionada con el tema de estudio y su disección, la estrategia utilizada para desgranarla, en este caso, por ejemplo, la observación directa y una serie de



pasos que más adelante se refieren a detalle.

Niveles de lectura.

Siguiendo a Casetti en su *Cómo analizar un film*, se reconoce en el ejercicio de análisis dos niveles generales, por un lado el nivel de las evidencias y por el otro el de las interpretaciones ¹.

La manera más confiable de aproximarse a un objeto con el que se tiene poca familiaridad consiste en primera instancia en la observación de su literalidad, de sus evidencias más objetivas. A menudo al analizar se pretende entrar de lleno en el nivel de la subjetividad y con frecuencia se dejan de ver las cosas más evidentes, en las que con frecuencia se encuentran las claves más importantes del objeto.

Primer nivel de lectura : La descripción.

Este primer nivel de análisis consiste fundamentalmente en detectar y

¹ Lo que Barthes define como lo obvio y lo obtuso en su libro del mismo nombre.



explicitar todos los datos evidentes del objeto de estudio que sean relevantes en función del interés del analista. En consecuencia, dos actividades fundamentales integran la descripción: la observación detallada y la expresión de la observación. Ambas actividades permiten la captación de datos y se encuentran estrechamente vinculadas entre sí, son de hecho simultáneas: la observación se apoya en la descripción.

A continuación se describen algunas peculiaridades de ambas facetas.

Observación y reflexión reiterada.

Todos los días se observan multitud de objetos, se tiene de todos ellos un registro visual que informa de su existencia, sin embargo poco interés se pone en ellos, captándose el mínimo indispensable de información. Intentar sin embargo comprender un objeto obliga a una observación insistente que permita captar sus características principales, características que a menudo se esconden en los aspectos más evidentes de un objeto. Enfrentarse a

la observación de un objeto es a mi modo de ver y en función de mi propia experiencia un proceso de gradual esclarecimiento en el que se pasa de imágenes *borrosas* a imágenes cada vez más *nítidas*. La claridad a menudo tarda en manifestarse.

Observación-descripción.

Para que la observación pueda captar el sentido de un objeto es preciso que se opere una combinación de percepción visual – la entrada de datos – con una narración de lo que se observa, en este sentido, me refiero específicamente a una descripción verbal de lo visual, se trata de un observar enunciando, la aplicación del

lenguaje verbal obliga a precisar la observación, es de hecho la llave para comprender el objeto.

Otro fenómeno caracteriza este proceso consistente en que si bien se parte de una imagen concreta del objeto, bien pronto esta imagen pasa a un segundo plano, es suplantada por la idea de la imagen, se transforma en

una abstracción, es sacada de su contexto.

Diferenciación.

De hecho, antes de iniciar el desarrollo de una determinada descripción, a menudo hay que distinguir *las puntas de iceberg* que presenta el objeto, sus aspectos más generales para que una vez captados se proceda ordenadamente a una descripción minuciosa, con ello será más difícil enredarse en los detalles y perder el panorama global. Por supuesto, la identificación de los aspectos más generales es relativa al tipo de enfoque con el que se analiza el objeto.

Objetividad.

Una vez detectadas las partes del objeto de acuerdo a su relevancia es necesario desarrollar una descripción lo más objetiva posible, que ha de centrarse en los datos que el objeto proporciona evitando cualquier intento de apreciación subjetiva. Dicha descripción es en sí el enunciado de la composición de las partes así como la explicitación de sus características



externas evidentes, constituye la radiografía del objeto a partir de la que se pueden identificar cuestiones más complejas como las relaciones y los modos de asociación de las piezas.

Extensión.

Otra de las condiciones para una adecuada descripción consiste en el grado de detalle de la observación y en la extensión y profundidad de la explicitación tratando de evitar que algunos elementos se escapen de la revisión de evidencias, tomando en cuenta el mayor número de elementos posible.

Economía.

Buscar una síntesis extrema en la que con la menor descripción se ilustre la mayor cantidad de aspectos.

Una vez enunciadas algunas de las características del proceso descriptivo, intento precisar sus etapas:

A. Segmentación.

Identificación de las partes que componen el objeto, agrupación de las partes de acuerdo a sus afinidades y al nivel que constituyen dentro del objeto.

B. Estratificación.

Identificación de las características de las partes.
Enumeración y ordenamiento las piezas agrupando en base a semejanzas y diferencias, categorización.

Segundo nivel de lectura: la interpretación.

Este nivel opera sobre aspectos menos evidentes. Mientras la descripción ataca el reconocimiento de todos aquellos rasgos tangibles, la interpretación se ocupa de esclarecer aquellos aspectos que no se encuentran en partes concretas de los objetos sino que pertenecen a las relaciones entre dichas partes y en última instancia, al discernimiento de los principios de orden derivados de dichas relaciones.



El ejercicio de la interpretación presenta algunos aspectos que a continuación se enuncian.

Aportación.

El mayor valor de la interpretación radica en la obtención de nuevos conocimientos, en la comprensión de aspectos antes no identificados. Una interpretación que conduce a un resultado conocido pierde interés. El estudio de los objetos que no conduce a la obtención de nuevos conocimientos resulta estéril, es incapaz de representar algún tipo de utilidad.

Se pregunta uno entonces cómo pretender extraer conocimientos nuevos de objetos viejos, de objetos muy estudiados. Aquí radica una de las dimensiones más atractivas del objeto que consiste en su apertura, en su capacidad de brindar de manera inagotable nuevos contenidos.

Por supuesto este fenómeno de apertura está directamente determinado por el lector, por quien interpreta., el objeto continua siendo

más o menos el mismo, el interprete es otro, es decir, lo es en función de su capacidad para entender de otra forma al mismo objeto.

Fidelidad.

Si bien el ejercicio de la interpretación implica una intervención fundamentalmente subjetiva, al final, el producto de dicha interpretación debe ser legitimada por el propio objeto. Los contenidos derivados de la interpretación han de ser fácilmente identificables con el objeto de estudio, con ellos se ha de reforzar su identidad. Resumiendo, los procesos de interpretación se estructuran por los siguientes pasos:

Interacción. Estudio de los modos en que unas partes interactúan con otras.

Categorización: Identificación de los principios de ordenamiento del objeto y agrupación de acuerdo a su similitud formando grupos reconocibles.

Modelización: representación capaz de sintetizar el fenómeno investigado y



más aún, capaz de evidenciar los principios en los que se sustenta la forma del objeto, capaces de adaptar diferentes configuraciones.

La expresión de la interpretación.

Mientras la expresión de la descripción presenta un carácter predominantemente lineal, en la interpretación se da una fragmentación en la que de la descripción literal se extirpan fragmentos en donde se observan principios potenciales que al final resultan relativamente autónomos. En el ejercicio de lectura desarrollado me encontré que tanto el nivel interpretativo como el nivel descriptivo se combinan el recurso literario con el recurso gráfico, mientras que en el caso de la descripción es la imagen fotográfica o los gráficos explicativos de los objetos lo que se combina con la descripción literaria, en la parte interpretativa en cambio se trata de gráficos esquemáticos abstractos que tanto remiten a la forma del objeto estudiado como evocan diferentes posibilidades potenciales., en ello estriba la mayor virtud del trabajo interpretativo,



en su capacidad para *abrir* el objeto y extraer de él semillas que sirvan para fecundar nuevos objetos, de ahí quizás provienen las similitudes entre objetos producidos en diferentes épocas y momentos, similitud que parece contener una especie de código genético de los objetos.

Una vez recolectados los fragmentos que se identifican como principios al revisarlos detenidamente es posible percatarse de que presentan algunas similitudes entre sí –lo que se ha mencionado ya como categorización– lo que permite expresar la interpretación del objeto de manera ordenada por familias que comparten rasgos.

En este punto quisiera destacar un aspecto que creo debe cumplir la expresión del análisis de un objeto y que estriba en el hecho de que la forma final en la que se manifiesta ha de presentar una correlación con el objeto de estudio, es decir, para poder expresar la esencia

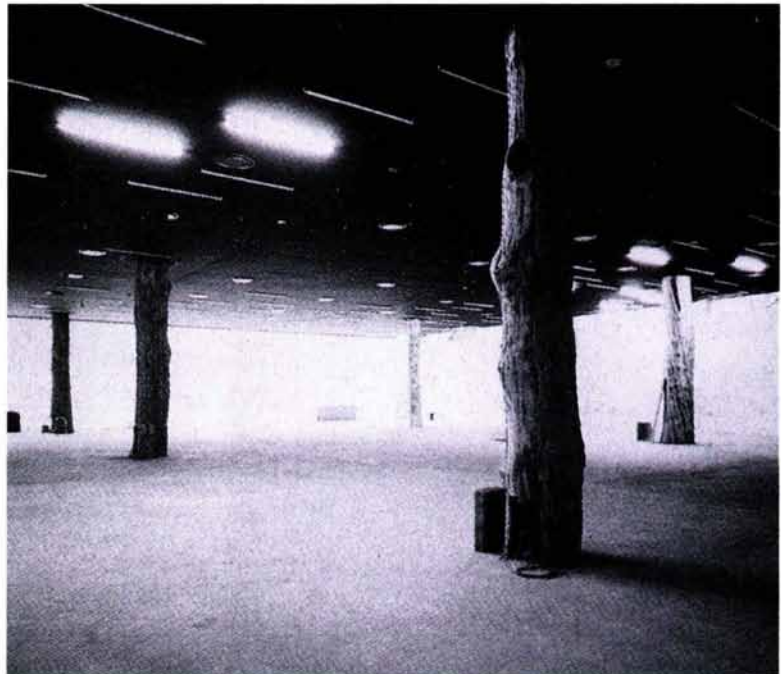
de un objeto además de contar con el lenguaje gráfico y escrito contamos con la manera en que agrupamos la información, con la manera de presentarlo, de aquí se desprende un ejercicio interesante que podría consistir en expresar un análisis sin utilizar ni el lenguaje escrito ni el lenguaje gráfico., ello obligaría a un esfuerzo por explicitar contenidos.

Por último, quisiera remarcar al importancia que durante el proceso de lectura reviste el continuo proceso de ajustes en el que se elabora tanto en la etapa descriptiva como en la interpretativa una serie de borradores que nos sirven a manera de andamios, estructuras provisionales que se montan en lo que se alcanza a ver con claridad la forma definitiva del estudio. Esta situación se asemeja bastante a los borradores de proyecto que en numerosas ocasiones se utilizan durante el proceso de diseño y que se desechan una vez que se ha arribado a las ideas satisfactorias y coherentes.

A continuación se presenta el ejercicio de lectura de la secuencia en la Kunsthal, iniciando el mismo con un recorrido descriptivo.

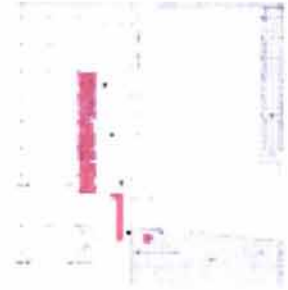
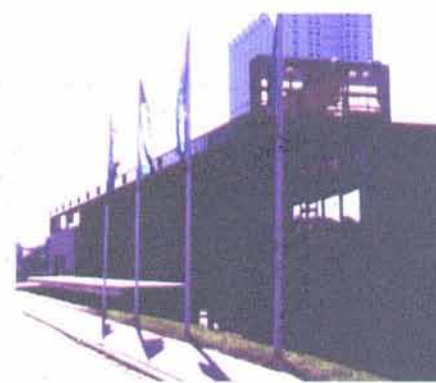


4. Análisis descriptivo de la secuencia en la Kunsthall.



Un canal urbano te conduce hacia el edificio activando una sucesión de imágenes 1, de entre las que destaca la presencia de la torre emblemática de la kunsthall, prisma vertical de acero cuya

avanzando por la avenida



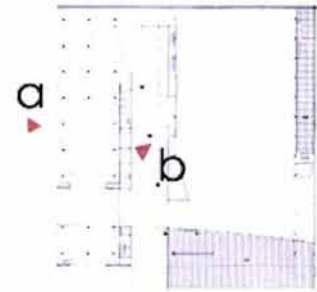
1. La condición dinámica de la avenida propicia una percepción de imágenes cambiantes dado que cuando un sujeto se desplaza, su campo visual sufre modificaciones, los objetos parecen moverse en dirección opuesta a la de su avance, este fenómeno es denominado por algunos autores como **paralaje**. (Ver a este respecto Bruce, Vicky op. Cit. p. 250.) Esta circunstancia determina las características de la primera etapa de la secuencia visual de la kunsthall: una sucesión de impresiones de corta duración inmersas dentro de los costados laterales continuos. Por otra parte, la amplitud de esta avenida propicia que buena parte de los objetos observados se encuentren a distancia y por tanto se reciba de ellos una impresión un tanto esquemática.

En el proceso de aproximación al objeto se identifica un intercambio de escalas que fluctúa de la observación de un ámbito conformado por multitud de piezas en un espacio extenso en la que predomina la captación de generalidades a la observación más próxima del objeto en el que predomina la presencia del detalle. Se opera aquí un cambio de nivel en el tipo de imágenes percibidas, que podría considerarse como punto de inflexión en la secuencia visual.



estructura expuesta alberga un núcleo de instalaciones en su interior mientras que sus caras exteriores funcionan como soporte para exhibir anuncios espectaculares., la translucidez de su piel da lugar a un juego de luces y sombras cambiantes. A su alrededor observas un prisma

distingues a la distancia la torre emblemática 2



2. Acentuación. La kunsthalle se constituye en un acento entre las imágenes promedio de la avenida por dos circunstancias particulares, el contraste dimensional de la torre cuya verticalidad resalta por el contraste con el volumen bajo que lo circunda y por otra parte por su condición exenta, mientras que los edificios que conforman el entorno forman bandas continuas, la kunsthalle queda libre de contactos con otros objetos. La manera en que aquí se opera la acentuación nos deja ver que esta se da en buena medida por las diferencias que presenta una pieza respecto a las piezas antecedentes y subsecuentes, de entre un conjunto de piezas similares, aquella que presenta características diferenciadas se constituye potencialmente en un **acento**.



de altura homogénea y proporciones predominantemente horizontales **3** compuesto por cuatro costados diferenciados entre sí por su tratamiento material **4** y por la disposición de sus partes, yuxtapuestos abruptamente al encontrarse sus aristas., englobados dentro de un volumen unitario. Uno de los costados encara la avenida : el pórtico frontal, oquedad

circundada por un volumen bajo



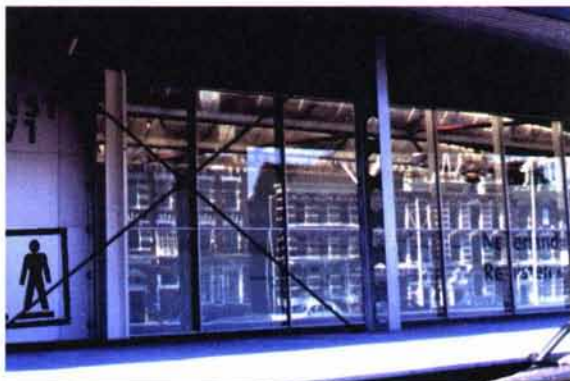
3 Al desplazarse en dirección al edificio se crea entre ambos volúmenes -torre y prisma horizontal- un juego de transformaciones propiciadas por el cambio de posición del observador, la torre va gradualmente cambiando de proporciones en una especie de adelgazamiento, el tamaño relativo del volumen horizontal crece en tanto que la torre comienza a decrecer al ir quedando ocluida por éste. La presencia de dos objetos ubicados en diferentes posiciones y sus dimensiones y proporciones contrastadas intensifican las transformaciones suscitadas por el paralaje de movimiento, la forma del edificio adquiere una dimensión dinámica, el valor de la relación entre las piezas predomina sobre las piezas en sí mismas.

4. En la captación de la imagen- kunsthall se va de la ubicación genérica a distancia en la que el edificio es un objeto más entre otros que componen el contexto a una esfera en la que se convierte en un objeto protagónico, una caja unitaria en su envolvente geométrica compuesta por una serie de costados independientes de características diversas dando lugar a una expresión irónica en la que se conjugan el estatismo del cuerpo geométrico predominantemente ortogonal con la vibración de imágenes parecidas a una serie de recuerdos diferentes enlazados en la memoria. Cada costado sin embargo conserva su propia integridad, se presenta como imagen homogénea unitaria lo que vuelve a poner en juego un sentido unitario dentro de la diversidad, en otras palabras, se podría definir el volumen de la kunsthall como un sólido geométrico homogéneo formado por piezas independientes homogéneas diferenciadas entre sí creando un conjunto heterogéneo.



compuesta por una variedad de piezas **6** : un volumen sólido en el extremo izquierdo, un plafón translúcido que difumina una infraestructura, una base de rejilla a través de la que se entrevé una calle en el estrato inferior, una pared de vidrio transparente en la que se conjugan reflejos del medio envolvente con imágenes del interior

en cuya cara frontal encuentras el pórtico



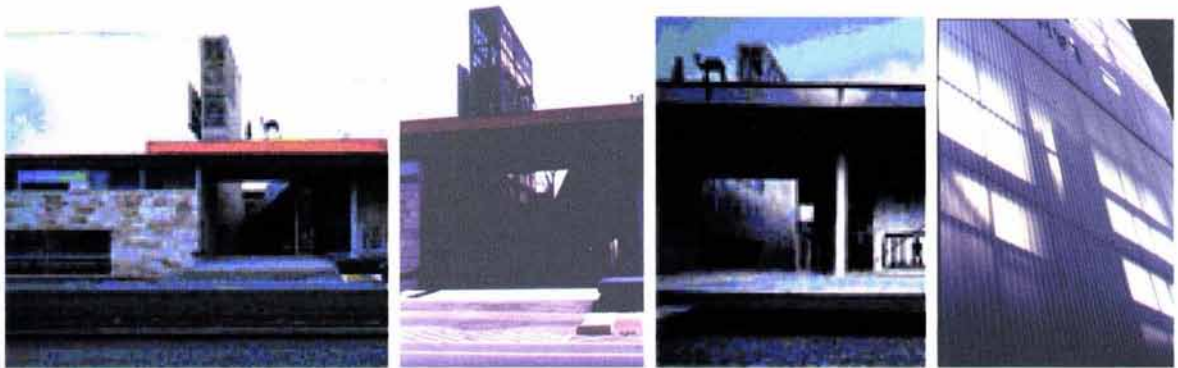
5. Transferencia de escalas en este sector se opera un cambio de ambientes de la serie de conjunto urbano a la serie específica del edificio, al ingresar al pórtico, el sujeto queda "resguardado" del medio exterior, su percepción pasa de el esquematismo general al detalle particular, la totalidad de piezas de la avenida, queda sustituida por la totalidad de piezas del edificio.

6. Simultaneidad el grado de opacidad de una superficie modifica la percepción del lugar y el tiempo, mientras una superficie opaca refuerza la noción de un lugar específico y un momento preciso, la superficie transparente incorpora distintos lugares-tiempo: imágenes de escenarios por recorrer o ya recorridos. Entre ambos extremos se encuentran posibilidades derivadas de los distintos grados de transparencia de una superficie. Cuando se opera una alta densidad de imágenes espacio-tiempo su lectura se vuelve compleja, la percepción ha de optar entre captar una cosa u otra.



la calle interna, túnel descendente que parte en dos al volumen general., en el que se suceden una serie de experiencias diversas: **la fluctuación de la torre**, al avanzar hacia el pórtico desde la avenida te puedes dar cuenta como la torre gradualmente queda ocluida por la cubierta, para luego reaparecer súbitamente **7** en este punto, la imagen de la torre aparece como pared que bordea la calle interior.

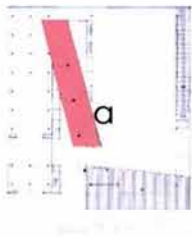
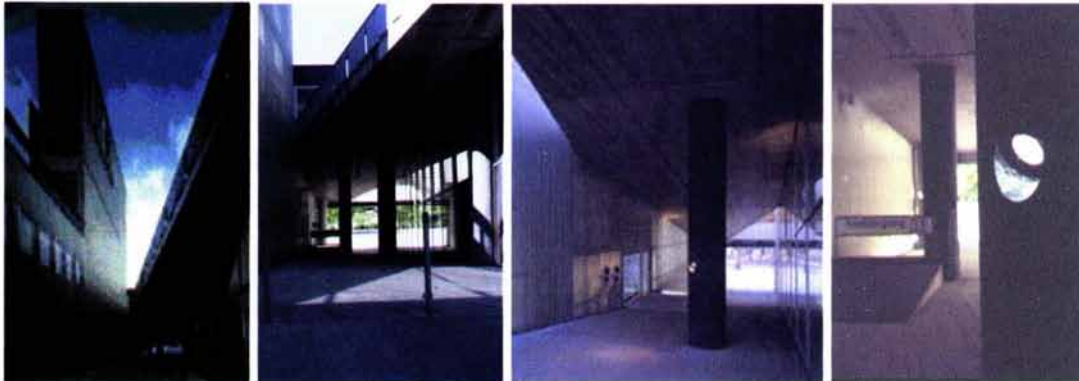
preámbulo de la calle interna



7. contraste la contracción del espacio propiciada por la presencia de la cubierta provoca al mismo tiempo la desaparición momentánea de la torre en el campo visual y su súbita reaparición desde una perspectiva radicalmente diferente que enfatiza su verticalidad estableciendo un contrapunto drástico de intenso dramatismo en el que se conjugan la dirección descendente del plano base con la directriz visual ascendente propiciada por la vista contrapicada del *gigante*. Frente a la estabilidad geométrica de la envolvente general del edificio, el túnel central se constituye en una distorsión debido a la inestabilidad de su plano base así como a la inserción del volumen elevado oblicuo que se incrusta abruptamente en ambos costados.



La incrustación oblicua 8/a: volumen elevado que gravita sobre la calle penetrando sus dos costados, formando por su disposición oblicua un embudo que confiere al espacio una degradación lumínica y una alteración virtual de la profundidad, la inclinación de su base se **9** constituye en un eco de la inclinación del suelo del túnel descendente. Sustentando este volumen encontrarás un grupo de columnas alineadas en diagonal que bloquean la visual franca **10** hacia el fondo colaborando en la distorsión de la profundidad.



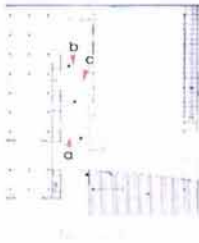
8. Contraste geométrico. El tratamiento de esta inserción aunada al manejo del plano base constituyen un contrapunto geométrico en la serie visual, compuesta por elementos predominantemente ortogonales. La perspectiva generada por los límites oblicuos crea una distorsión de la profundidad, haciéndola ver más extensa de lo que es en realidad. El encuentro brusco entre las piezas refuerza el carácter discontinuo del objeto y va estableciendo la **yuxtaposición** como tema constante en la composición.

9 Contraste complejo. El contraste aquí presenta un mayor nivel de complejidad, ya no se trata sólo del contraste entre dos piezas sino entre dos conjuntos de piezas, dos objetos que se asemejan entre sí en su tratamiento y que se diferencian del tratamiento de otros dos objetos a su vez disímboles. En este nivel los objetos disímboles adquieren una asociación basada en la disociación.

10 Fricción. Los elementos que obstaculizan un flujo se convierten en una especie de tamiz que gradúa el paso de un lugar a otro.



La calle secuestrada 11: una membrana de cristal confina una parte de el canal descendente, el espacio interno resultante es una alargada galería de intercomunicación entre dos sectores del museo, espacio por el que deambularás en un momento posterior y te encontrarás con el exterior del otro lado del cancel., mientras caminas por la calle externa vas en descenso, al andar por la calle secuestrada irás en ascenso, por fuera verás gente atrapada observándote., por dentro verás gente observándote atrapado.



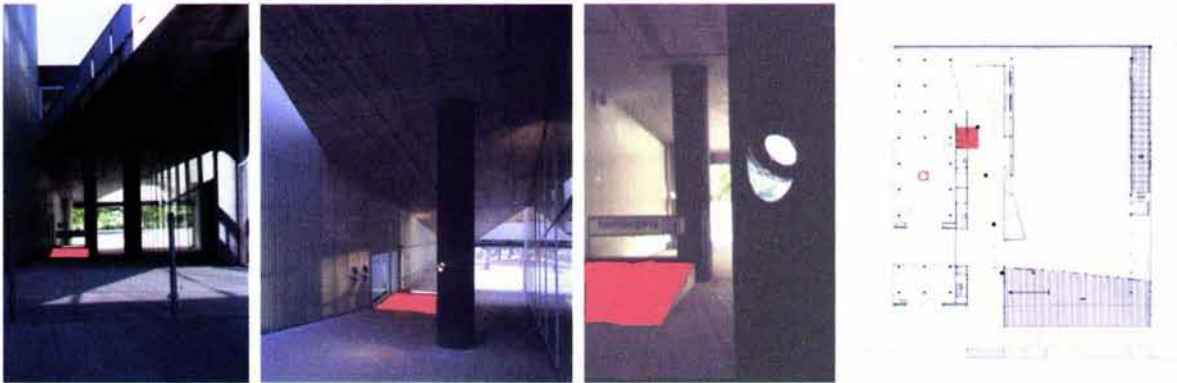
11. El tratamiento de este sector interioriza el exterior propiciando que un mismo espacio sea experimentado en dos momentos distantes del recorrido, genera una continuidad a destiempo, el observador vuelve a encontrarse en el mismo espacio después de haber recorrido diferentes ámbitos. La continuidad es sólo visual ya que no es posible transitar directamente de un ámbito a otro, una membrana de cristal separa el antes del después permitiéndoles identificarse. Juego de asociación a distancia sostenido en el recuerdo del observador.

12. El juego de diagonales confiere a la vivencia espacial un dinamismo enfático, propicia una serie de variaciones que confieren a la forma una dimensión de cambio gradual, similar al aumento paulatino del volumen sonoro en una composición musical. La experiencia del espacio oblicuo se modifica según la dirección en la que se recorre.



al final del túnel se vislumbra un espacio cuya luminosidad contrasta con la sombra proyectada por la incrustación flotada. Durante el descenso aparece un minúsculo apéndice de inflexión, una pequeña plataforma horizontal que marca el punto de ingreso al interior, contrastada intensamente con la extensión recién transitada. , se trata de un paréntesis mínimo entre dos ambientes extensos **13** y francamente diferenciados, el pequeño apéndice introduce hacia la sala de conferencias, un ámbito interno cuya superficie base de

por la que se llega a la entrada principal del museo

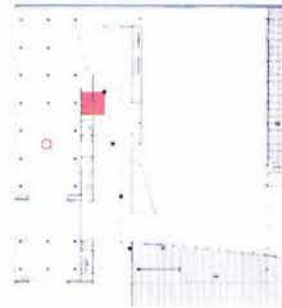


13. El punto de inflexión en una secuencia es aquel en el que se opera un cambio drástico entre las imágenes precedentes y las subsecuentes, el cambio en este caso se enfatiza por el contraste drástico en la dimensión de las piezas conectadas con la dimensión de la pieza conectora además de los cambios que se operan entre las características del ámbito precedente y del subsiguiente. Por la reducida dimensión de este conector podríamos traducir esta situación a una escena: un individuo esta observando un llano, de pronto cierra los ojos por un instante, al volver a abrirlos se encuentra observando un puma enjaulado, el punto de transferencia actúa en este caso como un *cerrar de ojos* entre dos impresiones diversas.



nuevo presenta un tratamiento inclinado, esta vez en sentido contrario al experimentado canal indicando un cambio de rumbo y manteniendo el empuje dinámico precedente, dramatizado ahora por la inclinación de los apoyos que parecen ser arrastrados por el suelo inclinado. El techo es una extensa superficie de concreto expuesto cuya horizontalidad contrasta con la inclinación de la base formando de nuevo un "embudo", esta vez definido por el plano de base y el superior **14.**, de nuevo se crea un eco entre ambos planos, una similaridad en su tratamiento matérico.

Al ingresar te encuentras con la sala de conferencias.



14. Repetición temática: no sólo se repiten los elementos y sus características, también los tratamientos temáticos: mientras en el túnel descendente se observa un embudo formado por la convergencia de los costados laterales, en el salón de conferencias se observa un embudo formado por las superficies de piso y techo, a pesar de que ambos espacios presentan características radicalmente diferentes comparten un esquema relacional. Otra cosa que comparten por cierto es el eco matérico piso- techo confrontado con el conjunto de diferencias de los costados.



Los cuatro costados perimetrales del salón de conferencias presentan tratamientos diferenciados entre sí, el contiguo a la calle descendente mantiene la piel de plástico del exterior **15** con variaciones en sus efectos lumínicos derivados de las diferencias entre las condiciones lumínicas del interior y el exterior. En uno de sus extremos se observa la llegada de la incrustación oblicua, elemento ascendente que se conjuga con el plano descendente del salón de conferencias. **16** Paralelo a este una amplia vidriera transparente permite



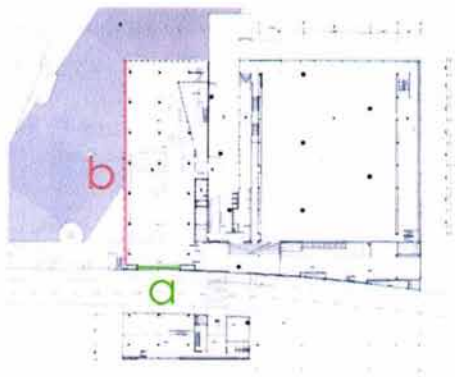
15. Constante en el cambio. A pesar de que entre túnel y salón de conferencias se ha operado un cambio notable, la presencia del mismo material en una de las superficies confiere una constancia dentro del cambio, el espesor del límite es en este caso tal que permite alojar en su interior una serie de servicios encerrados por la doble piel de plástico, la distancia entre ambas pieles crea un efecto de difuminación de la luz natural al tiempo que permite alojar en su interior una serie de luminarias interiores que hacen del límite un elemento cambiante.

16. Alternancia la serie alterna de rampas en direcciones opuestas crea un patrón de orden en la secuencia, una percepción intermitente, una para abajo se engarza con otra en la dirección opuesta de la que se desprende una más en la dirección de la primera.

Por otra parte, al ver por primera vez el elemento resulta difícil asociarlo con la incrustación oblicua dado la diferencia que presenta su configuración en el interior. Será mucho más adelante en la secuencia que se identifique plenamente su identidad., por tanto, hablamos de un mismo elemento que presenta diferentes facetas de acuerdo a las distintas posiciones desde las que es observado en diferentes momentos del recorrido. Un elemento cuya personalidad se desdobra.



una vista del exterior. La espalda del salón se encuentra delimitada por una superficie totalmente ciega mientras que el frente - al final del descenso - (a) presenta una placa de madera enmarcando un vano acristalado transparente que deja ver un sector del edificio en un segundo plano.

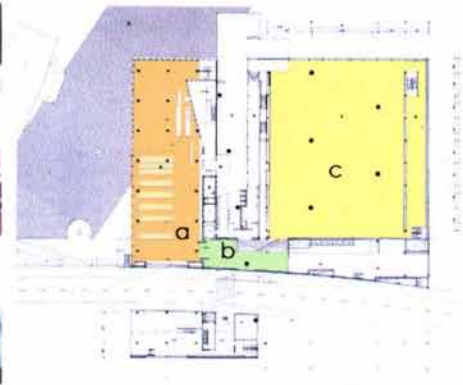


17. El **reencuentro** con el exterior empieza a constituirse en una alternancia dentro-fuera que hace del objeto una especie de filtro que va dosificando los contactos con el exterior, mezclando perspectivas de ámbitos internos con externos



el empuje descendente del salón (a) conduce hasta su parte inferior donde un sector de la membrana plástica se abate para conectar con un descanso horizontal (b) totalmente interiorizado **18** que actúa como pausa antes de ingresar en un ámbito radicalmente diferenciado (c), determinado por dos grandes superficies horizontales – suelo y techo- ortogonales ligadas entre sí por troncos de árboles irregularmente distribuidos que parecen haberse introducido desde el jardín **19**, único sector hacia el que esta sala se

Al descender te encuentras con un vestíbulo por el que llegas a la sala 1



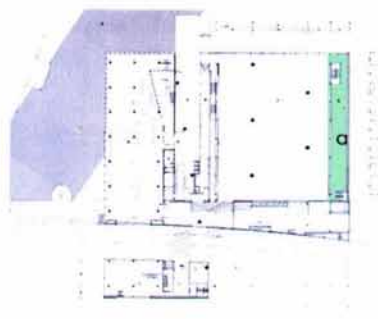
18 Primer descanso franco en la serie de rampas recorridas previamente en el que se opera un contraste tanto por la contracción espacial como por su carácter interiorizado, de nueva cuenta se trata de un punto de inflexión en el que se opera un cambio drástico de dirección en el recorrido así como de nuevo una yuxtaposición de lugares diferenciados.

19 Continuidades inmersas en el proceso discontinuo, la incorporación literal de piezas del exterior hacia el interior del recinto propicia una asociación entre ámbitos distantes en medio de una serie de disociaciones. En este punto el autor reitera el juego de fugas dosificadas hacia el exterior.



abre visualmente y con el que contrasta su dominante penumbra 20. Una estrecha galería bordea toda la sala, presencia escondida que aparece como por accidente, nuevamente sorprendiendopor lo inusitado de su configuración: un espacio de altura múltiple tamizado por una membrana horizontal intermedia sobre la que parecen gravitar los cuerpos que en ella se sostienen. Estando en el estrato superior, la imagen cambia radicalmente, la proximidad con la membrana intermedia propicia la percepción de una membrana base menos transparente. 21 El interior de ésta caja

Dentro de la sala 1, en 1 de sus costados encuentras una alargada galería



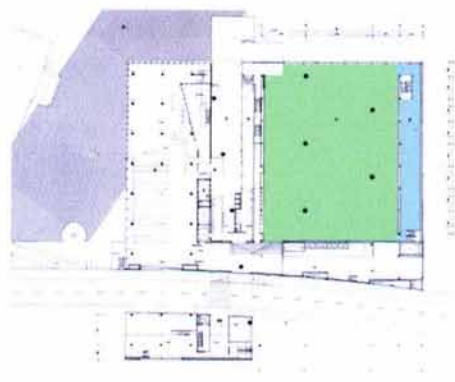
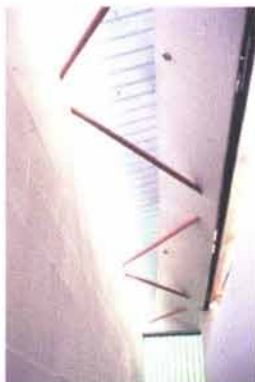
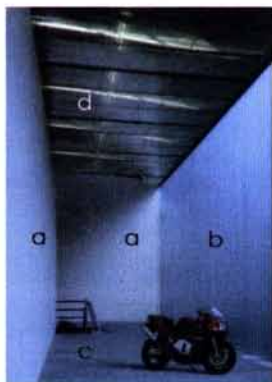
20 Contraste geométrico y lumínico entre la sala de conferencias y la sala 1 del museo, el cambio en la condición dinámica del plano base provoca una sensación antagónica, mientras el suelo del salón de conferencias empuja el de la sala 1 parece detener el recorrido, aunque ambos espacios presentan una profundidad similar, la condición del suelo altera el sentido de amplitud, la sala de conferencias parece ser menor en profundidad que la sala 1, tal impresión tiene que ver entre otras cosas con la velocidad de desplazamiento, con el impulso al movimiento.

El cambio brusco de dirección para conectar un espacio con otro provoca una discontinuidad que acentúa el contraste haciéndolo más contundente.

21 Encuentro inusitado al traspasar una puerta, contraste en la altura, en la condición lumínica, en la proporción del lugar. Manipulación del grado de cerramiento de las superficies conjugado con la posición del observador, el entrepiso de rejilla a mayor distancia permite mayor transparencia en tanto que cuando la distancia se acorta aparece más opaco.



presenta límites propios y límites compartidos, algunos que se encuentran exclusivamente en su interior y otros que además de delimitar este ámbito son también delimitantes de ámbitos mayores, la cubierta superior por ejemplo (**d**) es también la cubierta de la sala 2 aún no conocida., ver un pedazo de ella representa un anticipo de la vivencia posterior **22**. La pieza presenta de nuevo una composición heterogénea de sus límites, superficies de tratamiento matérico diferenciado encontradas entre sí directamente.



Variantes al espacio. Nótese aquí dos tipos de variantes: una que podríamos denominar de conjunto, relacionado con el cambio de características entre dos objetos y otra que podríamos denominar endógena relacionada con las variaciones que se operan en un mismo objeto. Encuentro directo discontinuo. El contacto entre estos dos espacios es directo, no media entre ambos un espacio de transferencia lo que propicia un golpe abrupto. Podemos nuevamente tipificar, ahora el tema de los encuentros, podemos hablar de encuentros entre dos objetos pero también de los encuentros entre las distintas partes de un objeto, encuentros directos y encuentros indirectos. El efecto remite a las secuencia cinematográfica en que se pasa abruptamente de una imagen a otra sin elementos de intermediación. **22**. Explosión, el cambio drástico en las condiciones lumínicas, pero sobre todo en las alargadas proporciones del componente origina una especie de explosión espacial



De regreso en la sala arbolada encuentras en una de sus esquinas casi de manera accidental la salida (a): un reducido conector actúa de nuevo como punto de inflexión en el que mediante un cambio brusco de dirección se desemboca en el canal encapsulado (b) 23 en el que se opera un contraste de proporciones, del extenso ambiente oscuro precedente al estirado corredor, delimitado hacia el exterior por una mampara de cristal cuya estructura se forma por una profusión de elementos que confieren al espacio una alta densidad contrarrestada por el vacío de los planos lateral y de base.

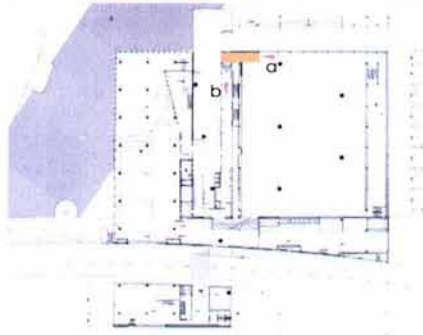
Al salir de la sala 1, te reencuentras con la calle encapsulada.



a



b

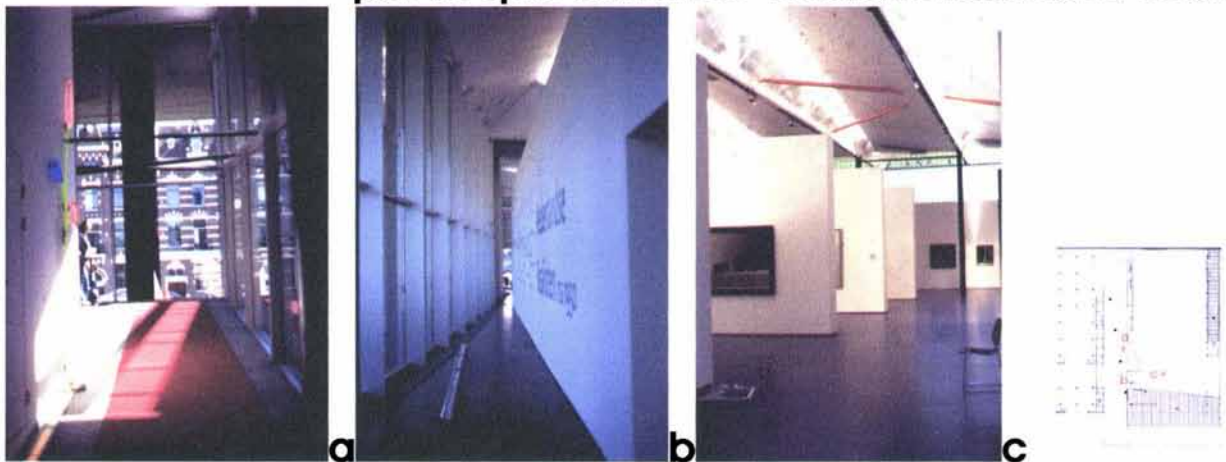


23 Alternancia contracción-dilatación. De nueva cuenta la fuga visual del alargado espacio contrastada con la extensa sala precedente en una alternancia largo-extenso-largo.



A diferencia de la experiencia del acceso sostenida en el canal en descenso, esta vez avanzas a contracorriente ascendiendo junto con la inserción oblicua hasta que esta se extingue para dar paso a una nueva recuperación: la imagen del canal urbano y la cinta volumétrica que lo contiene, apareciendo de nuevo el pórtico frontal 24, 25. Esta sala, situada justo encima de la sala arbolada representa un contrapunto 26 contundente en el que se contrastan la alta densidad penumbrosa de la sala inferior con la amplitud y luminosidad de la superior, circunstancia entreverada con la condición estructural-

por la que caminas hacia la luminosa sala 2



24 A lo largo del recorrido se van abriendo visuales hacia distintos puntos del entorno, fenómeno que propicia una fragmentación del mismo, una dosificación de los re-encuentros. Las aperturas visuales del interior hacia el exterior pueden también ser vistas como explosiones, como fugas

25 El manejo del re-encuentro, el lugar ya recorrido vuelto a encontrar desde otra perspectiva, el mismo espacio que dividido por una película de cristal se convierte en el espacio distante en el tiempo, distante en el tiempo y próximo en el espacio, acentuación de la consciencia del tiempo transcurrido.

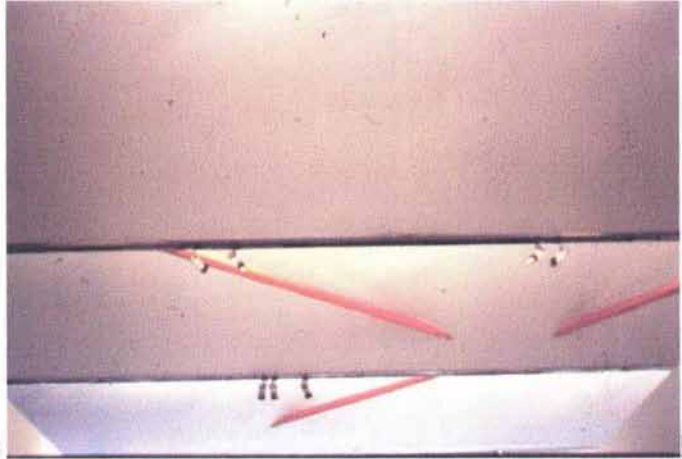
26 Contraste en densidades, dos espacios que presentan exactamente las mismas dimensiones se muestran radicalmente diferentes por la cantidad de elementos que presentan en su interior y por el contraste lumínico. Las salas 1 y 2 que forman uno de los polos del edificio se contrastan entre sí formando una nueva polaridad, polaridad dentro de los polos.



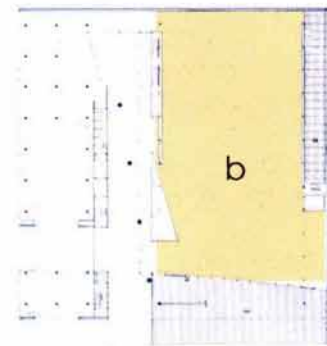
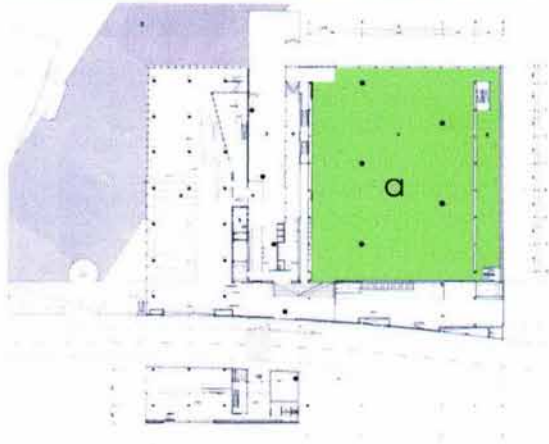
constructiva de ambos sectores, mientras el techo de la sala inferior es un entrepiso sujeto a condiciones de carga de donde se deriva la conveniencia de soportes intermedios, la sala superior presenta una techumbre que sólo actúa como cubierta, es decir, que no está sometida a mayores compromisos de carga y por tanto prescinde de apoyos intermedios brindando una amplitud total, reforzada por el tratamiento del plafón luminoso formado por multitud de superficies alabeadas que difuminan la luz confiriendo al espacio una dimensión cambiante, se trata de una techumbre que dinamiza el espacio ya que al



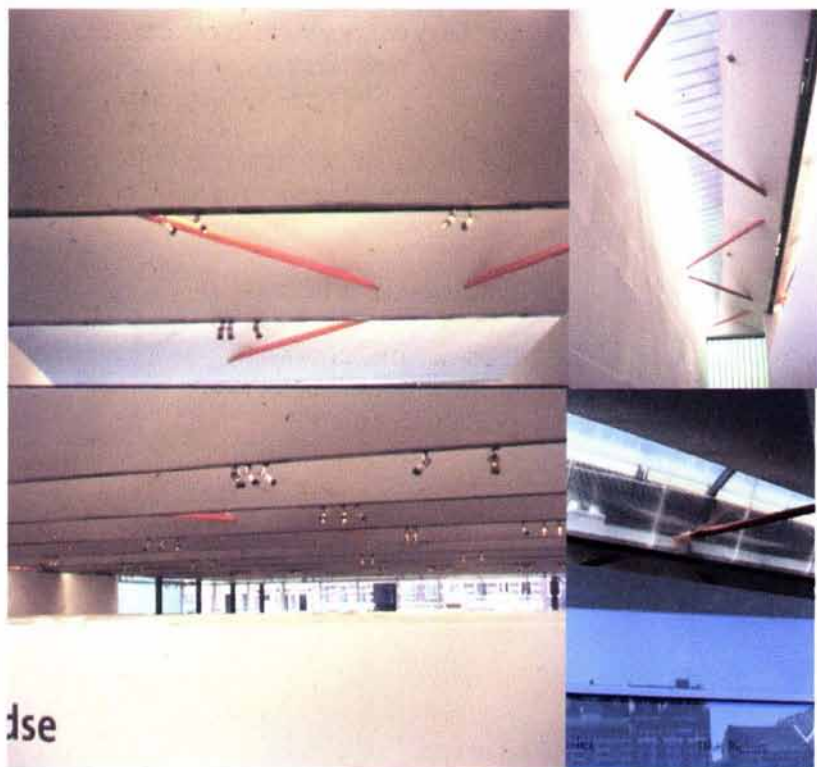
a



b



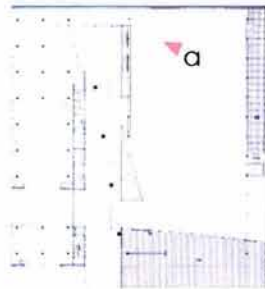
ser observada desde distintos ángulos va adquiriendo diferentes configuraciones **27**. Si bien esto puede ser aplicable para cualquier objeto, en este caso el objeto potencializa las variantes surgidas de los diferentes puntos de vista. La sala por otra parte, se constituye de nuevo en un descanso horizontal extenso bordeado por paredes de diferente opacidad, dos de ellas totalmente opacas, una transparente y una más, translúcida, hacia la que se adosa la alargada galería lateral que por el aspecto de su envolvente parece una caja anodina incapaz de albergar todo lo que contiene en su interior.



dse



La salida de la sala 2 se ubica en una de sus esquinas por debajo de un balcón – extensión de un espacio que se anuncia anticipadamente – **29** conectando hacia un corredor con la desembocadura de la inserción oblicua, ahora alargado prisma ascendente cuya fuga determinada por su profundidad **30** contrasta otra vez con la proporción del espacio precedente. Este punto representa un hito en la secuencia ya que significa finalmente el contacto con un objeto que se había vislumbrado desde el inicio de la secuencia.



29 Conexión visual entre espacios distantes, continuidad interior-interior

30 La percepción de la profundidad varía de acuerdo al ancho de un espacio, entre dos espacios con la misma profundidad el más angosto aparecerá como más profundo. De nueva cuenta se presenta la explosión por profundidad, recordando hasta el momento hemos tenido:

amplitud canal urbano
contracción canal interno
contracción transfer
dilatación sala conferencias
contracción transfer
dilatación sala 1
contracción canal encapsulado
dilatación sala 2
contracción ducto elevado
dilatación sala 3
dilatación terraza azotea

En síntesis, una alternancia marcada de contracciones y dilataciones acentuando los efectos sorpresivos derivados de las variaciones espaciales a lo largo del recorrido.



Se trata de un elemento compuesto por un ámbito externo y uno interno, el primero representa uno de los componentes más diferenciados del conjunto albergando elementos verdes., el segundo, una combinación de escalera-rampa **31**. El costado lateral izquierdo se define por un cancel que presenta piezas verticales robustas que vistas en escorzo dan la impresión de formar un muro sólido al mismo tiempo que filtran la luz hacia el interior., en el fondo del pasaje, una pared transparente incorpora un fragmento del exterior.

luego, finalmente, la conexión con el interior de la inserción oblicua



Figura 31. Vista interior.

31. el tratamiento del plano base recuerda el tratamiento del plano base del salón de conferencias en cuanto a la combinación de rampa y escalones a diferente escala y en diferentes proporciones, deformación de una imagen base, variación de una imagen base.

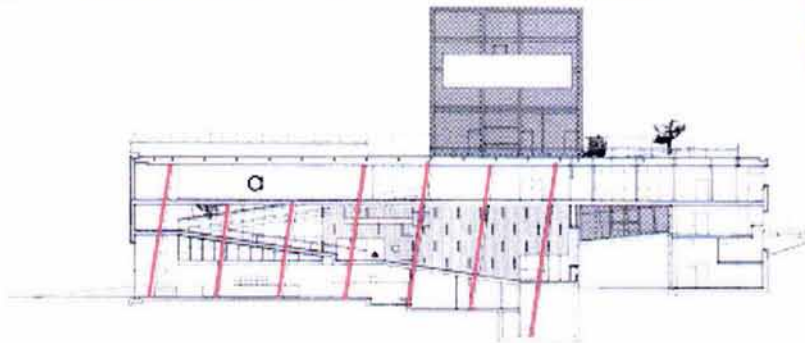


Ascendiendo por el pasaje se llega en última instancia a la azotea del edificio, punto de máxima liberación en el que se vuelve a hacer contacto con el canal urbano, final adelantado de la secuencia. En un punto intermedio de la escalera, uno de los escalones se engarza con la última sala 32, volumen prismático ortogonal en el que se incrusta una reminiscencia del auditorio ubicado por debajo 33: los pilares inclinados ahora insertos entre dos superficies horizontales creando una impresión de gran inestabilidad. Este contenedor elevado alberga un sector destinado a oficinas y



32 Microengarce uno de los escalones parece estirarse para bajarse del barco, para cambiarse de barco, engarce entre dos espacios que viajan en dirección opuesta –en nuestra mente por supuesto, ¿en dónde más?–

33 Reminiscencias parciales, persistencia de fragmentos de imágenes pasadas incrustados dentro de nuevas realidades, desfases temporales, la persona que ya no debería de estar en la siguiente reunión, el intruso persistente que va traspasando diferentes estratos y en cada uno de ellos se transforma y trastorna, altera, modifica.



otro que funciona como sala de exhibición predominantemente introvertida en cuyos parámetros ortogonales se incrusta la cola de la inserción oblicua confiriendo al sector una variante. Hacia el extremo de la sala se prolonga una derivación que se extiende sobre la sala iluminada, el balcón, final abrupto de la ruta. 34



34. La última imagen, aquella que representa el punto en el que ya no hay más desconocidos posibles.



5. Análisis interpretativo de la secuencia en la kunsthall. Temas de composición secuencial.

Hasta aquí en la identificación de fenómenos relacionados con la sucesión de imágenes a lo largo de un recorrido por la kunsthall, la pregunta siguiente es de qué sirve saber todo lo que hasta el momento ha sido referido, cómo saber que todo lo relacionado representa algo que puede ser identificado como cualidad del objeto, porque por ejemplo, cuando se habla de la discontinuidad de las cuatro fachadas de la kunsthall, de este fenómeno en el que observado el edificio desde cuatro diferentes puntos parece tratarse de cuatro edificios diferentes también podemos hablar de un edificio anodino en la colonia portales, uno de esos típicos edificios cuya fachada frontal es una cosa y la fachada de colindancia es una totalmente diferente y la interior otra más. Entonces, cuál es el parámetro para decir que uno es acertado y otro no, que uno presenta cualidades y el otro no, que uno está pensado y el otro no.

¿son iguales ?

Los dos son discontinuos.



¿y qué hay por citar otro ejemplo con el fenómeno referido de la polaridad? La inferior-obscura sala 1 y la superior-luminosa sala 2, ¿no se parecen también a un edificio cualquiera en el que se experimente el ir de una bodega oscura en un sótano a una azotea llena de luz?., o el hundimiento de la torre y su posterior estallido ¿no se parecen a lo que se observa cuando al ir descendiendo por un paso a desnivel se identifica un edificio en segundo plano decrecer y al emerger de nuevo a la superficie se le observa gradualmente crecer? ¿da lo mismo? Y si da lo mismo y con esas observaciones se permanece lejos de poder afirmar cual caso representa una cualidad y cuál no.

Entonces, de qué sirve la observación.

A mi parecer, estas comparaciones resultan sugerentes.

En principio creo que ciertamente comparten una raíz, en ellas subyacen los mismos fenómenos: la discontinuidad, la polaridad, la transformación., entonces se puede ir distinguiendo que en la asociación de

imágenes hay fenómenos estructurantes que pueden adquirir diferentes configuraciones, diferentes tratamientos. Dichos fenómenos si bien están en la base de la forma de los objetos no son en sí mismos su forma., son por decirlo de alguna manera principios de orden, temas de composición.

Profundizando en el significado del término temas de composición secuencial, hay que precisar que por tema lo que en este trabajo se entiende es en síntesis una unidad de contenido, aquello de lo que algo se trata., en tanto que el sentido de composición se refiere a la particular manera en que las partes de un conjunto se encuentran dispuestas o también el ejercicio que conduce a ello. Finalmente y reiterando, por secuencial se entiende aquella composición que presenta un orden resultante derivado de los peculiares modos de asociación de piezas a lo largo de una duración.

El significado del término *temas de composición secuencial* consiste entonces en las **unidades de**



contenido referentes a las **maneras** en que se encuentran **asociados** entre sí a lo largo de una duración los componentes de un conjunto.

En otras palabras, por tema de composición podemos entender los patrones que engloban las distintas modalidades de asociación.

Después de haber estudiado el sentido secuencial de distintas obras distingo de entre los múltiples fenómenos observados tres ejes fundamentales de los que se desprenden : la constancia-repetición-, el cambio –transformación- y el entrelazamiento de ambas : la variación.

Revisando exhaustivamente cada forma de asociación acabo siempre encontrando su derivación de una de esas tres vertientes o de su combinación, de donde infiero una estructura formada por tres troncos de los que se desprenden diversas ramificaciones siendo los troncos identificados como los grandes temas de la composición secuencial y las ramificaciones, modalidades temáticas

específicas que adjetivan el tema base.

En este sentido, como se ha mencionado, el tema presenta un carácter abstracto que infunde la esencia de los fenómenos que la modalidad temática se encarga de enfocar.

A su vez, de la modalidad temática se desprenden otras tantas manifestaciones que constituyen la precisión última del tema de composición.

Crecimiento continuo es por ejemplo un enunciado que expresa una modalidad de variación altamente específica que con facilidad puede ser identificada dentro de la familia de las fluctuaciones.

Esta ejemplificación ilustra la ramificación antes referida , en primera instancia el tronco central, la variación, en segunda, la fluctuación, modalidad de la variación y en última, el crecimiento continuo, una de las formas específicas de la fluctuación.



En la identificación de los modos de asociación se encuentran diferentes niveles, desde la referida unidad de secuencia mínima comprendida en la parte, hasta la que se refiere a la asociación entre partes y aún entre conjuntos. El concepto de tema de composición abarca diferentes niveles de asociación, el tema de la fluctuación por ejemplo, puede darse tanto en corto como en largo, la fluctuación de la torre, o la fluctuación lumínica de 5 celdas distantes entre sí. O la acentuación en una palabra como la acentuación que una frase efectúa dentro de todo un texto. Por ello al revisar los temas de composición debemos ir ejemplificando cómo los distintos niveles quedan abarcados.

No se pretende en este trabajo agotar todos los temas ni todas las modalidades de la asociación, - ni siquiera sé si eso sea posible- sino exclusivamente mostrar los que me parecen evidentes en los casos estudiados. En la presentación de los temas desarrollada en el siguiente apartado, se alternan ejemplos arquitectónicos con algunos ejemplos

cinematográficos con el propósito de evidenciar los significados.

Repitiendo: un mismo elemento estructurante puede estar presente en múltiples configuraciones, algunas logradas y otras quizás no, por tanto es posible afirmar que no es atributo del fenómeno estructurante la calidad del resultado formal del objeto arquitectónico, de la misma manera que una idea puede ser manifestada de muchas formas posibles, puede aparecer descrita en una frase en un periódico amarillista o puede formar parte de un poema.

Poema y artículo amarillista comparten un fondo y se diferencian en una forma., en ambos el fenómeno estructurante resulta imprescindible, sin él no hay ni artículo amarillista ni poema.

En este punto me doy cuenta de que en el trabajo desarrollado me he avocado más a la identificación de fenómenos estructurantes que a la de identificación de logros cualitativos, de niveles de logro en las constitución formal ., no estoy, al final del trabajo



en posibilidad de definir qué es poema y qué artículo amarillista., al releer lo escrito acerca del cielo sobre Berlín y sobre la kunsthall me doy cuenta de que no planteo un juicio de calidad –aunque intuyo que los casos de estudio son, al menos en su constitución secuencial, de una calidad excepcional-de que ninguna de las observaciones y reflexiones elaboradas podrían justificar contundentemente la calidad de las obras y si en cambio representan un ejercicio de identificación de fenómenos relacionados con el establecimiento de secuencias.

Siento al darme cuenta de ello que se me quita un peso de encima.

Queda entonces definido, al final de esta investigación su objetivo primero: la identificación de fenómenos estructurantes del orden secuencial.

y una pregunta necia:
¿para qué?

Y una respuesta espontánea:
No para calificar la forma de un objeto ni para trasladarla a otras situaciones

sino para entender de donde proviene, dónde está la fuente sin forma de la que se derivan diversas formas posibles.

Regresando a los fenómenos estructurantes-los temas de composición- ., si, el edificio de la portales y el de tepito y el paso a desnivel son en mucho iguales a la kunsthall, es decir, comparten los mismos fenómenos estructurantes.

Por tanto, como objetos de estudio revisten el mismo interés, lo cual ofrece una posibilidad interesante: cualquier objeto que nos rodea que involucre el entablar con él una relación a través de una percepción en movimiento es potencialmente un objeto de estudio de interés, lo que abre el campo de estudio generosamente.

Resumiendo, podemos identificar en la repetición, la variación y la transformación los temas primarios de asociación secuencial, los troncos del árbol del que surgen ramificaciones, modalidades temáticas, fenómenos estructurantes



de segundo orden de los que a su vez emanan modos específicos., la polaridad se da por ejemplo entre la sala 1 y la sala 2 por oposición – contraste- en la condición lumínica una oscura y densa la otra luminosa y vacía, ramificación de tercer orden en la que ya es posible identificar un rasgo y una asociación: la luz y el contraste, el contraste en la luminosidad.

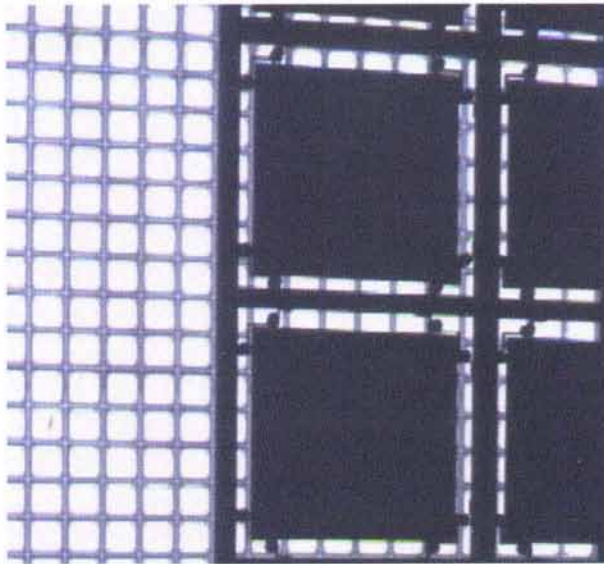
Se intenta a continuación bajo esa estructura provisional ordenar las observaciones previamente desarrolladas.



Temas de composición secuencial.

Repetición.

Acción de decir otra vez algo que ya se ha dicho, de decir una misma cosa más de una vez.



Celosía en el instituto del mundo árabe. Jean Nouvell.
La proliferación de un motivo geométrico caracterizando el conjunto.

Cuando en una frase se repite una palabra, así como cuando en una obra de arquitectura se repite un color o en una obra de cine un escenario, se genera una de las formas de asociación secuencial más evidentes y más poderosas.



Para que el fenómeno de la reiteración opere es necesaria la presencia de más de dos elementos, por lo menos los dos elementos que se repiten y de la presencia de un medio en el que se encuentren inmersos.

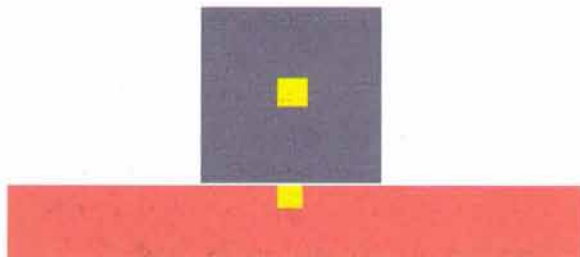


Cabe señalar en este punto que al hablar de la cantidad de elementos necesarios para la puesta en marcha de la repetición no necesariamente estamos hablando de elementos físicos sino también de *elementos-experiencia*. Un mismo elemento que se observa dos veces



en distintos momentos constituye desde el punto de vista secuencial una repetición.

Imaginemos un patio al centro del que se encuentra dispuesto un cubo de color naranja y una galería roja con una ventana que mira hacia una de las caras del cubo.



Imaginando un trayecto de ida y vuelta por la galería, la cinta perceptual resultante sería :



Donde se obtiene una forma de repetición operada por una sola imagen (la imagen vano-cubo) experimentada en dos momentos diferentes.

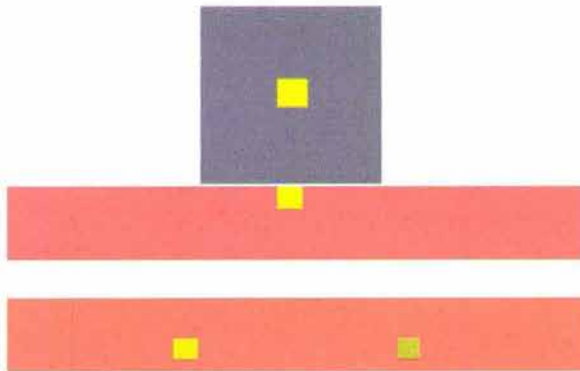


Hay que advertir que en la descripción que aquí se presenta se efectúa una reducción de la experiencia, se muestra la repetición de la figura como un evento instantáneo, como si tratara de una vista de golpe, cuando en realidad podemos inferir que la figura está en todo momento presente ante la vista de un observador que conforme se acerca a ella va descubriendo gradualmente nuevos aspectos hasta encontrarse de frente al vano, sin embargo, es por otra parte reconocible la presencia de los instantes privilegiados de la secuencia y con estas consideraciones lo que se pretende es sintetizar recursos y para ello es necesario seleccionar algunas cosas y dejar de ver otras.

Observando los ingredientes de la repetición en los anteriores esquemas básicos se detectan los siguientes componentes : la presencia de un fondo neutro abarcante caracterizado por un tratamiento geométrico y cromático (la galería) en el que se encuentra insertada una figura (la imagen vano-cubo) que presenta rasgos diferenciados respecto al medio en que se encuentra inmersa y por

último un tercer componente agregado por la hipotética condición de un espectador que se desplaza de ida y vuelta activando dos veces una misma imagen.

Se trata en este primer esquema de una repetición simple en tanto se encuentra compuesta por una imagen idéntica representada dos veces en nuestra memoria. Los rasgos de la imagen son idénticos. Resulta difícil imaginarse una cosa de tal naturaleza dado que por más similitud que podamos encontrar entre dos momentos diferenciados, siempre encontraremos alguna variación por menor que ésta sea.



Imaginando una variación en las condiciones lumínicas en la experiencia de regreso se observan dos

imágenes ligeramente diferenciadas con lo que el sentido de la repetición presenta una diferente modalidad en la que se combina la constancia con el cambio, en este caso el cambio lumínico suave. Así que aún teniendo condiciones *materiales* fijas (un vano-cubo amarillo, una galería roja, un sujeto que va y viene) encontramos un agente de cambio importante en la condición lumínica. Es posible identificar aquí un tema añadido al de la repetición que es de la fluctuación, el de la modificación suave en los rasgos de una imagen. En este punto se subraya el hecho de que en la asociación de imágenes con frecuencia actúan de manera simultánea diferentes temas, es decir, se gesta un entrelazamiento de modos de operarse el cambio y la constancia en la forma. Más adelante se referirá con mayor precisión el tema de la fluctuación.

Hasta ahora se han descrito un par de situaciones relacionadas con el fenómeno de repetición a partir de una sola imagen percibida en diferentes momentos.



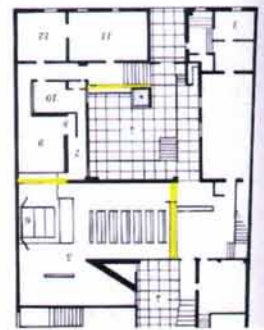
Del tema central de la repetición que hemos estado observando interrelacionado con el tema de la fluctuación, se desprende cuando el número de piezas se multiplica con regularidad a lo largo de un medio homogéneo un fenómeno que podemos denominar como **intermitencia**, como algo que se repite con determinados intervalos. Intermitencia y fluctuación, fluctuación intermitente. Observamos una imagen que se repite presentando rasgos constantes –la geometría del vano, el color del cubo- y rasgos de variación suave –el matiz del color en cada una de las caras del cubo-.

INTERMITENCIA.

Cualidad de lo que se produce con intervalos.

Un ejemplo de repetición intermitente irregular podemos observarlo a lo largo de la cinta de recorrido en la capilla de capuchinas, en donde se reitera la presencia de una celosía que se identifica como un elemento de constancia incrustado en diferentes posiciones. En la repetición por

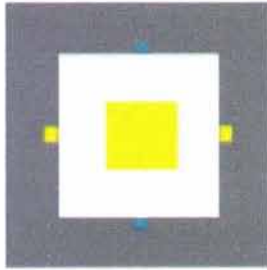
intermitencia no se presenta un intercalado de elementos equivalentes sino una repetición de un elemento dentro de un medio relativamente homogéneo.



ALTERNANCIA:

Acción y efecto de sucederse en el espacio o en el tiempo dos o más cosas repitiéndose una detrás de otra.

Si ahora imaginamos un escenario como el siguiente :



en el que se presentan rasgos cromáticos intercalados encontramos una nueva forma de repetición que por sus características podría ser identificada como **alternancia** , en donde se crea un ritmo compuesto generado por la repetición de rasgos diferidos con cierta regularidad.



En la kunsthall encontramos un sentido de alternancia en la sucesión de planos de base inclinados en distintas direcciones tratándose en este caso de una alternancia irregular dado que el intercalado de rampas se interrumpe al avanzar sobre una de las salas para posteriormente reaparecer.



Observando con mayor detalle este caso de alternancia es posible identificar en él un sentido de fluctuación patente en el cambio de dirección de la pendiente de las rampas.

En la cinta "The big chill" de Lawrence Kasdam, la secuencia inicial muestra un tratamiento de imágenes alternas en donde gradualmente se introduce



la anécdota. En este caso se trata de una alternancia peculiar en virtud de que hay un elemento que se repite –las tomas en acercamiento de un cuerpo que está siendo vestido- y otros elementos que no son idénticos pero que si pueden ser identificados como la contraparte alterna por la similitud que presentan entre sí -una serie de personajes relacionados con dicho cuerpo-

Vale la pena aquí señalar de nuevo la incidencia del tema de la fluctuación en la alternancia, aún en el elemento que se repite existe una variación suave: cada toma enfoca diferentes porciones del cuerpo., mientras que



por otra parte, el segundo grupo de imágenes, presenta una variación al presentar diferentes personajes que comparten posiciones y actitudes frente a la cámara.

La importancia de la alternancia en éste último ejemplo radica en que cada pieza tiene la función de aportar nueva información que permite reforzar el significado del mensaje.

Intentando esquematizar tendríamos una serie de piezas alternas fluctuantes:



Un ejemplo adicional de alternancia lo tenemos al observar el esquema secuencial del museo de antropología en la ciudad de México en el que una de las variantes del recorrido consiste en una combinación intercalada de dos componentes : ingreso al patio,

ingreso a sala, regreso a patio, regreso a sala etc.. A lo largo de esta secuencia, en cada reingreso a patio y sala se van observando diferentes facetas del espacio, situación que puede identificarse como un juego de **reconfiguraciones** progresivas.

Por otra parte encontramos en este mismo ejemplo el tema de la **acentuación** en dos elementos específicos, por una parte el paraguas monumental del acceso y por otra parte, en el extremo opuesto la sala principal del museo. Dos acentos confrontados generando un juego de tensión a lo largo del recorrido.

El distanciamiento entre los elementos, rasgos o temas que se repiten representa un recurso importante en el manejo de la repetición, en el caso de la Villa Savoye, la visual profunda del entorno se tiene en tres estados diferentes, en primera instancia en el plano base de acceso, posteriormente se recupera en el nivel intermedio y finalmente en la terraza azotea. En cada uno de esos estratos se tienen diferentes impresiones de un mismo paisaje.

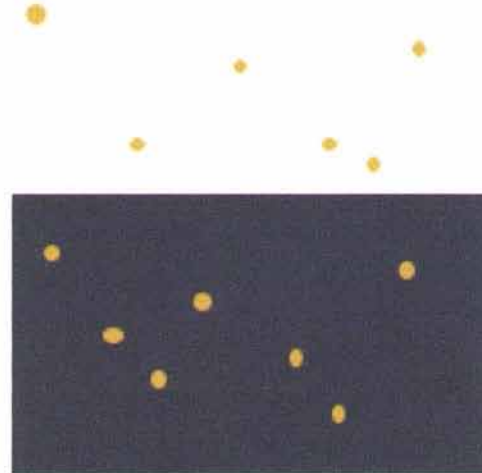


Un distanciamiento mayor lo tenemos en la kunsthall en donde el contacto con el entorno de la avenida se recupera tanto en la sala luminosa elevada como al ingresar a la azotea, punto final del recorrido que devuelve la impresión del ámbito del que se proviene desde una perspectiva diferente. Como vemos en ambos casos se trata de un patrón de repetición que no sólo tiene que ver con el objeto en sí mismo sino también con el medio en el que se encuentra inmerso. La manera de dosificar los encuentros con el entorno representa un juego de repeticiones y resignificaciones que participa en el establecimiento de una secuencia.

Pero también tenemos ejemplos en los que el entorno no es en sí el objeto de



repetición sino un fondo que la diversifica. Recordando la sala arbolada en la kunsthall tenemos la incorporación de un elemento naturalmente exterior en el interior del edificio, el ingreso de los árboles al edificio, la repetición adentro de lo que sucede afuera crea un efecto en el que se combinan la constancia y el cambio. Un entrelazamiento diferenciado. De esta modalidad temática podríamos desprender cualquier cantidad de variaciones por ejemplo, el sacar las columnas del interior hacia el exterior, el meter al edificio el pavimento del parque etc.. lo que en este caso nos permite identificar este recurso como repetición estriba en la diferenciación de los ambientes. A pesar de tratarse de un mismo pavimento, este es identificado como repetición en el momento que participa de lugares diferentes. Por otra parte, resulta de interés el observar como un elemento se resignifica cuando se le coloca en un sitio en el que no se le observa habitualmente.

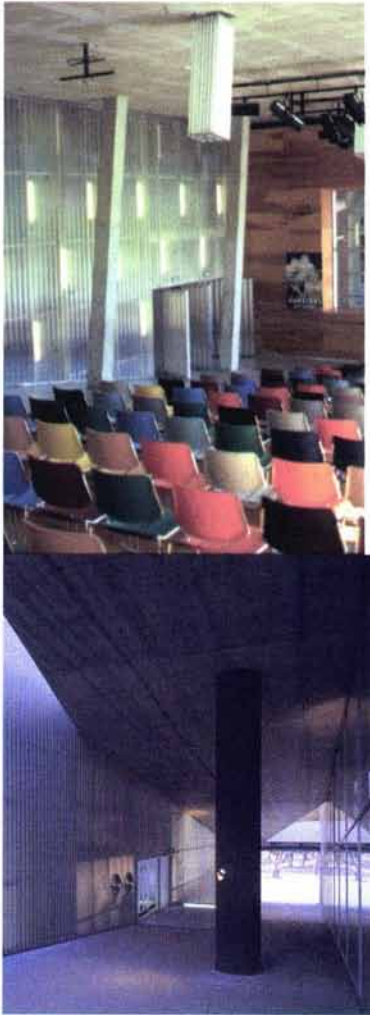


Común denominador.



El efecto de la repetición en ocasiones establece vínculos entre elementos diferenciados tanto próximos como distantes. Es el caso de la repetición en el tratamiento de la cubierta de la galería alargada y la cubierta de la sala superior iluminada en el que dos elementos de configuración diferenciada presentan un rasgo compartido de la misma manera en que el muro medianero entre la calle descendente y el salón de usos múltiples actúa como el común denominador, el rasgo que persevera entre dos espacios.





Hasta ahora se han descrito temas de composición vinculados fundamentalmente con el fenómeno de la repetición de elementos y rasgos. Como se ha podido notar, no ha sido posible desvincular el tema de la repetición de otros temas que tienen que ver con la variación y la transformación. A pesar de dicha combinación de temas, parece sin embargo posible reconocer que en esa mezcla es evidente la dominancia de uno de ellos, la repetición.

A continuación se refieren temas que fundamentalmente tienen que ver con el fenómeno de la variación.



Variación.

Acción mediante la que algo se modifica conservando alguno de sus rasgos precedentes.

FLUCTUACIÓN.

Variación suave. Experimentar una situación variaciones de aumento y disminución. Oscilar. Moverse continuamente.

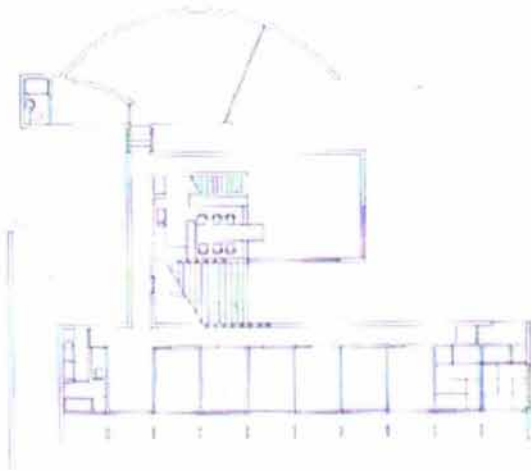
Una forma de fluctuación por modificación de tamaño la encontramos en la casa Koshino de Tadao Ando en donde tres prismas se encuentran "encajados" en una ladera presentando ligeras variaciones en sus alturas. En este caso no se trata de un patrón claro de crecimiento o decrecimiento sino simplemente en una especie de oscilación irregular de tamaños, acentuada por la constancia en las características materiales, geométricas y cromáticas de los tres cuerpos.



Vista en su secuencia interna la casa presenta una serie alterna de contracciones y dilataciones: el recorrido comienza en una estrecha escalera que desciende hasta llegar a un contenedor de amplitud contrastada que presenta un vano abierto hacia la espalda de un volumen. La serie continúa por un pasillo estrecho, interior, de baja luminosidad que conecta con otro contenedor que a su vez presenta un vano que mira a la espalda del volumen precedente. De nuevo el pasillo alargado, angosto y oscuro que conduce a las piezas privadas de la casa en donde finalmente las vistas se abren hacia un jardín, porción

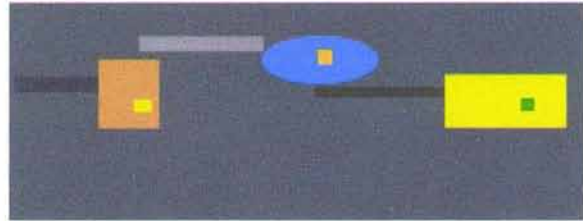


visualmente cancelada para el resto de los componentes.



En esta secuencia compuesta por repeticiones alternas se presentan más de dos componentes, tenemos en primer lugar el pasillo de interconexión, en segunda instancia, los recintos de dimensiones contrastadas y las vistas a las espaldas y al jardín. La fluctuación en este caso resulta compleja dado que se presenta en varios niveles, la variación se presenta en las dimensiones de los volúmenes, en la geometría del componente cóncavo, en la longitud de los pasillos y en las vistas desde el interior de los volúmenes.

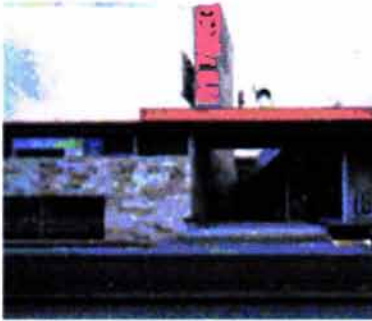
Crecimiento-decrecimiento.



El fenómeno de la fluctuación dimensional que se apunta en párrafos anteriores queda patente en la torre de la Kunsthal que tiende a adelgazarse y empequeñecerse conforme el sujeto se acerca al edificio en lo que se identifica como una vertiente de la fluctuación que podría denominarse crecimiento-decrecimiento

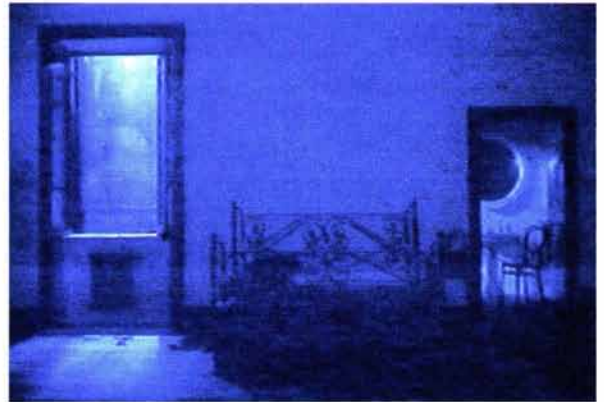
En este punto observamos un patrón de fluctuación que ya no se encuentra vinculado con el fenómeno de repetición ya que se trata de la vivencia en continuidad de un mismo elemento cuya forma presenta variaciones relacionadas con el cambio de posición del





tanto la relativa independencia de ambas modalidades como su posible interacción, lo que las pone en una posible categorización como entidades paralelas.

En la cinta *Nostalgia* de Andrei Tarkovsky, observamos múltiples ejemplos de variación sutil derivados del suave movimiento de la cámara que al acercarse lentamente a los objetos propicia un intercambio de situaciones y una modificación gradual de su tamaño relativo.



sujeto observador. Por tanto en este punto parece necesario reconocer





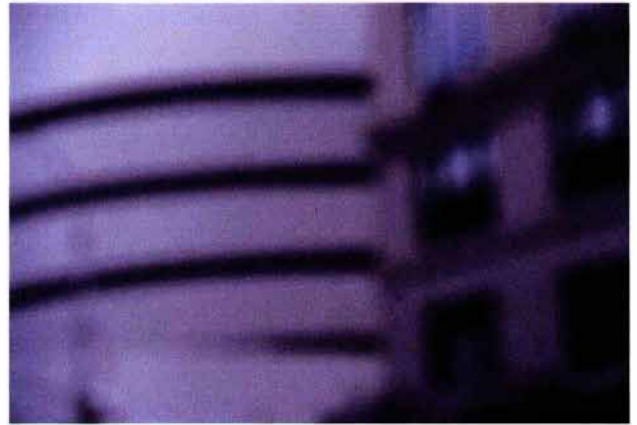
Se trata de nuevo de un fenómeno de fluctuación creciente con una situación añadida derivada de la virtual desaparición del entorno y del surgimiento o activación de una pieza anteriormente extraviada en el conjunto.

Una forma diferente de fluctuación se observa en el juego compositivo de los volúmenes de la kursaal cuya geometría parece modificarse gradualmente oscilando de la ortogonalidad a la oblicuidad en un proceso que por la variación en la apariencia del objeto podría identificarse como **reconfiguración**.





Palacio de congresos Kursaal. Rafael Moneo.
Fluctuación geométrica.



Otro ejemplo de fluctuación lo encontramos en el museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright en donde la trayectoria sugerida por el edificio parte de su punto más elevado desde el que se inicia un descenso suave y continuo en espiral. El inclinado suelo por el que se camina presenta un patrón fluctuante en virtud de su variación constante. De particular interés resulta la combinación del abrupto movimiento inicial ascendente conducido por el elevador con el suave y alargado movimiento de la ruta en espiral descendente.



Otro caso de fluctuación geométrica lo encontramos en el manejo de las superficies alabeadas que constituyen en sí una variación fluctuante que se acentúa con el desplazamiento del observador. En el caso del corredor *secuestrado* en la kunsthall observamos un plano elevado formado por largueros que presentan una inclinación variable, inclinación que se combina con el sesgo de la losa base en la cual se apoyan.



Un efecto parecido lo encontramos en la sala iluminada en donde múltiples superficies alabeadas conforman un plafón que al tiempo de propiciar una suave variación geométrica crean un juego de variación en la luz que penetra entre dichas superficies.



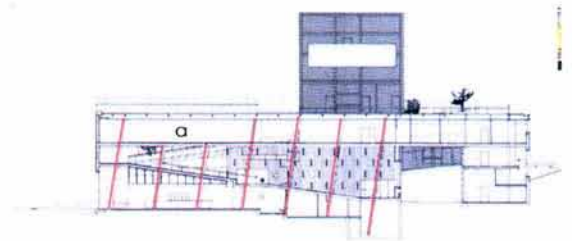
En general, encontramos en la oblicuidad un recurso de generación de fluctuaciones.

Cuando los límites del espacio dejan de presentar una distancia constante entre sí y se aproximan gradualmente generan un cambio que enfatiza el sentido de movimiento del sujeto observador.

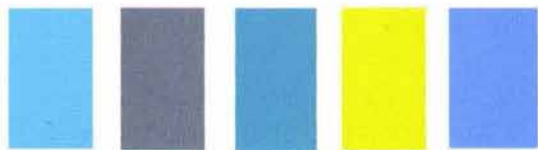


Como ya se ha señalado, la kunsthalle es un ejemplo que explota exhaustivamente este recurso.

Uno de los casos más claros en este sentido lo encontramos en el bloque izquierdo del edificio, en el que se observan intercalados límites que van desde la cafetería de piso horizontal y cubierta inclinada, el salón de usos múltiples de piso inclinado y cubierta horizontal y la sala superior de piso y techo horizontales, todos atravesados por columnas inclinadas, de donde vemos la construcción de la fluctuación a partir de la **alternancia** de planos horizontales y oblicuos cuyo elemento "constante" las columnas – que ya de entrada por su disposición inclinada representan una fluctuación – se resignifica de acuerdo a la condición de cada uno de los estratos que atraviesa.



Hay que señalar en este punto que la liga entre los tres sectores no es una liga continua ya que para ir de uno a otro hay que atravesar intercaladamente por los componentes del bloque derecho, por lo que se trata de una fluctuación que podríamos denominar como diferida, en la que se intercalan otros componentes del sistema :



Acabamos de observar el efecto de alternancia en diferentes niveles, por un lado la alternancia de horizontales y oblicuas dentro de un mismo componente, por otra parte, la alternancia entre diferentes componentes de un sistema

Acentuación.

Acción y efecto de poner mayor relieve en la pronunciación que se dá a una sílaba y que la distinguen de las que están próximas a ella. Poner mayor énfasis en algo. La manera en cómo se distribuyen los acentos en una frase.



Si por alguna razón pretendiéramos enfatizar alguna de las imágenes de una serie procederíamos a diferenciar alguno de sus rasgos con lo que estaríamos creando una **acentuación**, cuya eficacia radicaría en el grado de contraste respecto a las piezas precedentes y subsecuentes y la regularidad o similitud entre ellas. El acento viene ser un instante privilegiado en la serie y puede pertenecer a distintos niveles dentro del discurso general de una secuencia pudiendo tratarse de un acento secundario o de un acento principal.





En la kunsthall, la torre emblemática actúa como acento cuando a nivel urbano señala la posición del edificio contrastando con el objeto envolvente más bien discreto. En una segunda instancia, al ingresar al canal, la torre vuelve a tener un carácter de acento, un acento inesperado metido dentro de un conjunto de voces de entre las que fácilmente resulta vencedor. Hacia el final del recorrido, la presencia de la torre vuelve a manifestarse como pieza

contrastada, acentuada. Tenemos en esta caso la presencia de una misma palabra, un mismo gesto acentuando distintos momentos. Como vemos, se trata de un acento "lateral", no es en sí un acento como culminación sino más bien un acento intermitente, secundario. Notemos ahora que la reiteración no sólo está dada en la repetición de una imagen sino en este caso de un tema, el tema de la acentuación.

Obsérvese aquí la diversidad de funciones secuenciales de un mismo elemento, por un lado, la torre opera como elemento fluctuante y por otro como elemento de acentuación. Tratando de fundir ambos sentidos, tendríamos un acento –la torre dominando desde lejos- que paulatinamente se difumina- la fluctuación dimensional, decrecimiento- para de pronto reaparecer acentuando de nuevo. Así que el acento no presenta un carácter exclusivamente puntual, sino que puede ser la culminación de un proceso creciente o bien puede presentarse en principio como un fenómeno puntual susceptible de



desvanecerse gradualmente. La liga que el acento tiene con la duración de su presencia y con la manera en que surge y se extingue es un asunto digno de tomarse en cuenta en el establecimiento de secuencias.

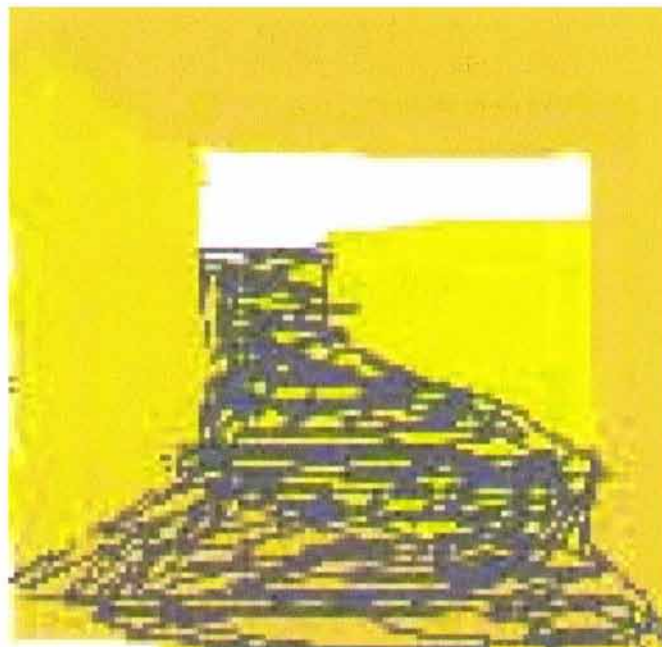
Regresando al esquema de la galería hipotética, imaginemos otro escenario, rodeemos el patio central con una galería roja y abramos un vano en cada lado de la galería y veamos que pasa colocando un cubo azul en el centro.



Recorriendo las cuatro galerías encontraríamos ahora un efecto de repetición en el que se observarían diferentes unidades haciéndose patente un ritmo en el que de nuevo se presenta un patrón de fluctuación si atendemos a los cambios en la tonalidad de las caras del cubo derivados de las distintas condiciones lumínicas de cada orientación. El patrón de fluctuación en este caso podría denominarse como **matización**, como una variación tenue en los



rasgos cromáticos y lumínicos de uno o varios objetos a lo largo de una duración.



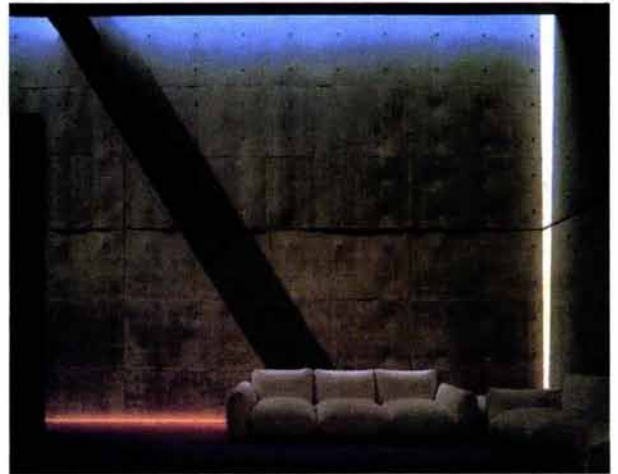
La posibilidad del matiz en el cromatismo, de raíz primordialmente pictórico, sugiere otro traslape de la arquitectura con una corriente vecina., imaginar la posibilidad de llevar a las cuatro dimensiones un tema cromático sugiere juegos compositivos por lo menos entretenidos. Imaginar el hacer explotar los matices cromáticos de la mejilla de un personaje de Rubens a lo

largo de un corredor que desemboca en otro corredor que a su vez transporta los diferentes colores de una tela plisada –por citar un ejemplo- permite trascender las limitaciones propias del lenguaje arquitectónico, aunque también las propias del lenguaje pictórico.



La matización lumínica, el cambio suave en la intensidad de la luz que podemos percibir a través de nuestro movimiento en un espacio, se da también de manera importante en el estatismo, cuando parados frente a un muro iluminado cenitalmente podemos observar a lo largo de una extensa

duración el lento desplazamiento de una sombra participamos de una visión secuencial genuina. El movimiento del que se trata en este caso es el de la tierra alrededor del sol. La manera en que los muros de un salón adquieren diferentes configuraciones por la incidencia lumínica representa el establecimiento de un sentido secuencial en virtud de que consiste en una sucesión de imágenes inmersas en una duración.



Casa Koshino. Tadao Ando.



A lo largo de la historia de la arquitectura encontramos algunos ejemplos que representan homenajes de éste fenómeno.



Hasta aquí la identificación del tema de la variación y sus distintas modalidades, a continuación se presenta la tercer forma de asociación identificada : la transformación.



De la transformación.

Acción mediante la que algo se modifica perdiendo su configuración precedente.

Fragmentación.

*Acción de reducir una cosa a fragmentos.
Acción de dividir una cosa material en partes.*

Cuando en una serie de imágenes se presentan cambios drásticos en sus rasgos se opera un fenómeno de transformación con el que se rompe la unidad de la experiencia dando lugar a la discontinuidad. La identificación de un orden en una secuencia discontinua se vuelve más difícil de percibir y depende en buena medida de la inserción de algún grado de constancia dentro del proceso de cambios radicales.

La figura anterior, a pesar de presentar modificaciones cromáticas sin pauta reconocible, presenta dos tipos de regularidad, por un lado la constancia geométrica y por otro la uniformidad

de los intervalos, hay un intervalo geométrico que le confiere un ritmo a la transformación cromática, que *mete* lo aleatorio dentro de una pauta.

El volumen prismático regular de la *kunsthall* presenta un orden similar en el que dentro de una constancia geométrica se yuxtaponen una serie de planos drásticamente diferenciados entre sí.

La unidad del objeto queda diversificada, o si se quiere, la diversidad se unifica en una combinación que por un lado parece pedir concentración pero por otro invita a la dispersión.

La incorporación de la aleatoriedad y el rompimiento de la constancia incorporan en el objeto una dimensión subjetiva en la que se imprime el tiempo psicológico, no un tiempo lineal del antes y el después sino un tiempo que se traslapa, se sobrepone, invierte y desordena.





Atendiendo al modo abrupto en que se efectúa la transformación sin mediar elemento de transición alguno, en unión directa o yuxtaposición podríamos identificar este fenómeno como **mutación** o cambio abrupto.

Diferentes escenarios de la kunsthall presentan este rasgo de fragmentación al estar integrados por delimitantes diferenciados entre sí tales como el salón de usos múltiples o la galería alargada:

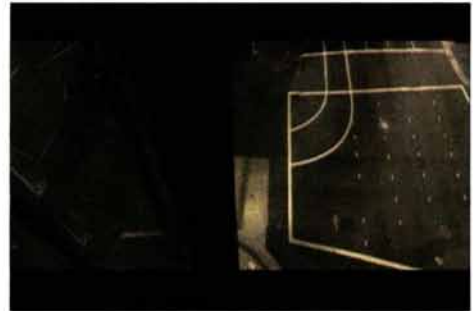


En la cinta "the fight club" , observamos más que un recorrido lineal descriptivo, un zigzagüeo dirigido aleatoriamente por la voz de un narrador que parece utilizar la cinta como instrumento de psicoanálisis.

el fragmento inicial de la obra se encuentra marcado por el paso vertiginoso de un fluido eléctrico recorriendo canales nerviosos hasta aflorar por los poros de un rostro encañonado por la boca, detención brusca que da lugar a la voz en off de un narrador, escena final impuesta en el origen a través de la que de manera adelantada se narran situaciones que al exentarse de su contexto se vuelven incomprensibles obligando a agudizar la atención, a recomponer un tiempo-rompecabezas del que se nos ofrece como primera pieza la que lo cierra:

dos personajes en un piso superior de un edificio, cámara fija ofreciendo distintos puntos de vista, mostrando sólo a uno de ellos, el narrador cuya voz subjetiva en off alterna con el diálogo corriente de ambos, toma fija en narrador que al voltear el rostro lanza la cámara hacia fuera del edificio,

imagen del narrador a través del cristal seguida por la súbita caída



de la cámara hacia la calle traspasando el suelo para llegar a los sótanos del edificio, rastreo de la cámara merodeando, mostrando los objetos señalados por la narración en diferentes velocidades, corriendo de foco a foco, barriéndose en lo irrelevante para detenerse en los puntos significativos,





regreso a narrador y acompañante en piso superior, acercamiento sobre narrador que al girar la cabeza parece de nuevo proyectar la imagen hacia donde la memoria del narrador se lo pide : acercamiento de bob atrayéndolo hacia sí abruptamente jalando literalmente su cabeza para llevarla de un escenario a otro,



alejamiento introduciendo personajes envolventes, inserciones editadas de



unos a otros hasta regresar a narrador y bob y girar en torno a ellos, como olfateándolos hasta detenerse para escuchar con atención lo que se dicen, relevo narrador-diálogo que culmina en un repentino giro por el que el primero decide salirse de ese tiempo para engarzarse en un momento precedente



dando lugar a una especie de juego de activación de piezas dispersas que al ser tocadas por una determinada trayectoria se animan proyectando la historia hacia otro lado pudiendo ser revisitadas en un punto diferente de su estructura temporal.



Los cambios abruptos en la configuración de las salas de exposición de la kunsthall propician una serie de experiencias divergentes hilvanadas por un hilo conductor, una especie de narrador que al igual que en *Fight Club* va atravesando trozos de materia dispersa.

Al igual que en ejemplos anteriores, dentro de la transformación abrupta de rasgos diferenciados observamos elementos constantes tales como la envolvente ortogonal de los espacios y el intervalo entre ellos.

Por otra parte, la radicalidad de los cambios intensifica la percepción de los espacios creando un efecto de pulsaciones visuales, similares al cambio abrupto que se experimenta al cambiar los canales de la televisión y pasar sin trámite alguno de un programa de concursos, a una película de vampiros, a una de pandilleros, a un documental de vida submarina.

En el fenómeno televisivo la discontinuidad se acentúa por la yuxtaposición de las imágenes, por la



falta de elementos mediadores entre unas imágenes y otras.

En el caso de la serie de salas no es precisamente la **yuxtaposición** el modo de unión de las piezas aunque si se trata de un efecto similar dado que en general los elementos de conexión están constituidos por piezas de reducidas dimensiones a través de las que se efectúan cambios drásticos de dirección en lo que en páginas anteriores hemos identificado como **puntos de inflexión**.

Tenemos en primera instancia el policromo salón de conferencias, seguido de la oscura sala arbolada para continuar en la luminosa sala superior seguida de la última sala prismática. Una serie de transformaciones abruptas hilvanadas por una ruta en espiral, elemento de continuidad que nuevamente enlaza lo diverso.

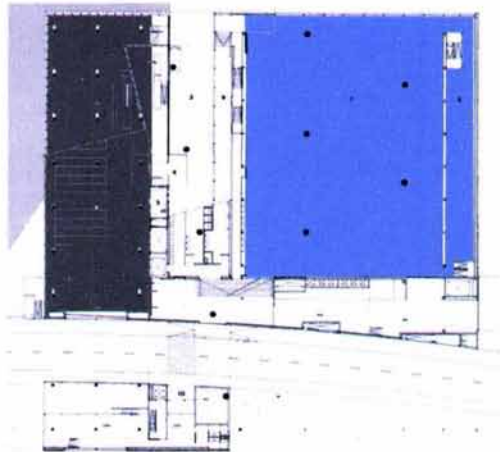


De la dislocación de la experiencia de esta sucesión podemos inferir un cierto sentido de **polaridad**, establecido por la confrontación de piezas contrastadas en sus rasgos lumínicos.

Reflexionando sobre la planta del edificio encontramos un planteamiento de polaridad cuando se divide espacialmente el museo en dos bloques separados por una calle central, contrastados entre sí además



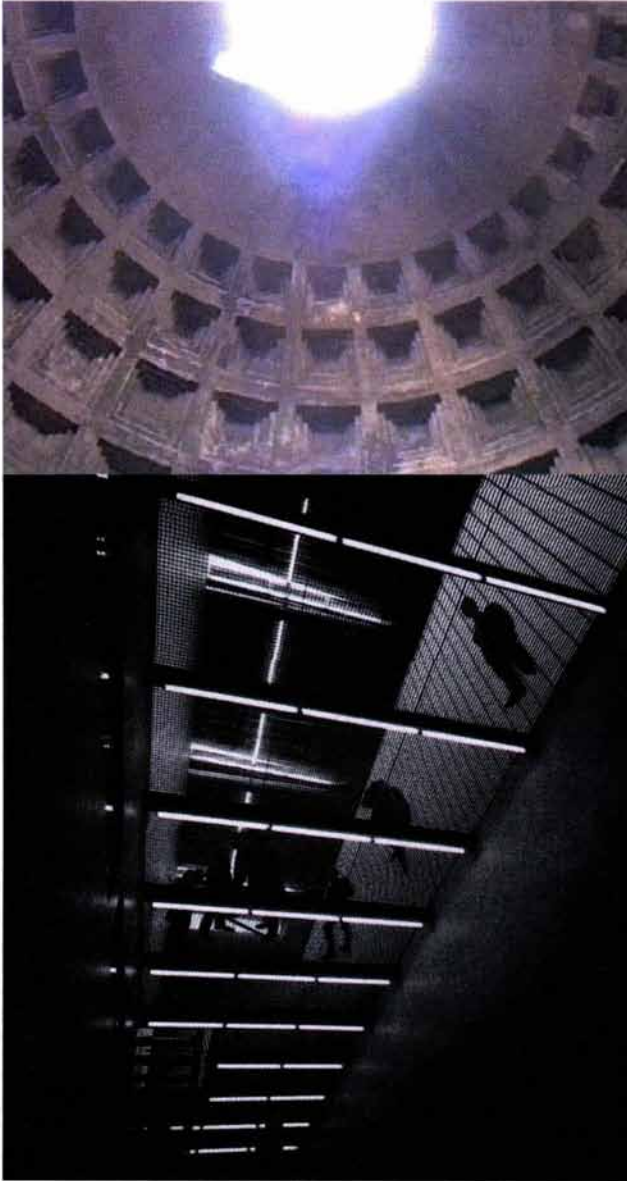
de por su condición lumínica por su tratamiento geométrico, mientras el bloque izquierdo presenta una conformación dinámica determinada por la disposición oblicua de sus límites el polo derecho presenta una disposición más estable de límites paralelos.



Fragmentación por simultaneidad,

En el tratamiento del pórtico en la kunsthal podemos observar un esquema de fragmentación en el que no sólo por la diferente constitución material de las pieles envolventes, sino por la multitud de reflejos del cristal se confunden en un solo cuadro un conglomerado de objetos. Asistimos en este punto a la fusión de diferentes momentos, una condensación de tiempos que representa quizás el extremo opuesto de aquellos espacios estáticos contemplativos en los que se deslizan suavemente las sombras.





Un efecto similar se observa en la galería alargada de la misma Kunsthall en donde mediante el manejo de un entresuelo transparente se genera una conexión visual de dos ámbitos diferenciados en un mismo momento con lo que nuevamente se rompe la integridad de la pieza ocasionando una fragmentación de la unidad del objeto.

Curiosamente, tanto en este ejemplo como en el anterior, la fragmentación no se opera por el desmembramiento de un gran conjunto en partes diferenciadas sino por la incorporación visual de muchas piezas en una sola pieza.



Metamorfosis.



Una particular modalidad en la transformación es la **metamorfosis**, entendida esta como una serie de cambios que una entidad experimenta a lo largo de una duración. Tal es el caso cuando en la kunsthal encontramos que a lo largo del recorrido la incrustación oblicua nos va mostrando distintos rostros, que en este caso se van presentando intermitentemente, apareciendo en cuadro durante una escena para luego ocultarse, más adelante se les vuelve a encontrar con otra apariencia para luego volver a desaparecer.





La pieza que actúa como figura al paulatinamente develarse propicia la experiencia como algo abierto cuya forma se entiende a manera de conjunto integrado por transformaciones .



Como se ha podido observar en párrafos anteriores, se han detectado tres formas básicas de operarse la asociación por comparación de rasgos a lo largo de la duración: la repetición, la variación y la transformación. A estas tres formas he denominado en este trabajo como los temas básicos de la composición secuencial, de los cuales se desprenden un sin fin de modalidades temáticas .

En este punto quiero reiterar el grado de abstracción que representan las figuras de repetición, variación y transformación. Al mencionar cualquiera de ellas estamos lejos aún de señalar su tratamiento específico, la repetición por ejemplo, es un tema que marca una pauta de comportamiento más no aún el comportamiento en sí, es la modalidad temática o modalidad de asociación la que precisa la forma en que la repetición se efectúa. Por mencionar un ejemplo, cuando hablamos de alternancia cromática estamos ahora sí en posición de identificar con toda claridad el modo en que varias piezas se encuentran asociadas entre sí, teniendo como raíz el tema de la repetición o reiteración.

De particular interés ha resultado encontrarme al final de éste análisis con la estrecha interacción entre los distintos temas y modalidades temáticas. Parece incluso difícil identificar modalidades temáticas que se encuentren en estado "puro", sin tener que ver con otras.

Sin embargo, a pesar de su entrelazamiento resulta relativamente sencillo poder identificar la raíz de la que provienen y también el efecto dominante de una de ellas.

Por otra parte, cabe también destacar la polivalencia observada en algunos elementos o conjuntos que "efectúan" diversos temas a la vez, elementos que en cierto sentido actúan para conformar una repetición y que desde otra perspectiva establecen una transformación o una variación, modificaciones en su actuación que se derivan de su distinta relación con las piezas o conjuntos que les rodean y que se activan por las diferentes trayectorias y momentos en que son percibidos.



6. Consideraciones finales.

En el ejercicio de lectura de la *kunsthal* he procurado detectar cualidades expresivas derivadas de la experiencia de un sujeto en movimiento percibiendo imágenes visuales de un objeto estático.

Entre otros fenómenos se han observado las siguientes :

1. La comprensión estética de un edificio implica el desplazamiento del sujeto a través de diferentes ámbitos.
2. El fenómeno del movimiento que está en la base del sentido de la secuencia es un ingrediente fundamental en la expresión secuencial, estructurada por imágenes cambiantes en constante fuga, fenómeno similar a la percepción natural en la que captamos estímulos instantáneos sobre una realidad que parece desfilarse frente a nosotros y que nos encargamos de ordenar en nuestra cabeza para formarnos una idea de su *sentido secuencial*.

3. Al desplazarse a través de dichos ámbitos el sujeto capta una diversidad de imágenes.

4. Imágenes de los componentes que conforman dichos ámbitos.

5. Entre los diversos componentes se ha centrado la atención en las superficies delimitantes : suelos, paredes y techos.

6. Lo que el sujeto capta visualmente de dichas superficies son una serie de rasgos : geometría , color, textura, luminosidad, brillo, opacidad.

7. Dichos rasgos constituyen las peculiaridades que diferencian unos componentes de otros.

8. Estos rasgos constituyen ya en sí una cualidad específica en el objeto arquitectónico.

9. Cuando un sujeto se desplaza , capta entonces diferentes rasgos de diferentes componentes.

10. la asociación de los rasgos de dichos componentes tiende a crear un orden expresivo que trasciende al valor



de la pieza aislada creando una interacción entre objeto y sujeto observador, el sujeto observador ha de "completar" en su mente la globalidad del objeto, su sentido de totalidad no existe sino en función de la asociación que el sujeto efectúa de los distintos rasgos percibidos.

11. La asociación de diferentes rasgos a lo largo de una duración presenta tres tendencias marcadas : la repetición, el cambio y la variación.

12. Dichas tendencias son verificadas a través de la comparación de los rasgos que se repiten y de los que se modifican y de los que implican una combinación de repetición y modificación.

13. Una conclusión preliminar se desprende de las anteriores consideraciones, la expresión secuencial procede en buena medida del control de las repeticiones, las transformaciones y las variaciones en los rasgos de las imágenes antecedentes y subsecuentes.

14. Por otra parte, la asociación entre piezas se da entre componentes con diferentes grados de proximidad : entre las diferentes partes que componen una misma superficie, entre las superficies que conforman un ámbito, entre superficies de ámbitos adyacentes, entre conjuntos adyacentes, entre superficies de ámbitos distantes así como entre conjuntos distantes. Esta circunstancia determina diferentes grados de complejidad en la asociación, desde la complejidad menor involucrada en la máxima proximidad hasta la asociación distante más difícil de percibir.

15. Las diferentes maneras en que se asocian los rasgos de los componentes de un objeto a lo largo de una duración producen determinados efectos, tales efectos derivan de una raíz que podríamos denominar raíz temática, un fondo carente de forma . En esa escala podemos entonces estructurar la lectura de los fenómenos secuenciales para su estudio por estratos., en primera instancia tendríamos la identificación de una raíz secuencial que podemos



denominar como tema secuencial de carácter neutro, sustancia capaz de derivar en múltiples configuraciones posibles de la que se derivan ramas a los que podemos llamar modalidades temáticas, formas de asociación que conllevan una caracterización más precisa, un principio de adjetivación., de las que a su vez se desprenden ramificaciones menores : las formas específicas de asociación , sustentadas en última instancia en los rasgos de los objetos.

Reconozco al final, una cierta ambigüedad en la estructura de temas y modalidades temáticas., sin embargo considero que si bien puede ser cuestionable su falta de rigor, también creo reconocer su evidente potencial de apoyo en la observación de recursos secuenciales . Cada analista interesado en el tema seguramente encontrará muchas más modalidades y raíces temáticas.

16. Considero, que el desarrollo de la expresión en la composición en buena medida consiste en identificar los temas, en darles forma, en provocar su manifestación.

17. Creo que a lo largo del estudio ha quedado evidenciada la posibilidad de extraer conocimientos de la lectura del objeto sin necesidad de llevar a cabo su valoración integral. Aún dentro del campo de lo secuencial es posible comprender fenómenos revisando tan sólo un fragmento del objeto. Evidentemente no se puede proceder de la misma manera en el momento de proyectarlo. Una cosa es llevar a cabo la identificación de herramientas de proyecto y otra cosa es proyectar.

18. Es necesario recalcar la necesidad de entender que los temas de composición secuencial no representan herramientas de uso automático, que no se trata de implantarlos artificialmente, que es necesario incorporarlos integralmente con tantos otros agentes que inciden en la definición formal. En este sentido, la comprensión cabal de los requerimientos específicos que una obra por proyectar ha de satisfacer representa la posibilidad de una manipulación pertinente de los diferentes temas de composición secuencial.



19. Cuando estamos frente al problema de relacionar diversas piezas entre sí nos encontramos siempre con la posibilidad de entablar una repetición, una variación o una modificación. Diversos factores, tanto operativos como técnicos y estéticos serán en buena medida parámetros con los que la pregunta del cómo será satisfecha. Sin embargo, no son suficientes. Ni la más precisa intención estética, ni la más imperante necesidad operativa son capaces aún de determinar la forma del objeto. Hay antes de todo ello y sobre todo ello la necesidad de que el autor tenga una posición frente al mundo. Al final, el hecho de generar una secuencia a partir de la matización no tiene la menor relevancia si ese acto no representa una manera de ver el mundo.

Cuando Tadao Ando ejerce en su composición la constancia del vacío lo que en el fondo está haciendo es hablar de su rechazo a la saturación que caracteriza el mundo contemporáneo.

Cuando Rem Koolhaas plantea un objeto complejo compuesto por una diversidad de piezas reunidas a manera de una edición cinematográfica lo que hace es asimilar la complejidad y diversidad del mundo contemporáneo.

20. En este punto, me doy cuenta que la identificación de dichas posiciones ideológicas en el tratamiento secuencial de los objetos arquitectónicos constituye un objeto de estudio en el que valdría la pena poner atención.

21. Sin embargo, la manera en que dichas posiciones ideológicas toman forma no se opera automáticamente, el hecho de tener una actitud frente al mundo no garantiza el desarrollo de la realización formal, por lo que en ella podemos reconocer una relativa independencia en la que se ha concentrado la atención en este trabajo.

22. Otra vertiente que se vislumbra como posible derivación de los contenidos aquí esbozados estriba en que, siendo la secuencia un fenómeno



involucrado con la asociación de piezas a lo largo de una duración y observando la relación de esto con el lenguaje gramatical pueda desarrollarse un estudio de la relación entre la secuencialidad y las formas de la retórica visual. Quizás de ese estudio podría derivarse una estructura categórica más rigurosa y compleja que la que aquí se presenta.

De la misma manera, otros lenguajes vinculados con el espacio y con el tiempo tales como la música, el video, la danza son campos que valdría la pena estudiar para observar las peculiares maneras en las que se manifiesta en ellas la secuencialidad.

23. Por su puesto, el ejercicio de la identificación de las relaciones entre la forma arquitectónica y la forma cinematográfica aquí apenas sugeridas, constituye otra veta que habrá que explorar con mayor profundidad.

Por el momento hasta aquí llego, aquí hago un corte deseando que este sea un final abierto.

Por mi raza hablará el espíritu.

México D.F., noviembre de 2003.



BIBLIOGRAFÍA

- 1 ARNHEIM, Rudolph. Arte y percepción visual.
- 2 ARNHEIM, Rudolph. La forma visual de la arquitectura.
- 3 BARTLEY, Samuel. Principios de percepción.
- 4 BRUCE, Vicky. Percepción visual. Ed. Paidós. Barcelona España 1994.
- 5 CASETTI, Francisco. Cómo analizar un film.
- 6 CERASI, Maurice. La lectura del ambiente. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1977.
- 7 CEREJIDO, Marcelino. La vida, el tiempo y la muerte. Fondo de Cultura Económica. México 1988.
- 8 CURTIS, William W.R. Modern architecture since 1900. Phaidon press limited. London 1982.
- 9 DELEUZE, Gilles. La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós Barcelona, España 3ª ed. 1994.
- 10 EISENSTEIN, Serguei. Escritos. Ed. ICAIC, la Habana, Cuba, 1967.
- 11 GIBSON, James. The ecological approach to visual perception.
- 12 GIBSON, James. The perception of the visual world.
- 13 GIEDION, Sigfried. Espacio, tiempo y arquitectura.
- 14 GIEDION, Sigfried. La arquitectura como fenómeno de transición.
- 15 HESSELGREN, Sven. Los medios de expresión de la arquitectura.
- 16 KEPES, Gyorgy. El movimiento, su esencia y su estética. 1965 George Braziller N.Y. U.S.A.
- 17 MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción.
- 18 MOLES, Abraham. Psicología del espacio.
- 19 NORBERG-SCHULTZ, Christian. Intenciones en arquitectura.
- 20 ROVATTI, Pier Aldo. Como la luz tenue, metáfora y saber. Gedisa, Barcelona España 1990.
- 21 SÁNCHEZ, Rafael. Montaje cinematográfico. Arte de movimiento. Ed. UNAM. Centro de estudios cinematográficos. 1ª ed. México 1994.
- 22 TRUFFAUT, Françoise. El cine según Hitchcock. Alianza editorial Madrid 1974.
- 23 WHEELWRIGHT, Phillipe. Metáfora y realidad. Espasa Calpe. Colección Boreal. 1962.
- 24 ZEVI, Bruno. Saber ver la arquitectura.



Anexo 1. Apuntes de diversos autores relacionados con el fenómeno de progresión del objeto arquitectónico.

*Si nos mostraran el ser una sola vez,
quedaríamos aniquilados, anulados, muertos.
En cambio, el tiempo es la dádiva de la
eternidad. La eternidad nos permite todas esas
experiencias de un modo sucesivo.*

Jorge Luis Borges

Síntesis de ideas sobre el espacio y el tiempo en la arquitectura.

Autor: Bruno Zevi. El lenguaje moderno de la arquitectura.

Zevi plantea un catálogo del vocabulario del lenguaje moderno de la arquitectura describiendo algunas de las que considera invariantes del movimiento.

Cabe señalar que si bien la contribución de Zevi en la lectura del espacio-tiempo arquitectónico es decisiva, presenta algunas limitaciones como por ejemplo el restringir sus observaciones al espacio interior, así como la falta de precisión en los valores que constituyen la esencia del espacio,¹ si este ha de ser considerado como la esencia de la arquitectura.

Para Zevi, el sentido de temporalidad esta dado principalmente en el movimiento del usuario dentro del edificio, haciendo especial exaltación en los valores de asimetría y disonancia como recursos para enfatizar la

¹ Según se critica en El lenguaje moderno de la arquitectura. pp 400



profundidad espacial y una percepción más dinámica del edificio. Se critica severamente los planteamientos simétricos por aplanar el espacio y reducir esquemáticamente la complejidad de funciones de los edificios², aunque afirma que existen algunos edificios simétricos que no son necesariamente retóricos.

Nos parece que su enfoque acerca de la temporalidad sólo valora aquellas expresiones de carácter "acelerado" basadas en una gran movilidad, sin embargo, creemos que el sentido temporal de la arquitectura contiene distintas manifestaciones., así como hay espacios de un gran dinamismo, también existen espacios en los que el sentido del tiempo está casi detenido, en los que no es preciso moverse para descubrir, se trata de espacios para la contemplación estática, como puede ser el Panteón romano o un patio virreinal definido por planos verticales opacos. Ambas manifestaciones -y todas las intermedias-, son capaces de crear sentidos temporales, coordinados en una secuencia total .

² El lenguaje moderno de la arquitectura, cap. II Asimetría y disonancias.

Zevi critica también, de manera un tanto dogmática, la geometría rigurosa dado que obliga al sujeto a movimientos forzados ajenos a su propia naturaleza orgánica., si bien todos hemos sufrido el habitar espacios en los que el movimiento del sujeto no es ni mínimamente considerado, también es cierto que pueden existir valores temporales derivados de planteamientos geométricos en base a giros de 90°, capaces de despertar la atención del sujeto, de retardar secuencias o generar ritmos peculiares, valdría la pena en este sentido revisar los planteamientos de geometría ortogonal de Tadao Ando o Mies Van der Rohe por mencionar sólo dos ejemplos.

Comenta el autor por otra parte que en la temporalización del espacio resulta positiva la exaltación de las diagonales así como de la profundidad máxima, recursos indudables pero no excluyentes de planteamientos intermedios. El "enchuecar" los límites espaciales es sin duda uno de los recursos que más consciente hace el movimiento en el espacio, dada su alteración de la profundidad visual.,



este efecto que Zevi designa como antiparalelismo, junto con la antigeometría y la forma libre constituyen para él la emancipación de la disonancia en arquitectura. En el capítulo VI de la misma obra, el autor plantea la "sexta invariante del movimiento moderno": "el espacio temporalizado, vivido, socialmente disfrutado, apto para acoger los acontecimientos", manifiesta que durante toda la historia de la arquitectura sólo en excepcionales ocasiones se ha experimentado el tiempo. Si bien consideramos que estas reflexiones hacen un necesario énfasis en el valor temporal del espacio y sobre todo en la importancia que reviste aprender a leer las manifestaciones arquitectónicas en estos términos, consideramos que es posible rescatar importantes aportes de dinamismo a lo largo de la historia. Las salas hipóstilas- con las ceremonias rituales que describe Giedion³-, la acrópolis de Atenas o de Montealbán, la calzada de los muertos en Teotihuacán, el panteón romano etc.. nos proponen un sin fin de recursos muy

vinculados con el sentido del tiempo, el espacio y el movimiento. Crean sentidos temporales, principios que siguen teniendo valor .

Apunta Zevi que al nacer la arquitectura de recorrido surge el tiempo como importante recurso arquitectónico, recorrido que implica transformación gestada por las directrices planteadas en el espacio. De aquí se infiere la importancia que revisten los elementos arquitectónicos destinados al movimiento del sujeto, existiendo por otra parte ejemplos de arquitectura en los que es el movimiento el principal componente, tal es el caso de los museos, las terminales de transporte o lugares como la casa para huéspedes ilustres en Cartagena de indias, Colombia, donde más del 50% de la superficie construida está destinada a espacios de transición, de recorrido.

Se comenta en este sentido, la importancia de la diferenciación de los espacios de recorrido respecto a los espacios de llegada, incorporando el sentido de cambio como componente fundamental del tiempo.

³ La arquitectura como fenómeno de transición. Salas hipóstilas en Persia y Grecia.



La aportación mayor que observamos en los escritos de Zevi, consiste en su propuesta de que para conocer el valor de la obra de arquitectura es condición indispensable su interpretación espacio-temporal, aunque, en principio sus planteamientos resultan dogmáticos y su definición de esencia de la arquitectura, imprecisa, al no definir con claridad su concepto de espacio arquitectónico.

Autor: Sigfried Giedion. Espacio, Tiempo y Arquitectura.

De Giedion revisamos, en la obra arriba mencionada, su apartado "Espacio-Tiempo en arquitectura y construcción", en donde el autor "rastrea" los orígenes de las concepciones espaciales surgidas en el movimiento moderno, haciendo especial énfasis en la importancia del cubismo, para el que la esencia del espacio estaba en la multiplicidad de las relaciones potenciales que contiene . La dimensión del tiempo es incorporada al valorar el objeto de manera relativa, no desde un punto de vista sino a partir de la multiplicidad de posibilidades simultáneas de visión⁴., como vemos esta concepción se relaciona estrechamente con la concepción de Minkovski quien propuso la noción de los Puntos-Universo que se menciona en el primer apartado. De aquí se deriva hacia el recurso de la simultaneidad⁵ presente tanto en cubismo como en la arquitectura moderna, la diferencia

⁴Espacio, tiempo y arquitectura. pp. 455.

⁵ Especie de semilla, estado que contiene todos los tiempos a la vez.



estriba en que el cubismo necesitaba de la simultaneidad para expresar los diferentes estados de un objeto, mientras que en la arquitectura- de índole espacial -, la multiplicidad de visión puede ser experimentada a partir del recorrido, de la secuencia orquestada.

Valdría la pena contrastar esta concepción con las objeciones hechas por Bergson en cuanto al esquematismo de tales propuestas y a su falta de conexión con la percepción psicológica del tiempo, en las que se entrelazan pasado, presente y futuro en la conciencia del sujeto.

Giedion se refiere al plano como elemento clave en la representación del espacio-tiempo, la reducción del volumen al plano propuesta por el Neoplasticismo, por figuras como Teo-Van-Doesburg.

Creemos que el contacto entre la pintura y la arquitectura en cuanto al valor temporal del espacio resulta difícil dada la diferencia en los medios de expresión entre ellas., lo que para la pintura es un esfuerzo -un artificio- por incorporar la espacialidad a través de la multiplicidad de la visión- esencia

innata de la arquitectura- , para la arquitectura se convierte en simultaneidad.

Acerca del movimiento futurista, Giedion también establece contactos con la arquitectura, el valor de la velocidad y el movimiento en los que los objetos se multiplican y se desfiguran acercándose más esta expresión que el propio cubismo por su cercanía con los conceptos de Bergson.

Particular énfasis hace Giedion al hablar de los avances estructurales experimentados por Maillart y su relación con la concepción plástica de la estructura eliminando de ella todos los elementos no funcionales, lo que incidirá directamente en importantes cambios espaciales, particularmente la interpenetración de interior y exterior.

Walter Gropius es uno de los primeros en incorporar exitosamente los elementos funcionales del edificio como elementos plásticos y como indicadores de movimiento, entablando contrastes en los volúmenes masivos y los planos



transparentes y articulando en determinados sectores el exterior con el interior, lanzando el interior hacia el exterior.

En algunos de sus planteamientos, el espacio empieza a ser estirado y sometido a tensión direccional.

Las relaciones fundamentales entre las formas propugnadas por la influencia del De Stijl en la BauHaus.

Según el autor, la arquitectura moderna nace de la conjunción entre los valores descubiertos en el arte y las innovaciones tecnológicas de entre los que se pueden destacar las siguientes: yuxtaposición, ingravidez, cualidad desmaterializada, relación, multiplicidad de ángulo de visión.

Giedion continua narrando una serie de avances en la arquitectura moderna, uno de ellos, es para él el paradigma que representa la Villa Savoye como construcción según el espacio-tiempo, en la que se incorporan los valores de la secuencia de recorrido como tema central del edificio.

Posteriormente, sentimos que se diluye el estudio sobre el valor temporal de la arquitectura no habiendo quedado claro cuáles son sus características fundamentales.



Autor: Rudolf Arnheim. La forma visual de la arquitectura.

En esta obra, el autor realiza un análisis de valores presentes en la configuración del espacio, haciéndose énfasis en la percepción visual. Nos hemos centrado aquí en la mención de aquellos que pueden vincularse con las nociones de tiempo y movilidad.

El autor comenta que la experiencia arquitectónica del recorrido- está dominada por un objetivo primario y por el esfuerzo concentrado en alcanzarlo.

Así, el objetivo primario funge a manera de imán de recorrido. ---Los objetivos primarios son aquellos puntos en que el cambio es significativo. Surge de aquí la necesidad del planteamiento de hitos en el orden temporal "correcto"-.

Como variables importantes del recorrido a través de un eje, se destacan las distancias, direcciones y velocidades que pueden presentarse como reales o como virtuales. Según el autor, el orden que presenta una estructura espacial es decisivo para la claridad de la imagen que la

gente se forma del lugar en tanto que cuánto más ambigua sea dicha estructura, la imagen resultante dependerá del lugar en que el sujeto centre su atención. - En el orden y el desorden se gestan sentidos temporales totalmente diferentes, mientras en el primero podemos esperar una secuencia estructurada con claridad, susceptible de ser leída a priori, en el segundo se gesta un conflicto de lectura obligando al sujeto a descifrar un posible orden oculto, menos manifiesto-. El caos obliga al doloroso nivel de la vigilancia inteligente. - Es posible que en estos casos se despierte con mayor intensidad la atención del sujeto o bien se rechace la lectura por compleja. Ejemplos de estos casos los podemos encontrar comparando la Ciudad Universitaria con el Centro Nacional de las Artes. En ambos casos se gestan sentidos temporales contrapuestos.

Se comenta el importante papel que juegan las distancias entre los objetos arquitectónicos como fuerzas de atracción y de repulsión, la distancia entre los edificios, su tamaño, emplazamiento, fuerza, peso visual y



dirección influyen en el grado de mutua dependencia o independencia. Es gracias a los rasgos espaciales que se puede garantizar el impacto de una masa construida.⁶

Cuando se genera un espacio arquitectónico, se crea un dominio espacial que genera campos de influencia.⁷ Este fenómeno resulta de primera importancia para la generación de una secuencia temporal orquestada, a través de los contrastes de intensidad de las llamadas de atención de los volúmenes y los espacios. No sólo el volumen ejerce un grado de atracción, también el espacio juega un papel importante en este sentido, pensemos en la atracción que genera el estar al borde de un acantilado o de una cascada.

Así como puede resultar significativa la fuerza de atracción, de la misma manera es importante la fuerza de repulsión. Entre atracción y repulsión queda definido el movimiento de un sujeto en el espacio., de aquí la

⁶ Arnheim, la forma visual de la arquitectura. pp 25

⁷ op. cit pp19

importancia de estudiar ambos fenómenos.

El espacio arquitectónico se diferencia del vacío, en que está ocupado por tensión, que es producto de las relaciones entabladas por los objetos que ocupan el vacío. Surge de aquí la noción de campo de fuerzas visuales. - y perceptivas- De aquí se desprende que uno de los principales valores del espacio arquitectónico es la tensión, en ausencia de atracción y de repulsión no es posible experimentar el espacio arquitectónico.

El autor nos comenta por otro lado las connotaciones simbólicas del movimiento en el espacio, que según él, provienen de valores morales relacionados con la posición del individuo, arriba, abajo, subir, bajar etc. La importancia de los planos definidores del espacio., el plano horizontal fomenta la interacción, en él todas las direcciones son equivalentes.

Para Arnheim, es preciso que el usuario entienda la estructura del edificio para poder emplearla de forma adecuada, de donde las señales que se presentan



en el espacio resultan importantes indicadores de movimiento.

Aunque el ser humano es relativamente pequeño, sus fuerzas perceptivas son capaces de afectar el medio, de manera que le permiten experimentar el espacio como una imagen propia ampliada que invade el espacio en todas direcciones.

Algunas consideraciones respecto al movimiento en el espacio:

Velocidad.

El aumento en la velocidad destaca la penetración del espacio vacío y propicia la centralización de la atención⁸. Evidentemente, de momento estamos más interesados por el movimiento del sujeto que se desplaza por sus propios medios de locomoción por lo que su velocidad real presenta pocas variantes, sin embargo, en cuanto a la percepción de la velocidad, existen determinados delimitantes capaces de propiciar la experimentación de aceleración o retardación de recorrido tales como

rampas y escaleras en descenso, angostamiento de bordes laterales, intensificación del ritmo etc..., capaces de propiciar la citada centralización de la atención.

Existen importantes diferencias entre la percepción del espacio exterior y del interior., este último presenta hasta cierto punto una mayor complejidad dado que al envolver al sujeto, este requiere de un mayor número de movimientos para captar plenamente el ambiente que le rodea. Se hace más difícil integrar la imagen de una forma total partiendo de impresiones sucesivas.

Los espacios en general, propician un impulso real o virtual en el sujeto, exaltándole u oprimiéndole, dirigiéndole y provocándole particulares vivencias. El poder expansivo del espacio.

El autor comenta la importancia que reviste el particular modo de observar la arquitectura⁹, que de acuerdo a sus

⁸op cit p 64



⁹ El ser humano, para poder estar en el mundo, ha sido amplificado por fuerzas visuales de magnitud arquitectónica, así, la arquitectura actúa como engrandecimiento del hombre para poder enfrentarse al mundo natural.

dimensiones obliga al observador a realizar movimientos de cabeza, de aquí se deriva que el espacio se experimenta más como una secuencia que como una imagen unificada., además , estos movimientos de cabeza propician el aparente movimiento de las cosas envolventes en la dirección contraria al movimiento. Sólo el aparente desplazamiento de las cosas que nos rodean confirman a la vista la información sinestésica de la locomoción. Aumentando todavía más la complejidad, el sujeto percibe el espacio moviéndose dentro de él.- cabe aquí recordar que el individuo observa la arquitectura mientras realiza otras actividades por lo que no se tiene una atención absoluta durante todo el tiempo que se permanece en un ambiente arquitectónico.

El autor comenta por otra parte que cuando todo cambia constantemente, el cambio pierde mucho de su poder creativo, de aquí la necesidad de dosificar los puntos de atracción en una secuencia espacial.

En todo espacio de transición se da tanto el movimiento real como el movimiento virtual que no es posible verificar, ambos están determinados por las directrices del espacio.

El movimiento y la penetración física hacia adelante.

Arnheim nos habla de la posibilidad del movimiento para generar sensaciones agradables.

La movilidad, nos dice, es de carácter lineal y va siempre dirigida hacia adelante con cierta velocidad, mientras más fuerte es el impulso mayor esfuerzo se requiere para desviarlo de su curso. Aquí podremos interpretar el impulso no sólo en función de la velocidad sino también en función de la duración que acarrea un determinado recorrido.

Simultaneidad.

El concepto de simultaneidad espacial permite por otra parte experimentar una secuencia temporal. -En la simultaneidad , el sujeto observa de manera anticipada más de una posibilidad de recorrido con lo que se



opera una anticipación mental del movimiento, en estos casos la mente va adelante del cuerpo y es posible que se disminuya la atención del espacio que se encuentra actuando como puente.

Corroboración de avance.

Mientras menos datos se tienen del medio envolvente, mayor es el esfuerzo psicológico por convencerse de que se está avanzando.- Podríamos identificar este como un recurso para retardar una secuencia, paralelo al de un posible aumento en la velocidad de recorrido.

El súbito descubrimiento de elementos sorpresa se constituye en un importante estímulo de recorrido.- Este recurso puede verse como el opuesto a la simultaneidad que anticipa las opciones-.

Otro de los recursos importantes en el estímulo hacia adelante puede verse en la superación de obstáculos que intensifican el esfuerzo del caminante hacia su objetivo.

Autor: Sven Hesselgren. Los medios de expresión de la arquitectura.

Transformación.

En su capítulo XII, el autor habla de la tendencia a la transformación como factor estético formal, por transformación se refiere a la representación de la percepción que trasciende a la modalidad inicial -el transporte de una modalidad de percepción a otra- .En este caso nos parece de la mayor importancia las transformaciones de cualquiera de las modalidades a la modalidad de movimiento, dado que esta es decisiva en la estructura dinámica del espacio, en su temporalización.

Por modalidades de percepción, el autor se refiere a las distintas maneras en que percibimos un ambiente, la forma visual, la percepción de la luz, de las superficies táctiles, las percepciones sinestésicas etc... Un ejemplo de la mencionada tendencia a la transformación lo podríamos encontrar en la apreciación de una forma geométrica escalonada, en la que una modalidad de forma visual, se



transforma por nuestra percepción en experiencia de movimiento ascendente o descendente.

Ritmo.

La relación entre ritmo y movimiento resulta de interés para el autor, según él, el movimiento resulta una parte importante en la experiencia del ritmo - y viceversa- de hecho, el ritmo es en sí representación de movimiento.

En el ritmo, la vuelta de lo experimentado renueva o acrecienta el pasado, permite un énfasis en el virtual movimiento contrario del medio y enfatiza con ello el avance.

Tanto el aumento como la disminución del ritmo parecen ser una condición vital para el hombre, de donde se colige que la homogeneidad resulta hostil para el ser humano.

Para el autor resulta necesario dejar de lado el significado de la obra con el propósito de interpretar mejor los atributos formales.

Atracción.

Dentro de los principales modos de llamar la atención se encuentra entre

otras, las formas de transformación en representación de movimiento capaces de aportar un sentido de direccionalidad y por ende de llamar a la participación del usuario. En este sentido tiene una importante participación la profundidad del espacio,

La percepción de profundidad del espacio se incrementa cuando se presentan objetos intermedios en el campo de visión,- concediendo la posibilidad de comparar diferentes distancias y profundidades. Dicha percepción de profundidad se transforma en representación de movimiento que incita al sujeto a descubrir o a corroborar.



Autor: Josep Ma. Montaner. La modernidad superada.

Montaner nos refiere lo que él considera el concepto del espacio desarrollado por las vanguardias modernas basado en la libertad, la fluidez, la ligereza, la continuidad, apertura, infinitud, transparencia, en contra de la tradicional concepción del espacio identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático.

Las transformaciones operadas en la forma del espacio conllevan consecuentemente cambios en la estructura temporal del espacio al evolucionar de la narrativa lineal de la arquitectura precedente a las relaciones de simultaneidad propiciadas por el movimiento moderno., en que sin embargo encontramos ejemplos significativos como Mies Van der Rohe, Alvar Aalto o Frank Lloyd Wright entre otros cuya producción persiste el muro como principal definidor espacial y con ello algo de linealidad narrativa .

La noción de lugar como propiedad básica y física de los cuerpos, el lugar como recipiente no trasladable, en contra de la noción más abstracta del espacio del movimiento moderno, considerado como entidad capaz de anclarse sin relación alguna con el entorno.

La contemporánea disolución del lugar, los espacios mediáticos, los no lugares y el ciberespacio. Montaner nos habla de las nuevas realidades espaciales, del lugar como foco de acontecimientos, concentraciones de dinamicidad, caudales de flujos de circulación, escenarios de hechos efímeros, cruce de caminos, momentos energéticos.

El autor hace también alusión a un género que tradicionalmente ha representado el movimiento y la construcción narrativa, el caso de los museos cuyos planteamientos vanguardistas han transformado en contenedores de sistemas de objetos, máquinas, imágenes y equipamientos que configuran interiores modificables y dinámicos, no supeditados al recorrido lineal sino a la yuxtaposición favorecida



por los medios de comunicación contemporáneos, el espacio físico cediendo su lugar al espacio mediático, un contenedor neutro de información.

Especial énfasis hace Montaner en la contemporánea proliferación de los no lugares, ambientes destinados al tránsito rápido, en los que se desea no estar, pasar sin ver. Es el caso de los aviones, los trenes, las avenidas de nuestras ciudades contemporáneas en las que predomina el anonimato y el rechazo. El espacio del no lugar no crea ni identidad ni relación, sólo soledad y similitud.

Los espacios virtuales, sistemas de telecomunicación, contactos incorporales, inmaterialidad, antiespacialidad y asincronía como pautas dominantes de la era moderna. En el ciberespacio el único tiempo es el presente.

Se genera un mundo laico totalmente ajeno de las leyes de la naturaleza con la tendencia a rechazar los contactos corporales, basado en la desconfianza, el individualismo utilitarista . los contactos incorporales, la

inmaterialidad, la antiespacialidad y la asincronía como pautas dominantes.

El autor finaliza el capítulo comentando: en nuestra condición presente, espacios, antiespacios, lugares y no lugares se entrelazan, complementan interpenetran y conviven.



Autor: Federico Soriano. Planta profunda, planta anamórfica y planta fluctuante.

El movimiento llega a ser un factor principal en la organización física de los edificios, siendo en buena medida responsable de su forma.

Con los planteamientos de la arquitectura moderna, se empieza a diluir la diferencia entre interior y exterior.

Frank Lloyd Wright es uno de los principales protagonistas de la inclusión del tiempo en la definición plástica del espacio.

El concepto de la promenade architecturale: un recorrido fijo, unifilar que engarza los espacios de forma narrativa.

Según el autor¹⁰, paulatinamente se ha ido extinguiendo el concepto lineal del tiempo dando ello lugar al fin de las construcciones narrativas. En este sentido podría hablarse del predominio de la simultaneidad sobre el de la

sucesividad comentado así mismo por Montaner en renglones anteriores.

Para el autor resulta de mayor importancia el conocimiento de la relación entre los objetos que las características formales de los mismos.

La planta anamórfica.

Entendida como proyecto de condición no cerrada, incompleta, fruto de un proceso de manipulación continua. La forma en sus relaciones dinámicas. La planta anamórfica como lance de flujo, como deformación, transformación, adaptación o variación de nuestro sistema de coordenadas.

La planta fluctuante.

El espacio desarrollado ya no es extensión vertical u horizontal o diagonal sino que salta entre ellas palpitando de manera inestable. Se sustituyen los vacíos que enlazan por rampas y planos que ligan : espacios continuos en sus conexiones pero discontinuos en su forma y escala. Continuidades sobre puntos muy

¹⁰El croquis 81/82, pp 9.



alejados y discontinuidades sobre puntos cercanos, dotando de dimensión temporal sin necesidad de recorridos narrativos.

La planta profunda.

El autor hace referencia al movimiento vertical del espacio. Figura y fondo están disueltos en un nuevo complejo sobre el que afloran visualizaciones ocultas o tensiones latentes.

Autor: Amos Rapoport. Aspectos humanos de la forma urbana.

El autor señala la importancia que tiene para el diseño el dominio de la distancia subjetiva por sobre la distancia euclídea.

Por distancia subjetiva entiende aquella que corresponde a la percepción, no a la medida física., tratándose por tanto más de un criterio cualitativo que de uno cuantitativo.

La distancia subjetiva afecta el comportamiento del sujeto al influir en el grado de certeza de la información y en la atracción relativa entre distintos lugares. Con frecuencia observamos que aquellos lugares que nos agradan parecen estar más próximos que aquellos que nos desagradan, por esta razón decidimos aproximarnos a ciertos ambientes aunque estos se encuentren distantes.

La distancia psicológica es un factor dependiente de la distancia real, del tiempo y de la preferencia.



Por preferencia podemos entender los distintos niveles de atracción que conducen a distancias subjetivas diferentes y a la evaluación de obstáculos al movimiento.

Entre otros factores de la evaluación de la distancia psicológica, encontramos el itinerario, el número de giros, condiciones de tráfico, la dirección, la continuidad, la repetición de indicios, la velocidad y la energía. Aunque el autor menciona todos estos parámetros como pertenecientes al campo de lo urbano, consideramos que son totalmente aplicables a la experiencia del espacio arquitectónico en general.

La distancia se expresa a menudo a través del tiempo. La percepción subjetiva de este afecta la percepción de la distancia y de la ubicación. El medio espacial puede entonces afectar la sensación del tiempo.

En términos de diseño, según el autor, la velocidad puede juzgarse como el porcentaje de información percibido. Según este parámetro, los entornos cargados de información propician una sensación de mayor velocidad en

tanto que los entornos minimalistas propiciarán la sensación de lentitud. Este fenómeno corresponde con el planteado por Arnheim en relación a que al movernos se opera un virtual movimiento del medio que nos envuelve en sentido opuesto, mientras mas elementos contenga dicho medio, mayor será la sensación de avance y por tanto de velocidad.

Esto resulta de la mayor importancia para Rapoport en cuanto a la consideración del diseño para el peatón o para el automovilista., según él, es imposible conciliar ambos requerimientos por sus diferentes velocidades y las consecuentes condiciones perceptivas contradictorias.

El movimiento se detecta fundamentalmente por la visión periférica.

El movimiento puede entenderse como una secuencia de diferencias perceptibles.

A medida que la velocidad aumenta, aumenta proporcionalmente la



concentración de quien se está moviendo.

El diseño deberá por tanto tener en cuenta la cantidad de información por unidad de tiempo y de espacio.

Los espacios activos han de proporcionar posibilidades para la exploración y animar la curiosidad y el movimiento.

Es preciso equilibrar la balanza entre reposo y movimiento.

El medio ambiente arquitectónico puede ser analizado como un recurso organizador de tiempo.



Anexo 2 : Glosario de términos.**Acentuación:**

Acción y efecto de poner mayor relieve en la pronunciación que se da a una sílaba y que la distinguen de las que están próximas a ella. Poner mayor énfasis en algo. La manera en cómo se distribuyen los acentos en una frase.

Adjetivo:

Se designa así a las palabras que se aplican al nombre para expresar alguna cualidad del objeto designado por él o alguna determinación sobre él.

Alternancia:

Acción y efecto de sucederse en el espacio o en el tiempo dos o más cosas repitiéndose una detrás de otra.

Argumento:

Resumen en el que se expone el contenido y distribución de una obra literaria.

Articulación :

Unión de dos piezas a través de una tercera. Unión de dos piezas que permite el movimiento relativo de ellas.

Cambio :

Acción y efecto de ponerse una cosa o persona distinta de cómo era.
Alteración, modificación.

Categoría:

Cualidad que se atribuye a un objeto. Cada grupo de cosas o personas de la misma especie de los que resultan al ser clasificados por su importancia, grado o jerarquía. Para Kant son las formas del entendimiento : cantidad, cualidad, relación y modalidad.

Cantidad:

Aspecto por el que se diferencian entre sí las porciones de la misma cosa o los conjuntos de la misma clase de cosas, por el cual esas porciones o esos conjuntos se pueden medir o contar.

Composición:

Acción de juntar varias cosas para formar otra que se expresa. Estar una cosa formada por las que se expresan. Modo de estar dispuestas las piezas de un conjunto.

Configuración:

Forma o aspecto exterior de las cosas.



Continuidad :

Diferentes connotaciones presenta la palabra continuidad, la más obvia se refiere a el fenómeno de constancia que se mantiene entre dos escenarios diversos, fluctuando desde la continuidad absoluta en la que resulta difícil reconocer la diferencia entre un sector y otro hasta los casos en los que resulta difícil reconocer el rasgo constante inmerso entre diferencias.

Contrapunto:

Combinación armoniosa de voces contrapuestas. Arte de combinar en música varias melodías diferentes.

Contraste :

Ser muy diferente, no parecerse en nada. Contraposición en las características de dos o más objetos al ser comparados.

Cualidad:

Cada modo de ser de una cosa por lo cual es lo que es y como es. Cada posibilidad de cambio o de diferenciación entre ciertos seres.

Discurso:

Curso, camino, conjunto de palabras con que alguien expresa lo que piensa.

Distorsión :

Torsión violenta de una parte del cuerpo. Alteración en una imagen o un sonido motivada por deficiencias en su transmisión. Deformación de la realidad en una representación artística .

Unión:

Acción y efecto de juntar cosas de modo que queden pegadas o sujetas unas con otras.

Estética:

Lo propio de los sentidos. Teoría de las condiciones de la belleza.

Explosión:

Acción de romperse bruscamente la envoltura de algo saliendo los fragmentos y el contenido de forma violenta. Aumento brusco y ruidoso de la presión en un recinto.

Expresión.

Representación sensible con palabras, gestos, etc.. De las ideas, los deseos o los sentimientos.

Fetiche:

Ídolo u objeto de cualquier clase al rinden culto los pueblos primitivos.



Objeto del que se cree que tiene un poder benéfico para quien lo posee.

Fetichismo:

Culto de los fetiches, admiración exagerada e irracional hacia una persona o cosa.

Fluctuación:

Variación suave.

Fluctuar.

Experimentar una situación variaciones de aumento y disminución. Oscilar. Moverse continuamente.

Forma:

Manera de estar distribuida la materia de un cuerpo, por la cual se pueden distinguir unos de otros por la vista o el tacto.

Fricción :

Resistencia o roce de dos superficies en contacto.

Fragmentación :

Acción de reducir una cosa a fragmentos. Acción de dividir una cosa material en partes.

Imagen:



Figura de un objeto formada en un espejo, una pantalla, la retina del ojo etc. Por los rayos de luz que parten del objeto., esa misma figura recibida en la mente. Representación figurativa de un objeto en la mente. Representación de un objeto.

Intermitencia.

Cualidad de lo que se produce con intervalos.

Matiz.

Diferencia tenue entre dos cosas muy parecidas en lo esencial.

Metamorfosis.

Cambio de una cosa en otra. Serie de cambios que experimentan algunos animales desde el nacimiento hasta llegar al estado adulto. Cambio gradual y notorio.

Mutación:

Cambio que aparece bruscamente en un ejemplar de una especie orgánica.

Patrón:

Cosa que se toma como modelo o punto de referencia para medir o valorar otras de la misma especie.

Pauta:

Del lat. Pacta ,acuerdo, guía o regla que se tiene en cuenta para hacer bien una cosa. Línea o conjunto de líneas trazadas sobre un papel para servir de guía para lo que se ha de escribir en él.

Polaridad:

Situación en la que se confrontan dos partes de características contrapuestas compitiendo en importancia.

Principio:

Regla de conducta, norma de acción, base , fundamento.

Progresión:

Acción de avanzar o de proseguir una cosa.

Rasgo:

Facciones, líneas características del rostro de una persona. Conjunto de características que diferencian una entidad de otra.

Repetición:

Acción de decir otra vez algo que ya se ha dicho, de decir una misma cosa más de una vez.

Reiteración:

Acción de decir o expresar algo repetidas veces.

Retórica:

Conjunto de principios y reglas referentes al arte de hablar o escribir literariamente. Capacidad de movilizar sentimientos a través de la palabra.

Secuencia:

Disposición o serie de ciertas cosas que siguen unas a otras. En cine, serie de planos o escenas entre dos interrupciones de tiempo o espacio.

Secuencial:

Que se organiza o se produce en forma de secuencia.

Secuenciar:

Establecer una serie de cosas relacionadas entre sí a lo largo de una duración.

Sucesión:

Circunstancia de estar una cosa después de otra en el tiempo o el espacio. Conjunto de cosas en que una sigue a la otra.



Tema:

Cosa de la que se trata en una conversación. Unidad de contenido.

Temario:

Conjunto de temas.

Transformación:

Acción y efecto de modificación de algo o alguien. La transformación implica un tipo de cambio especial, en el que una misma cosa se vuelve otra. No hay transformación al pasar de un espacio luminoso a uno oscuro, pero si la hay cuando un objeto visto desde el exterior presenta características diferentes cuando se le es visto desde dentro. O un objeto que va presentando distintos aspectos cuando se le mira desde distintos ángulos.

Trama :

Conjunto de hilos que, cruzados con los de la urdimbre, forman un tejido.

Urdimbre:

Conjunto de hilos paralelos colocado en el telar entre los que pasa la trama para formar el tejido.

Variación:

Modificación en los rasgos de un objeto en la que se conservan algunas de sus características precedentes. Acción y efecto de variar.

Variar :

Modificar, transformar, hacer que una cosa sea diferente de lo que antes era.

Yuxtaposición:

Acción y efecto de poner dos cosas juntas.

