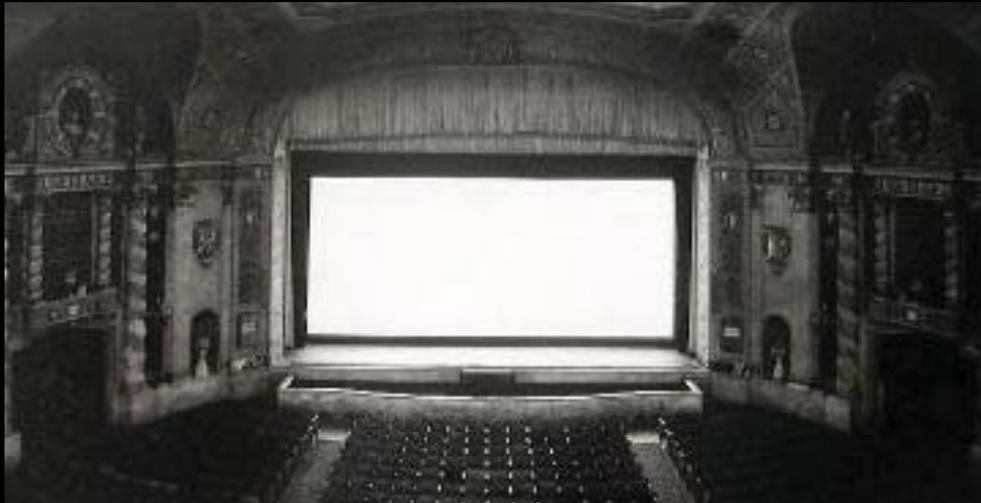


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



TESIS DOCTORAL

LA CUARTA DIMENSIÓN DE LA ARQUITECTURA

El tiempo como herramienta integral en el diseño arquitectónico

Doctorando:

Arq. Ronan Bolaños Linares

Director de tesis

Dr. Francisco Javier Biurrun Salanueva

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · Universidad Politécnica de Cataluña

Barcelona, mayo 2008

Imagen de la portada: **Hiroshi Sugimoto U.A Walker. New York 1978 Hall no.7 Theaters.**
Imagen expuesta durante la totalidad de la película *Saturday night fever*. Al tiempo que se grababan los 110 minutos que duraba la película, se grababa el interior inalterado de la sala, mientras que las personas que asistieron a tal función, se disolvieron ante una mirada atenta a solo aquello cuanto permanecía inmóvil cuando menos ese tiempo.

ACTA DE QUALIFICACIÓ DE LA TESI DOCTORAL

Reunit el tribunal integrat pels sota signants per jutjar la tesi doctoral:

Títol de la tesi:

**La cuarta dimensión de la arquitectura
El tiempo como herramienta integral del diseño arquitectónico**

Autor de la tesi:

Ronan Bolaños Linares

Acorda atorgar la qualificació de:

- No apte
- Aprovat
- Notable
- Excel·lent
- Excel·lent Cum Laude

Barcelona, de/d'..... de 2008

El President

El Secretari

.....
(nom i cognoms)

(nom i cognoms)

El vocal

El vocal

El vocal

.....
(nom i cognoms)

(nom i cognoms)

.....
(nom i cognoms)

.....

TESIS DOCTORAL

LA CUARTA DIMENSIÓN DE LA ARQUITECTURA

El tiempo como herramienta integral en el diseño arquitectónico

Doctorando:

Arq. Ronan Bolaños Linares

Tutor de estudios

Dr. Josep Muntañola Thornberg

Director de tesis

Dr. Francisco Javier Biurrun Salanueva

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · Universidad Politécnica de Cataluña

Barcelona, mayo 2008

Agradecimientos y dedicatoria

Mi sincero y profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible la elaboración de la presente tesis.

Al Conacyt por su disciplinado y comprometido aporte. A la Universidad Politécnica de Cataluña por sus recursos y disponibilidad. A mis maestros Josep Muntañola, Patxi Biurrún, Félix de Azúa y Ferran Lobo, por llenar el ahora mar de ideas adquirido en el postgrado. A mi padre Federico Bolaños, y a los investigadores, Álvaro Sánchez, Sergio Martínez, Jorge González Claveran, Ivan San Martín y María Gabriela Rivera Rivero, por su revisión y comentarios.

A mis padres por su impulso, compromiso y consejo. A Natalia por su cariño e incondicional apoyo. A mi familia y amigos por su preocupación y empuje. Estoy en deuda con quienes hicieron más rico este trabajo, gracias al debate de ideas y aportación de material, en especial con Takayuki Miyoshi y Pep Avilés. Agradezco a la oficina de Toyo Ito en Barcelona por compartir sus enseñanzas e interés.

Agradezco especialmente, el aporte de los arquitectos y autores implicados en esta obra cuyas ideas expongo con tal de entretejerlas en la previsión de un pensamiento arquitectónico renovado.

dedicado a **Edelmira, mi madre**

Resumen

Atendiendo el pensamiento de una diversidad de autores, esta investigación ensambla una teoría del conocimiento del tiempo, que parte de reconocer en la historia de la filosofía, las diferentes formas en las que se le ha concebido, así como las características comunes entre estas, de modo que se llegan a agrupar en dos corrientes generales según su concepción. El tiempo interno o de la mente, y el espíritu; y el tiempo externo o físico, en el cual termina por tener lugar todo cuanto existe.

En el reconocimiento del hecho arquitectónico, como encuentro fundamental de la participación arquitectónica, se distinguen tres clases de participantes, en función con la forma de tratar la intencionalidad. Primero se toma en cuenta la participación por parte de la componente subjetiva, encargada de formular y dirigir dicha intencionalidad; en segundo lugar, está la componente objetiva, aquella encargada de su recepción; y por último, está la componente contextual, la cual tiene por condicionar toda relación entre las primeras dos componentes. Organizado así, el núcleo de triple componente que da lugar al hecho arquitectónico, la investigación redirige sus esfuerzos a delimitar la complejidad estructural de las componentes. De modo que se plantea organizar en base a una cantidad material básica, o complejidad unitaria, un punto central consensuado, a partir del cual se proyectan dos horizontes de complejidad, uno múltiple y otro parcial. Teniendo así, tres posibili-

dades de complejidad estructural para cada una de las componentes, de las cuales se distinguen, cantidades de tiempo dirigidas al hecho arquitectónico.

Al plantear un sistema que busca la interacción entre las componentes del hecho arquitectónico, en cualquiera de sus posibilidades de complejidad estructural o subcomponentes, se encausa una dialéctica que permite reconocer el significado o la importancia, producto de la interacción. De modo que se encadena un tercer nivel de organización, que ha de ligar cada par de subcomponentes, dentro de una línea causal o casual, según sea el caso, causal en la diacronía y casual en la sincronía. La diacronía a diferencia de la sincronía, cuenta a su vez con dos posibilidades de organización, según que subcomponente tome el papel de antecedente, y cual la de consecuente. Proveyendo nuevamente de una triada, al sistema de organización.

El conjunto se resuelve en un sistema de enfoques, que procura el cuidado de la combinación matemática de los tres niveles de organización, que a su vez cuentan con una triada cada uno. Teniendo así un sistema dialéctico de 81 pares, fruto de la combinación de los términos, es decir, de las subcomponentes en cualquiera de los tres órdenes temporales posibles.

Tras haber concebido un sistema de análisis, la investigación retoma los casos de estudio, que en un primer

momento se detectaran como ricos en propiedades temporales, al considerar las cualidades inherentes a las componentes de cada hecho arquitectónico.

La decisión continúa con cinco proyectos fascinantes y muy connotados: La Maison à Bordeaux de Rem Koolhaas\OMA, El Blur Building de Diller + Scofidio, La Kunsthaus de Graz, de Peter Cook y Colin Fournier, y finalmente, la Sendai Mediatheque o Mediateca de Sendai, de Toyo Ito.

Con tal de proveer con un ejercicio comparativo entre casualidad y causalidad, se agruparon los mismos pares de subcomponentes en sus tres órdenes temporales posibles, organizando veintisiete paquetes, distribuidos en acuerdo con el potencial que cada uno exponía, de forma más o menos ecuánime. Cada paquete del sistema de análisis, se destinó a un proyecto, del cual intuitivamente se creía podía extraerse mayor cantidad, y mejor calidad de información, en acuerdo con la declaración intencional de sus autores.

La exploración bajo este sistema, buscó descifrar las implicaciones temporales de la disciplina arquitectónica. Delimitar asimismo, todas las posibilidades en las que el tiempo puede incidir en la arquitectura, bajo un universo de elementos finitos, definido por las variables implícitas en los niveles de organización. Tuvo por tarea complementar, los tres textos básicos, dedicados al estudio del tiempo en la arquitectura del siglo XX, siendo estos; Space, Time and Architecture, de Sigfried Giedion; Arquitectura Occidentale de Christian Norberg-Schulz; y What time is this place? de Kevin Lynch, además de servirse de ellos.

La investigación aporta un sistema innovador de análisis, al tiempo que destaca nuevos conceptos tempo-

rales, en cinco obras parte de una nueva arquitectura, original, inteligible, seductora y apasionada, una llena de intenciones dirigidas y de atrevimientos bien logrados, una arquitectura concebida con el tiempo.

r

Abstract

Attending the thought of a myriad of authors, this dissertation brings together a theory of knowledge regarding time, which departs from recognizing in the history of philosophy, the different ways 'time' has been conceived. It also acknowledges common characteristics between conceptions, which lead towards two main currents: Internal time, the one of the thoughts, of the spirit; and external or physical time, in which finally everything exists.

Through recognition of architectural fact, as the fundamental encounter of architectonic encounter, three different classes of participants are distinguished, according to its way of dealing with intentionality. First, it comes to attention, the subjective component, the one in charge of formulating and directing intentionality; in second place, the objective component is pointed at, since it's the one meant to receive intentional addressing; and last, there is the contextual component, which will condition every relation between the first two components. After the triple component core that conforms the architectural fact, is set, this study re-conducts its efforts, in order to define the structural complexity of the components. This gets tackled by setting a basic material quantity, or unitary complexity, a central consensual point, from which two complexity horizons can be projected, one towards multiple and the other towards partial complexity. Therefore having three structural possibilities for each one

of the components, from which are distinguished amounts of time, directed to the architectural fact.

By settling a system that seeks interaction between components, in any of their different structural complexities or better called, subcomponents, a dialectic treatment is pursued. This allows to recognize meaning, or importance, as result of interaction. With this a third level of association is achieved; this, will link every pair of subcomponents, in a causal or casual line of events, causal in diachronic order and casual in synchronic order. Diachronic differs from synchronic, in the way it admits two different orders by itself, depending on which subcomponent embodies the role of antecedent, and which the role of consequent. This provides again the system, with a triad.

The whole resolves with a system of approaches, which takes care of the mathematical combination of the three levels or association, counting each one of them with a triad. The dialectic system then congregates 81 pairs, result of the combination of terms, which are formed by the subcomponents in any of the three possible temporal orders.

After having achieved a tailored system of analysis, this study returns to the study cases, selected in a first moment, as they were detected, rich in temporal properties, after considering their component inherent qualities.

The study elaborates on continuing the decision of tackling these five fascinating and notable projects: The Maison à Bordeaux of Rem Koolhaas\OMA, the Blur Building of Diller + Scofidio, the Kunsthaus in Graz, of Peter Cook and Colin Fournier, and finally, the Sendai Mediatheque, of Toyo Ito.

In order to provide with a comparative exercise among casual and causal, the same pair of subcomponents is grouped, with its three possible temporal orders, setting twenty seven packs, distributed according to the potential that each project exposed, in a more less equable way. Each pack of the system of analysis, was destined to a project, from which it was thought intuitively that a bigger and better amount and quality of information could be obtained, according to its author declared intentions.

Exploration under this system, pursued deciphering temporal implications in the architectural discipline. Confining as well, every possibility in which time could influence architecture, under a universe of finite elements, defined by the variables implicit in the associative levels. Its task is to complement the three basic texts, dedicated to the study of time in architecture, written in the 20th century, being these: Space, Time and Architecture, of Sigfried Giedion; Architectura Occidentale of Christian Norberg-Schulz; and What time is this place? of Kevin Lynch. Besides taking advantage of them.

This research offers an innovative system of analysis, while it points out new temporal concepts in five buildings, which form part of a new original kind of architecture, intelligible, appealing and passionate, full of addressed intentions, and well accomplished dares, an architecture conceived with time.

ÍNDICE

Capítulo 1

1	Introducción	
1.1	La evolución del pensamiento sobre el tiempo	5
1.2	La filosofía contemporánea del tiempo	
1.3	El conocimiento contemporáneo del tiempo	
	- Entropía	
	- El tiempo convencional	
	- El tiempo humano	
1.4	La expresión del tiempo	
1.5	El tiempo social y cultural	
1.6	La adopción de una nueva filosofía en las artes	37
1.7	Las dimensiones de la arquitectura	

Capítulo 2

2	Estructura de Análisis de enfoques del hecho arquitectónico	49
	Primer nivel de asociación:	
2.1	El hecho arquitectónico: Encuentro entre las componentes Subjetiva, Objetiva y Contextual (SOC)	58
2.1.1	Componente Subjetiva (S)	60
2.1.2	Componente Objetiva (O)	25 66
2.1.3	Componente Contextual (C)	68
2.2	Interacción entre componentes:	18
2.2.1	De tipo subjetivo y objetivo (SO)	70
2.2.2	De tipo subjetivo y contextual (SC)	72
2.2.3	De tipo objetivo y contextual (OC)	74
	Segundo nivel de asociación:	
2.3	La variable cuantitativa: Niveles de complejidad, acordes a escalas conceptuales de asimilación	75
2.3.1	Duración unitaria de la componente subjetiva: Idiosincrasia	80
2.3.2	Duraciones múltiples de la componente subjetiva: Ideología	83
2.3.3	Duración parcial de la componente subjetiva: Idea	86
2.3.4	Duración unitaria de la componente objetiva: Edificación	89
2.3.5	Duraciones múltiples de la componente objetiva: Tipología	91
2.3.6	Duración parcial de la componente objetiva: Fase	93
2.3.7	Duración unitaria de la componente contextual: Medio	95
2.3.8	Duraciones múltiples de la componente contextual: Historia	97
2.3.9	Duración parcial de la componente contextual: Circunstancia	99
	Tercer nivel de asociación:	
2.4	Diacronía: El orden del tiempo	101

Capítulo 3

Primer caso de estudio : **Maison à Bordeaux**, Bordeaux ,
de Rem Koolhaas / OMA 1994-1998

105

3.1 Sujeto \cap Objeto

3.1.1 S-x-O-x

3.1.1.1 S-x \cap O-x | Una Ideología en tensión con Tipología
Dialéctica concomitante

109

3.1.1.2 S-x \rightarrow O-x | Una Ideología como antecedente de una consecuente Tipología
Impronta de la memoria ideológica

113

3.1.1.3 O-x \rightarrow S-x | Una Tipología como antecedente de una consecuente Ideología
Genética tipológica

117

3.1.2 S/x-O-x

3.1.2.1 S/x \cap O-x | Una Idea en tensión con una Tipología
Intertextualidad arquitectónica

119

3.1.2.2 S/x \rightarrow O-x | Una Idea como antecedente de una consecuente Tipología
Prefiguración minuciosa

123

3.1.2.3 O-x \rightarrow S/x | Una Tipología como antecedente de una consecuente Idea
Reflexiones del bagaje arquitectónico

125

3.2 Sujeto \cap Contexto

3.2.1 S-C-x

3.2.1.1 S \cap C-x | Una Idiosincrasia en tensión con una Historia:
Consciencia histórica

127

3.2.1.2 S \rightarrow C-x | Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Historia:
La aceleración de la autoreinvención

129

3.2.1.3 C-x \rightarrow S | Una Historia como antecedente de una consecuente Idiosincrasia:
Influencia histórica en el arquitecto

132

3.2.2 S-C

3.2.2.1 S \cap C | Una Idiosincrasia en tensión con un Medio:
Metodología

135

3.2.2.2 S \rightarrow C | Una Idiosincrasia como antecedente de un consecuente Medio:
El legado individual del creador

139

3.2.2.3 C \rightarrow S | Un Medio como antecedente de una consecuente Idiosincrasia:
Reflejo de la memoria circunstancial

142

3.3 Objeto \cap Contexto

3.3.1 O/x-C-x

3.3.1.1 O/x \cap C-x | Una Fase en tensión con una Historia:
Transmutación arquitectónica

144

3.3.1.2 O/x \rightarrow C-x | Una Fase como antecedente de una consecuente Historia:
Estrategias de término abierto

147

3.3.1.3 C-x \rightarrow O/x | Una Historia como antecedente de una consecuente Fase:
El estado pregnante

150

Capítulo 4

Segundo caso de estudio : **Blur Building**, Yverdon-les-bains,

de Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio 2002



153

4.1 Sujeto \cap Objeto

4.1.1 $S \cdot x \cdot O/x$ 4.1.1.1 $S \cdot x \cap O/x$ | Una Ideología en tensión con una Fase Estado transgresivo 157

4.1.1.2 $S \cdot x \rightarrow O/x$ | Una Ideología como antecedente de una consecuente Fase 160

Influencia ideológica en el estado arquitectónico

4.1.1.3 $O/x \rightarrow S \cdot x$ | Una Fase como antecedente de una consecuente Ideología En busca de dinámicas responsivas 163

4.1.2 $S \cdot O/x$

4.1.2.1 $S \cap O/x$ | Una Idiosincrasia en tensión con una Fase Experiencias reflexivas 165

4.1.2.2 $S \rightarrow O/x$ | Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Fase Prefiguración ideosincrática del estado 168

4.1.2.3 $O/x \rightarrow S$ | Una Fase como antecedente de una consecuente Idiosincrasia Estado reiterativo 170

4.2 Sujeto \cap Contexto

4.2.1 $S \cdot x \cdot C$ 4.2.1.1 $S \cdot x \cap C$ | Una Ideología en tensión con un Medio: Ambiente Ideológico 172

4.2.1.2 $S \cdot x \rightarrow C$ | Una Ideología como antecedente de un consecuente Medio: Efecto ideológico 175

3 $C \rightarrow S \cdot x$ | Un Medio como antecedente de una consecuente Ideología Factibilidad 178

4.2.2 $S \cdot x \cdot C/x$

4.2.2.1 $S \cdot x \cap C/x$ | Una Ideología en tensión con una Circunstancia: Postura ideológica 182

4.2.2.2 $S \cdot x \rightarrow C/x$ | Una Ideología como antecedente de una consecuente Circunstancia: Implementación sinérgica 184

4.2.1. 3 $C/x \rightarrow S \cdot x$ | Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Ideología: Fundamento ideológico inculcado 189

4.3 Objeto \cap Contexto

4.3.1 $O/x \cdot C/x$ 4.3.1.1 $O/x \cap C/x$ | Una Fase en tensión con una Circunstancia: La máquina 194

4.3.1.2 $O/x \rightarrow C/x$ | Una Fase como antecedente de una consecuente Circunstancia: El artificio maquinado 194

4.2.2. 4.3.1.3 $C/x \rightarrow O/x$ | Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Fase: Acción operativa 196

4.3.2 $O/x \cdot C$

4.3.2.1 $O/x \cap C$ | Una Fase en tensión con un Medio: Eventos y alteraciones en la constitución de los edificios 198

4.3.2.2 $C \rightarrow O/x$ * | Un Medio como antecedente de una consecuente Fase: Cuidado programático 204

4.3.2.3 $O/x \rightarrow C$ * | Una Fase como antecedente de un consecuente Medio: Reciclaje arquitectónico 206

* orden habitual, excepcionalmente invertido

Capítulo 5

Tercer caso de estudio : **Kunsthaus**, Graz,



de Peter Cook & Colin Fournier, 2003

211

5.1 Sujeto \cap Objeto

5.1.1 S-x-O	5.1.1.1 S-x \cap O Una Ideología en tensión con una Edificación La concepción vinculante	215
	5.1.1.2 S-x \rightarrow O Una Ideología como antecedente de una consecuente Edificación El tiempo congelado	219
	5.1.1.3 O \rightarrow S-x Una Edificación como antecedente de una consecuente Ideología La 'polisemia' edilicia	226
5.1.2 S-O	5.1.2.1 S \cap O Una Idiosincrasia en tensión con una Edificación Simbiosis entre autor y obra	228
	5.1.2.2 S \rightarrow O Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Edificación El abandono de la utopía	231
	5.1.2.3 O \rightarrow S Una Edificación como antecedente de una consecuente Idiosincrasia Precursor estilístico	234

5.2 Sujeto \cap Contexto

5.2.1 S-x-C-x	5.2.1.1 S-x \cap C-x Una Ideología en tensión con una Historia: Memoria colectiva	236
	5.2.1.2 S-x \rightarrow C-x Una Ideología como antecedente de una consecuente Historia: Influencia ideológica en la historia	240
	3 C-x \rightarrow S-x Una Historia como antecedente de una consecuente Ideología Influencia histórica en la ideología	245

5.3 Objeto \cap Contexto

5.3.1 O-x-C	5.3.1.1 O-x \cap C Una Tipología en tensión con un Medio: Tipología configurativa	248
5.2.1.	5.3.1.2 O-x \rightarrow C Una Tipología como antecedente de un consecuente Medio: Efecto tipológico	251
	5.3.1.3 C \rightarrow O-x Un Medio como antecedente de una consecuente Tipología: Tendencia replanteada	253
5.3.2 O-C-x	5.3.2.1 O \cap C-x Una Edificación en tensión con una Historia: Desarrollo existencial	255
	5.3.2.2 O \rightarrow C-x Una Edificación como antecedente de una consecuente Historia: El porvenir suscitado por el hito	260
	5.3.2.3 C-x \rightarrow O Una Historia como antecedente de una consecuente Edificación: El producto histórico	256

Capítulo 6

Cuarto caso de estudio : **StoreFront Gallery for Art and Architecture**, Nueva York,
de Steven Holl & Hannibal Vito Acconci 1993

269

6.1 Sujeto \cap Objeto

- 6.1.1 $S/x-O/x$
- 6.1.1.1 $S/x \cap O/x$ | Una Idea en tensión con una Fase
Interacción en tiempo real 273
 - 6.1.1.2 $S/x \rightarrow O/x$ | Una Idea como antecedente de una consecuente Fase
La previsión del estado 280
 - 6.1.1.3 $O/x \rightarrow S/x$ | Una Fase como antecedente de una consecuente Idea
Elementos de significación 283

6.2 Sujeto \cap Contexto

- 6.2.1 $S-C/x$
- 6.2.1.1 $S \cap C/x$ | Una Idiosincrasia en tensión con una Circunstancia:
Conducta creativa 280
 - 6.2.1.2 $S \rightarrow C/x$ | Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Circunstancia:
Efecto de la personalidad arquitectónica 290
 - 6.2.1.3 $C/x \rightarrow S$ | Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Idiosincrasia:
Elemento fundamental de la personalidad arquitectónica 292
- 6.2.2 $S/x-C \cdot x$
- 6.2.2.1 $S/x \cap C \cdot x$ | Una Idea en tensión con una Historia:
El criterio del arquitecto 294
 - 6.2.2.2 $S/x \rightarrow C \cdot x$ | Una Idea como antecedente de una consecuente Historia:
Prediciendo la indeterminación 297
 - 6.2.2.3 $C \cdot x \rightarrow S/x$ | Una Historia como antecedente de una consecuente Idea:
Influencia de la memoria histórica en la idea personal 300

6.3 Objeto \cap Contexto

- 6.3.1 $O \cdot x-C/x$
- 6.3.1.1 $O \cdot x \cap C/x$ | Una Tipología en tensión con una Circunstancia:
Tipologías en jaque 303
 - 6.3.1.2 $O \cdot x \rightarrow C/x$ | Una Tipología como antecedente de una consecuente Circunstancia:
Acciones de una tradición tipológica 305
 - 6.3.1.3 $C/x \rightarrow O \cdot x$ | Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Tipología:
Acciones de prefiguración tipológica 308
- 6.3.2 $O-C/x$
- 6.3.2.1 $O \cap C/x$ | Una Edificación en tensión con una Circunstancia:
El momento anacolúto 310
 - 6.3.2.2 $O \rightarrow C/x$ | Una Edificación como antecedente de una consecuente Circunstancia:
La efervescencia del hito 312
 - 6.3.2.3 $C/x \rightarrow O$ | Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Edificación:
Evolución edilicia 314

Capítulo 7

Quinto caso de Estudio : **La Mediateca de Sendai**, Sendai,
de Toyo Ito 2001



7.1 Sujeto \cap Objeto

7.1.1 S-O-x	7.1.1.1 $S \cap O \cdot x$ Una Idiosincrasia en tensión con una Tipología: La trayectoria del arquitecto	321
	7.1.1.2 $S \rightarrow O \cdot x$ Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Tipología: Prefiguración Ideosincrática de la tipología	330
	7.1.1.3 $O \cdot x \rightarrow S$ Una Tipología como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Abstracciones recurrentes	334
7.1.2 S/x-O	7.1.2.1 $S/x \cap O$ Una Idea en tensión con una Edificación: Arquitectura efímera	337
	7.1.2.2 $S/x \rightarrow O$ Una Idea como antecedente de una consecuente Edificación: Proyección	342
	7.1.2.3 $O \rightarrow S/x$ Una Edificación como antecedente de una consecuente Idea: Del idealismo a la realidad palpada	346

7.2 Sujeto \cap Contexto

7.2.1 S/x-C	7.2.1.1 $S/x \cap C$ Una Idea en tensión con un Medio: La reacción pública	348
	7.2.1.2 $S/x \rightarrow C$ Una Idea como antecedente de un consecuente Medio: Previsión del medio	350
	7.2.1.3 $C \rightarrow S/x$ Un Medio como antecedente de una consecuente Idea: Sintonía genitiva	353
7.2.2 S/x-C/x	7.2.2.1 $S/x \cap C/x$ Una Idea en tensión con una Circunstancia: Interacción circunstancial en tiempo real	354
	7.2.2.2 $S/x \rightarrow C/x$ Una Idea como antecedente de una consecuente Circunstancia: La reacción concertada y estimulante	356
	7.2.2.3 $C/x \rightarrow S/x$ Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Idea: Respuesta reflexiva	359

7.3 Objeto \cap Contexto

7.3.1 O-x-C-x	7.3.1.1 $O \cdot x \cap C \cdot x$ Una Tipología en tensión con una Historia: Tipologías en transformación	361
	7.3.1.2 $O \cdot x \rightarrow C \cdot x$ Una Tipología como antecedente de una consecuente Historia: Innovación y retorno	364
	7.3.1.3 $C \cdot x \rightarrow O \cdot x$ Una Historia como antecedente de una consecuente Tipología: Antecedentes históricos de las tipologías	369
7.3.2 O-C	7.3.2.1 $O \cap C$ Una Edificación en tensión con un Medio: Simbiosis configurativa	371
	7.3.2.2 $O \rightarrow C$ Una Edificación como antecedente de un consecuente Medio: El medio como producto de la obra	374
	7.3.2.3 $C \rightarrow O$ Un Medio como antecedente de una consecuente Edificación: Parámetros condicionales	376

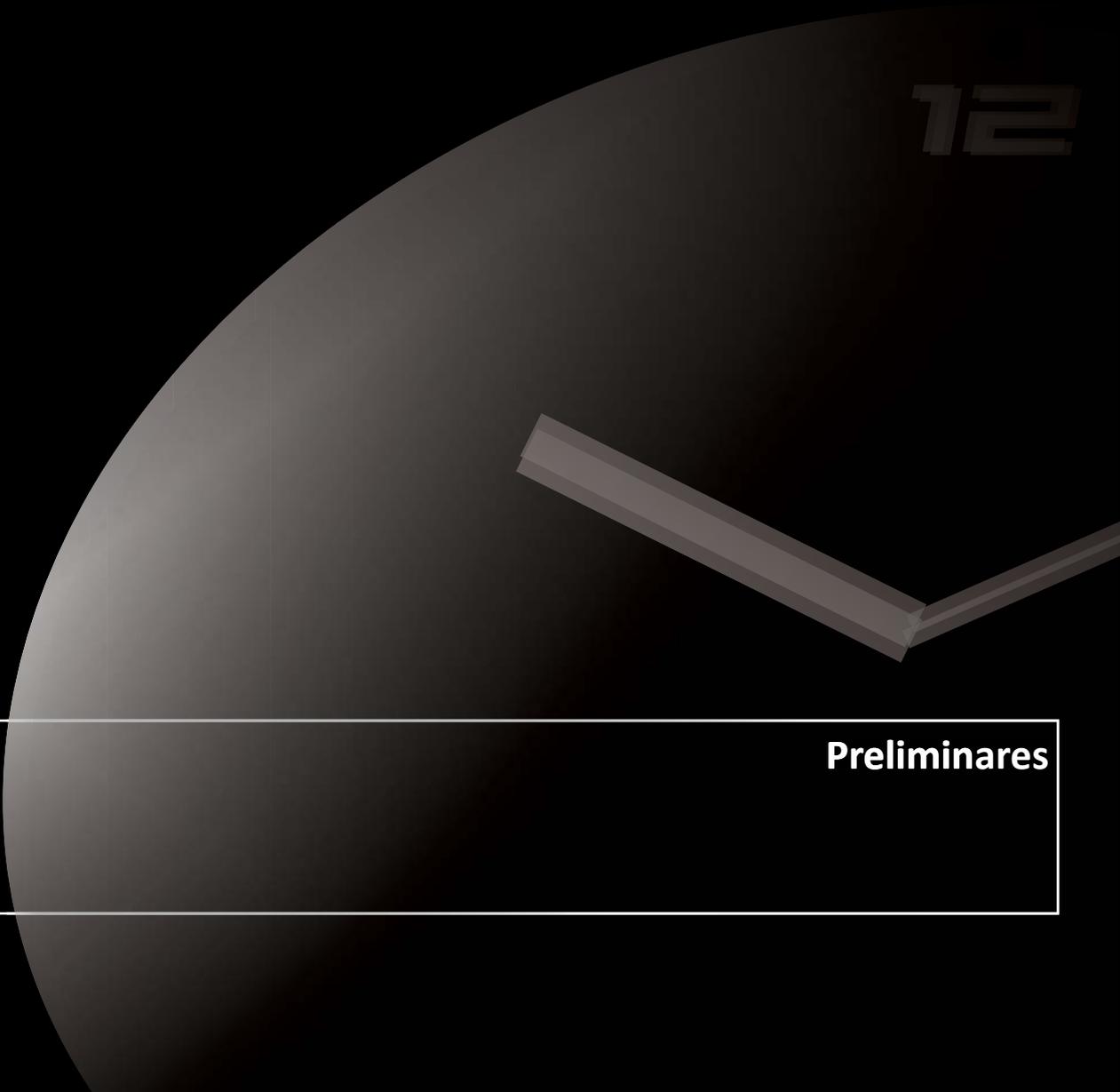
Capítulo 8**Conclusiones**

Del tratamiento de los preliminares	
Estructura	383
Generales	385
Casos de estudio	389
Relación entre casos de estudio	
Índice de figuras y créditos	
Anexos	
Biografía de los autores	403
Índice diagramático del sistema de enfoques por caso de estudio	404
Bibliografía	405

381

392

397



Capítulo

1

Preliminares

1 Introducción

Quien sepa no perder el tiempo, sabe hacer casi todo, y quien sepa servirse del tiempo, será el amo de todo y por todos envidiado
Leon Battista Alberti¹

El desarrollo del pensamiento del Movimiento Moderno, abrió el camino para ensayar nuevas formas de intervenir en la arquitectura con el tiempo. Después de que Charles Jencks anunciara la muerte de este movimiento en los años 1970, pueden encontrarse una serie de reinterpretaciones divergentes y heterogéneas, ya sea en el Postmodernismo, el Deconstructivismo, el Regionalismo Crítico, o el Meta-Racionalismo. En estas corrientes, existe una nueva búsqueda por integrar el modo de hacer arquitectura, con las condiciones de la época en la que estas operan.

Los productos de estas corrientes varían en metodología conceptual, en forma física, en implantación contextual, en sistemas constructivos, en simbolismo y objetivo de mercado, aunque todas coinciden en una peculiaridad, son experimentos con la integración del tiempo, herencia ya implantada en el pensamiento abstracto del arquitecto moderno.

A este efecto, nace el interés por descifrar el papel que esta dimensión desempeña en cualquier obra, la influencia que le signifique al autor, así como las condiciones que se establecen en el desarrollo de la creación, las posibilidades experimentadas y por experimentar, que ofrece el entendimiento de esta dimensión.

Es de mi interés proponer una clasificación tal, que ayude a comprender como el tiempo incide en la arquitectura, cuáles son sus formas de ser entendido y que relaciones establece. Esta propuesta busca ser una herramienta, que advierta al arquitecto sobre la realidad de la incidencia del tiempo en la arquitectura, para que al no eludirla, se pueda favorecer de ella.

Para disponer la estructura de este estudio, es imperante conocer primero, el desarrollo de las diferentes formas, que históricamente se han

¹ L'ideale della vita in Italia, Tenenti(1977),p 207

planteado para entender el concepto de 'tiempo', sea con la discusión filosófica o con el desarrollo científico de su conocimiento, tomando en cuenta que el arquitecto *per se* no está familiarizado con este tema.

Tras el reconocimiento de las características de su semántica, de los conflictos y relaciones que coniere, este estudio podrá situarse en la época contemporánea, para probar mediante análisis, la implicación del tiempo en la arquitectura.

Una cuidadosa reflexión sobre la primera parte del estudio, la cual tiene por tarea descubrir el pensamiento y conocimiento sobre el tiempo, tendrá por advertir la forma de estructurar el sistema de análisis. Éste a su vez, deberá estar conformado a partir de herramientas basadas en diferentes concepciones del tiempo, con el fin de identificar de igual manera, cuestionamientos e implicaciones temporales en la arquitectura. Así, con igualdad de características, se plantea un primer análisis que puntualice sobre aquello que le de sentido a la metodología del análisis de los casos de estudio. Este a su vez, se ha de establecer con la pretensión de que pueda aplicarse a cualquier arquitectura, con tal de obtener información significativa y en la medida de lo posible, novedosa.

El sistema de análisis, debe conformarse con la idea de explotar enteramente el universo que contempla, de forma ordenada y progresiva, de manera que se plantee el reconocimiento de un conjunto de elementos finitos, en un panorama controlado y predispuesto.

El estudio, tiene por objetivo analizar cinco de los proyectos más significativos de los últimos quince

años, con tal de dirigirse al 'estado del arte' en la arquitectura. Los proyectos que serán sujetos al análisis, son representativos de la obra de cada autor, los autores a su vez, elegidos con diferentes orígenes y formas de pensar, bajo ciertos criterios han de permitir la revisión de la continuidad entre la teoría y la concreción material de ésta, plasmada en sus obras. Por lo tanto se estudiarán arquitectos con una sólida obra escrita como obra edificada, punteros en el ramo, líderes del pensamiento y de la creación arquitectónica.

Esta investigación pretende reivindicar la dimensión temporal, a la par de la dimensión espacial, con el objetivo de pensar de ahora en adelante, en no menos que una arquitectura tetradimensional, con ideas, representaciones y significados, que a su vez contemplen las cuatro dimensiones esenciales.

La intención de este estudio, consiste en redescubrir, aprender, identificar y proponer cuestiones, que hasta hoy se han resuelto de forma empírica con respecto al tiempo en la arquitectura, además de proponer mecanismos que advierten sobre el cuidado de una arquitectura más plena, una de cuatro dimensiones.

1.1 La evolución del pensamiento sobre el tiempo

En la antigua época griega, la concepción teórica del tiempo, se desarrolló en base a la creación del tiempo descrita en la mitología, Urano (el cielo), unido a Gea (la Tierra) engendra a otras criaturas, de las cuales el último fue Crono, el Tiempo originario² Crono habría de unirse a su hermana la titánide Rea, junto con la cual engendra seis dioses, el último de estos, Zeus.

Gea y Urano concedores del futuro, advierten a Crono que uno de sus hijos le arrebatará el poder como él hiciera previamente con su padre. Crono al saber esto, se encarga de devorar a todos sus hijos, excepto a Zeus, quien Rea ha engendrado y criado a escondidas. Zeus al madurar arrebata el poder a su padre Crono, y lo encadena al Tártaro, el mundo de las profundidades o de la oscuridad.

La primera mención registrada de *cronos* (tiempo) dentro del pensamiento cosmológico griego, fuera del mito, se encuentra en un fragmento de texto atribuido a un contemporáneo de Ferécides, Anaximandro de Mileto.³

Los griegos utilizaron varios conceptos temporales, entre los cuales además de *cronos* existía *kairos*, a saber, el momento breve, instantáneo, decisivo, propicio e irreparable, que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos, o en el desarrollo del universo. Este concepto viene ilustrado por la figura de la 'oportunidad'.⁴ El tiempo del encuentro, está en lo simultáneo, ya que una oportunidad está dada por la adhesión de diferentes condiciones en dado momento y lugar. El *kairos* dentro de la mitología, se

relata como hijo menor de Zeus y Túje, sin embargo se asocia con todos los dioses.

Contrario al *kairos* existe otra idea temporal, que es la idea de *aión*, concepto de origen iranio, que hace referencia al principio divino de creación eterna e inagotable.⁵ Etimológicamente, *aión* procede de la raíz griega *aiéi* "siempre"⁶, la duración sin límites sin pasado ni futuro.⁷

Platón, Aristocles Kodros, de Atenas (- 427 AEC⁸ -347 AEC)

Platón adopta de la semántica del concepto tiempo, el término *aión*, eternidad, para describir que el tiempo, *cronos*, es la imagen móvil del *aión*.⁹ Dice que Dios, al no poder hacer eterno al mundo, le concedió el Tiempo, la "imagen móvil de la eternidad"¹⁰

Describe la conformación del estado presente a través del ahora. Al avanzar desde un antes a un después, el 'uno' no podrá saltarse el 'ahora'. El 'ahora' siempre le está presente al 'uno' a través de todo su ser, porque, cuando es, es siempre ahora.¹¹

Aristóteles de Estagira (384 AEC 322 AEC)

Aristóteles enuncia en su libro de Física una noción de 'tiempo', fundamental para el desarrollo del entendimiento contemporáneo, aquí comienza por asignar un principio de variabilidad entre los objetos y la materia para él conocidos: "Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua – pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza. Todas estas cosas parecen

2 Castro(2002),p 22

3 Turetzky(1998),p 6

4 Castro(2002),p 21

5 Ibid.

6 Estos términos fueron transformados por los romanos al latín, *aión* en *aeuon*, y del griego *chrónos*, al latín *tempus*, de la raíz *tem-*, "cortar".

Praga(1999),p 31

7 Castro(2002),p 45

8 Las siglas AEC provienen de: Antes de la Era Común, mientras que EC se refiere a la Era Común. Las subsiguientes fechas sin anotación pertenecen a la Era Común.

9 Castro(2002),p 46

10 Bergson(2004),p 140

11 Castro(2002),p 181

diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma, un principio de movimiento y de reposo, sea con respecto al lugar, o al aumento o a la disminución o a la alteración”.¹²

Aristóteles hace mención de algunas sustancias que aprecia como eternas, y de otras que siguen un ciclo de vida. Llama naturaleza, a toda cosa que tenga en si un principio de movimiento y cambio. Distingue entre la configuración geométrica que se puede hacer de un objeto dado, sin la necesidad del movimiento, y la descripción de un organismo que para poderse definir, ha de ser necesario el uso del movimiento.

Aristóteles incita a conocer el fin o ‘para lo cual’, de aquellas cosas que tienen un movimiento continuo, ya que en determinado momento llegarán a su fin, que será su término extremo, así como su ‘para lo cual’. Distingue en la causalidad, entre causas anteriores, posteriores y accidentales. Dispone que todo suceda y exista por alguna razón. Habla de lo que ya pasó y del porvenir, y que tanto el tiempo infinito como el periódico se componen de ambos.

Cuestiona el concepto de presente de la siguiente forma: ...”no es fácil ver si el ahora, que parece ser el límite entre el pasado y el futuro, permanece siempre uno y el mismo, o es siempre otro distinto”.

¹³

Presenta al tiempo como la posibilidad de cambio, aunque somete al tiempo, a la capacidad de percepción, es decir que hace del tiempo un concepto relativo, tanto el cambio perceptible como la necesidad de percibirlo para que éste exista;”...sin cambio no hay tiempo; pues cuando

no cambiamos en nuestro pensamiento o no advertimos que estamos cambiando, no nos parece que el tiempo haya transcurrido...”¹⁴ dice también que “el tiempo es o un movimiento o algo perteneciente al movimiento” ¹⁵. Habla de cuatro tipos de cambio: “Lo que cambia, cambia siempre o **sustancialmente, cuantitativamente, cualitativamente o localmente**”.¹⁶. A estos cambios corresponden las seis especies de movimiento: **generación, corrupción, aumento, disminución, alteración y cambio de lugar.** ¹⁷

Menciona también, que el tiempo es el número del movimiento entre el antes y el después, hace del ahora y del tiempo una relación simbiótica. No sólo dice que el tiempo es la medida del movimiento, sino también del reposo. Para Aristóteles, movimiento y cambio tienen un significado amplio, que incluye el aumento cuantitativo y la alteración cualitativa, el devenir de la sustancia y toda especie de desarrollo.¹⁸ “El cambio y el movimiento son conceptos polisémicos, de una riqueza tal que abarcan toda la realidad.”¹⁹

Una de las contribuciones más importantes de Aristóteles, consiste en añadir la **propiedad cuantitativa** del tiempo a la cualitativa, dice que el tiempo es número, número del movimiento o del cambio, sin embargo hace una especial advertencia”...no todo lo que es inmóvil existe en reposo...”²⁰

Después de la propuesta aristotélica, los epicúreos formularon una teoría del tiempo de dos vertientes, una en el nivel de lo perceptible y, otra en el nivel de lo concebible²¹ Hubo otras teorías formuladas como la de Zenón de Citio, que no parecían contribuir más allá de la propuesta del estagirita, ya que está

12 Aristóteles(1995),LII, 192b, p 128

13 Ibíd.LII, 218a, p 266

14 Ibíd.LII, 218b, p 269

15 Ibíd.LII, 219a, p 269-270

16 Castro(2002),p 15

17 Ibíd.

18 J. Conill, El tiempo en la Filosofía de Aristóteles, en Ibíd.p 251

19 Ibíd.p 252

20 Aristóteles(1995),LII, 221b, p 280

basada en la misma idea, en la medida de la rapidez y en la extensión que acompaña al movimiento²².

Neoplatónicos

Los neoplatónicos aceptaron la identificación con fundamentos más metafísicos que físicos, interpretando a *Crono*, padre de los dioses y de los hombres, como *Nous*, la mente cósmica (mientras que su hijo Zeus (Júpiter para los romanos) fue asimilado a su emanación o alma cósmica. Fundieron este concepto con el de Chronos, “el padre de todas las cosas”, el sabio y viejo constructor.²³

Agustín de Hipona (354 EC a 430 EC)

Más de medio milenio después de Aristóteles, Agustín de Hipona retoma seriamente la problemática del tiempo que expone en sus Confesiones. Coincide con la idea aristotélica de cambio y la relación de la unidad de tiempo con la actividad del alma²⁴, pero, a diferencia de aquél, extiende más allá del estado físico su cuestionamiento. En estos escritos se ve confrontado con la complejidad de la conceptualización del tiempo, sosteniendo que sabía lo que era el tiempo si no se lo preguntaban, pero cuando trataba de explicárselo a alguien ya no lo sabía,²⁵ por ende pedía ser iluminado, y que le fuesen respondidas todas sus dudas.

Agustín afirmaba el papel del presente como carente de espacio alguno, como tampoco lo tienen el pasado y el futuro, puesto que las cosas pasadas y futuras, no existen en tanto no lleguen a ser o hayan sido presentes.²⁶ Si nada pasara no habría tiempo pasado. Y si nada existiera, no habría tiempo presente.²⁷ Sólo en cuando está pasando, el tiempo

puede sentirse y medirse. Una vez pasado, ya no puede, porque no existe más.²⁸

Agustín resolvía que todos los problemas son problemas del presente.²⁹ Decía que el único presente es el de un instante, y si este se prolongara con tal magnitud, tendría pasado y futuro, en el caso de ser presente no tiene ni duración ni extensión. Se preocupó por la posibilidad de medir el tiempo, y reconocía que el medirlo era solo compararlo. Cuestionaba las predicciones que se habían cumplido en el entorno religioso, y se preguntaba cómo era posible vislumbrar el futuro si este no existe. A pesar de esto admitía que aquello que se programaba en un tiempo presente, se puede llevar a cabo en un tiempo futuro.

Para referirse a la problemática sobre la predicción, recurría al siguiente ejemplo: “Contemplo la aurora, anuncio que va a salir el sol”³⁰ señalaba un evento en el futuro en un tiempo presente, que después de algún tiempo se cumplía. De esta forma aludía a la factibilidad causal, la posibilidad que tienen las predicciones de ser cumplidas.

Agustín al cuestionarse sobre la predicción y optar por el ejemplo de la salida del sol, no hacía sino adoptar un modelo de mínima variación que difícilmente no se repetiría, y más aún, siendo que estaba viendo su antecedente causal inmediato, la aurora. Este tipo de predicciones, no son el tipo de predicciones que cuestionaba de la religión, ya que en la religión se establecen predicciones más específicas y con mayor número de variables, donde los eventos suelen ser únicos.

21 Turetzky(1998),p 36

22 Ibíd.p 38

23 Castro(2002),p 24

24 Turetzky(1998),p 63

25 Hipona(2005),L XI, §14, p306

26 Castro(2002),p 149

27 Hipona(2005),L XI, §14, p306

28 Ibíd.L XI, §16, p309

29 Castro(2002),p 163

30 Hipona(2005),L XI, §18, p311

Según Agustín, las diferencias significativas entre 'ayer', 'hoy' y 'mañana' no existen más que porque el presente privado de consistencia propia, es un movimiento que tiene que negarse dado un punto; sin esta negación interna, no sería un presente temporal sino un presente perpetuo.³¹

Admite tres tiempos: un **presente de las cosas pasadas**, un **presente de las cosas presentes** y un **presente de las cosas futuras**. El presente de las cosas pasadas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o la visión. Y el presente de las cosas futuras la espera.³² Estos conceptos se generan exclusivamente a partir de procesos mentales, que tienen lugar en el presente.

Disiente de la vía aristotélica, al señalar que el tiempo no es el movimiento del cuerpo.³³ Cuestiona la forma de medir la duración de determinado evento, así como el paso de la previsión al presente y luego a la memoria. Advierte también el flujo del tiempo, en porciones de conceptos que se van acumulando en conceptos más longevos, extendiendo sus ideas a niveles de mayor y mayor complejidad, *ad infinitum*.

En síntesis, la visión de Agustín apunta a la continuidad del flujo del tiempo, admitiendo una posible existencia única, el presente, por otro lado, articula el pasado y el futuro como construcciones mentales existentes a partir del presente.

En virtud de la materialidad de la concepción aristotélica del tiempo, se puede decir que ese es el tiempo del objeto, o tiempo objetivo, que proporciona un seguimiento cercano al movimiento y transformación de la materia, mientras que Agustín resuelve un concepto, que deduce a partir

de un corte en el tiempo, los conceptos mentales de pasado y futuro, disponiendo de un tiempo en base al sujeto o tiempo subjetivo. La distinción entre el ahora como instante y, el ahora como presente, era la única distinción que hacía falta a Aristóteles en su recuento del ahora³⁴

Es posible que la divergencia entre tales conceptos, este reforzada por la posible escasez de los escritos de Aristóteles durante la época de Agustín, que más tarde, el filósofo persa Avicena, habría de aportar en el Medioevo, estructurando y haciendo más entendible la obra de Aristóteles³⁵. Agustín, en caso de haber conocido los escritos de Aristóteles, los habría encontrado de forma, sumamente desordenada y casi ininteligible.

Damascio de Damasco (480 a c. 540)

En el siglo VI, el último filósofo de la escuela de Atenas, Damascio, aborda la distinción entre antes y después, que ordena las cosas de una vez por todas en el tiempo, indica así mismo, la dirección de este³⁶

Tomás de Aquino (1225 a 1274)

Tomás de Aquino adopta de los griegos el aión o eternidad, que establece como simultaneidad total, la cual adjudica como tiempo de Dios, a la vez que el tiempo es también para él una sucesión. Adscribe como intermediario entre el tiempo y la eternidad al *aeuum*,³⁷ o tiempo de los ángeles.

Si bien la filosofía de Aquino, derivaba de la Aristotélica, vía Avicena, es Aquino quien le otorga una interpretación más adaptada al pensamiento

31 Castro(2002),p 165

32 Hipona(2005),L XI, §20, p312

33 Ibíd.L XI, §24, p317

34 Turetzky(1998),p 52

35 Castro(2002),p 74

36 Turetzky(1998),p 55

37 Castro(2002),p 53

occidental y cristiano, reforzando los conceptos de sucesión y simultaneidad.

Francesco Petrarca (1304 a 1374)

En los *Trionfi* que escribe Petrarca. La Castidad triunfa sobre el Amor, la Muerte sobre la Castidad, la Fama sobre la Muerte y el Tiempo sobre la Fama, para ser derrotado sólo por la Eternidad de la Divinidad.³⁸ En esta obra de Petrarca, éste parece conferir la victoria, a aquello cuanto permanece por más cantidad de tiempo, y finalmente aquello que es la duración misma, es lo que adquiere el verdadero y único triunfo final. Lo más importante de estos 'trionfos', es una clasificación jerarquizada de los diferentes significados de las magnitudes temporales, de acuerdo con su aparente permanencia en la memoria, a mayor duración, mayor es su reconocimiento.

A la representación del tiempo como la oportunidad fugaz (*kairos*) o la eternidad creadora (*aión*), le añade la imagen renacentista del tiempo destructor.³⁹

René Descartes (1596 a 1650)

La posibilidad de la existencia de lo 'real', independiente de nuestra conciencia, planteado por Descartes, presupone un paralelo con la incapacidad que tenemos de conocer el verdadero presente, independiente también de nuestra conciencia,⁴⁰ dado que Descartes propone conocer el mundo racionalmente, señala que "despiertos o dormidos no debemos dejarnos persuadir nunca si no es por la evidencia de la razón".⁴¹

Blaise Pascal (1623 a 1662)

Pascal sostiene que el tiempo es algo que está en el sentido común, es decir en aquello que todos los individuos saben espontáneamente en cuanto seres humanos⁴² De esta forma Pascal infiere que el tiempo está en paralelo con nuestra naturaleza, abriendo la posibilidad de que el tiempo es intrínseco a nuestra esencia, ya está preconcedido.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 a 1716)

Leibniz, señala la relación que tiene el presente con los otros tiempos que ya no existen o habrán de existir, presenta los tiempos como construcciones a partir de eventos y sus relaciones, fortaleciendo la teoría de la causalidad⁴³ "el presente está cargado de todo el pasado y henchido de todo el futuro"⁴⁴, por otro lado, advierte que Dios y el Tiempo no son idénticos, ya que el tiempo tiene partes y Dios no.⁴⁵ También considera al espacio como un orden de coexistencias, mientras que para él, el tiempo es un orden de sucesiones.⁴⁶

Isaac Newton (1642 a 1727)

Newton concibe un tiempo total, absoluto, independiente y constante, hipóstasis⁴⁷ del concepto cronológico, reducido a una realidad matemática, donde el tiempo, es completamente independiente de nuestra conciencia, y de la existencia o de la no existencia del mundo creado, tiene lugar al margen de nuestra percepción y es el concepto temporal que se comienza a utilizar en la física como la variable *t*. Newton disgrega de esta manera entre el concepto físico y el filosófico.

38 *Ibíd.*p 26

39 *Ibíd.*p 28

40 *Ibíd.*p 303

41 Descartes(2001),p 100

42 Castro(2002),p 13

43 Poidevin y MacBeath(1993),p 5

44 Castro(2002),p 144

45 Turetzky(1998),p 81

46 Leibniz, et al.(1896),

47 Hipostasis: Supuesto o persona, especialmente de la Santísima Trinidad.

El tiempo de Newton fluye con regularidad, sin relación a nada externo, y es conocido con otro nombre, duración, la cual es medida por el movimiento, usa en vez del verdadero tiempo, la hora, el día, el mes y el año, como medios de expresión.⁴⁸

David Hume (1711 a 1776)

Hume argumentaba, que dada nuestra percepción del tiempo, hay cantidades mínimas de experiencia, y por tanto indivisibles, en otras palabras, que un intervalo menor a una cierta duración finita, no podría percibirse como un intervalo, el tiempo mismo, debe comprimirse en instantes discretos,⁴⁹ Hume apuntaba con esto, la necesidad de someter a la experiencia sensible, todo conocimiento para su existencia.⁵⁰

Immanuel Kant (1724 a 1804)

“Durante varios siglos, desde los griegos hasta Kant, una revolución tomo lugar en la filosofía; la subordinación del tiempo al movimiento se invirtió, el tiempo deja de ser la medición del movimiento normal, incrementa su propia aparición, y crea movimientos paradójicos...el tiempo ya no está subordinado al movimiento, sino el movimiento al tiempo.” Gilles Deleuze⁵¹

En ‘La crítica de la razón pura’, Kant, cuestiona la manera de percibir los fenómenos como simultáneos o sucesivos, e instiga a conocer el fundamento de la necesidad que se tiene, de percibirlos así y no de otro modo.⁵² Afirma en la exposición metafísica, que el tiempo está dado *a priori* de todo fenómeno o suceso. Al igual que su condición universal de posibilidad, el tiempo es insuprimible.⁵³

Confirma la condición de sucesión, dada por la conexión de tiempos diferentes bajo un esquema de causalidad, siendo que estos tiempos diferentes, no puedan ser simultáneos,⁵⁴ anota la universalidad del concepto tiempo bajo el cual están todas las cosas, en tanto puedan ser fenómenos objeto de la intuición sensible. Con esto, admite de alguna manera, la posibilidad de la existencia del tiempo fuera de nuestra percepción, con la condición de que no sería de nuestro conocimiento.

En el esquema de los conceptos de relación, Kant aplica reglas de duración, sucesión y coexistencia.⁵⁵ En el esquema de posibilidad, inscribe la regla donde cualidades contrarias, no pueden ser inherentes al objeto al mismo tiempo.⁵⁶ Según Kant el tiempo precede toda medida de las apariencias,⁵⁷ a su vez niega que el mundo tenga ninguna magnitud temporal absoluta.⁵⁸

Kant observa que “los tres modos de tiempo son: **permanencia sucesión y simultaneidad**”⁵⁹

Frederich Hegel (1770 a 1831)

Hegel dice en su tesis, que el espacio es tiempo y con ella, en cierto modo, coincidiría con los futuros resultados de la concepción bergsoniana, a pesar de la diferencia de fundamentos y épocas.⁶⁰ La fórmula de Hegel, para la **racionalidad dialéctica** concierne a la absoluta totalidad de los fenómenos, como **identidad y diferencia**.⁶¹

El espíritu (*Geist*) es la sustancia concreta auto-consciente que une todo lo que aparece. El espíritu (*Geist*) es el estable absoluto mismo donde el flujo del llegar a ser ocurre.⁶² El mundo de los fenómenos esta siempre condicionado por el tiempo. En este

48 Turetzky(1998),p 73
49 McTaggart(1993),p 16
50 Castro(2002),p 91
51 Turetzky(1998),p 85
52 Castro(2002),p 128
53 Kant(1928),p 50
54 Turetzky(1998),p 90
55 Ibíd.p 95
56 Ibíd.p 97
57 Ibíd.
58 Ibíd.p 99
59 Ricoeur(1999),p 704
60 Castro(2002),p 183
61 Turetzky(1998),p 102
62 Ibíd.p 105

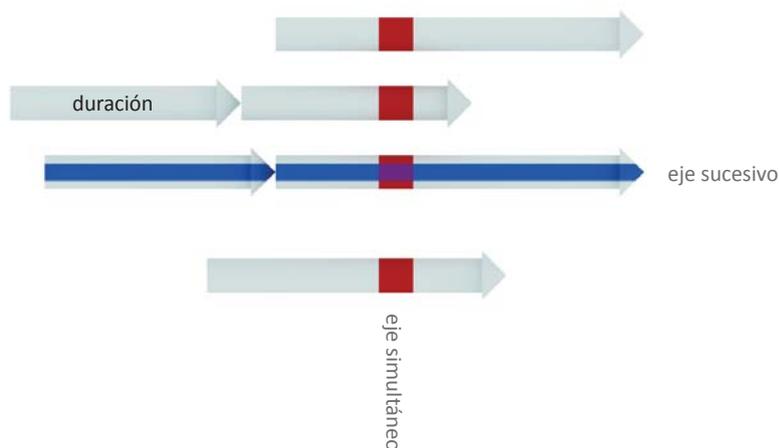


fig. 1.1 Esquema de la relación de eventos en el tiempo, cada vector representa un evento con una duración (permanencia), relatividad sucesiva y relatividad simultánea

sentido, el tiempo mismo es eterno, debido a que todo debe aparecer en perpetua transformación⁶³

Hegel encuentra que la fuerza de la imaginación, además de ordenar y categorizar las imágenes, que la conciencia introduce a partir de la representación sensible, el recuerdo y su persistencia, establece una serie de relaciones y unidad tales, a partir de las cuales la realidad exterior, asume una existencia interior y espiritual, mientras que lo espiritual por su parte, se traduce con la representación, en una forma exterior con existencias particulares y yuxtapuestas.⁶⁴

Friedrich Nietzsche (1844 a 1900)

Según Nietzsche, una tensión rítmica sintetiza los momentos de transformación. El tiempo no es un flujo, sino una pulsación. Si el tiempo solo fluyera,

tendría una carencia de tensión y no tendría lugar ninguna diferenciación.⁶⁵

Las cualidades de las fuerzas son activas y reactivas, las fuerzas reactivas opuestas a las activas, operan negando lo que se les opone, en vez de afirmar la diferencia.⁶⁶

Para Nietzsche el ser, es el ser del estar cambiando; su único carácter es el eterno retorno,⁶⁷ el eterno nuevo volver a ser, surge a cada momento.⁶⁸

Edmund Husserl (1833 a 1938)

En Husserl, el tiempo, ligado a la conciencia, se aborda desde la psicología fenomenológica.⁶⁹

El método que aplica, ha de despojar de los objetos, lo necesario para advertir su esencia, primero con la

63 Ibíd.p 107

64 Hegel(2001),p 18

65 Turetzky(1998),p 109

66 Ibíd.p 110

67 Ibíd.p 116

68 Ibíd.p 218

69 Castro(2002),p 32

actitud natural, luego con la reducción y finalmente con la intuición.

Puntualiza que la relación entre objeto y sujeto, está condicionada en una codependencia temporal.⁷⁰

Señala que la duración temporal es un momento inmanente de la sensación, que opera, cuando el estímulo externo provoca, por la forma de los procesos físicos, la cualidad de sensación; por su potencia, la intensidad de la sensación y por lo que perdure, la duración sentida. Advierte, que el hecho de que el estímulo dure, no significa aún que la sensación sea sentida como duradera, sino únicamente que también la sensación dura. Duración de la sensación y sensación de duración son dos cosas distintas.⁷¹

Toda vivencia constituida, es para Husserl, impresión o reproducción.⁷² Sea en el recuerdo o la rememoración (el doble recuerdo).

Distingue al fenómeno perceptivo independiente de una postura como *apparitio*. Si es perceptivo *apparitio perceptiva*; si es ilusorio *apparitio ilusoria*; si proviene de una sensación *apparitio impresional*; y si proviene de la imaginación, de un recuerdo, o ilusión en el recuerdo, *apparitio imaginativa*.⁷³

La extensión temporal percibida en cada objeto, pertenece a su esencia. La percepción para Husserl, es la conciencia tiempo constituyente, con **retenciones y protensiones** fluyentes.⁷⁴

Entonces se tiene que los dos grandes hallazgos de la fenomenología husserliana del tiempo, son la descripción del fenómeno de retención – y de su simétrico, la protensión – y la distinción entre retención (o recuerdo primario) y rememoración (o recuerdo secundario).⁷⁵

Henri Poincaré (1854 a 1912)

Poincaré, identifica la similitud de condiciones bajo el mismo sistema de causalidad, para diferentes eventos. Causas poco más o menos idénticas, emplearán aproximadamente el mismo tiempo para producir poco más o menos los mismos efectos.⁷⁶ De esta forma, se pueden proponer determinados eventos, previamente ensayados, que nos conducirán a obtener ciertos resultados ya esperados.

Henri Bergson (1859 a 1941)

Para Bergson, la famosa contradicción del tiempo, no es algo real, ni de alcance ontológico, sino una mera ilusión matemática.

Forma parte del pensamiento bergsonianos, la creencia de que la verdadera realidad, es inaprensible por la inteligencia, por el razonamiento, pues el pensar mediante conceptos, modifica el verdadero ser de las cosas. Ésta solamente puede captarse a través de la intuición. En consecuencia, las ecuaciones matemáticas, no pueden más que darnos una interpretación simbólica de la realidad,⁷⁷ misma a la que apelaba Newton con el concepto absoluto de tiempo. Bergson en cambio, propone un tiempo entendido en la duración. Dice que la “duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.”⁷⁸ A su vez afirma que la duración verdadera se constituye de “...esta continuidad indivisible de cambio...”⁷⁹

Duración quiere decir, que el ‘yo’ vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro.⁸⁰ Reconoce el cambio aristotélico y, la ilación entre pasado, presente y futuro agustinianos con el concepto de duración. “...la duración real es lo que

70 Husserl(2002),p 94

71 Ibid.p 34-35

72 Ibid.p 108

73 Ibid.p 123

74 Ibid.p 152

75 Ricoeur(1999),p 667

76 Castro(2002),p 162

77 Ibid.p 100

78 Bergson(2004),p 19

79 Ibid.

80 Castro(2002),p 159

siempre se ha llamado el tiempo, pero el tiempo percibido como indivisible.”⁸¹

Al concepto tiempo, Bergson lo divide en dos: un tiempo universal y metafísico, identificado con el flujo de la pura heterogeneidad, con la invención y la creación, y por otra parte, una multiplicidad de tiempos parciales, cada uno de los cuales correspondería a un sistema aislado, que dan por resultado los tiempos físicos y medibles. Así es como Bergson justifica la primacía de la metafísica sobre la física.⁸²

Henri Bergson afirma la importancia del presente, diciendo que “para nosotros, no hay jamás otra cosa que lo instantáneo.”⁸³ Menciona que la duración “...es el progreso continuo del pasado que corre el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido.”⁸⁴ Y se conserva, pero solo en tanto esté el pasado hinchado, o sea en tanto pertenezca a una misma memoria. Estipula que la percepción, es el estado fuerte por encontrarse presente, y el recuerdo el estado débil, ya que depende de la memoria, que tiende a corromper la realidad de lo que alguna vez fue.

Con afán de unificar las dos vertientes teóricas en oposición hasta ahora, adscribe una memoria contemplativa y otra, la memoria completamente motriz. La primera, se traduce mediante el recuerdo de las diferencias; y la segunda mediante la percepción de las semejanzas. En la confluencia de las dos corrientes aparece la idea general.⁸⁵

Advierte una actitud general de los seres vivos diciendo “...la vida es una acción siempre creciente.

Pero cada una de las especies, a través de las que la vida pasa, no apunta más que a su comodidad. Se dirige a lo que exige el menor esfuerzo...”⁸⁶

Apoya la idea de la sucesión, y señala al tiempo medido como herramienta en la comprobación científica. Para demostrar el paso del futuro al presente nos dice “...continuamente se crea algo nuevo...”⁸⁷ Establece que todo se pondrá en movimiento y se resolverá en movimiento⁸⁸ ya que a todo, finalmente le implica movimiento, nada está fijo.

Bergson sugiere que la materia es en sí tiempo, dado que ésta, es una sucesión de momentos, infinitamente rápidos, que se deducen unos de otros y que por eso se equivalen.⁸⁹

Hermann Minkowski (1864 a 1909)

En 1908, Hermann Minkowski fue el primero en concebir un mundo de cuatro dimensiones, con espacio y tiempo en función, formando una indivisible continuidad.⁹⁰

En un discurso ante la *Naturforschenden Gesellschaft* (lit. Asociación de Fenómenos Naturales), declaró con toda seguridad y precisión, “Desde ahora en adelante – dijo – el espacio solo o el tiempo solo, están condenados a desaparecer como sombras; solamente una especie de unión entre ellos, salvará su existencia”.⁹¹

Bertrand Russell (1872 a 1970)

Russell dispone la separación entre el tiempo y la experiencia, como prerequisite existencial de los acontecimientos, diciendo “...creo que la experiencia

81 Bergson(2004),p 27

82 Castro(2002),p 161

83 Bergson(2004),p 40

84 *Ibíd.*p 55

85 *Ibíd.*p 71

86 *Ibíd.*p 123

87 *Ibíd.*p 165

88 *Ibíd.*p 168

89 *Ibíd.*p 131

90 Giedion(1978),p 16

91 *Ibíd.*p 463

es un aspecto muy restringido y cósmicamente trivial, de una muy pequeña parte del universo. “⁹² Admite que no hay método *a priori* por el cual se pudiera probar la existencia de nada, señala que hay posibilidades de inferir, sin recurrir a la experiencia”⁹³

Thomas Mann (1875 a 1955)

De acuerdo con Paul Ricoeur, los escritores Marcel Proust, Virginia Wolf y Thomas Mann, abordan en algunos de sus escritos, la problemática del entendimiento del tiempo, aportando enfoques y planteamientos que enriquecen el concepto. En ‘La montaña mágica,’ Thomas Mann, describe como bajo la influencia psicológica, la percepción del tiempo puede alterarse, en distensión cuando existe una riqueza de contenidos y en compresión, cuando existe carencia. Menciona que “el tiempo es también algo que congela los testimonios de la historia.”⁹⁴

Albert Einstein (1879 a 1955)

Einstein, apunta que la única forma significativa de medir el cambio físico en el universo, es olvidar el tiempo-medido, es decir, el referente eidético⁹⁵, y calibrar el cambio sólo mediante las lecturas de relojes físicos reales⁹⁶

El pensamiento de Einstein acerca del tiempo, no anula el concepto newtoniano, ni la filosofía contemporánea descarta totalmente a Kant, a Hume, Tomás de Aquino, Agustín o al mismo Aristóteles.

La relatividad general es el último ejemplo de la especialización del tiempo: el tiempo pasa a ser la

cuarta coordenada del espacio...⁹⁷

Einstein propuso que el intervalo medido entre dos elementos, depende de cómo se mueva el observador,⁹⁸ explicaba la relatividad con ejemplos teóricos, que hacían uso de grandes velocidades y distancias relativas.⁹⁹

En su teoría general de la relatividad, Einstein predijo que la gravedad ralentiza al tiempo.¹⁰⁰

Ludwig Wittgenstein (1889 a 1951)

Wittgenstein arremete contra la inconsistencia de los conceptos de eternidad y presente “Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente.”¹⁰¹

Wittgenstein busca poner los pies en la tierra con su filosofía, al propugnar por el sentido pragmático de la filosofía sobre el referencial. Cierra contundentemente su Tratado Lógico Filosófico con la sentencia *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*, De lo que no se puede hablar hay que callar¹⁰² haciendo referencia a la imposibilidad de tratar eventualidades exógenas a la experiencia sensible. Por tanto todo aquello en lo que se pueda pensar ha de estar conducido por los canales sensoriales.

Martin Heidegger (1889 a 1976)

Heidegger, establece a la asociación entre ser y tiempo, como un problema ontológico, plantea la cuestión de la existencia y de la temporalidad como auténtica e inauténtica, a diferencia de la propuesta de Husserl, que versa entre lo trascendental y lo

92 Rusell(1982),p 65

93 Ibid.p 136

94 Thomas Mann, La montaña mágica, en Castro(2002),p 29

95 **Eidético: Que se refiere a la esencia.**

96 Castro(2002),p 112

97 Ibid.p 106

98 Davies(2006a),p 16

99 Stenros y

Aura(1987),p 57

100 Davies(2006a),p 16

101 Castro(2002),p 149

102 Wittgenstein

(1922),C. 7

mundano¹⁰³. El tiempo cual espacio, se configura como sucesión cualitativa, mientras que la duración es una sucesión cuantitativa.¹⁰⁴ “El tiempo es algo en lo que se puede fijar arbitrariamente un punto que es un ahora, de tal manera que en relación con dos puntos temporales, siempre se puede decir que uno es anterior y otro posterior. A este respecto ningún ahora puntual del tiempo se distingue de cualquier otro. Cada punto, como un ahora, es el posible antes de un después; y como el ‘después’, es el después de un antes. Este tiempo es constantemente uniforme y homogéneo. Sólo en tanto el tiempo está constituido homogéneamente, puede ser medido.”¹⁰⁵ Señala que el tiempo heterogéneo existe en las emociones, acusando la sensación de ligereza existencial en la felicidad, y el peso durante el aburrimiento de la vida.

Heidegger define el pasado y el futuro no como “una nulidad absoluta sino como algo presente que carece de algo. A esta carencia le llama ‘ya no’ y ‘todavía no’¹⁰⁶

Para Heidegger ‘Temporal’ quiere decir aquí siempre tanto como siendo ‘en el tiempo’.¹⁰⁷

Krzysztof Pomian (1893 a 1944)

Pomian propone un sistema con cuatro modos de identificar factores temporales, La **cronometría**, representando el tiempo, mediante las indicaciones de los calendarios y los instrumentos de medida. La **cronografía**, por las anotaciones sucesivas de las crónicas y por los relatos de los cambios acaecidos. La **cronología**, gracias a las series de fechas y nombres, que muestran la continuación de eras y, sus subdivisiones desde el punto de origen, hasta el

presente, la **cronosofía** que descubre la referencia al tiempo y los huesos, con los caparazones de las tortugas, las vísceras de los pájaros, el comportamiento de los animales, el movimiento de los astros, pero también en los documentos y los monumentos.¹⁰⁸

Maurice Merleau-Ponty (1908 a 1961)

Para Merleau-Ponty el tiempo, no es un “dato de la conciencia” como tal, sino que la conciencia, despliega y constituye el tiempo. Aquí el presente tiene, no obstante, un privilegio, porque es la zona en la que el ser y la conciencia coinciden. En cada instante, están presentes un pasado en forma de memoria y un futuro en forma de intencionalidad, que orientan al sujeto en su actividad presente, puesto que el tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades.¹⁰⁹

Paul Ricoeur (1913 a 2005)

Ricoeur describe al tiempo, como tiempo humano, en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación, cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.¹¹⁰

Distingue tanto el tiempo aristotélico, como el agustiniano, instando a reconocer una “doble aporética del tiempo”.¹¹¹

Señala que la sucesión procede de una relación de orden, que está en el mundo antes de estar en el alma.¹¹² Explica también, que la confrontación planteada entre Agustín y Aristóteles está clara, ya que es imposible afrontar el problema del tiempo por solo uno de los dos extremos conceptuales, sean

103 Castro(2002),p 181

104 R. Alvira, en *Ibíd.* p 167

105 Heidegger(2003),p 31

106 Nevzat Sayin y Serhan Ada, en Davison(1999),p 37

107 Heidegger(1997),p 28

108 Castro(2002),p 33

109 Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, en *Ibíd.* p 155

110 Ricoeur(1985),p 113

111 Aporética: Problemática de difícil solución, inviable racionalmente, en Castro(2002),p 14

112 Ricoeur(1999),p 648-649

Triple momento presente de la narración

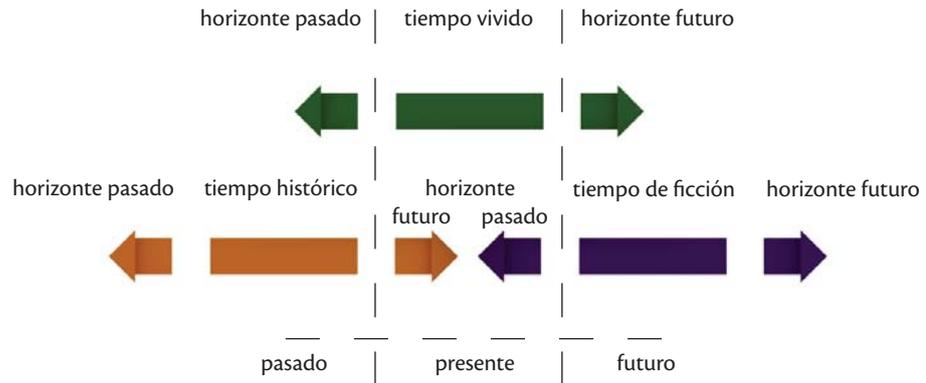


fig. 1.2 Esquema de los tiempos de Narración propuestos por Paul Ricoeur .

estos, el alma y el movimiento. La sola dirección del alma no puede producir la extensión del tiempo, así como el solo dinamismo del movimiento, no puede engendrar la dialéctica del triple presente.¹¹³

Con la obra *Tiempo y Narración*, Ricoeur con tal de enriquecer la configuración narrativa, admite la posibilidad de rechazar la cronología convencional, dando pie a configuraciones alternativas de organización temporal diversa.¹¹⁴ y ¹¹⁵ Atribuye a la historia, la labor de reinscribir el tiempo de la narración, en el tiempo del universo.¹¹⁶

Plantea, influido por Agustín, tres tiempos a partir de los cuales la narración puede situarse como momento presente, el tiempo histórico, el tiempo de ficción y el tiempo vivido, concertando el relato de los tiempos ya pasados, por suceder y en suceso.

Adscribe a cada uno de estos tiempos narrativos ya ubicados como tiempo presente, la posibilidad

descriptiva pasada, presente y futura, relativa al tiempo adoptado primero por la narración.

Apunta que para hablar correctamente de la experiencia temporal, es preciso esclarecer las experiencias en las que el tiempo como tal es tematizado, lo que no puede hacerse sin introducir, junto con la historiografía y la narratología, la fenomenología de la conciencia del tiempo.¹¹⁷

Que incluye, retrospectión y prospección como estructuras primitivas de retención y de tensión del presente vivo.¹¹⁸

Más allá de la fenomenología genética de Husserl, el trabajo de Ricoeur se dirige a la 'constitución de cosas' a través del fenómeno perceptivo.¹¹⁹

Ricoeur, vertido hacia la hermenéutica, la cual describe como una serie de reglas de desciframiento, aplicadas al mundo de los símbolos,¹²⁰ pretende articular directamente, en el plano de la historia

113 *Ibíd.*p 660-661

114 Ricoeur(1987),p 51

115 Ricoeur(1985),p 283

116 Ricoeur(1999),p 903

117 *Ibíd.*p 636

118 Ricoeur(1987),p 134

119 Ricoeur(1985),p 298

120 *Ibíd.*p 15

común, los tres éxtasis del tiempo, asentando una clara diferencia con la fenomenología y la experiencia personal del tiempo.

La triple temporalidad la propone con:

- el futuro bajo el signo del horizonte de espera,
- el pasado bajo el de la tradición y,
- el presente bajo el signo de lo intempestivo.¹²¹

Ricoeur enuncia algunas máximas para la teoría del tiempo en la narración:

La primera señala que la réplica de la narratividad a las aporías del tiempo, no reside tanto en resolver las aporías como en hacerlas trabajar, en hacerlas productivas. Es así como el pensamiento de la historia contribuye a la refiguración del tiempo.

La segunda declara que una teoría, cualquiera que sea, accede a su más alta expresión cuando la exploración del ámbito en el que su validez es verificada, termina en el reconocimiento de los límites que circunscriben su ámbito de validez. “Es la gran lección que hemos aprendido de Kant. “dice Ricoeur.¹²²

También encuentra en el distanciamiento que puede haber entre contrato y combate, el *intentio* y *distentio*, que revelan el rasgo temporal que Agustín, tras Plotino, caracterizaba como distención del espíritu. La distención se expresa a través de las demoras, los rodeos, las incertidumbres y toda estrategia de procrastinación¹²³ de la búsqueda.¹²⁴

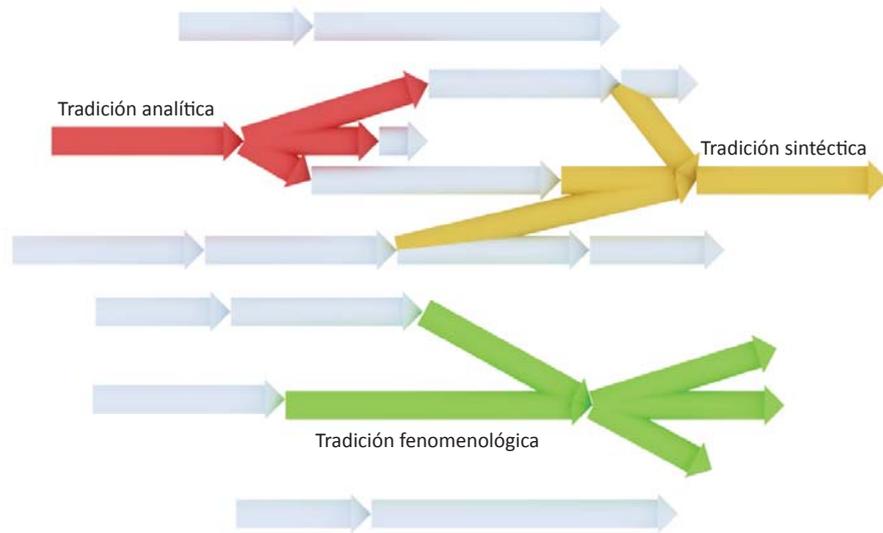
121 Ricoeur(1999),p 782

122 Ibíd.p 1018

123 Procrastinar: Diferir, aplazar.

124 Ricoeur(1987),p 90

fig. 1.3 Esquema de eventos según las tres tradiciones de pensamiento concebidas por Turetzky



1.2 La filosofía contemporánea del tiempo

De acuerdo con Philip Turetzky, existen tres tradiciones filosóficas que se han tratado a través del siglo XX:

- la **tradición analítica**, que se concentra en el problema planteado por McTaggart; (pág. siguiente)
- la **tradición fenomenológica**, que se concentra en la unidad de diferencias temporales; y
- la **tradición de hilado o sintética**, que se concentra en la síntesis temporal.¹²⁵

En la tradición analítica, las apariencias son percepciones particulares, de las cuales otras realidades pueden ser inferidas, aunque no fuera

posible observarlas directamente. Aquí, cada evento da pie a diversas reacciones.

Para la tradición fenomenológica, las apariencias incluyen no solo las simples impresiones, sino que también las universales, estados sintácticos de proceder e intencionalidades. Aquí, cada evento aglutina una variedad de acciones que dan por resultado otras tantas reacciones.

Para la tradición sintética, las apariencias consisten en combinaciones de múltiples tendencias, así como las diferencias, similitudes, sujetos y objetos producto de aquellas tendencias.¹²⁶ Aquí, una variedad de acciones converge con tal de delimitar una sola reacción.

125 Turetzky(1998),p

117

126 Ibíd.p 119

El problema de McTaggart

McTaggart, propone dos enfoques opuestos sobre el entendimiento del tiempo, estos enfoques se componen de series de eventos tipo A, y de series de eventos de tipo B. Cada evento, ha de ser entendido, como el contenido que se encuentra en una posición temporal.¹²⁷

En la serie de tipo A o serie dinámica, los acontecimientos se encuentran situados primero en el futuro, y después en el movimiento a través del presente, hasta llegar al pasado. En la serie B, serie estática, los acontecimientos están situados uno tras otro en una sucesión estática; son simultáneos, posteriores o anteriores a otros.¹²⁸

Las Series de tipo 'A', son las series de posiciones que corren del pasado distante, al pasado cercano y al presente, y luego del presente al futuro cercano y al futuro distante, o a la inversa.¹²⁹ Las series de tipo A, requieren de un referente externo a la serie, que no sea susceptible al paso del tiempo, y que predisponga las relaciones de estado presente, estado pasado o estado futuro¹³⁰.

Cuando el referente continúa siendo, los eventos de la serie A habrán sucedido cada vez con mayor anterioridad, y por tanto las relaciones temporales que este tipo de referente establece, parecen ampliar la magnitud que los separa. Esto, provoca la sensación del flujo del tiempo de futuro a pasado, bajo el enfoque de un referente inalterable, que ve cómo pasan los eventos, ya que este, permanece en el mundo sin todavía pasar.

Las series de posiciones que corren de antes a después o al revés, McTaggart les llama series B.¹³¹ Ya que las relaciones de antes y después son

permanentes.¹³² La teoría B sostiene que no hay momento especial que sea presente. Las series B ordenan las cosas cambiantes de acuerdo a relaciones, de antes-de, después-de, y al mismo tiempo¹³³

La teoría B, incluye al referente en la serie, este, encuentra su propia posición en la serie y también pasa ante la mirada del referente de tipo A.

En la serie B, el objeto tendrá relaciones de antes y después, como si fuera parte del pasado, presente o futuro.

De acuerdo con Russell, el pasado, presente y futuro, no pertenecen al tiempo por si, sólo existen en relación con un sujeto cognitivo¹³⁴ ya que es este quien les da vida, puesto que no existen estas relaciones sino como construcciones mentales.

Las series de tipo A, amplían virtualmente la brecha entre referente y referido. Un evento A_1 que sucede y termina en un momento t_1 no amplía la brecha con un evento A_2 que sucediera también en t_1 y dura hasta t_2 , sino que por una clara diferencia de escalas de duración, A_1 en t_1 primero comparado con A_2 en t_1 y luego en t_2 , incrementa virtualmente la relación entre estos eventos en el cauce del tiempo. La serie A, compara eventos en base a diferentes momentos de su duración. Aquí la diferencia entre referente y referido es variable.

Por otro lado, las series de tipo B, mantienen la relación entre referente y referido. Un evento A_1 que sucede y termina en un momento t_1 junto a otro evento A_2 que comienza en t_1 y que dura hasta t_2 , Mantiene la relación, de haber comenzado al mismo tiempo, sin embargo, está claro que A_2 habrá

127 Ibíd.p 123

128 Castro(2002),p 295

129 McTaggart(1993),p 24

130 Ibíd.32

131 Ibíd.p 24

132 Ibíd.p 25

133 Turetzky(1998),p

132

134 McTaggart(1993),p

27

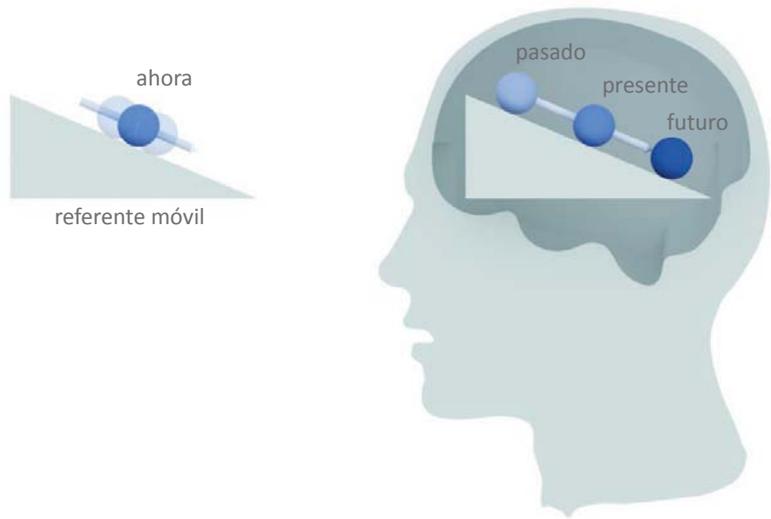


fig. 1.4 Esquema de las series de eventos tipo **A** de McTaggart.

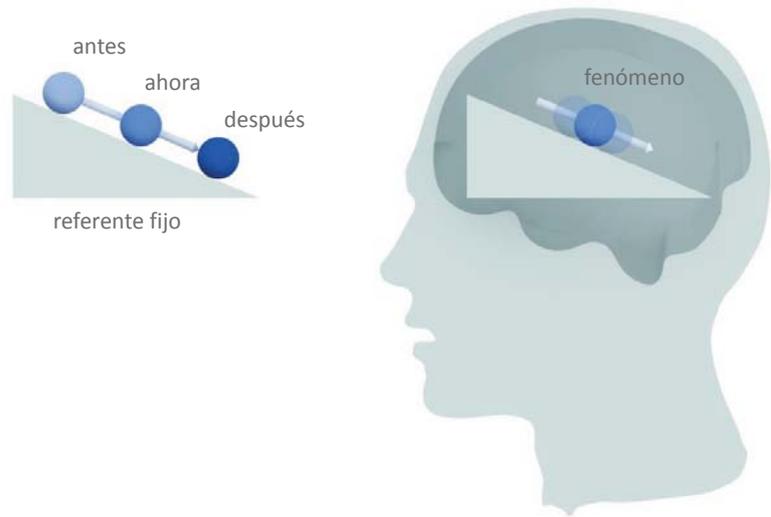


fig. 1.5 Esquema de las series de eventos tipo **B** de McTaggart.

terminado después que el evento A_1 . En este tipo de comparación se admite la diferencia entre momento t_1 y t_2 de cada evento, como momentos estáticos en una línea temporal. La serie B compara eventos en base a los mismos momentos de su duración. La diferencia entre referente y referido es invariable.

Las series A, comparan eventos que han tenido lugar, con respecto al referente dinámico del presente, recreando un incremento en cuanto al momento en que suceden.

Las series B, prescinden del referente dinámico del presente, relacionando dos eventos cualesquiera en relación al momento en que sucedieron.

Sucesivo o Causal

La unidad de un evento, es una función de relaciones causales que conecta sus partes¹³⁵ Las partes de un evento en cuanto a tiempo, se determinan bajo una magnitud o duración. Las duraciones, se rempazan unas a otras a través del cambio, cualquier cambio real en las propiedades de una cosa, surge en conformidad con las reglas causales.¹³⁶

La sucesión, es una serie de cambios regidos por la causalidad.

Simultáneo o Casual

La relación simultánea entre series y duraciones, se da bajo la casualidad.

La simultaneidad es la posibilidad de 'ser' con lo que 'ya es', esta condición existe ante la presencia de dos eventos diferentes. En el sistema platónico, lo simultáneo permite reconocer 'lo mismo' de 'lo otro', para luego relacionarlos bajo una acción comparativa, tal como la 'analogía'.

La comparación o analogía se da, en tanto a la contraposición de descripciones, mismas que habrán de poderse accionar mediante un tropo, sea por la metáfora, la metonimia, la sinécdoque o la ironía, con tal de poder acusar su significado.

Fenomenología

Los 'fenómenos', son la totalidad de lo que está o puede ponerse a la luz, lo que los griegos identificaban a veces simplemente con los entes.¹³⁷

La fenomenología, desarrollada primero por Hegel y, más tarde por Husserl y Heidegger, explora de acuerdo con el primer autor los fenómenos, es decir, aquello cuanto se nos presenta por sí mismo ante nosotros en la experiencia consciente, lo cual Hegel llamó **fenomenología dialéctica**.

El desarrollo teórico que hace Husserl, está influido por Brentano, quien postula que en la sensación, hay tres elementos: acto, contenido y objeto.¹³⁸

Husserl, indaga sobre la experiencia intuitiva de los fenómenos, es decir, aquello que se nos presenta a partir de una reflexión fenomenológica, extrayendo las características y esencia de la experiencia, en lo que Husserl denominó **fenomenología trascendental**.

Para Heidegger, la visión fenomenológica del mundo de las cosas, tiene que remitirse a la aprehensión del 'ser', o *Dasein*, detrás de todas las cosas mediante la ontología, bajo una postura crítica de cuanto sea metafísico. La fenomenología de Heidegger se denomina **fenomenología existencial**.

- 135 Turetzky(1998),p 158
- 136 Ibíd.p 131
- 137 Heidegger(1997),p 39
- 138 Rusell(1982),p 139

El *Dasein* (la existencia) deduce la infinidad de la secuencia de los 'ahoras'. Para ello interpreta la secuencia como algo a la mano, donde cada ahora, está siempre precedido y sucedido por otro ahora, aislado de las condiciones de su manifestación.¹³⁹ Una característica esencial del *Dasein*, es la de ser intencional, de ser dirigido hacia, por ejemplo: involucrado y preocupado por el mundo.¹⁴⁰ La intensión, es prueba de la atracción a lo que se desea, es decir que está encausado por la voluntad.

La fenomenología, admite que en la naturaleza, percepción y percibido, no necesitan estar en simultáneo. Fenomenológicamente, los objetos trascendentes podrán existir antes y después de ser percibidos.¹⁴¹

Otros enfoques

La experiencia del tiempo, acoge un intervalo temporal llamado '**presente especioso**'. Para tal caso, un evento, puede ser pasado, cuando se experimenta como presente, o presente cuando se experimenta como pasado,¹⁴² ya que la duración de este momento permite percibir varios lapsos, que en conjunto reúnen el juego de percepciones de un mismo momento.

El presente especioso permite la experiencia del transcurrir, misma que se origina a partir de la acumulación de vestigios en la memoria, vertidos por la experiencia sensorial¹⁴³ La experiencia está siempre presente: cualquier cosa conferida directamente a la conciencia, ocurre en el presente¹⁴⁴ El transcurrir del tiempo, es un transcurrir, que tampoco puede salir nunca de la dimensión presente.¹⁴⁵

D.H. Mellor propone "definir el cambio como una variación en el tiempo, opuesta a una variación en el espacio",¹⁴⁶ aunque lo más correcto, sería decir que el cambio, es en sí, una variación de tiempo y espacio.

El cambio debe experimentarse exclusivamente en el presente, ya que las cosas que cambian, son las cosas que existen, y las que existen están en el presente, y mientras que existen, es que cambian.¹⁴⁷ También en el momento presente es que se retiene lo anterior y espera lo posterior.¹⁴⁸

Lo anterior, condicionado por un ahora, pertenece al presente, mientras que lo posterior, pertenece al futuro. La asimetría de las actitudes emocionales que adoptamos entre futuro y pasado, tiene que ver con el conocimiento inamovible del pasado, y la esperanza que acoge la incertidumbre del futuro.¹⁴⁹

Bonet sostiene que el tiempo real en la naturaleza es discontinuo, tiene partes indivisibles, y tiene origen en el movimiento, mientras que en la mente, el tiempo se concibe como un flujo en continuo, y es la mente, la que descompone este flujo en cortes discontinuos¹⁵⁰

El pasado puro es síntesis de la totalidad del tiempo. El pasado ni crece ni pasa, sino que contiene todos los tiempos particulares; es la totalidad del tiempo en sí mismo,¹⁵¹

En la construcción de lo sucesivo, gracias al cambio, se reconoce el **paradigma** (lo ejemplar, lo que se distancia). El cambio es un dejar de ser y un comenzar a ser, que tienen efecto en un mismo momento. En la permanencia, es decir en el continuar siendo, y siendo con lo demás, es que

139 Turetzky(1998),p 191

140 *Ibíd.*p 184

141 *Ibíd.*p 170

142 *Ibíd.*p 125

143 *Ibíd.*p 155

144 *Ibíd.*p 128

145 Castro(2002),p 180

146 Mellor(1993),p 47

147 Prior *Ibíd.*p 37

148 Turetzky(1998),p

185

149 Skylar(1993),p 110

150 Turetzky(1998),p 70

151 *Ibíd.*p 215

reconocemos el **sintagma** (lo concordable, lo que se acerca) de la sintaxis de Saussure.

De acuerdo con Sixto Castro, la realidad en su calidad de sucesión, es el verdadero motor significante, ya que sin tiempo y sin cadenas de sucesión, no hay significado¹⁵². Russell señala que no es sino bajo las diferentes posturas en el movimiento, que un cuerpo reconoce a otro geoméricamente.¹⁵³

Mijail Mijailovich Bajtin, concibe al cronotopo¹⁵⁴, como un enfoque doble donde espacio y tiempo se intersecan, conectando al autor con el espectador.

Según MacBeath, las propiedades que un concepto debe tener para poderse considerar una instancia del concepto tiempo, son las siguientes:

- a. capacidad de referir a un cambio (diverso según el concepto de que se trate)
- b. capacidad de determinar la relación antes-después, en virtud de la relación de un evento a un observador-proferente (de naturaleza peculiar en cada uno de los conceptos)
- c. capacidad de ser medido o estimado (posibilidad de atribuir mayor o menor duración, a un hecho que a otro, independientemente de que sea cuantificable o no).
- d. posibilidad de recibir propiedades (distintas en cada uno de los conceptos)

Swinburne atribuye al tiempo, la topología estándar y piensa que este es:

1. único – es decir, que no hay dos o más sistemas temporales sin relación;
2. abierto – opuesto, al cíclico, infinito- el tiempo no tiene ni principio ni final;
3. continuo – no hay ‘fisuras entre periodos de tiempo’, y es unidimensional.¹⁵⁵

El tratamiento de las dificultades

¿Es la reversibilidad una posibilidad fehaciente?

La reversibilidad temporal de la relación de dos eventos, es presuntamente compatible con la ley física,¹⁵⁶ al decir reversible, nos referimos ya a la línea causal que se puede componer para luego descomponer, por tanto desecha la idea de simultaneidad. ¿Cómo se podría efectivamente mantener una verdadera restitución del orden causal? Es cierto que hay procesos reversibles, pero eso no implica, que no haya diferencias en las condiciones del evento revertido, con aquellas del proceso del evento a revertir. Nada puede volver a ser lo que fue, en tanto que al haberse producido x alteración, se vuelve a un estado en que se era, ahora con una memoria que incluye un estado futuro, o sea que al haber un momento inicial m_1 , luego el momento segundo m_2 y, el tercero supuesto m_1 , tendría este último en su haber, el momento m_2 como un momento en su pasado.

Si ya hubo un cambio o alteración, aunque se regrese al estado original, ese cambio queda atestado en lo que es ahora el momento m_1 , del evento, y por tanto no puede ser exactamente lo que originalmente fue. Si el primer evento es la acción, el segundo con seguridad será una correspondiente reacción, que no implica necesariamente la descomposición de la acción. Por lo tanto la reversibilidad de los fenómenos, no debe ser más que una mera quimera. Russell nos confirma esto diciendo “Yo creo que

- 152 Castro(2002),p 154
153 Russell(1982),p 44-45
154 Castro(2002),p 175
155 MacBeath(1993),p 184
156 McTaggartIbid.p 14

el orden de espacio-tiempo, está enlazado en el mundo físico con la causalidad, y ésta a su vez, con la irreversibilidad de los procesos físicos.”¹⁵⁷

Por otro lado Arthur N. Prior nos propone “...si el movimiento tiene lugar en el tiempo ordinario, la aceleración debe tener lugar en algún súper-tiempo...”¹⁵⁸

El tiempo como posibilidad de cambio, se hace patente en el movimiento, cuando un cuerpo altera sus condiciones iniciales.

Cuando el cuerpo acelera o desacelera, ejerce el mismo tipo de cambio que cuando abandonó su estado de reposo para ponerse en movimiento, es decir que altera sus condiciones. En tal equidad de cambio, difícilmente se puede plantear una diferenciación entre dos tiempos como menciona Prior. Aunque la velocidad de un objeto pueda alterar las condiciones en las que este interviene con el tiempo, la comprensión que se tiene de los fenómenos tanto de un objeto de poca velocidad, con respecto a uno de alta velocidad, se perciben bajo un mismo tiempo, el que rige lo perceptible, el tiempo exterior.

Tras Minkowski y Einstein, lo que el tiempo perdió en universalidad cuando cesó de ser absoluto, lo ganó en concreción a través de su nueva asociación con el espacio, siendo esto un tanto paradójico, ya que fue la misma inserción del tiempo en el continuo espacial, la que permitió primero la teoría física.¹⁵⁹

El tiempo bajo la línea de Hegel, Bergson y con un entendimiento de la Física moderna parece probar estar constituido por lo mismo que el espacio, y por tanto la materia. Si se puede pensar que el espacio sea el contenedor, mientras que el tiempo

sea el contenido, ambos deben estar hechos de una semejanza tal que esta relación sea posible. Esta comprensión unificada, daría razón a las referencias del tiempo, en términos espaciales como: ‘el pasado lejano’ y ‘el futuro cercano’, que podrían comprobarse en un ‘tiempo no muy distante’.

Con el mismo afán reduccionista, se ve que todo puede quedar reducido a términos de espacio y tiempo mínimos, que al tender a una división más profunda, fundiría a ambos en un mismo concepto. Esta tendencia, se puede vislumbrar en la derivación de las unidades del sistema internacional, a partir del tiempo, y en los análisis de temperatura y color, y otras propiedades de la materia, ya que finalmente son características de tiempo y espacio. Por ejemplo, el color está fundado en variaciones de frecuencia lumínica y la temperatura es meramente la energía cinética de las moléculas.¹⁶⁰

Si la materia, en sus infinitas combinaciones, se construye y se destruye, se recicla y vuelve a componerse, y nunca deja de existir, el hombre como construcción de materia tampoco deja de existir, y por tanto ¿no es el hombre inmortal en este sentido? ‘De las cenizas a las cenizas y del polvo al polvo’.

Hay que tomar en cuenta que pese a los esfuerzos de Ricoeur, aún no hay un solo concepto de tiempo unificado, sólo características comunes entre los diferentes conceptos.

157 Rusell(1982),p 24

158 Prior(1993),p 37

159 Kwinter(2001),p 67

160 Skylar(1993),p 105

1.3 El conocimiento contemporáneo del tiempo

Gracias a la ciencia, la reconstrucción causal permite conocer lo que sucede o ha sucedido en el mundo. Conforme al desarrollo de ésta, se han ido identificando diferentes implicaciones temporales en nuestro universo, nuestra existencia y conformación como seres humanos, estas implicaciones, se disponen en base a conceptos para su entendimiento.

Junto con los conceptos, se establecen una serie de convenciones sobre la objetividad temporal, su medición y comunicación. Aquí, el mundo del tiempo interior del ser humano, no juega un papel esencial sino que permanece en un segundo plano.

La Entropía

El concepto sagital o la flecha del tiempo, como metafóricamente se le denomina, desde un artículo que Arthur S. Eddington (1882-1944) publicara en 1928,¹⁶¹ se basa en el segundo principio de la termodinámica,¹⁶² en el cual, Rudolf Clausius, señaló en 1865 que:

“La entropía de un sistema aislado, aumenta con el tiempo (o, en el caso de un sistema reversible, permanece constante)”¹⁶³

La entropía, la medida del desorden de un sistema, tiende a incrementarse según la termodinámica. Tal es el caso de una taza de café, que por descuido, cae al suelo rompiéndose en cantidad de pedazos. La taza, en un momento tal, ha propiciado en su estructura, un desorden con difícil solución.

Lo que plantea el principio de la termodinámica con

la entropía, es esta tendencia al desorden, ya que es más fácil ver la taza romperse, que un evento que contemplara la reconstitución de los pedazos, en la forma original de la taza.

De acuerdo con Stephen W. Hawking, cuando dos sistemas se juntan, la entropía del sistema combinado, es mayor que la suma de las entropías de los sistemas individuales.¹⁶⁴

Para Eddington, la flecha del tiempo es exclusivamente una propiedad de la entropía.¹⁶⁵

Roger Penrose cree que la gravedad mantiene la clave de la flecha del tiempo: que existe un sesgo intrínseco en el tiempo, cuando se llega a campos gravitatorios.¹⁶⁶

Hawking diferencia al menos tres flechas del tiempo que sí distinguen el pasado del futuro. Estas son:

- la **flecha termodinámica**, la dirección del tiempo en el cual el desorden aumenta;
- la **flecha psicológica**, la dirección del tiempo según la cual recordamos el pasado y no el futuro; y
- la **flecha cosmológica**, la dirección del tiempo en la cual el universo se expande en vez de contraerse...

La flecha psicológica es esencialmente la misma que la flecha termodinámica, ya que las dos señalarán siempre en la misma dirección.¹⁶⁷

Hay algunos teóricos entrópicos, que a menudo proponen la cuestión que considera ¿Cómo se

161 Praga(1999),p 50
162 **Entropía: Medida del desorden, a mayor entropía más grande el desorden.** Oxford Dictionary of Chemistry, 2004

163 Praga(1999),p 53
164 Hawking(1988),p 140

165 Castro(2002),p 122

166 Ibíd.p 117

167 Hawking(1988),p 200

podría distinguir una película que corre en el orden correcto, de una película que corre en orden inverso?, la discriminación, sólo puede darse cuando los caracteres entrópicos del mundo están presentes.¹⁶⁸

“Debemos tomar en cuenta el hecho de que la asociación del orden entrópico, en relación con el orden del tiempo, es supuestamente solo de orden estadístico” según declara Skylar.¹⁶⁹

Existe la otra cara de esta tendencia, la cual propone Ilya Prigogine, donde el estudio de los sistemas disgregadores lejanos al equilibrio, que en calidad de sistemas abiertos, reciben energía del exterior, exponen un esquema, que se traduce en un aumento de organización o negentropía.¹⁷⁰ Tal suposición recuerda, la génesis de la vida y su evolución.

168 Skylar(1993),p 108

169 Ibíd.p 111

170 D. Mataix, Tiempo, Indeterminismo y Totalidad, en Anales del Seminario de Metafísica, en Castro(2002),p 123

171 Eón: Mil millones de años, de acuerdo con S.J. Gould, La Flecha del Tiempo, Mitos y Metáforas en el Descubrimiento del Tiempo Geológico, en Ibíd.p 214

172 Gould(2006),p 11

173 WongIbid.p 49

174 Stix(2006),p 4

El tiempo convencional

Para disponer de las magnitudes temporales, conforme a las circunstancias relativas de quienes precisan el conocimiento del tiempo, históricamente se adoptan parámetros que describen la magnitud de la duración.

En la búsqueda del primer momento del tiempo, se descartan los sucesos anteriores al *big bang*, ya que no afectan significativamente al humano, dado que es aquél fenómeno, el *big bang*, el que da origen a las leyes naturales más o menos como las conocemos hoy en día. Como mucho, se puede extender el estudio a las eras geológicas del planeta, tiempo en el que se habría de determinar la topografía terrestre y la composición de algunos materiales, así como su localización.

La tierra como astro, tiene un punto de partida fijado hace unos 5500 millones de años, momento a partir del cual se establecen las sucesivas eras medidas en eones.¹⁷¹ El registro que se tiene de la gestación de la vida, es de hace unos 3500 millones de años,¹⁷² la aparición de los primeros homínidos hace unos 7 millones de años,¹⁷³ y el comienzo de la arquitectura en el neolítico hace unos 10000 años.

Mantener un registro del tiempo, es una práctica que se remonta más allá de 20000 años, cuando los cazadores de la era glacial marcaban agujeros en palos o huesos, posiblemente para contar los días entre las fases de la luna.

Fue tan solo aproximadamente hace unos 5000 años, que los Egipcios crearon calendarios para la siembra y otras actividades sensibles al tiempo.¹⁷⁴

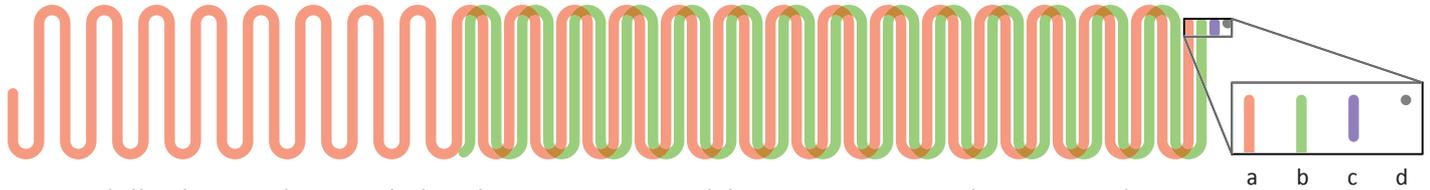


fig 1.6. Diagrama comparativo de magnitudes temporales significativas. La longitud de las líneas equivale al número de años.

Mientras el día, el mes y el año, están basados en fenómenos naturales, como la alternancia día-noche, las fases lunares o las estaciones, la semana es una creación totalmente artificial, con duraciones que van desde los tres días entre los chibchas peruanos, a los dieciocho entre los mayas. La semana romana estaba marcada por las *nundinae*, que recurrían cada nueve días, y en las cuales los agricultores venían a la ciudad a vender sus productos.

La semana de siete días, tiene su origen en la cultura judía, que la tomó, como otros referentes astronómicos, de los caldeos. Su base está en los 7 astros móviles que habían descubierto, es decir en los planetas. Tras la revolución industrial, esta semana se implantó en gran parte del mundo.¹⁷⁵

El día, siendo la unidad temporal más comprensible y perceptible, dio paso a su correspondiente división en horas, división que aparece en los monasterios Benedictinos, no antes del siglo sexto,¹⁷⁶ ésta, tenía por objeto organizar los momentos de oración y demás actividades cotidianas.

El invento del reloj, tiene lugar en el siglo XII y los primeros relojes que operaron en Europa, obra de Verge y Foliot, comenzaron a usarse en monasterios y catedrales en el siglo catorce.¹⁷⁷

El cronómetro es obra de John Harrison y se desarrolla en 1761.¹⁷⁸

En 1875, diecisiete países firman la convención del metro, creándose la oficina internacional de

pesos y medidas. Tras esta convención, se sustituyó la definición pendular del 'segundo', de la *Royal Society* de Londres, por aquella que determinaba a un segundo, como la fracción $1/86\ 400$ del día solar medio.¹⁷⁹

En 1878, el ingeniero jefe del gobierno canadiense, Sandford Fleming, propuso la división horaria para toda la superficie terrestre, dividiéndola en 24 zonas de quince grados de longitud, a contar de Este a Oeste, a partir del meridiano de Greenwich.

Este sistema fue introducido por las grandes compañías ferroviarias en Estados Unidos, el 18 de noviembre de 1883, adoptándose por los demás países, en los años siguientes.¹⁸⁰ Desde 1880, el criterio de unificación lo ofrecieron los relojes de las estaciones de ferrocarril, que eran eléctricos y estaban sincronizados en todas las redes.¹⁸¹

En 1956, el Comité Internacional de Pesos y Medidas, elaboró una nueva definición del 'segundo': "El segundo, es la fracción $1/31\ 556\ 925.9747$ del año trópico para 1900, enero 0 a las 12h TE."¹⁸² Esta se modificó de nueva cuenta en 1967, definiendo ahora el 'segundo', como la duración de $9\ 192\ 631\ 770$ períodos de la radiación, correspondiente a la transición entre los dos niveles hiperfinos, del estado fundamental del átomo de cesio-133.¹⁸³ Al aumentar la precisión de la definición de esta unidad, se le alejó también de la percepción humana. Por tanto, a pesar del cambio en la convención, nuestra percepción de lo que es un segundo, se mantiene sin perturbaciones aparentes.

a formación de la tierra hace 5500 m. de años

b gestación de la vida hace 3500 m.de años

c primeros homínidos hace 7 millones de años

d comienzo de la arquitectura hace 10 000 años

- 175 Castro(2002),p 231
- 176 Turetzky(1998),p 68
- 177 Ibíd.
- 178 Castro(2002),p 236-237
- 179 Ibíd.p 238
- 180 Ibíd.
- 181 Ibíd.
- 182 Ibíd.p 239
- 183 Ibíd.p 18

Tres de las otras seis unidades básicas – el metro, lumen y amperio - están definidas en términos del segundo.¹⁸⁴ Existe una tendencia a definir las demás unidades del SI, en base al ‘segundo’, ya que tiene una precisión, por lo menos, mil veces mayor que cualquier unidad fundamental.¹⁸⁵

En 2001 un equipo de Franceses y Holandeses, marcaron un nuevo record en la subdivisión del segundo, reportando que la luz estroboscópica de un láser, ha emitido pulsaciones que duran 250 attosegundos – esto es, 250 billonésimas partes de una millonésima de segundo.¹⁸⁶

Muchos físicos opinan que en la escala más minúscula de tamaño y duración, el espacio y el tiempo pierden sus diferencias.¹⁸⁷

Las magnitudes de tiempo, se expresan a partir de la unidad del sistema internacional de medidas, se anotan en seguida con ejemplos significativos para la comprensión humana. De menor a mayor magnitud estas son:

- un **attosegundo**: Aproximadamente un segundo $\times 10^{-43}$, lo cual se cree que es la duración más corta posible,
- un **femtosegundo**: Es una 1/200 parte de lo que le toma a la retina, el proceso que permite la visión,
- un **picosegundo**: El promedio de vida de un enlace de hidrógeno, entre moléculas de agua a una temperatura ambiente, es de tres picosegundos.

- un **nanosegundo**: Es, entre la mitad y la cuarta parte de lo que tarda un microprocesador dentro de un ordenador personal, para ejecutar una sola instrucción,

- un **microsegundo**: Es lo que dura aproximadamente, el flash de una luz estroboscópica comercial, de alta velocidad,

- un **milisegundo**: Es lo que tarda en repetir el código de la señal GPS C/A,¹⁸⁸ aquella que siempre ha estado a disposición pública.

- una **décima de segundo**: Es la duración de ‘en un parpadear de ojos’. El oído humano necesita esta cantidad de tiempo, para discriminar un eco de un sonido original,

- un **segundo**: El pulso del corazón de una persona sana, tiene esta duración,

- un **minuto**: (60 segundos), El tiempo en que una persona promedio, puede hablar cerca de 150 palabras o leer cerca de 250 palabras,

- una **hora**: (3600 segundos): La mitad de tiempo que tarda el hormigón en fraguar.

- un **día**: (86 400 segundos), El hormigón tarda en alcanzar la mitad de su resistencia, después de fraguar entre 24 y 48 horas, es decir uno o dos días; para los humanos, este quizás sea el tiempo más natural de todos, es la duración de la rotación de la Tierra, la cual está cuantificada más específicamente, en 23 horas, 56 minutos y 4.1 segundos.

184 Gibbs(2006),p 58

185 Ibid.

186 StixIbid.p 5

187 DaviesIbid.p 8

188 C/A: Código de Adquisición Aproximativa (Coarse / Acquisition code)

- un **mes**: (30 días): El hormigón, tarda en alcanzar su máxima dureza, tras secar 28 días, tiempo que dura el periodo lunar, mismo en el que se basa originalmente el mes.

- un **año**: El premio Pritzker, máximo galardón de la arquitectura, se entrega cada año. Es el tiempo que tarda la Tierra en recorrer su circuito alrededor del sol, y gira alrededor de su propio eje, 365.26 veces. El nivel medio del océano se eleva entre uno y 2.5 milímetros, y es también el tiempo que tardan las corrientes oceánicas en circunnavegar el globo.

- un **siglo**: El arquitecto Oscar Niemeyer que aún ejerce la praxis arquitectónica, cumplió 100 años el 15 de diciembre del 2007. El templo expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona, lleva más de un siglo construyéndose, Gaudí tomó el encargo en el año 1883. La generación del *babyboom*¹⁸⁹ de la posguerra tiene una posibilidad de veintiséis de vivir cien años.

- un **milenio**: Alrededor del año 1000 EC, la cultura maya consolidó a Chichén Itzá, como el principal centro de poder, ahora, un milenio después, ha sido elegida como una de las siete nuevas maravillas del mundo. También es más o menos el tiempo, que duró el imperio más longevo de la historia, el Imperio Bizantino.

- un **millón de años**: Hace entre 5 y 10 millones de años, que el primate ancestro de los seres humanos, se separó de la línea evolutiva de los chimpancés.

- un **millardo o mil millones de años** (10⁹) o **eón**: El sistema solar ha dado 4 vueltas alrededor del centro de la galaxia en ese tiempo

Dado que el universo tiene entre 12 y 14 millardos (mil millones de años), las unidades más allá de un millardo de años no se usan a menudo.¹⁹⁰

El tiempo humano

Conforme a nuestra capacidad perceptiva, una de las magnitudes de duración que más nos concierne, es la fracción mínima de duración perceptible, esta es de 1/18 de segundo (55 milisegundos). Las 18 vibraciones/segundo en el aire, se oyen como una cosa nueva, generando el tono o nota musical más grave que la especie humana puede percibir.¹⁹¹

Los estudios que Stephen M. Rao ha hecho con imágenes de resonancia magnética funcional fMRI (por sus siglas en inglés), han señalado las partes del cerebro, que se utilizan en las etapas involucradas en la percepción, memoria y pensamiento consciente.

El mecanismo temporizador o reloj de intervalos, consiste en un bucle de señales eléctricas y liberación de sustancias, este comienza en la corteza cerebral, donde un conjunto de células nerviosas que emiten señales a diferentes ritmos, se sincronizan y envían una señal de inicio del intervalo al cuerpo estriado, provocando que la sustancia negra, suelte un flujo de dopamina, que permitirá dar seguimiento, a la totalidad de los patrones de los impulsos provenientes de las células, justo después de abandonar sus patrones independientes. Dada la sincronización de estas células, los patrones subsiguientes se mantendrán uniformes, hasta llegar a un patrón que corresponda a un lapso conocido. En este momento, el cuerpo estriado envía una señal de alto, vía el tálamo, a otras partes de la corteza relacionadas con la toma de decisiones.¹⁹² Funciona como un temporizador entre cualquier decisión que se toma.

189 Babyboom: Explosión demográfica

190 Labrador(2006),p 25

191 R. Alvarado, El tiempo en los Seres Vivos. Cronobiología, en AAVV., Simposio sobre el tiempo, p 47, en Castro(2002),p 134

192 Wright(2006),p 28

Si Warren Meck está en lo cierto y la descarga de dopamina, juega un papel importante en generar un marco para el intervalo de tiempo, entonces las enfermedades y las drogas que afectan los niveles de dopamina, deberían también interrumpir este bucle.¹⁹³

A los enfermos que no se les ha tratado el mal de Parkinson, por ejemplo, liberan menos dopamina en el cuerpo estriado, y sus relojes corren más lentamente. La marihuana también reduce la disponibilidad de la dopamina y ralentiza el tiempo. Estimulantes tales como la cocaína y la metanfetamina, incrementan la disponibilidad de dopamina que hacen que el reloj de intervalos se acelere, de manera que parezca que el tiempo se expande. La adrenalina y otras hormonas del estrés, hacen que este reloj también se acelere, razón por la cual, un segundo se puede sentir como una hora durante situaciones desagradables.

Estados de concentración profunda o emociones extremas, pueden inundar el sistema o saltárselo todo por completo, en tales casos, el tiempo puede parecer que se mantiene estático o simplemente no existir en absoluto.¹⁹⁴

El reloj de intervalo también se puede entrenar para lograr mayor precisión, músicos y atletas, saben que la práctica perfecciona la coordinación del tiempo; cualquier persona puede ayudarse de trucos tales como el conteo cronométrico (“uno ‘y’ dos ‘y’ tres...””) para compensar con los déficits del mecanismo, Rao prohíbe en su estudio, que los sujetos cuenten, es porque esto puede activar centros cerebrales relacionados con el lenguaje, así como de coordinación temporal. Dice que es notable cuando la gente cuenta, ya que se nota la diferencia, y se expone inmediatamente la trampa

“El efecto es tan dramático que podemos decir si están conjeturando, ya sea contando o en base a la coordinación temporal, solo con saber la precisión de sus respuestas.”¹⁹⁵

Afortunadamente, además del reloj de intervalos, el hombre cuenta con un mecanismo temporal más riguroso que repica a intervalos de 24 horas. El reloj circadiano – del Latín *circa* (cerca) y *diem* (día) – que sincroniza nuestro cuerpo con los ciclos de luz natural y oscuridad, causados por la rotación terrestre. Estos ciclos, ayudan a programar los hábitos diarios de sueño por la noche y levantarse por la mañana. La presión de la sangre comienza a inundar el torrente entre las 6:00 y las 7:00. La secreción de la hormona cortisol, es entre 10 y 20 veces mayor, en la mañana que en la noche. Se suprimen el deseo de orinar y los movimientos del tracto intestinal, para ser retomados por la mañana. El mecanismo circadiano es más como un reloj, que como un cronómetro, ya que funciona sin la necesidad de un estímulo del entorno externo.

El mecanismo circadiano, mantiene una serie de actividades metabólicas que se manifiestan físicamente de acuerdo con el siguiente esquema.

Los neurólogos han progresado en entender como la luz del día calibra el reloj. Hay dos paquetes de 10 000 nervios en el hipotálamo del cerebro, que se consideran desde hace algún tiempo, como el centro operativo de este reloj. Décadas de estudios con animales, han demostrado que estos centros, cada uno llamado núcleo supraquiasmático (NSQ), conducen diariamente las fluctuaciones en la presión sanguínea, la temperatura del cuerpo, los niveles de actividad y alerta. El NSQ también le dice a la glándula pineal del cerebro, cuando

193 *Ibíd.*

194 *Ibíd.*

195 *Ibíd.*



liberar melatonina, la cual promueve el sueño en los humanos, y entonces ésta se secreta.¹⁹⁶

Con el *Jet Lag*, el reloj de intervalos, como un cronómetro, se puede restituir en un instante, a diferencia de los ritmos circadianos, que toman días, y a veces semanas en ajustarse a un cambio repentino, en la duración del día o zona horaria. Un horario nuevo de luz natural, lentamente irá recalibrando el reloj del NSQ. Mientras que los otros relojes, puede que no sigan su pauta. Con el *Jet Lag*, el cuerpo no sufre sólo un retraso; sino que sufre retraso en una docena de diferentes ritmos.¹⁹⁷

El desencuentro entre la duración del día y la vida diaria, podrían explicar el síndrome conocido

como trastorno afectivo estacional (SAD en inglés) o depresión invernal. En los Estados Unidos, aflige a uno de cada veinte adultos, con síntomas depresivos, tales como aumento de peso, apatía y fatiga entre octubre y marzo. La condición, es diez veces más común en el Norte que en el Sur. Aunque el SAD tiene lugar en ciertas temporadas, algunos expertos sospechan que es en realidad un problema circadiano.¹⁹⁸

Los seres humanos, se encuentran entre las criaturas menos sensibles al cambio estacional, el SAD, no se compara en nada con los ciclos anuales por los que pasan otros animales: como la hibernación, migración, muda de piel o pelo, y especialmente el apareamiento, el metrónomo maestro que marca

fig. 1.7 Reloj Circadiano humano. Inspirado en *The Body Clock Guide to Better Health*, por Michael Smolensky y Lynne Lamberg, Henry Holt y Compañía, 2000

196 *Ibíd.* p 30

197 *Ibíd.*

198 *Ibíd.* p 31

la pauta a todos los otros ciclos estacionales. Es posible que estos ciclos, puedan también regularse por el reloj circadiano, el cual está equipado para mantener el registro de la duración de los días y las noches. La oscuridad, tal como la detecta el NSQ y la glándula pineal, prolongan las señales de melatonina en las noches largas de invierno y las reduce en verano.¹⁹⁹

Si los ritmos estacionales son tan robustos en otros animales, y si los humanos tienen el equipo para expresarlos, ¿Cómo fue que los perdió el hombre? Menaker cuestiona si realmente alguna vez los tuvo, dado que éste, el ser humano, evolucionó en los trópicos. El punto que hace Menaker, es que muchos animales tropicales, incluido originalmente el hombre, no exhiben patrones dramáticos de conducta anual. No los necesitan, ya que las estaciones en sí, varían muy poco.²⁰⁰

Además de los otros dos relojes biológicos, existe otro reloj interior que rige la máxima duración posible de los seres humanos. Es aquel que predispone nuestra esperanza de vida. Este reloj genético, rige la máxima división celular, o mitosis posible, está compuesto por las terminaciones genéticas de los cromosomas, llamados telómeros. Los telómeros están hechos del mismo material que los genes: ADN (ácido desoxirribonucleico). Consisten en miles de repeticiones de secuencias de ADN con base en seis, estos no codifican ninguna proteína conocida. Cada vez que una célula se divide, se pierden bastas cantidades de telómeros. Los telómeros de los embriones humanos jóvenes, poseen entre 18 000 y 20 000 bases de longitud. Los biólogos sospechan que las células se vuelven seniles, cuando los telómeros se reducen por debajo de una longitud en particular,²⁰¹ esta pérdida, puede

constituir una posible defensa natural, en contra de los crecimientos anormales. La incapacidad de la regeneración de ciertos tejidos, conlleva a la disfunción de algunos procesos del organismo, que tarde o temprano conducen a la muerte. He ahí el papel radical de los telómeros.

Por otra parte, el 'tiempo mental' tiene que ver con la forma en la que se experimenta el paso del tiempo y como se organiza la cronología.²⁰²

Las lesiones del hipocampo previenen la creación de nuevas memorias.

La habilidad natural para conformar nuevas memorias, es una parte indispensable de la construcción del sentido de la propia cronología. Se construye la propia línea de tiempo, evento tras evento, y se conectan los acontecimientos personales, con aquellos que ocurren alrededor.

Cuando el hipocampo está afectado, los enfermos se vuelven incapaces de retener la memoria fáctica, por más de un minuto. Los afligidos de esta forma, se dice que tienen amnesia de grado anterior. Las memorias que el hipocampo ayuda a crear, asombrosamente no se almacenan en el hipocampo, sino que se distribuyen en redes neurales, que se localizan en porciones de la corteza cerebral (incluyendo el lóbulo temporal) en relación con el material que se registra: áreas dedicadas a las impresiones visuales, los sonidos, la información táctil y demás. Estas redes se deben activar tanto para descargar, como para recuperar la memoria; cuando se les destruye, los enfermos no pueden recuperar la memoria a largo plazo, una condición conocida como amnesia retrógrada. Las memorias que más se pierden en la amnesia retrógrada, son precisamente aquellas que tienen un sello temporal impreso: recolecciones

199 *Ibíd.*p 32

200 *Ibíd.*

201 *Ibíd.*p 33

202 Damasio *Ibid.*p 36

de eventos únicos, que sucedieron en un contexto particular, en una ocasión particular. Por ejemplo, la memoria de la boda de uno mismo, posee un sello temporal.²⁰³

Solo se sabe que tanto la memoria fáctica, como la memoria de relaciones temporales y espaciales, están involucradas en esos hechos con sello temporal.²⁰⁴

El sello del tiempo y la rememoración, son procesos que se pueden separar. Más interesante, es el resultado que indica que el cerebro basal anterior, puede ser crítico para ayudar a establecer el contexto, que permite ubicar las memorias en la época correcta.²⁰⁵

En cuanto al flujo en el tiempo psicológico, las relaciones antes/después, no tienen una dependencia exclusiva de la secuencia real de los estímulos,²⁰⁶ ya que se tiene la capacidad de generar secuencias causales hipotéticas.

Roger Penrose de la Universidad de Oxford, mantiene que el estado consciente – incluyendo la impresión del flujo temporal – podría estar relacionado a los procesos cuánticos del cerebro.²⁰⁷ Robert Ornstein atribuye la experiencia del tiempo, a la cantidad de información almacenada en un determinado intervalo.²⁰⁸

1.4 La expresión del tiempo

De acuerdo con la predisposición de la capacidad física de procesar el tiempo, la mente, admite un cierto potencial de retención, mismo que ha de articularse con la posibilidad expresiva, dentro de los límites de la complejidad del lenguaje en el que se expresa. El lenguaje a su vez, se construye a partir

de un proceso de retroalimentación, fundado en la experiencia, la reflexión, la comunicación, y sobre todo la necesidad.

Benjamin Lee Whorf, en su artículo Un Modelo Indio-Americano del Universo, descubre que el lenguaje de los indios Hopi de América no contiene palabras, formas gramaticales, construcciones o expresiones que se refieran directamente a lo que se llama tiempo, ni al pasado, presente y futuro, ni al perdurar o transcurrir.²⁰⁹

Lévi-Strauss en su Antropología estructural, al estudiar las concepciones del tiempo entre los indios de América, delineó cuatro categorías temporales diferentes en una sola cultura:

1. **tiempo progresivo**, irreversible, compuesto de secuencias, análogo al tiempo lineal; t_1
2. **tiempo estático**, reversible, en el que términos idénticos se repiten en la sucesión de las generaciones; esta calidad de repetición, neutraliza el tiempo que se vacía; t_2
3. **tiempo ondulatorio**, cíclico, reversible, caracterizado por la alternancia continua de dos términos (día y noche) y t_3
4. **tiempo circular**, anular, cerrado, en el que los términos que se siguen son más de dos (las estaciones) t_4

Ni el castellano, ni las demás lenguas romances parecen haber distinguido por medios léxicos, entre la idea de tiempo atmosférico o meteorológico, y la del tiempo cronológico, que lenguas sajonas como el inglés (*weather/time*) y el alemán (*Wetter/Zeit*)

203 Ibíd.

204 Ibíd.p 39

205 Ibíd.p 40

206 Castro(2002),p 135

207 Davies(2006b),

208 R.E. Ornstein, On the experience of Time. en Castro(2002),p 138

209 L. Whorf, Lenguaje, Pensamiento y Realidad, en Ibíd.p 216

210 Ibíd.p 12
211 Ibíd.p 224

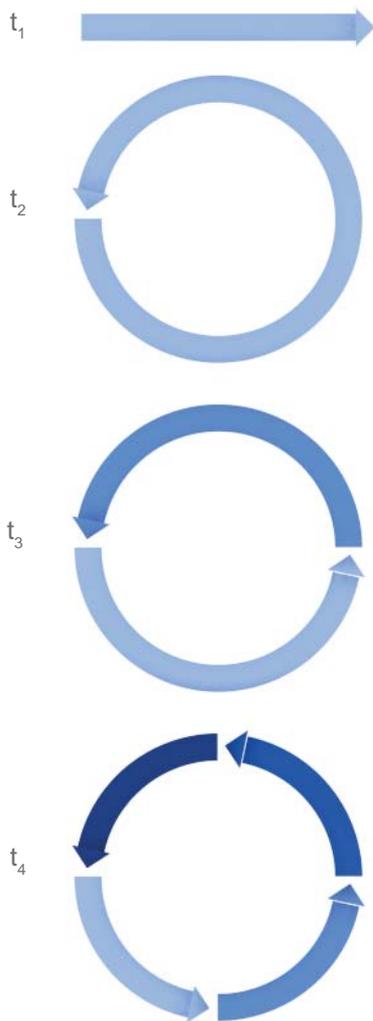


fig.1.8 Esquema de los tiempos del estudio de lenguas indígenas de Lévi-Strauss, en Antropología estructural.

distinguen perfectamente, a pesar de que el latín, distinguía entre *tempus* y *tempesta* (a veces *caelum*, *aer*, *dies*, *serenitas* y *sudum*) y el griego antiguo entre *cronos*, *ora* y *kairos*. La excepción a esta no-distinción, ocurre en el Sobreselvano, o Romanche nativo de Suiza, que a pesar de ser lengua romance, distingue entre 'aura' para el tiempo meteorológico y 'peda' para el tiempo como flujo.²¹⁰

Los Pueblos primitivos, indicaban la duración del tiempo, utilizando medios derivados de sus quehaceres diarios: la cocción del arroz (media hora), el tiempo en que se puede cocinar un puñado de vegetales (una hora). Estas expresiones subsisten en expresiones tales como "en menos de lo que canta un gallo", "en un Credo", etc.²¹¹

1.5 El tiempo social y cultural

En cuanto a las tradiciones, puede observarse que las únicas fiestas nuevas que prosperan, son las que sustituyen a las fiestas antiguas.²¹² Es gracias a la suplantación, que en conformidad con los ritos paganos, se mantiene estable a pesar del cambio de la ideología de fondo. Por esto fue tan exitosa la conquista de Alejandro Magno, el imperio Romano y el Cristianismo, ya que incluían elementos locales en la nueva forma de ser y pensar impuesta.

“La asociación e interrelación de los acontecimientos, es para nosotros, lo más importante”,²¹³ según menciona Sigfried Giedion, ya que de aquí, evoluciona el quehacer de la cultura y por tanto el de la arquitectura.

La forma en que se expone el resultado de este intercambio, se da gracias a la memoria segunda o rememoración, expresa a través de un relato, “que podrá estar sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias”²¹⁴ según Roland Barthes.

Cada cultura, tiene mecanismos propios y comunes con otras culturas, con estos, expresa la complejidad entre el tiempo propio y el tiempo común, lo que Ricoeur distingue, como relación entre tiempo del mundo y tiempo vivido, o con otro matiz, tiempo cósmico y tiempo fenomenológico. Por ejemplo; en Sicilia se emplea una fórmula cuando se quiere dar un gran avance, o indicar un intervalo de meses o años “*lu cuntun nun metti tempu*” (el cuento no lleva tiempo).

El reloj y el calendario, son referentes planos que quedan a expensas de lo narrado, que cuentan con su propia cronología que no es numérica sino diegética.²¹⁵

Uno debe conocer el sistema temporal de la cultura, para reconocer en qué punto las apologías han de terminar, la tolerancia, el ritmo y la expectativa tienen una diferente magnitud temporal en cada cultura. Diferentes culturas ubican simplemente diferentes valores, en las mismas unidades de tiempo.²¹⁶

En *A Geography of Time*, publicada en 1997, Levine, describe como clasificó a los países, usando tres medidas: la velocidad del caminar en las aceras urbanas, cuán rápido podían resolver, los encargados de correos, la petición de un sello o estampilla común, y la precisión de los relojes públicos. Basado en estas variables, concluyó que los cinco países más rápidos, son Suiza, Irlanda, Alemania, Japón e Italia, los cinco más lentos son Siria, El Salvador, Brasil, Indonesia y México. Los Estados Unidos, con el puesto dieciséis se ubican cerca de la mitad.²¹⁷

Existen otras perspectivas sociales del tiempo, tales como, la idea de que es aceptable que una persona más poderosa, mantenga a la espera a alguien de menor estatus, aquí encontramos escindidas las diferencias culturales entre países, y parecen encontrarse universalmente²¹⁸ ya que este tipo de comportamiento se ejercita por todos los países.

La noción capital del tiempo, puede apreciarse de acuerdo con una fórmula derivada por Ian Walker, de la Universidad de Warwick, tres minutos de

212 Ibid.p 229

213 Giedion(1978),p 23

214 Roland Barthes, La aventura semiológica. en Praga(1999),p 80

215 Diégesis: El desarrollo narrativo de los hechos, en *Ibid.*

216 Ezzell(2006),p 44

217 *Ibid.*

218 *Ibid.*

lavarse los dientes se traduce al equivalente de 45 centavos de dólar, la compensación (después de las retenciones por impuestos y seguridad social) a la que un Británico promedio renuncia al hacer otra cosa además de trabajar. De igual manera media hora de lavar un coche a mano se traduce en \$4.50.²¹⁹ Si todo lo que hiciéramos por nosotros, representara algún tipo de trabajo remunerado, habríamos de ganar haciendo todos lo mismo, la remuneración real, en cambio, parece destinada a justo aquello que hacemos diferente entre unos y otros, es por esto que las labores mundanas, o destinadas a nuestra persona no suelen recibir retribución.

En su libro: *Faster: The Acceleration of Just About Everything*, James Gleick hace notar que antes de que la mensajería Federal Express nos fuera familiar en los años 1980, el intercambio de documentos de negocios no solía requerir un empaque para su envío “garantizado de la noche a la mañana”²²⁰ Esto denota la tendencia a generar objetos de necesidad, que realmente no necesitamos, las necesidades han trascendido, ya no son de exclusivo origen humano en tanto a ser biológico, sino de un ser social. Estos son mecanismos que imitan a las necesidades biológicas, seduciendo la voluntad del hombre, habitualmente con fines propagandísticos y mercadológicos. Estas nuevas necesidades, se acogen por gente cada vez más distante de la fuente.

Al notar esta tendencia, Swatch, la marca de relojes, fue tan lejos, como para tratar de abolir, las fronteras temporales que separan un lugar de otro, creando un estándar, para sincronizar el tiempo de Internet, eliminando las zonas horarias y dividiendo el día en 1000 incrementos, que son los mismos, en cualquier lugar del globo. El ajuste inicial está formulado en

relación con el meridiano de Biel, Suiza, donde la Swatch tiene su sede principal.²²¹

“El reloj mecánico hizo posible, para bien o para mal, una civilización atenta al paso del tiempo, a la productividad y al desempeño.”²²²

Dummett, acusa que el único uso inteligible del futuro, es el de expresar tendencias presentes.²²³ Este futuro ‘útil’, expresa la dirección que ha de tomar cada línea causal, trabaja a manera de brújula del porvenir, y es accionado por lo que N. Elias concibe, como quinta dimensión de la experiencia humana. Este autor menciona que esta dimensión, la de la **cultura humana**, está constituida por los hombres, que perciben y elaboran el devenir en el espacio y en el tiempo, puede hacer visible el carácter simbólico de las otras cuatro dimensiones, en cuanto a medios de orientación para los hombres.²²⁴

219 StixIbid.p 3

220 Ibid.

221 Ibid.

222 David S. Landes de la Universidad de Harvard, en su libro *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Ibid.p 4

223 Dummett(1993),p 122

224 Castro(2002),p 218

1.6 La adopción de una nueva filosofía en las artes

El arte siempre se ha enriquecido del tiempo, su expresión representa en mayor o menor medida la memoria de los eventos o personajes del pasado, tiene la cualidad de recordar, aunque también se plantea posibilidades en el futuro, con eventos por suceder o personajes por venir, apunta una tendencia especulativa.

Durante el siglo XIX, el arte habría de sufrir una seria reforma. Gracias al desarrollo de la fotografía y su perfeccionamiento, el realismo de las artes plásticas, encuentra inutilizada su función, ya que ahora la fotografía, además prescindir de las técnicas de pintura académicas, diluye la necesidad de un intérprete y termina por extraer la realidad tal cual es, con todo detalle (ya que es una impresión de esta). El desarrollo de la fotografía, además, economiza y agiliza los medios de representación conforme evoluciona.

El mundo de las artes, y más en particular la pintura, ve la necesidad imperante de buscar otros medios de expresión que la validen, ya que "...el arte se ha escapado del reino de la 'apariencia bella', que era tenido hasta ahora como el único en donde podía prosperar"²²⁵ según menciona Benjamin.

En respuesta a este arrebato, los artistas apuestan por la evolución, ya no con la técnica, sino con el pensamiento, la búsqueda por generar sentimientos como hicieran las grandes pinturas del romanticismo francés, debía ahora ser intencional y estar claramente expresa en la obra, ya que la fotografía también extraía algún sentimiento al espectador. Ahora con el impresionismo, la expresión dirigida

por parte del autor, empezaba a desprenderse del campo competitivo del realismo, donde la fotografía ya tenía la batalla ganada.

Con el impresionismo, se asoman los primeros indicios de una reflexión sobre el pensamiento de los recursos temporales del presente, en cuanto a medios artísticos, expandiendo una onda de contagio a las demás artes, al replantear la expresión, más allá del virtuosismo técnico, enriquecida ahora, por la reflexión mental y la exposición intencional de aquello cuanto sucede, ante los ojos y personalidad del autor.

La contribución de Minkowski, marca el punto sin retorno de las artes, ésta, habría de adoptar tal forma de pensamiento, donde hay que tener en cuenta, además de las tres denominadas dimensiones espaciales, el tiempo.

Este pensamiento tetradimensional, ya encontraba uno de los primeros ecos, en la declaración del poeta Filippo Marinetti expresar: "Afirmamos que la magnificencia del mundo, ha venido a enriquecerse con una nueva belleza: la belleza de la velocidad"²²⁶ De manera que a las tres dimensiones del Renacimiento, que habían permanecido como caracteres fundamentales, a través de tantos siglos, se añadió una cuarta, el tiempo. El poeta Guillaume Apollinaire fue el primero en reconocer y revelar esta transformación en torno a 1911.²²⁷

En la pintura existen algunos antecedentes históricos a este tipo de abstracción del movimiento y la velocidad, casos aislados, que no solían contribuir con el consiguiente estilo o forma de pensar de sus creadores. Un primer caso, puede observarse con una imagen en bajo relieve, en el interior de Abu-

225 Benjamin(2003),p 71

226 Filippo Marinetti del "Movimiento futurista", Fíguro el 20 de febrero de 1909, París, en Giedion(1978),p 464

227 Ibíd.p 455



fig. 1.9 Ramsés II en carro de batalla en pose guerrera, interior del pronaos del templo de Ramsés II en Abu-Simbel (detalle, c. 1264 aC)



fig. 1.10 Grabado de Rembrandt de, 'La cama francesa', Rijksmuseum,(detalle, 1646).

Simbel en el bajo Egipto, donde Ramsés II, montado en un carro de batalla, presenta más de dos brazos en señal de lucha, escenificando el dinamismo del tiro con arco. Otro caso es el de un grabado de Rembrandt, 'la cama francesa', donde éste, incorpora con la misma idea, a una mujer tendida en una cama con más dos brazos, con tal de representar más fielmente la acción. William Turner hace algunas representaciones, que con el movimiento de transportes tales como trenes o barcos, describen de forma abstracta la impresión de la velocidad, en la observación durante el trayecto.²²⁸

Más tarde, ya con plena intención, el pintor de origen checo František Kupka, explota esta posibilidad de representación, con *Plans par couleurs* (1910-1911) y el francés Marcel Duchamp con *Nu descendant les escaliers* (1912). Estos autores confeccionan imágenes, donde claramente se abstraían las cuatro dimensiones, de manera que incluyen diferentes momentos de las acciones del objetivo, en sus respectivas pinturas. Tanto el movimiento del brazo en la obra de Kupka, como el descenso del desnudo por la escalera de Duchamp, ilustran el movimiento de aquello que se está pintando.

En Kupka y Duchamp, este tipo de representación, al ser intencional, se ajusta a una forma de pensamiento que de ninguna manera es accidental.

En 1912, en el "Segundo Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista", los integrantes de este movimiento, postulan su principal descubrimiento, "los objetos en movimiento se multiplican y se desfiguran, del mismo modo que lo hacen las vibraciones". La obra de la pintura, escultura y arquitectura futurista, se basa en la representación del movimiento y en sus consecuencias: interpenetración y simultaneidad.²²⁹

228 Lynch(1975),p 188
229 Giedion(1978),p 464

fig. 1.11 Rain-Steam-Speed
William Turner (1844)
National Gallery, Londres



fig. 1.12 František Kupka con *Plans par couleurs*,
Centre George Pompidou, Paris
(1910-1911)

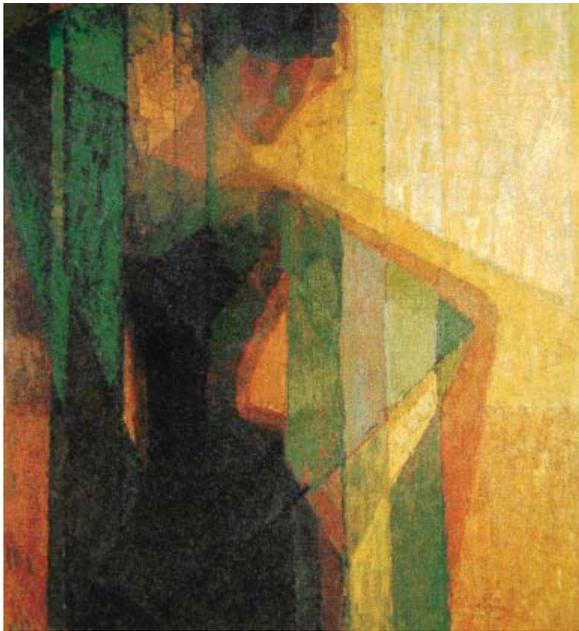


fig. 1.13 Marcel Duchamp
Nu descendant les escaliers,
Philadelphia Museum of Art (1912)

Umberto Boccioni, en ejercicio fiel de este credo, representa las cuatro dimensiones en pintura y escultura, a manera de una variedad de movimientos congelados en diferentes posturas, tal es el caso de su *Forme uniche della continuità nello spazio*. La escultura de Boccioni, experimenta con la posibilidad de comunicar diferentes momentos del movimiento de un objetivo tal. La abstracción de sus esculturas, puede entenderse como un diálogo entre lo que el objetivo representado, tuvo por hacer en diferentes momentos, con respecto a lo que un observador perciba en otros, en ejercicio de una inspección dinámica de la escultura. La escultura de Boccioni experimenta con este pensamiento tetradimensional y aporta, a diferencia de la pintura, una representación tridimensional de la abstracción de las cuatro dimensiones, permitiéndose destinar, una postura específica de la representación, a un momento particular de su movimiento, en correspondencia con cada ángulo de observación específico.

La arquitectura en la corriente futurista, planteada principalmente por Antonio Sant'Elia, nunca deja el papel, permanece en calidad de representación, aunque de igual manera, admite la velocidad y la simultaneidad como valores determinantes. El futurismo italiano es un ejemplo de la adopción de esta filosofía, donde la realidad de la existencia pura, es que no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio, ya que están disueltos el uno en el otro²³⁰.

El arte, ahora distinguía aspectos a explotar de la inmanencia, más allá de la recurrente trascendencia. Finalmente así, el presente, se sumó al pasado y al futuro en la expresión del arte.

1.7 Las dimensiones en la arquitectura

Las dimensiones que rigen la arquitectura de forma convencional, son históricamente admitidas como espaciales, ya que la principal dificultad del arquitecto en el proceso proyectual, había de ser la conformación geométrica, pero, ¿qué es exactamente lo que se entiende por dimensión?

MacBeath expone que una dimensión, debe entenderse en términos de ‘cortes’.²³¹ Al cortar una línea en un punto, se divide un continuo en dos continuos, de modo que hay una forma de cortar, sin la necesidad de alterar la esencia de la línea, sin alterar la calidad de continuo, esa es entonces una dimensión. Un mecanismo irreductible de división.

Turetzky señala que ‘dentro’, ‘fuera’ y ‘contener’ son metáforas espaciales, que nos guían equivocadamente al entendimiento del tiempo.²³² Dentro y fuera, son meras posiciones con referencia a un límite. Contener, es también una relación posicional determinada por un contenedor y un contenido. El ‘interior’ de la arquitectura, no denota una dimensión extra-espacial, ya que ésta puede ser determinada, por el sistema de coordenadas convencional, de ‘x’, ‘y’ y ‘z’. Es el tiempo, el que marcando una serie de momentos diferentes en un sistema geométrico, el encargado de otorgar una dimensión extra-geométrica. Dado que este, puede diferenciar entre dos momentos diferentes de una misma geometría, condición imposible de expresar con las dimensiones espaciales.

Aulis Blomstedt, el arquitecto finlandés, sostiene que la evolución de la forma en la arquitectura, no terminará con el diseño tridimensional. “Observamos evidencia más allá de las tres dimensiones, en el

proceso de diseño de un entorno que se ve como un campo, en el cual los cambios tienen lugar también en la dimensión del tiempo”.²³³

El espacio tridimensional del Renacimiento, es el espacio de la geometría euclidiana. Pero en torno al 1830, fue creada una nueva geometría, que difería de aquella de Euclides, por su empleo de más de tres dimensiones.²³⁴

Proyectar puramente en los términos bidimensionales del tablero de dibujo – el método del siglo transcurrido – no es suficiente, y ni siquiera lo es la proyección tridimensional de los barrocos.²³⁵

Giedion además agrega que “la arquitectura no es solo estructura geométrica.”²³⁶

Charles Jencks, nos plantea la siguiente pregunta en el seno del conflicto de interpretación dimensional: “¿cómo puede uno introducir la cuestión del tiempo en la arquitectura, siendo esta tradicionalmente pensada como arte del espacio?”²³⁷

Aún cuando la arquitectura se pretenda como una disciplina meramente espacial, si espacio y tiempo son indisolubles, y estas dimensiones son inherentes a todo cuanto existe, la arquitectura por tanto, no podría ser sino una disciplina espacio-temporal.

Si la arquitectura es tradicionalmente pensada como un arte del espacio, es la visión la que carece entonces, de la sensibilidad temporal que la podría determinar, más bien como una disciplina ‘tradicionalmente pensada, como arte del tiempo y espacio’.

231 MacBeath(1993),p 185-186

232 Turetzky(1998),p 109

233 Stenros y Aura(1987),p 186

234 Giedion(1978),p 454

235 Ibíd.p 760

236 Giedion(1982),p 874

237 John Rajchman, en Davison(1999),p 90

La tendencia hacia el pensamiento espacial, parecía estar determinada por nuestra capacidad humana de percepción, ya que estamos mejor dotados para percibir el aspecto espacial de la materia, a través de los cinco sentidos, mientras que el aspecto temporal, depende de la memoria, que puede estar distorsionada, dada la pobreza de evidencias que advierte.

Sin tiempo y sin espacio, no podemos concebir la arquitectura, entonces ¿cómo es posible introducir el tiempo en algo que ya consta de tiempo?. Los dos segmentos del cuestionamiento propuesto por Jencks contemplan una crisis. Si la arquitectura es tradicionalmente pensada como arte del espacio, ¿Qué injerencia tiene la cuestión del tiempo en ésta? O más grave aún ¿Qué cabida pudiera tener el tiempo en un arte del espacio? La arquitectura no puede ser sólo un arte del espacio y por tanto, el tiempo sí que tiene cabida en su estudio, la ausencia de tiempo que acusa Jencks, reside en la poca conciencia temporal que de esta se tiene en su concepción. Para soslayar esta complicación, se ha de distinguir lo temporal de lo espacial en la arquitectura, para luego poder plantear en el proceso productivo, las directrices temporales, además de las espaciales, y así resolver que no es únicamente una disciplina espacial o temporal, sino una amalgama de ambas.

Hay que pensar el tiempo en términos de arquitectura y la arquitectura en términos de tiempo, sino se trabaja pensando en el tiempo con el espacio, la arquitectura producto de esta falta, sería una construcción geométrica, inmóvil, intrascendente, inintencionada e incluso insignificante, que por tanto, prescinde de los caracteres inherentes que le denotaría una condición arquitectónica. Ya

que estas características están coordinadas en la dimensión temporal.

La falta de cuidado por las dimensiones de uso corriente, obstaculiza el desarrollo de la arquitectura, hoy por hoy, el tiempo es una dimensión de uso corriente y más aún, después de la centuria que ha transcurrido desde la declaración de Minkowski en 1907.

Si alguna de las otras dimensiones propuestas por los físicos de las teorías de las cuerdas o por las prácticas orientales se hiciera de uso corriente, debería también tomarse bajo el cuidado de la arquitectura.

Kalitzin advierte la multiplicidad de estas dimensiones argumentando, "...que nada justifica que nuestro universo sea tridimensional, - asumiendo que - podemos suponer que sea de infinitas dimensiones..."²³⁸

Cecile Balmond pregunta de la misma manera "¿Cómo se puede relacionar la arquitectura definida bajo la base de formas fijas y estructuras estáticas - a las investigaciones actuales de sistemas dinámicos? ¿Cómo lograr una traducción de la nueva ciencia a una nueva arquitectura? Ya que gracias a la tradición Cartesiana, dividimos a priori el espacio en compartimentos de acuerdo con líneas estrictamente verticales y horizontales."²³⁹

Al distanciar lo temporal de lo espacial, hacemos más manejable las variables de esta cuarta dimensión, con esta separación se entiende mejor la relación que integra a unas con otras, y por tanto permite una mayor variedad de representaciones, virtud de la simplicidad producto del aislamiento, que

238 Castro(2002),p 109
239 Manuel Gausa en
Leupen, et al.(2005),p 70

aunada a la tecnología imperante, permiten inducir un mayor número de conceptos de construcción temporal, que desembocan en una creciente eficiencia proyectual, constructiva y de uso de la arquitectura.

La tendencia hacia los sistemas dinámicos que apunta Balmond, se desarrolla en conformidad con los intereses y posibilidades del mundo que los pretende, las leyes de oferta y demanda, condicionan hoy en día el desarrollo de la tecnología. La novedad de un producto, fruto de la diferencia con la realidad histórica, alerta nuestro criterio, que confirma las virtudes o defectos del producto. En caso de encontrar mejoría, es decir, una diferencia positiva con la realidad histórica, gracias a las virtudes halladas en tal producto, este tendrá una demanda mayor y por tanto mayor respaldo económico para su desarrollo tecnológico.

Esto es evidente en las condiciones que en el siglo XX, desencadenara el Movimiento Moderno, que al reformar la concepción arquitectónica, promovía ideas, que verían su aplicación, según dispusieran las leyes de la oferta y la demanda del mercado, estas ideas las podemos agrupar bajo un común denominador que advierte una mayor integración de la dimensión temporal.

La visión de este movimiento pugnaba por una mayor eficiencia con materiales y procesos industrializados, que proveían en menor tiempo y costo a la arquitectura; suprimía en la medida de lo posible, los esfuerzos innecesarios, como la decoración, que implicaba tanto una pérdida de tiempo, como una experiencia estética dudosa; pretendía así mismo valores de adaptación, permitiendo el cambio de uso, dentro de un mismo

espacio, así como su ampliación; entre otras tantas ideas fundadas, a partir de una cuarta dimensión, la dimensión temporal.

El tiempo arquitectónico

En un primer momento, cuando el tiempo arquitectónico arranca, dada la declaración intencional expuesta en acciones dirigidas a la creación arquitectónica, el autor, mediante mecanismos de prospección, ha de contemplar el o los propósitos que le conlleven a resolver el proyecto. Norberg Schulz contempla tres propósitos esenciales:

- el **propósito práctico-funcional**: en afán de recrear condiciones cada vez más accesibles, fáciles de usar y más confortables,
- el **propósito creador del medio**: que permite el desarrollo del hombre acondicionando un entorno para con sus necesidades y,
- el **propósito** de la atención a **los aspectos simbólicos**: que cuida de aspectos de la apariencia y del significado.²⁴⁰

Estos tres propósitos remiten en conjunto a un objetivo común, la utilidad al hombre, y ¿cómo ha de alcanzar este propósito utilitario, una idea cualquiera dirigida a la conformación arquitectónica?

En acuerdo con Giedion, para que la idea metafísica sea construida, tiene que ser práctica y factible.²⁴¹ Es decir, que la idea, al entenderse fluidamente con unos medios sencillos, que permiten su realización, en un tiempo económicamente productivo, tiene por saldo una materialización favorable. En respuesta, la idea materializada debe retribuir una mínima condición utilitaria prescrita, enlazando intención original con utilidad resultante.

Las ideas dirigidas al diseño, que promueven o conllevan de alguna forma un sentido temporal, ajeno a sus propias condiciones, están sujetas igual que cualquier otra idea arquitectónica, a la condición de ser factibles y concretables, dado que la arquitectura es una disciplina que se funda en lo físico, ésta, a diferencia de la literatura, no admite la posibilidad de ficción como fin último, ya que su razón de ser, pugna por lo real.

Cualquier intención arquitectónica, debe estar orientada a lo posible, ya que la arquitectura finalmente ha de hacerse real, y lo posible no puede incluir menos que lo real.²⁴²

El contenido inteligible de la arquitectura, debe estar ligado a su vez a la posibilidad de la experiencia, es decir que cuanto se pretende en la arquitectura, debe ser posible en la realidad, y cuanto se configura como real, ha de poderse entender.

Al saber que el tiempo es una condición límite de las apariencias²⁴³ y no de los contenidos, se comprende entonces que lo más persistente en la arquitectura, proviene de las intenciones que configuran los contenidos, ya que estas pueden trascender la materialidad de la obra.

Ahora, ¿qué pasa si un discurso inteligible otorga una posibilidad de experiencia, concede algún tipo de utilidad, se conforma en una escala adecuada al hombre, se desarrolla bajo un esquema de orden y cubre alguna necesidad humana? ¿Aún careciendo de materia, puede esto concebirse como arquitectura?

La materialidad para la arquitectura ha dejado de ser un requisito indispensable para que esta cualidad

240 Norberg-Schulz(2001),p 16

241 Giedion(1982),p 679

242 Turetzky(1998),p 197

243 *Ibid.*p 126

pueda ser adjudicada, la primacía del espacio puede ser ahora primacía del tiempo. Sin embargo, el fin de la disciplina aún apuesta por la materialidad.

En cuanto al tiempo contenido en los discursos inteligibles, en el pasado, el tiempo casi siempre jugó un papel accidental o secundario. Las grandes excepciones fueron los elementos procesionales: los accesos a los dioses, los reyes y los muertos, elementos que atendían la necesidad de significados, que eran concertados por un lenguaje simbólico que orquestaba la simbolización del tiempo. Según Lynch, la mayoría de los restantes ejemplos de inspiración temporal, en las publicaciones, son producto del azar.²⁴⁴

La inserción e interpretación de los conceptos temporales, de los discursos inteligibles en la arquitectura, en acuerdo con Giedion, se encuentran dentro de los límites de los sentidos y la razón; el cambio y la inmutabilidad; la finitud y la eternidad; el azar y la ley; la immanencia y la trascendencia; y finalmente de la física y la metafísica.²⁴⁵

Heráclito proponía las diferencias entre el mundo físico y metafísico en base a un ejemplo

“Los que duermen habitan mundos separados – mientras que – los que están despiertos, el mismo”

²⁴⁶ Aquí discierne entre unas condiciones del mundo interior de los sueños, que es el mismo mundo de las ideas y del pensamiento, opuestas a las del mundo físico. Mientras que las condiciones que recrea la mente, no están sujetas a ninguna especificación previa (a pesar de también ser materiales), las del mundo físico si, ya que se han de compartir con todos y habrán de influir en todos, por tanto, deben estar organizadas dentro de un marco de relaciones posibles con el entorno, mientras que las condiciones mentales tienen mayor libertad.

Las implicaciones del tiempo en la arquitectura, deben estar ajustadas también, a una escala dentro del orden físico y perceptivo humano, ya que la arquitectura, no puede prescindir del hombre para existir, siendo que está hecha conforme, por y para el hombre.

El hombre existe en un momento y en un sitio en particular, que al pertenecer a las leyes indivisibles del espacio y el tiempo no es otro que un lugar-tiempo,²⁴⁷ al fin y al cabo físico.

Aspectos temporales

De acuerdo con Helmer Stenros y Seppo Aura, la arquitectura, ya fuera a lo largo de un período o en trabajos individuales, está siempre basada en algún concepto de naturaleza temporal, acusando ya sean sus aspectos **cíclicos**, **dinámicos** o **mecánicos**.²⁴⁸

- El **aspecto cíclico**, se advierte en el regreso, en la repetición o en la reconstitución.
- El **aspecto dinámico**, se advierte en el cambio,
- El **aspecto mecánico** se advierte en la relación de un elemento con su entorno, en la interacción, en la respuesta.

Lynch propone pensar en varias características concernientes a la estructura del tiempo:

- Su **grano**, o el tamaño y la precisión de los *chunks* (unidades) en los que se divide:
- Su **período**, o la cantidad de tiempo dentro del cual se repiten ciertos hechos:
- Su **amplitud**, o grado de cambio dentro de un ciclo;

244 Lynch(1975),p 192
245 Giedion(1978),p 454
246 Virilio(2003),p 32
247 Lynch(1975),p 278
248 Stenros y Aura(1987),p 83

- Su **ritmo**, o velocidad con que se produce el cambio;
- Su **sincronización**, o grado en que están en fase los ciclos y los cambios, o empiezan y terminan juntos;
- Su **regularidad**, o grado en el que las propias características precedentes permanecen estables y sin cambiar, y
- En el caso humano, su **orientación**, o grado en el que la atención se centra en el pasado, el presente o el futuro.²⁴⁹

Evidencias temporales

Existen de manera básica, dos condicionantes que advierten la experiencia del tiempo, la permanencia, que puede comprobarse en la **repetición rítmica**, y la diferencia que se puede comprobar en el **cambio progresivo e irreversible**.²⁵⁰

La similitud, característica de la repetición, conduce al concepto platónico de lo **'mismo'**, aquello que identificamos en el reconocimiento, al tiempo que la diferencia, conduce al concepto platónico de lo **'otro'**, aquello que se distingue de lo mismo. La similitud y la diferencia, tienen que ver también con las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de los elementos en la arquitectura.

Escala temporal

Steven Holl menciona que “espacio y tiempo, son solo relaciones entre nuestros cuerpos vivos y las cosas que suceden. Su medida experimental es la duración.”²⁵¹

La duración consta de una serie invariable de similitudes o diferencias, de ciertas características que persisten, hasta que la serie cambia y aparece la

diferencia, comenzando otra serie. Las características de estas duraciones, que agrupan diferencias o similitudes en diferentes magnitudes temporales, llevan a Jencks a proponer que existen al menos seis escalas diferentes de tiempo arquitectónico: efímero, personal, urbano, cultural, evolutivo y cósmico.²⁵²

En esta jerarquía, Jencks hace notar las diferentes magnitudes que interactúan en el proceso arquitectónico, donde los tiempos, más que ser una gama de conceptos con diferencias importantes, son magnitudes de duración de uno y el mismo tiempo.

- Lo **efímero** más cercano en escala al presente, prevé su existencia durante una corta duración. Jencks apunta que el tiempo arquitectónico efímero, es aquel de los Esquimales y Boróro.
- Lo **personal**, extiende su duración más allá del ahora, y engloba la duración temporal de los procesos humanos, incluida la duración de la vida de un individuo.
- El tiempo **urbano**, depende de la duración de la vida de nuestras edificaciones.
- El **cultural**, de igual manera, se extiende un nivel más y es propio de la extensión temporal de una cultura.
- El **evolutivo** atañe a los procesos biológicos que determinan a las especies, y que en nuestro caso, engloban todos los tiempos culturales.
- El tiempo **cósmico**, comprende la vida de los astros.

249 Lynch(1975),p 89

250 Ibíd.p 75

251 Holl(2000),p 200

252 Charles Jencks, en Davison(1999),p 177

“En la ausencia de luz, el tiempo funciona como la diferencia entre relevante e irrelevante.”²⁵³ Es decir, que alejados otros intereses que pudieran tener más peso, el tiempo en su papel de agente de intermediación, suele conceder mayor valor a lo más antiguo, mientras que lo más gastado, también por causas temporales, suele valer menos que lo más lustroso o nuevo. Jenck recuerda que el tiempo, al ser el gran constructor y destructor, es naturalmente significativo,²⁵⁴

Además de conceder valor, el tiempo mismo, ha pasado a ser más valioso y más susceptible de redistribución. Lo cual conduce a la necesidad de aprender el arte de seleccionar y distribuir el tiempo.²⁵⁵

En consecuencia se piensa en el tiempo como una mercancía, además que como otras tantas, escasea. El tiempo puede **sumarse, restarse, dividirse, perderse, ahorrarse, llenarse, matarse o robarse.**²⁵⁶ Puede distorsionarse bajo enfermedades, tratamientos médicos, con el misticismo, el consumo de drogas o la contemplación estética.²⁵⁷

Ahora bien, para tratar la conducta que describe cualquier elemento, se ha de considerar además del esquema espacial, el temporal, lo cual conduce al arte de dirigir la forma cambiante de los objetos y los esquemas, en favor de la actividad humana, conjuntamente en espacio y tiempo.²⁵⁸

Aún bajo toda prospección posible, las soluciones arquitectónicas no surgen exclusivamente del análisis intelectual,²⁵⁹ por lo que es necesario plantear estrategias abiertas que admitan al máximo lo imprevisible.

Tal es el caso del aspecto de la flexibilidad, que se espera se vuelva una consideración estándar al diseñar edificios.²⁶⁰ También se espera que la arquitectura sostenible se vuelva una práctica común, ordenando y economizando bajo consideración de lo permanente, lo inflexible, lo durable, lo polifacético y otras estrategias variables.²⁶¹

Kwinter señala que “La inserción de la dimensión temporal en el campo, es la que establece la relación de continuidad entre el sujeto y el objeto, figura y territorio, observador y evento. El tiempo no es más exclusivamente subjetivo y privado ni objetivo y absoluto, sino que forma el plano fluido que reúne y da consistencia a ambos, el sujeto y los productos, que no han de disminuir de ninguna manera, más bien han de subrayar el hecho que derivan, localmente y en inmanente relación con el evento que los constituye; no son entidades preconcedidas que llegan listas desde afuera.”²⁶²

Se tiene así entonces, que el tiempo en la arquitectura, tiene que ver con el tiempo interior y el exterior a la vez, el motor causal es subjetivo aunque no es la única condicionante, la arquitectura se da así, gracias a la conjugación de varios elementos.

Josep Muntañola, señala el significado de la fragmentación arquitectónica, a partir del ahora del fenómeno, observando tres etapas figurativas a partir de cualquier arquitectura, bajo el entendimiento que la arquitectura existe como un proceso *in mutatis mutandis*, es decir un proceso vivo de interacción, entre el objeto, el sujeto y el contexto arquitectónicos, en incesante cambio.

La primera etapa de la arquitectura denominada prefigurativa, es la manifestación arquitectónica

253 Holl(2000),p 131

254 Charles Jencks, en

Davison(1999),p 189

255 Lynch(1975),p 84

256 *Ibíd.*p 152

257 *Ibíd.*p 154

258 *Ibíd.*p 83

259 Norberg-

Schulz(2001),p 17

260 Walter Spangenberg

en, Leupen, et al.(2005),p

80

261 Bob Van Reeth en,

*Ibíd.*p 113

262 Kwinter(2001),p 98

263 Muntañola
Thornberg(2000),p 155

264 **Cavilar** - (del lat. **cavilláre**) **Pensar con intensidad o profundidad en algo.**, en RAE(2003),

265 **Dilucidar** - (del lat. **dilucidáre**) **Declarar y explicar un asunto, una proposición o una obra de ingenio.** Ibíd.

266 Norberg-Schulz(2001),p 64

dentro del plano psicológico o proyectual, donde se hace uso de la prospección. La segunda es la etapa configurativa, que se halla en la construcción de la arquitectura, en la materialización de la idea, mientras que la tercera es la refigurativa, donde toma partido la interacción social y el replanteo. A este respecto Muntañola menciona, que “Los nuevos lugares prefigurados y configurados (o construidos) deben admitir la refiguración o apropiación intersubjetiva y social, con el fin de llegar a un ciclo dialógico completo.”²⁶³

El sujeto que interactúa en la etapa prefigurativa, el autor, actúa como sujeto creador, mientras que en la etapa refigurativa el sujeto ha de intervenir como sujeto receptor, sea o no el autor, primero en calidad

de espectador, y dependiendo de su proximidad con el objeto, podrá intervenir también como usuario o incluso como refigurador.

En analogía con un proceso comunicativo, el autor representa al emisor, que mediante un mecanismo de síntesis de ideas o **momento cavilante**²⁶⁴ codifica el mensaje al prefigurar la arquitectura. El el sujeto receptor de este mismo proceso, recibirá el mensaje tras el análisis de las ideas, aparentes en la significación del objeto, por medio de un mecanismo de aprehensión reflexiva o **momento dilucidante**.²⁶⁵

Esta división de etapas del hecho arquitectónico, durante el transcurrir de su existencia, confiere diferentes interpretaciones al significado que este emana. Asimismo, las relaciones que apunta Kwinter entre **sujeto y objeto; figura (objeto) y territorio (contexto); observador (sujeto) y evento (contexto)** se articulan en el tiempo a modo de pares dialécticos en tensión, permitiendo ejercer diferentes enfoques para el análisis de cualquier hecho arquitectónico.

Con el afán de asumir un sistema de ordenación de impecable claridad en la arquitectura, Norberg-Schulz convoca a “hacer un balance de todas las posibilidades diferentes de formación de hileras, grupos y jerarquías, y de los principios ordenadores de los que provienen (adición-división, simultaneidad-sucesión, etc.). Esto conduce a exigir una teoría sistemática de la forma arquitectónica, que incorpore información relevante de la psicología, de la teoría de la información y de la teoría de sistemas.”²⁶⁶

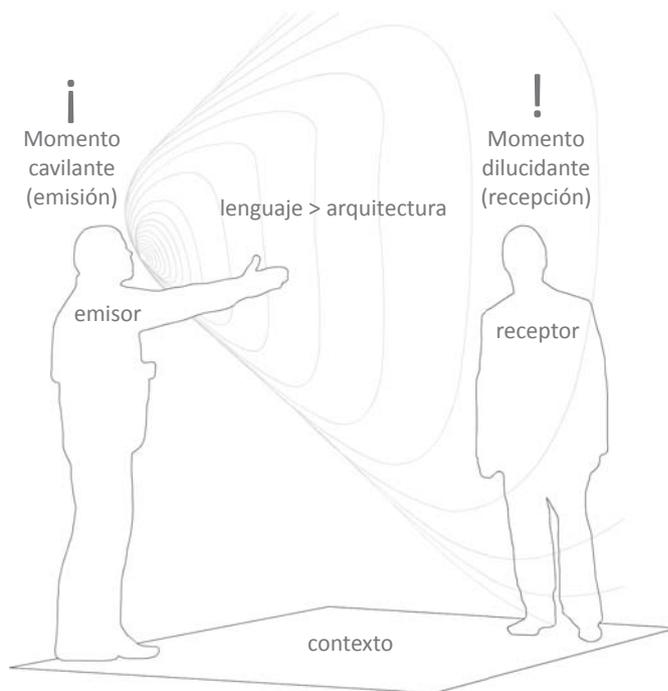
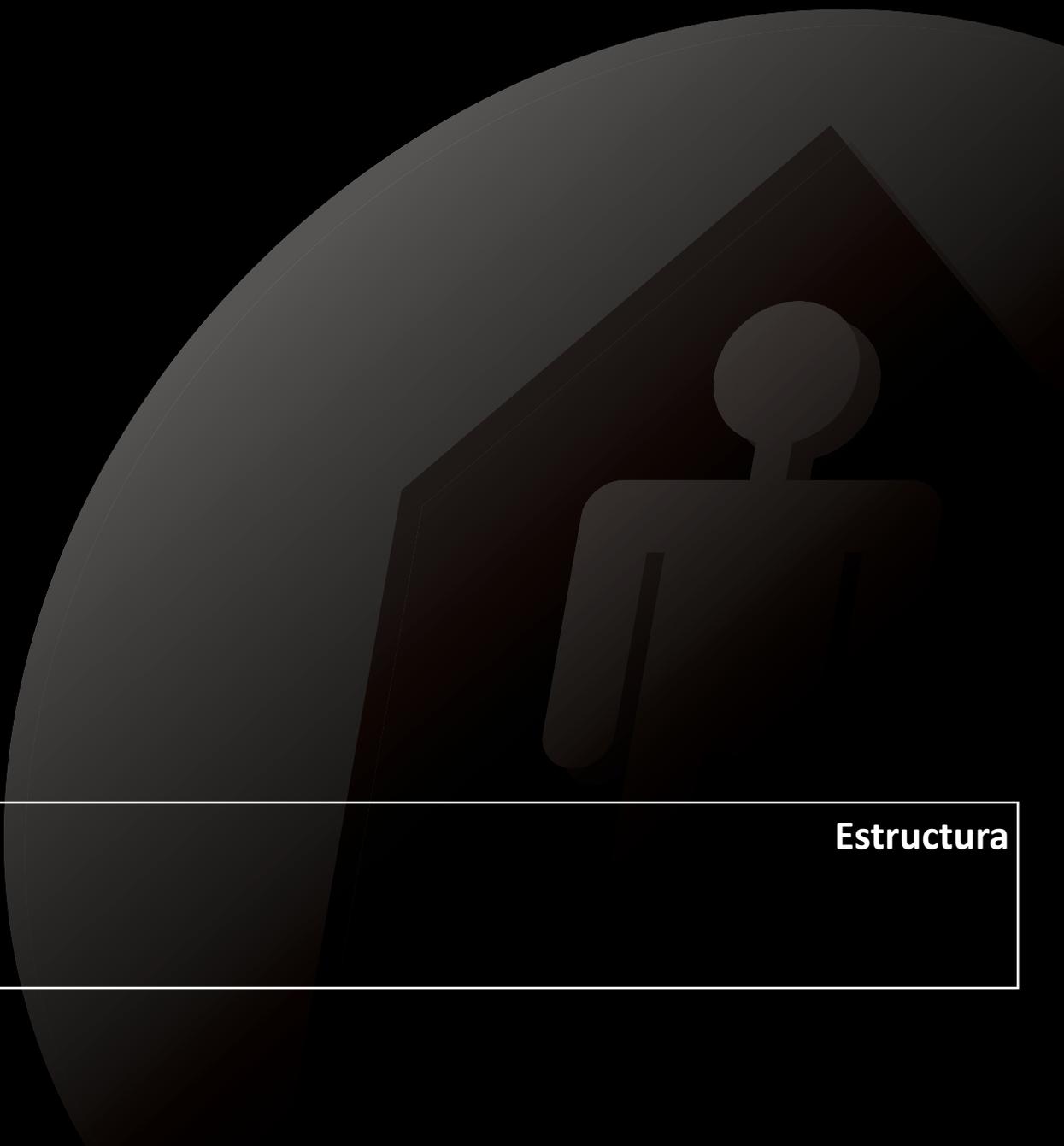


fig. 1.14 Analogía al proceso comunicativo

Capítulo

2

Estructura

A stylized graphic in the background features a dark grey silhouette of a person standing inside a house-like shape. The house shape is composed of a dark grey outline with a pointed roof. The person is a simple silhouette with a circular head and a rectangular body. The entire graphic is set against a dark background with a large, light grey semi-circle on the right side.

2 Estructura del análisis de los enfoques del hecho arquitectónico

Para estudiar la diversidad de posibilidades de interacción que se presentan con las variables de las componentes arquitectónicas, así como el orden en el que estas disponen su línea causal, cabe establecer una metodología tal, que delimite primero, cada una de estas variables en el sistema, enseguida, organizando su posibilidad asociativa, en una vertiente sincrónica y otra diacrónica, para así obtener pares de asociaciones que den lugar a relaciones específicas de términos, los que se discutirán en el estudio de algunos hechos arquitectónicos.

El **hecho arquitectónico**, es en sí una serie causal que agrupa las etapas de prefiguración, configuración y refiguración, donde interactúan tres componentes mínimas inseparables, sujeto, objeto y contexto. Este proceso tiene efecto en el espacio y en el tiempo. Los aspectos espaciales están implícitos en la materialidad de las componentes, mientras que los aspectos temporales, son aparentes en los conceptos de inmanencia y trascendencia; simultáneo y sucesivo; antes y después; pasado y futuro, todo bajo el entendimiento del concepto de duración.

En lo concerniente a las etapas figurativas, **la prefiguración** es la etapa en la que se enmarca el primer indicio de existencia de determinada arquitectura, tiene su génesis en una idea primaria, mientras que **la refiguración**, la tercera, ha de

abarcar hasta el último extremo de su constitución, en tanto que llegue a su destrucción y cese de existir esta arquitectura. La primera etapa, incluye a la nueva arquitectura en nuestro mundo, mientras que la destrucción, el final de un proceso refigurativo, la excluye. La **configuración** se centra en la materialización de la arquitectura en cuestión, sirviendo de liga entre la primera y la última etapa.

Las componentes son mínimas, en tanto que la arquitectura es un objeto producto de la expresión del hombre, en un lugar y momento, determinantes en su concepción. Entre las componentes existe una cadena de dependencias existenciales. El contexto predispone una serie de condiciones, que primero determinan al sujeto y que habrán de determinar tanto indirecta, como directamente, al objeto construido. Por lo tanto podemos determinar que existe una serie causal entre

contexto \Rightarrow sujeto \Rightarrow objeto,

posible en tiempo y espacio. De no haber objeto no hay arquitectura, de no haber sujeto creador, no habría tampoco objeto o creación, y sin contexto no hay nada ¿puede haber más componentes partícipes de un hecho arquitectónico? ...

Cualquier componente presente en el hecho arquitectónico, no puede ser sino de orden objetivo, subjetivo o contextual, si es de implicación

directa no queda duda que pertenece al hecho arquitectónico, y si es de implicación indirecta, ha de pertenecer al contexto, aún siendo sujeto u objeto arquitectónicos. Por ejemplo, en el caso de tener una componente que sea un objeto arquitectónico, independiente de una relación material y tipológica con el objeto del hecho arquitectónico en cuestión, forma parte del contexto, el que a su vez, admite cualquier elemento que al pertenecer a este mundo, contribuye de forma directa o indirecta con el hecho arquitectónico estudiado.

De igual manera cualquier sujeto que tiene implicación indirecta con el hecho arquitectónico, forma parte de su contexto, ya que este sujeto no tiene presencia material, ni ideológica con el hecho arquitectónico en cuestión.

La definición de contexto puede, de esta forma, incluso describirse, como todo aquello en el hecho arquitectónico, que no sea ni objeto, ni sujeto con implicación directa. Asimismo, las condiciones del contexto, pueden contar más allá de las componentes indirectas, con características del medio físico, sean estas: geográficas, climáticas, de flora, de fauna, etc. por parte del medio edificado sean: urbanas, estructurales, estéticas, etc. por parte del medio social en: políticas, económicas, religiosas, etc. Las primeras, independientes del hacer humano, las segundas dependientes del hacer humano y las terceras sobre el hacer humano.

El hecho arquitectónico, dada su condición de interacción de componentes materiales en el tiempo, tiene un ahora o momento presente, que es perceptible a nuestros sentidos durante ciertos instantes.

La posibilidad de percibir este hecho arquitectónico en el momento presente, se habilita gracias a que las componentes comparten, en primer lugar, una **duración física**, es decir una porción de la totalidad del tiempo en que puede estar presente una componente, lapso que transcurre desde la configuración de la componente, en el caso del objeto, hasta el momento en que presenta diferencias tales, que lo hacen irreconocible en cuanto a la constitución original que le había sido otorgada, en calidad de componente de un hecho arquitectónico, en otras palabras el lapso desde su configuración hasta el momento de su desfiguración. En segundo lugar, comparten un **momento de interacción**, en el que coinciden una y otras componentes físicamente, lapso en el que una podría modificar a las otras. Además participan en tercer lugar, de un **tiempo acumulado**, siendo este el lapso de la duración transcurrida, desde su constitución como componente, hasta el 'ahora'. Y por último cuentan con el tiempo que transcurre entre el ahora y el fin de la duración de la componente, es decir el **tiempo restante**, indeterminado y dependiente del contexto.

Otros aspectos temporales están determinados por los siguientes conceptos: la **inmanencia** o ahora perpetuo, donde coinciden las componentes, etimológicamente es 'permanecer en', es lo que siempre está ahí, en el momento presente, mientras que la **trascendencia**, supera y permanece más allá de la conciencia.

Lo **simultáneo**, existe en el coincidir, cuando las componentes de un hecho arquitectónico, comparten un tiempo, sea inmanente o trascendente, mientras que lo **sucesivo**, establece

las líneas de causalidad, el 'porque' de una cosa gracias a otra.

El **antes** y el **después** hacen referencia al orden en el que se presentan los fenómenos en el tiempo acumulado. En una línea causal, el antes se refiere a la causa, mientras que el después al efecto.

El **pasado** es el antes del momento presente, y se exhibe en la huella, que es la reminiscencia de una secuencia causal que tuvo origen en un ahora que ya ha sido percibido, o que es posible comprobar, pero que no está presente más.

El **futuro** reside en las condiciones que un momento presente ha de exponer, es un universo de posibilidades abiertas, que habrán de cerrarse todas menos una, que justo se convierte en el presente, futuros hay muchos, pero solo uno se hace presente.

El **presente**, es el que finalmente resuelve la posibilidad de conocimiento y experiencia del objeto arquitectónico, al presentarse con el sujeto y el contexto, de manera que, podemos asegurar, que el objeto arquitectónico, existe únicamente en un tiempo presente, ya que este es el único tiempo real, a diferencia del pasado y futuro, que son creaciones de la mente. El presente se erige como nuestra exclusiva fuente de información primaria, y por tanto es el momento fundamental en la planeación de una estructura de análisis.

El objeto, da inicio al estado físico del hecho arquitectónico, en un momento presente, que nunca le abandona hasta su desfiguración o destrucción.

El sujeto receptor, que persigue la significación en

el objeto, hace de su conocimiento, lo que el sujeto creador tuviera por codificar con sus intenciones en la edificación, y de esta forma, acredita la calidad arquitectónica del sujeto en presencia de una obra construida. La interpretación que éste de a la información obtenida, influirá en su juicio y práctica refigurativa.

Siguiendo la recomendación que hace Russell y que dice "Exponer la estructura de un objeto es mencionar sus partes y el modo en que están relacionadas entre sí."¹

Se determina la organización de la estructura, que incluye las posibles combinaciones entre las componentes, además de sus variantes cuantitativas y secuenciales, expresadas por términos en tensión dialéctica, descritos bajo tres criterios asociativos que se describen a continuación:

1. El hecho arquitectónico es un conjunto que aglutina tres componentes mínimas inseparables: Sujeto-Objeto-Contexto (**SO**) en una combinación posible.
2. La interacción de las componentes del hecho arquitectónico en pares dialécticos como propone S. Kwinter, articula la tensión más básica entre ellas, hay tres tipos de pares posibles (**SO**, **OC**, **SC**). Para incluir las diferentes apreciaciones de la complejidad de su entendimiento, se ha de buscar un punto medio de la definición de cada componente, y a partir de ahí, abrir una revisión hacia el horizonte de menor complejidad y otra hacia el horizonte de mayor complejidad, obteniendo para cada componente, un nivel de complejidad unitario,

¹ Russell(1959), p 159

y luego con el primer horizonte, un nivel parcial y finalmente con el otro horizonte, un nivel múltiple. teniendo así, tres niveles para cada componente:

- Sujeto unitario (**S**),
- Sujeto parcial (**S/x**),
- Sujeto múltiple (**S•x**);

- Objeto unitario (**O**),
- Objeto parcial (**O/x**),
- Objeto múltiple (**O•x**);

- Contexto unitario (**C**),
- Contexto parcial (**C/x**) y
- Contexto Múltiple (**C•x**)

los que al combinarse bajo una alineación sincrónica, comprenden una gama de 27 combinaciones posibles. (3 componentes en 3 niveles de complejidad = $9 \cdot 3$ pares posibles = 27.

3. Ahora, las combinaciones para admitir un patrón de causalidad, deben también ordenarse en alineación diacrónica, así han de permitir la organización primero, bajo un esquema de **a luego b** (con 27 combinaciones), y uno de **b luego a**, (con otras 27 combinaciones posibles), quedando por ejemplo:

Sujeto como antecedente del
consecuente objeto (**S⇒O**): u
Objeto como antecedente del
consecuente Sujeto (**O⇒S**).

Los 2 posibles ordenamientos (cada uno de 27) arrojan un total de 54 combinaciones diacrónicas posibles, que sumadas a las sincrónicas arrojan un total de **81 pares dialécticos de combinación**.

Cabe aclarar que las componentes del hecho arquitectónico, son componentes de este hecho en tanto a que su duración esté dirigida a la arquitectura:

S: *el tiempo de la duración de un sujeto, en cuanto a la arquitectura*

O: *el tiempo de la duración de un objeto, en cuanto a la arquitectura*

C: *el tiempo de la duración de un contexto, en cuanto a la arquitectura*

Con los diferentes niveles de complejidad que presentan las componentes del 'hecho arquitectónico', en sus vertientes parciales o múltiples, se incluyen las relaciones que existen entre componentes, y sus variantes cuantitativas, ya sean las relaciones temporales que comparten dos sujetos, o tres objetos o x contextos, en su versión múltiple; o ya sean los niveles de parcialidad que el tiempo de un sujeto o un objeto o un contexto tuvieran por interactuar.

La tensión entre los términos, en lo tocante a sus variantes cuantitativas o niveles de complejidad, en el esquema sincrónico, permite estudiar además, los efectos de complicidad que dos o más componentes del mismo tipo, tienen en conjunto con respecto a otra componente, aún si no fueran intencionales dichos efectos.

En el ordenamiento diacrónico, la tensión se centra en las consecuencias que cierto término, ha de producir como antecedente de los caracteres significativos de otro término. Siendo esta ordenación, la diacrónica, una organización asimétrica, ya que 'a' es antecedente de 'b' mientras que 'b' no podrá ser antecedente de 'a' sino, solo consecuente. La diacronía es un criterio asociativo atento a lo señalado por Russell, quien menciona que "los pares han de ser pares *ordenados*, es decir, ha de ser posible distinguir entre el par 'xy' y el par 'yx'".²

La organización estructural dispone de libertad sintáctica, de manera que pueda privilegiarse un término sobre otro en la tensión de cada par dialéctico, siendo flexible en la relación entre el término *a* en la relación con el término *b* tal como el término *b* en relación con la componente *a* en la relación sincrónica. El orden en que se apuntan los términos en el esquema de sincronía, no es determinante. En el caso de la diacronía, al tener que tanto el término *a* es antecedente de *b*, como *b* es consecuente de *a*, es posible enfocar la relación más en específico al antecedente o al consecuente, según convenga al análisis.

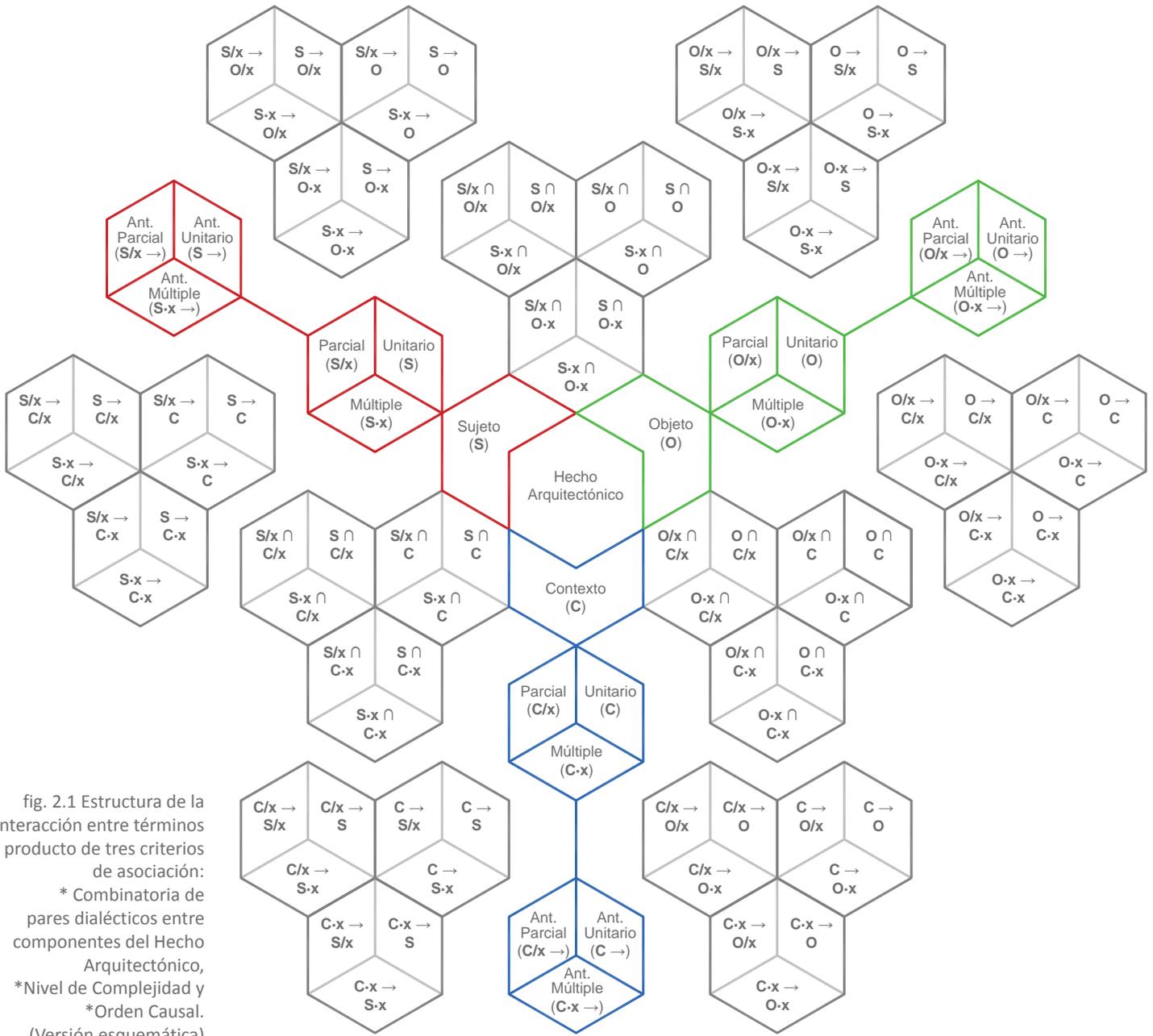


fig. 2.1 Estructura de la interacción entre términos producto de tres criterios de asociación:
 * Combinatoria de pares dialécticos entre componentes del Hecho Arquitectónico,
 * Nivel de Complejidad y
 * Orden Causal.
 (Versión esquemática)

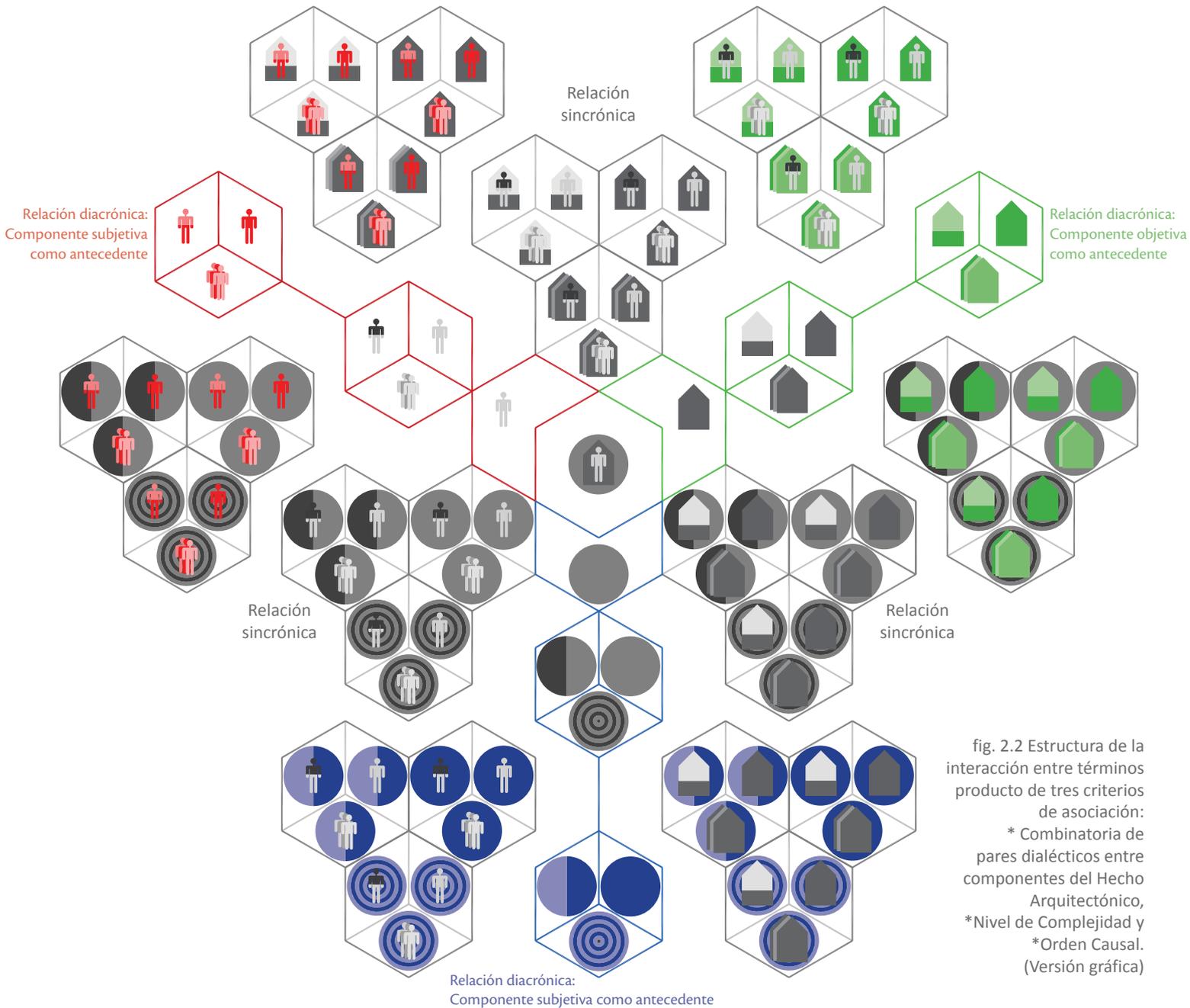


fig. 2.2 Estructura de la interacción entre términos producto de tres criterios de asociación:
 * Combinatoria de pares dialécticos entre componentes del Hecho Arquitectónico,
 * Nivel de Complejidad y
 * Orden Causal.
 (Versión gráfica)

2.1 Hecho Arquitectónico: Encuentro entre las componentes Subjetiva, Objetiva y Contextual



SOC

El hecho arquitectónico, comienza a partir de la relación que establece el autor, al dirigir la intencionalidad de sus acciones, con tal de configurar un edificio. Autor y edificio, se relacionan gracias al flujo intencional que se habilita con factores vinculantes externos al autor y al edificio, aunque condicionales de la acción, estos factores conforman el contexto.

El hecho arquitectónico, acontece en tanto que las componentes intervienen, estas están constituidas como diferentes conjuntos de materia con grados de complejidad y duraciones diversas. El hecho tiene efecto cuando sujeto, objeto y contexto coinciden por su **proximidad existencial**, además de compartir a modo de cómplices, nexos vinculantes significativos. Es decir que el hecho depende del encuentro presencial de las tres componentes, en un tiempo común y con una misma sinergia.

Teniendo en cuenta la reflexión de Berger que dice “la indivisibilidad de la naturaleza se manifiesta a sí misma en la simultaneidad.”³ Se deduce que la articulación entre las partes de un todo, a un mismo tiempo, le da sentido al conjunto. De manera que el hecho arquitectónico, debe concebirse primero, en tanto haya una relación simultánea e indivisible de sus componentes, cuando tenga por fin, una **vinculación interna**.

El hecho, además de presentarse como una

correlación física, se percibe y organiza como un evento a través procesos mentales.

El hecho comienza su constitución, en el proceder de la transferencia de ideas por parte del sujeto dirigidas al objeto, estas al mantenerse en sintonía con la continuidad intencional de su autor, encuentran su epítome con el sujeto que lo recibe, lo percibe, lo usa o lo transforma.

El producto de las ideas de un sujeto en su papel de autor, tiende a ser por naturaleza vanguardista, pretende la novedad, aparente o no, ante un público que ha de experimentar una experiencia estética. El carácter innovador, reside en la transferencia de ideas, la cual sirve de base poética al objeto, es decir, aquello que lo diferencia notablemente de lo que ya existe, aquello que percibimos como original y trascendente, como prescribe Hölderlin con el enunciado que indica

“lo que los poetas fundan, eso es lo que permanece”.⁴

La esencia poética se encuentra materializada en el objeto, en forma de signos, a partir de los cuales se puede sustraer un significado particular.

A su vez, la claridad del significado, depende de la pureza de los signos y de su falta de contradicciones, esta condición hará comprensible el significado en

3 John Berger, en Stenros y Aura(1987), p 56

4 Praga(1999), p 13-14

la percepción, de manera que, si el contenido del discurso inteligible o significado pretendido, se comprende a través de los signos, será asimilado y retenido de forma correcta, y al trascender, podrá ser rememorado.

En acuerdo con William Morris, Norberg Schulz apunta, que las relaciones entre signos y la realidad, constituyen la **semántica** de la arquitectura, mientras que la relación entre el signo y aquellos que lo usan, constituye la **pragmática** de la arquitectura. En la **semántica** está el entendimiento entre el objeto y el contexto, mientras que en la **pragmática** está el entendimiento entre el objeto y el sujeto.

La arquitectura, sea en su relación semántica o pragmática, tiene por propósito retribuir algún tipo de utilidad, la cual no sólo consiste en proporcionar una protección física, sino también en ofrecer un marco para las acciones y las estructuras sociales, o en representar una cultura.⁵ La utilidad es aquello cuanto reconforta, sea una necesidad de tipo fisiológica, psicológica o económica, la utilidad es una cualidad que responde a alguna necesidad de orden social. Como puede ser la necesidad de pertenecer expuesta por Zumthor.

“Los edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: ‘soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar’.

“Despierta toda mi pasión poder proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican.”⁶

5 Norberg-Schulz(1967), p 68

6 Zumthor(1999), p 17

2.1.1 Hecho Arquitectónico: Componente Subjetiva



(S)

La componente subjetiva, involucra dos papeles que habrán de validarse en el transcurso del estudio: un sujeto en papel de autor y un sujeto en papel de receptor. Bajo el símil comunicativo, el autor, sujeto creador o emisor, es responsable del contenido del mensaje, mientras que en el otro extremo, el receptor, es responsable de la interpretación y juicio del contenido. Cabe recalcar que en la configuración del objeto, es decir, en la construcción del edificio, existe otra subcomponente subjetiva, indispensable para hacer posible la materialización de las ideas, el obrero. Debido a su escasa implicación creativa, en la tensión entre emisor y receptor, habrá de mantenerse al margen de este estudio a pesar de su valiosísima labor.

Existe una relación asimétrica en la adopción de los papeles de la componente subjetiva, ya que mientras cualquier sujeto puede adoptar el papel de receptor, el papel del sujeto creador, habrá de tomarlo un personaje específico, por tanto éste, el creador, es de mayor importancia en el desarrollo del estudio del hecho.

El arquitecto, quien es el sujeto creador del objeto en el hecho arquitectónico, según Platón es “el que no trabaja él mismo sino que dirige los trabajos”. Este sujeto, es quien marca las pautas del origen de la esencia misma de la arquitectura, ya que es a partir de esta figura singular, que el hecho arquitectónico cobra significado, señalado por Aristóteles al decir:

“los arquitectos... son más sabios, porque saben las causas de lo que se hace”...⁷

El inicio de cualquier hecho arquitectónico, parte de una etapa o fase prefigurativa orquestada por el creador, quien ha de ser capaz de concebir la arquitectura, aportación que contribuye al significado de la existencia humana.⁸

El arquitecto, es aquel sujeto creador que con su capacidad de pensamiento abstracto, se preocupa por el funcionamiento de los espacios y pugna por el sujeto receptor. El receptor en cambio no está obligado a ejercer ninguna correspondencia en el proceso creativo. El sujeto creador, es quien contempla expresiones originales, que a su vez engendran experiencias estéticas, éste, ve traducidos sus pensamientos en una realidad útil dada la factibilidad de sus ideas.

De acuerdo con Vitrubio el buen arquitecto “Debe pues, éste, estudiar Gramática; tener aptitudes para el Dibujo; conocer la Geometría; no estar ayuno de Óptica; ser instruido en Aritmética y versado en Historia; haber oído con aprovechamiento a los filósofos; tener conocimiento de Música; no ignorar la Medicina – más en particular la sanidad- ; unir los conocimientos de la Jurisprudencia a los de la Astrología y movimientos de los astros.”⁹

7 Morreale(1959), p 125

8 Norberg-Schulz(1979), p 228

9 Vitrubio(1986), p 6

Por otro lado el sujeto receptor, encara una recepción de los edificios que según Benjamin "...acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual."¹⁰ A lo cual habría que alegar que el que lo usa, también lo percibe y el que lo toca muy probablemente también lo vea. El afán de Benjamin, se centra en la principal relación que el sujeto receptor ha de afrontar, además de las otras condiciones que pudiera advertir.

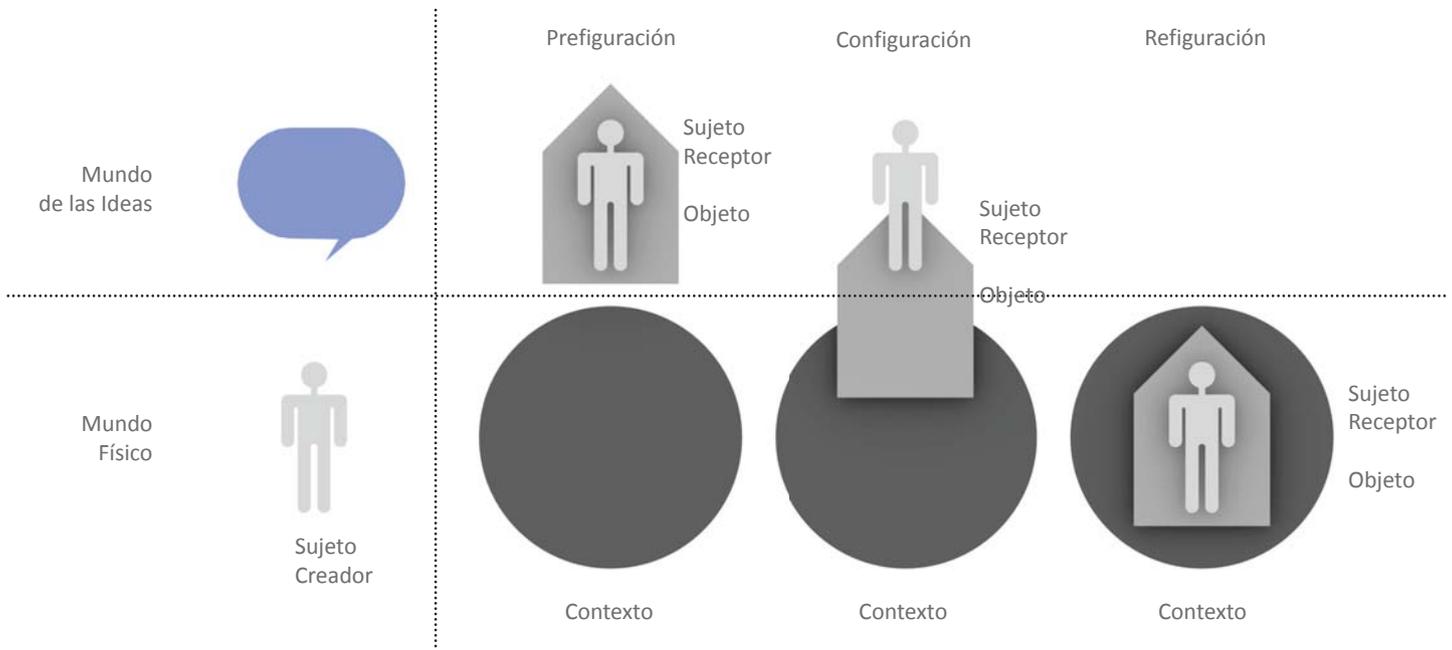
La cualidad de sujeto receptor, está en todo aquel que interactúa con el objeto construido, y que en proporción con el sujeto creador, tiene un papel de interés variable, aunque a menudo secundario, ya que no es él, de quien depende la existencia del objeto.

En la desproporción de este tipo de relación asimétrica, se puede anticipar parte del análisis de un ejemplo, tal como es el caso de la *Exposition Nationale Suisse de la Région de Trois Lacs*, que acogió al *Blur Building*, de Diller + Scofidio.

Esta exposición tuvo una duración de 159 días, comprendidos entre el 15 de mayo y el 20 de octubre de 2002, tras los cuales cerraron sus puertas, para luego comenzar con el desmontaje de los trabajos, incluido el *Blur Building*. La corta duración de esta exposición admitió una asistencia de 10'289'019 entradas¹¹. Si se toma en cuenta por otro lado la componente subjetiva encargada de la creación, que en este caso contaba con dos arquitectos principales y dos encargados del proyecto, se puede notar, una evidente desproporción entre

10 Benjamin(1936), p 93
11 http://www.expo.02.ch/f/il_etait_une_fois/1__2__3_l_expo.html · 19/03/2007.

fig. 2.3 Diagrama del proceso figurativo



componentes subjetivas, creativas y receptoras. Es por tanto imperante partir del estudio de las intenciones del sujeto creador, que además de su proporcional importancia, es quien concibe la existencia del objeto, sobreponiéndolas a aquellas del sujeto receptor.

El sujeto, en cuanto a su condición material encarnada por un cuerpo, persiste durante algún tiempo, aunque los átomos y las moléculas que lo constituyen no serán siempre los mismos,¹² ya que el cuerpo constantemente lleva a cabo ciertos procesos de regeneración. El material que permanece con cierto desgaste, es el material genético, de la misma manera en la que permanece la arquitectura, de acuerdo con el enfoque de la tradición occidental. En caso de ver suplantada esta materialidad, el edificio podría ser concebido, en continuidad bajo el esquema oriental, donde la permanencia corresponde a la idea y no a la materia.

Ese tiempo personal que ha sido dado al hombre, según Praga, a manera de dotación natal, y que lentamente va goteando hacia su final¹³ advierte ciertos patrones generales de duración, primero como humanos y luego como arquitectos.

La duración del sujeto, y las condiciones físicas y mentales en las que este dura, así como otros factores, repercuten en la calidad creativa y receptiva. La persona más longeva con un registro confirmado, fue Jeanne Calment (1875-1997) quien murió teniendo cerca de 122 años y medio. El arquitecto conocido más longevo hoy en día, es el brasileño Oscar Niemeyer (1907) con una carrera profesional sólida de más de 70 años, en contraste con una de las carreras profesionales más cortas, la de Antonio Sant'Elia (1888-1916) quien abriera una oficina en

1912, y falleciera cuatro años después. Sant'Elia es un buen ejemplo de que una carrera corta, puede a pesar de todo, ser también significativa, y por tanto se deduce que la duración repercute, pero no es determinante de la calidad y el éxito del arquitecto.

El sujeto, previo a su desempeño como arquitecto, ha de haber adquirido, ciertos estadios operativos que le permiten desarrollar y entender, con más precisión, los caracteres temporales. Piaget describe estos estadios, a partir del tiempo perceptivo o exterior, por oposición al tiempo intelectual o interior.¹⁴

Según Piaget "El espacio, es un algo instantáneo captado en el tiempo, y el tiempo, es el espacio en movimiento; ambos constituyen en su reunión, el conjunto de relaciones de concatenación y de orden, que caracterizan a los objetos y sus movimientos."¹⁵

En los primeros años de vida, la disociación entre espacio y tiempo, es casi imposible, los procesos mentales tienden a relaciones directamente proporcionales, aunque los fenómenos no sean de esta naturaleza.

"... si el tiempo, es la coordinación operatoria de los propios movimientos, entonces las relaciones de simultaneidad, de sucesión y de duración deberán construirse todas progresivamente, apoyándose las unas en las otras."¹⁶

El niño menor de un año, no tiene sentido del tiempo, para él, las relaciones temporales carecen de significado.

12 Rusell(1959), p 207

13 Praga(1999), p 18

14 Piaget(1946), p 97

15 *Ibíd.*p 12

16 *Ibíd.*p 13

Al año de edad aproximadamente, el niño ya posee nociones de la permanencia de los objetos, y de su movimiento en el espacio.¹⁷

A los dos años, aparece el uso del término 'hoy', a los dos y medio 'mañana' y a los tres 'ayer', es hasta los cinco, que comienza a decir "días".¹⁸ Hasta los seis años, los niños tienen lo que Piaget denomina, 'intuición de la velocidad', pero no pueden concebir la sucesión. En este estadio de desarrollo, no consiguen relacionar el 'hacia atrás' con el 'hacia delante', conceptos que dan origen al 'antes' y al 'después'.¹⁹

"...la traducción de la sucesión en el tiempo, a una serie lineal (unidimensional) no cae por su peso necesariamente, sino que supone la unicidad del tiempo, esto es, la posibilidad de reunir todas las referencias de 'antes' y de "después", en una sola serie temporal."²⁰

"...la verificación de una sucesión o de una simultaneidad actuales, ya supone un mecanismo operativo de coordinación..."²¹

El niño a esta edad, es capaz de operaciones deductivas, que eventualmente lo conducen a lo que Piaget denomina, las 'nociones temporales transintuitivas', estas operaciones no son lógico-aritméticas y corresponden más a operaciones de identificación, ya sea de posiciones, estados, etc. Son operaciones aisladas y relativas, se puede decir, operaciones experimentales e inacabadas.

Piaget identifica tres estadios en el desarrollo de la noción del tiempo, en los primeros dos, se aprecia un desarrollo parcial, mientras que el tercer estadio, demuestra un nivel operativo funcional "...

la diferencia entre el primero y el segundo estadio consiste esencialmente en que los sujetos del primero no introspeccionan sus acciones y juzgan sobre la duración según los resultados obtenidos (trabajo ejecutado o espacio recorrido), mientras que los del segundo, con edades de entre 6 y 8 años, disocian el trabajo efectuado de la actividad misma, y juzgan la duración según los caracteres introspectivos de ésta²², haciendo posible el desarrollo de los conceptos de sucesión y simultaneidad. Más tarde después de los 8 años, los niños alcanzan el estadio 3, el período crítico para la comprensión del tiempo y su medición.²³

El tiempo, primero es flexible para los niños, variable e inconstante, en el proceso del desarrollo de la noción del tiempo, entenderán que este tiempo solo deriva de una postura antropocéntrica, y que existe otro ritmo constante que pertenece a un tiempo exterior (a la mente) "...mientras que el tiempo propio es plástico, y se dilata en las retardaciones o se contrae en las aceleraciones de la acción, se trata de concebir un tiempo con transcurso homogéneo y uniforme."²⁴

El niño es capaz de intuir la sucesión temporal, antes de poder intuir la duración²⁵

La evaluación de los fenómenos observados en los estudios de Piaget, es muy similar entre pequeños y grandes. Hasta los 6 años el niño determina su juicio como si tratara de una diferencia objetiva dada en el tiempo exterior, en tanto que desde 6-7 años, el sujeto traduce su estimación en términos de introspección y de duración interior: " ahora convocan expresiones tales como: me ha parecido", "eso distrae", etcétera. ²⁶ Esta diferencia en el tiempo exterior se observa en la confusión que le

- 17 Norberg-Schulz(1979), p 224
- 18 Castro(2002), p 139
- 19 *Ibíd.*p 140
- 20 Piaget(1946), p 20
- 21 *Ibíd.*p 21
- 22 *Ibíd.*p 58
- 23 J. Piaget, *Le Développement de la Notion de Temps chez l'Enfant*, en Castro(2002), p 140
- 24 Piaget(1946), p 58
- 25 *Ibíd.*p 104
- 26 *Ibíd.*p 260

plantea la independencia que hay en la relación edad-tamaño de personas, animales, vegetales e incluso minerales,²⁷ las diferentes velocidades, también plantean una dilatación en la percepción de la duración del tiempo²⁸ y no es hasta cerca de los 7-8 años, que se generan las condiciones de agrupamiento operativo y cuantificación tales que la conservación de la velocidad resulte posible.²⁹

De acuerdo con Jean Piaget después de los 7-8, años el niño accede a una reversibilidad operatoria, que le permite sobreponerse a la dificultad sistemática para reconstruir el orden de los acontecimientos.

³⁰ Con esta capacidad, sabrá rehacer varias construcciones con el mismo material y compararlas entre sí, desarrollándolas en todos los sentidos: en suma, introducirá en el tiempo psicológico, como en el tiempo físico, una sucesión razonada por reconstrucción operativa y ya no sólo por reconstitución intuitiva.³¹

La reversibilidad operativa le permite al niño después de los 8 años reconstruir el orden real e irreversible de los acontecimientos.³² También en esta edad, el niño logra representar distancias sucesivas iguales, a diferencia de los más pequeños, que se limitan a trazar desplazamientos arbitrarios.³³

El niño organiza, primero intuitivamente y después, por medio de un conjunto de operaciones, sean cualitativas o sean métricas, el tiempo del universo que lo rodea.³⁴ A partir de la causalidad, los niños obtienen el sentido del orden de sucesión, ya que las causas son necesariamente anteriores a los efectos.³⁵

Continuidad, luego discontinuidad, luego causalidad, sucesión y luego simultaneidad

La experiencia muestra, que sólo después de los 11 años en promedio, la “forma” del pensamiento se disocia de sus contenidos, para aplicarse indiferentemente a todo,³⁶ conforme el niño crece también aumenta la precisión de las regulaciones que hace con la noción del tiempo, sobre todo útil en las situaciones de simultaneidad.

El tiempo psicológico, utiliza el tiempo físico para desarrollarse, ya que la coordinación de las velocidades de las acciones, supone trabajos efectuados, además de que todo trabajo se inserta tarde o temprano en el mundo exterior.³⁷

A los dieciséis años, según Dossey, la concepción del tiempo es la propia de un adulto.³⁸ Es entonces, que afrontará el mundo con capacidad adulta, y por tanto, le es factible, ser un sujeto creador en uso pleno de la noción del tiempo, es decir que tendrá orientación relativa al tiempo.

Nelson, estudio las condicionantes que llevaron a 269 alumnos, de primer año de la carrera de arquitectura, a tomar previamente, la decisión de estudiar esta profesión, y a qué edad lo hicieron, obteniendo los siguientes resultados:

El grupo que tomó la decisión más temprana, se componía de estudiantes cuyos padres eran de clasificación profesional u oficinistas, y que tenían un pariente arquitecto que no fuera su padre. Este grupo decidió estudiar arquitectura a una edad media de 16.2 años, comparada con aquella de 17 años del conjunto completo (y con una media máxima de 17.7 en uno de los grupos). Casi una cuarta parte de los estudiantes precoces, decidieron definitivamente estudiar arquitectura antes de su cumpleaños número 14 (esta población muy precoz

27 *Ibíd.* p 224

28 *Ibíd.* p 262

29 *Ibíd.* p 195

30 *Ibíd.* p 267

31 *Ibíd.*

32 *Ibíd.* p 15

33 *Ibíd.* p 80

34 *Ibíd.* p 209

35 *Ibíd.* p 90-91

36 *Ibíd.* p 164

37 *Ibíd.* p 298

38 Castro(2002), p 139

no llega a representar el 3% de la población que se decidió por la arquitectura).³⁹

Nelson, también concluye que existe una falta concreta, de una imagen de lo que es la profesión, por otro lado, la mayoría coincidía en que el talento artístico, era el principal motivo para escoger arquitectura.⁴⁰

En cuanto a la edad en la que uno ha de considerarse arquitecto, con respecto a la que uno ha de ejercer la profesión, Nelson encuentra por un lado, los que denomina idealistas que ya se consideraban a sí mismos como arquitectos en el cuarto año de la carrera, y los denominados realistas que no se consideraban a sí mismos como arquitectos todavía a esa edad.

La edad, en la que la práctica comienza para un arquitecto o para otro, como sujeto responsable de su creación, cubre un rango amplio, por un lado, Le Corbusier hace su primer diseño para una casa a los 18 años, mientras que Louis Kahn hacía su primer edificio en solitario a los 50, aquí se evidencia una diferencia notoria entre los 32 años que separan estas prácticas, aunque se ha de recalcar que Le Corbusier, no reconocería este proyecto seriamente y Louis Kahn ya llevaba 20 años colaborando con otros arquitectos.

Por consiguiente, se puede concluir que la componente subjetiva del hecho arquitectónico, se conforma por sujetos, primero en modalidad de creador, que optan por estudiar la profesión de arquitectura, al tener pleno uso de la noción temporal, cerca de los 16 años de edad, y luego en modalidad de receptor, con cualquier edad.

El arquitecto, a diferencia de otros profesionistas, rara vez se retira, ejerciendo a lo largo de toda su vida como arquitecto. El arquitecto una vez que práctica, rara vez dimite. Por tanto se puede declarar que la práctica de un arquitecto comienza después de su entrenamiento alrededor de la mitad de su tercera década de existencia y dura hasta su muerte.

El sujeto arquitectónico, más allá de su materialidad, permanece como idea en el objeto. Por lo tanto, la componente subjetiva del hecho, atañe al entramado de tiempo físico y psicológico, que suponen las ideas del autor en una obra.

39 Bardin H.
Nelson(1974), p 85
40 *Ibíd.*p 88-89



Carnap define la palabra objeto, como “todo lo que es posible hacer sobre la afirmación.”⁴¹

El objeto⁴² arquitectónico, se construye en base a sentencias afirmativas que no pueden ser sino verdaderas, ya que se presentan tal cual son, desnudas en materia e imposibilitadas a mentir o ser negativas.

El objeto arquitectónico, es aquello que permite coincidir las intensiones de un emisor con un receptor y se establece como producto de un lenguaje arquitectónico. En éste, las ideas permanecen como reminiscencia subjetiva ahora inherente al objeto. El objeto es por tanto, una extensión de la componente subjetiva, evidente en la interpretación.

El objeto es portador del mensaje que el sujeto ha de crear o recibir, éste, está comprendido en el discurso inteligible del objeto, materializado en forma de signos con propiedades geométricas.

El objeto arquitectónico difiere del sujeto, en cuanto a su origen, al tipo material de su constitución, a la complejidad estructural y la dinámica que pueda emprender, el objeto se relaciona con el sujeto como contenedor, mientras que el sujeto es el contenido, tanto físicamente con el sujeto receptor, como significativamente con el sujeto creador.

El objeto también a diferencia del sujeto, es incapaz de crear, dado que no puede gestar operación mental alguna, es este más bien el producto de las operaciones del sujeto, he ahí la asimetría de sus posibilidades. El objeto carece propiamente de tiempo interior, mental o individual propio. Es parte del tiempo exterior, el tiempo que se comparte en el mundo material y que solo puede ser afirmativo.

Michael Hays menciona “...un objeto arquitectónico, en virtud de su situación en el mundo, es un objeto cuya interpretación ya ha comenzado y que nunca está completo. La contingencia y circunstancias históricas, así como la particularidad sensual del artefacto, se deben considerar como parte del objeto arquitectónico; saturan la esencia misma del trabajo. Cada objeto arquitectónico se sitúa a sí mismo en una situación específica en el mundo, por decirlo de alguna manera, y la forma de hacer esto, restringe lo que puede hacerse con su interpretación.”⁴³

El objeto arquitectónico, como prueba del momento y lugar en el que existe, dispone de materia y por tanto presencia, condicionado y condicionando las ideas que expone y aquello que le aflige, es prueba irrefutable del tiempo en el que participa, o ha participado.

El objeto se gesta como proyecto, que luego se construye y que finalmente se refigura con un sujeto receptor, quien ha de conferirle significado y

41 Norberg-Schulz(1967), p 21

42 **Del latín *objectus*. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.**

43 Hays(1984), p 17

utilidad. Asimismo, el objeto conforma en el estudio de la disciplina arquitectónica, el material de primera mano, en tanto que el objeto no solo es un cúmulo material, sino evidencia inteligible de una mente creativa. Ésta componente, es indispensable para concebir la continuidad del hecho arquitectónico. La descripción de un objeto no ve el fin hasta afrontar la lógica intencional y la medida del cuidado en la continuidad de las decisiones desde su prefiguración.



La componente contextual, funge como el medio en el cual se transmite el mensaje del proceso comunicativo, por tanto, es la componente que permite la articulación de las otras dos. En esta componente se encuentran las limitantes materiales, como el terreno y las edificaciones colindantes, limitantes normativas, como las proporciones, la densidad habitacional, la altura e incluso los colores que se deben utilizar, y también se encuentran las condicionantes naturales, económicas, sociales, religiosas, etc. La relación objeto y sujeto, se articula en el tratamiento de estas limitantes, siendo el contexto una componente esencial.

El contexto se distingue del sujeto y del objeto, además por su previa existencia, su futura permanencia y por su variabilidad, ya que esta es la componente más inestable. El contexto puede considerarse una componente polifónica, conformada por una serie de condicionantes materiales e inmateriales, que restringen a la arquitectura, más que a ninguna otra práctica artística, la condicionan de tal manera, que muchas veces desluce el valor artístico, con tal de cumplir con estas determinantes impuestas.

El contexto no solo restringe, sino que también provoca, hace que el sujeto vea su proceder con cautela, ya que no tiene el camino hecho en línea recta.

sociales e históricas: de modo que la arquitectura del pluralismo es, al mismo tiempo, nueva y antigua. Mira hacia el futuro, pero tiene sus raíces en el pasado, y en su presente se hace más clara la posición del hombre en el espacio y en el tiempo.⁴⁴

En el contexto se reconoce un número de variables, cada lugar y momento cuenta con una configuración única del contexto. La continuidad de estas condiciones, depende del grado de tolerancia de su interpretación.

Bergson declara que algunos “Necesitan puntos “fijos” a los que amarrar el pensamiento y la existencia... si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad, no existe en el momento en que se la piensa”⁴⁵ he ahí la dificultad de realmente pensar en un presente, sin que este ya se haya transformado.

El contexto en cuanto a sus diferentes caracteres, admite las duraciones más variables, desde la conformación geológica hasta la velocidad de de las acciones, en un determinado instante. Es por tanto la componente más fluctuante y difícil de estudiar, ya que la totalidad de sus implicaciones desborda la capacidad de entendimiento. Por tanto, es importante limitar el estudio del contexto, a cuanto afecte notablemente al objeto y al sujeto en el hecho arquitectónico en cuestión.

44 Norberg-Schulz(1979), p 221

45 Bergson(1975), p 27

Norberg Schulz nos dice “Un lugar es, por lo común, producto de muchas fuerzas naturales,

El contexto, a diferencia del objeto, carece de la recepción intencional y a diferencia del sujeto carece de la emisión intencional, en cuanto a arquitectura.

Los caracteres del contexto, son representados a grandes rasgos por los aspectos físicos y simbólicos del lugar y momento.

El contexto es la combinación entre tiempo interior y exterior, que habilita los actos y los pensamientos. Es una condición límite inferible en las palabras de Heidegger. "Estar sobre la tierra significa estar bajo el cielo"⁴⁶

A diferencia de las otras componentes, la amplitud del contexto, insta a limitar el análisis a las circunstancias aquejantes, ya que entre más capacidad hay para analizar el contexto, parece también crecer el número de variables implicables en su análisis.

46 "Bauen Wohnen Denken" en Vorträge und Aufsätze II Pfullingen, 1967, p. 23, en Norberg-Schulz(1979), p 93



SO

2.2.1 Interacción entre componentes: de tipo subjetivo y objetivo

En la etapa prefigurativa, en la proyección mental de la arquitectura, el sujeto creador, la única componente subjetiva física que en este momento participa del hecho arquitectónico, resuelve las ideas sobre el objeto, en coordinación con la futura componente subjetiva receptora, este es el punto, donde tiene origen, la tensión entre sujeto y objeto.

Aquí el sujeto creador, configura el mensaje que proyecta sus ideas a modo narrativo en el objeto, de forma que este se despliega, como el texto, de donde interpretar la narración. Ricoeur menciona:

“El tiempo deviene tiempo humano, en la medida en que es articulado de modo narrativo; en cambio el relato es significativo, en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal.”⁴⁷

Las maneras de prever la componente subjetiva receptora, varían según sea al

- proponiendo los caracteres propios de un sujeto receptor;
- adoptando criterios estandarizados, asumiendo que todos los sujetos receptores puedan someterse a un planteamiento modélico;
- ignorando los caracteres del sujeto para imponer los propios, es decir los del sujeto creador

En la adopción del primer esquema, pueden advertirse estrategias tales, como las de Frank Lloyd Wright, quien en una primera etapa, solía entrevistarse con sus clientes, al punto de convivir en sus labores cotidianas, con tal de reconocer los caracteres propios de la conducta, y forma de pensar de las personas que habrían de habitar la casa que el diseñara.

El segundo esquema, se puede identificar en el pensamiento del arquitecto moderno, donde la industrialización en masa y las ideas paramétricas toman fuerza. La relación propuesta por Le Corbusier en el Modulor, establecía un sistema de proporciones derivado de la estatura de un hombre ‘ideal’, este contemplaba 1.83m de altura, medida que se iba fraccionando según fuera la necesidad de proporcionar algún espacio, o elemento del mobiliario. Pretendía orientar un sistema de medidas, que tuviera relación directa con el cuerpo humano, a diferencia de las unidades pre-establecidas, como aquellas del sistema internacional de medidas, de modo que sus propuestas emanaran de las medidas del hombre, en vez de un sistema regido por las medidas del entorno geográfico.

Este sistema fue duramente criticado por Norberg-Schulz por las siguientes razones: “La idea es muy poco convincente, y no sólo por el distinto tamaño de los seres humanos. Es un caso típico de la ‘mística del número’ considerar más agradables que

47 Ricoeur, en Castro(2002), p 171

otras, las medidas tomadas del cuerpo humano.⁴⁸ El proporcionamiento inicial con el cuerpo, deriva en medidas que buscan encajar con las medidas parciales del cuerpo, más por vía poética que por una vía razonada. Las medidas de las acciones, tampoco son estudiadas a fondo, y por tanto el Modulor, a pesar de acercarnos un paso hacia una arquitectura humana, dista de apegarse a la necesidad real que el hombre alberga.

El tercer esquema, posiblemente el más común, no emplea un sujeto como caso de estudio, ni un sistema paramétrico a partir de un hombre idealizado, sino una simple imposición de caracteres propios del arquitecto, es la solución más rápida, aunque dista mucho de ser la mejor o la más sensible.

Las ideas configuradas en el objeto, proceden de la idiosincrasia y personalidad del autor, estas se constituyen en el objeto, como extensiones del pensamiento del sujeto que las ha concebido, de forma que extienden la presencia y duración de la componente subjetiva del autor.

La permanencia de estas ideas, delimita la duración, en tanto que el objeto permanezca como fuera concebido originalmente.

La continuidad intencional del mensaje configurado en el objeto arquitectónico, por parte de un sujeto creador, recae en la interpretación de un sujeto receptor, quien habrá de tener el papel de discriminar el contenido original, con tal de interpretar con la mayor fidelidad posible, aquello que se pretendía transmitir en un primer momento.

El sujeto receptor, en la interpretación del objeto, recibe, procesa y ejerce una respuesta sobre

aquello, cuanto percibe. La descripción de éste, debe comprender el cometido, la forma y la técnica con tal de atajar la totalidad arquitectónica según, Norberg-Schulz.⁴⁹

Es necesario, que en la recepción de los objetos del pasado distante, exista una interpretación que tenga en cuenta la sincronía de las intenciones de la relación sujeto-objeto original, ya que tanto factores pragmáticos como semánticos han perdido vigencia. Las relaciones sujeto-objeto del estado actual, han de revisarse en correspondencia con su tiempo de configuración original.

“El conocimiento, centrado en las relaciones semánticas entre formas y significados, es siempre necesario para experimentar el arte del pasado.”⁵⁰

A partir del proceso de la recepción de la arquitectura y sus consecuentes respuestas, se llega nuevamente a los criterios que el sujeto creador ha tenido por adoptar, es decir que la componente subjetiva, se somete a un proceso de transmisión de conocimiento por reciclaje, evoluciona al aprender de sí mismo, en la relación más básica, entre sujeto y objeto, notable en las palabras que señala Heidegger “Sólo cuando sabemos habitar podemos edificar... Habitar es la propiedad básica de la existencia”.⁵¹

48 Norberg-Schulz(1967), p 61

49 Ibíd.p 68

50 Ibíd.p 46

51 „Bauen Wohnen Denken“, en Vorträge und Aufsätze II, 1954 pp 32 y ss., en Norberg-Schulz(1979), p 227

S. Holl menciona que” El tiempo solo puede entenderse en relación a un proceso o fenómeno. La duración de los seres humanos vivos en un tiempo y lugar, es una noción relacional. El tiempo de uno es provisional, es una circunstancia con un objetivo adoptado para el ser temporal. El espacio – y la arquitectura – exceden a lo provisional.”⁵²

Lo provisional es un concepto relativo a la duración material del hombre, cualquier cosa que lo trascienda deja de ser provisional, en este caso es el objeto el que perdura.

El contexto determina la duración del sujeto en buena medida por imposición. El sujeto ya por el hecho de pertenecer a un determinado contexto, se predispone a una determinada duración, como puede verse en los diferentes índices de esperanza de vida, que al nacer tiene un sujeto en diferentes sitios. Si se tiene en cuenta que el promedio de esperanza de vida del mundo, es de 66,4 años, con una variación que va desde aquel que nace en Andorra, con una esperanza de 83,52 años ⁵³ (Japón un país con una considerable población, en tercer lugar con 82,7 años), mientras que en Suazilandia es de 29,75 años⁵⁴. La duración física de un individuo, tiene que ver también con sus la nutrición, estado de salud, educación, etc.

Hay una gran variedad de factores contextuales que inciden sobre la constitución y la conducta del sujeto,

factores que eventualmente lo llevarán a determinar una arquitectura adaptada y responsiva.

Hay factores del contexto más fáciles de reconocer por los sentidos: como pueden ser los cambios entre luminoso a oscuro, caliente a frío, sonoro a silencioso, y otros factores menos perceptibles, como la gravedad y los efectos de las radiaciones.⁵⁵

En concordancia con los ritmos percibidos, los propios ritmos interiores, parecen corresponder a los ritmos de aquello cuanto conforma el entorno, estos cambios exteriores, se utilizan para regular los propios procesos vitales.⁵⁶

El ciclo dominante en el hombre, es el de 24 horas, el ciclo circadiano, ya que mantiene la alternancia entre sueño y vigilia, este funge como reloj rector de todos los ciclos corporales. A pesar de las diferencias, en la duración del período natural entre individuos, situadas entre las 23 y las 28 horas. (El período medio se sitúa cerca del día lunar de 24.8 horas)⁵⁷

A lo largo de un año, la actividad mental pasa por dos máximos, uno en primavera y otro en otoño.⁵⁸

El hombre, cada vez más libre de la sumisión a los ciclos naturales, está sometido cada vez más a diferentes ciclos sociales, corriendo así mayores

52 Holl(2000), p 183

53 <http://www.britannica.com/eb/article-9398278/Andorra#808173.hook> · 05/03/2008 .

54 Martine, et al.(2007), p 86

55 Lynch(1972), p 138

56 *Ibíd.*

57 *Ibíd.* p 139

58 *Ibíd.*

riesgos de sufrir trastornos internos,⁵⁹ ya que la naturaleza funciona, como un referente al que se recurre para sincronizar las operaciones físicas y mentales. Cuando este referente se vuelve inestable, genera inestabilidad en los procesos con los cuales se relaciona.

Así como la naturaleza proporciona los referentes más confiables, existen algunos referentes de orden social que intervienen en la alteración del sujeto, tal es el caso del reloj, que hace una abstracción del promedio de todos los ciclos naturales, para imponerse por igual medida durante todo el año, sometiendo a las actividades humanas bajo un esquema de invariable repetición. El reloj “gobierna todas sus actividades y movimientos, hasta el sueño, que se encarga ruidosamente de interrumpir.”⁶⁰

El sujeto opera con el entorno, al discriminar entre lo perjudicial y lo beneficioso, que permite la regulación y modificación de los fenómenos “se refleja el hecho de que el ambiente puede definirse como un conjunto de objetos hostiles y amistosos.”⁶¹ Tal hostilidad no es sino la desintonía intencional que contrariamente puede abordarse con los objetos amistosos o sintonizados ante las intenciones. Los elementos amistosos atraen, mientras que los hostiles repelen.

Las relaciones físicas con efecto en la topología, tienen base en las relaciones de proximidad, de separación, de sucesión, de circunscripción (interna-externa) y de continuidad. “Los descubrimientos de Piaget concuerdan con la psicología de la Gestalt.”⁶²

Según Lynch, el hombre necesita un entorno urbano propicio para su elaboración de imágenes. Necesita zonas características, recorridos que lleven

a alguna meta y nudos que sean “lugares distintos e inolvidables”.⁶³

Al articular acciones físicas y tomar decisiones, es más fácil conducirse gracias a la atracción de elementos atractivos, eludiendo a aquellos hostiles. La componente contextual, es la gran condicional de cuanto el sujeto opera.

59 Ibid.p 140

60 Praga(1999), p 24

61 Norberg-

Schulz(1979), p 225

62 Ibid.

63 Ibid.p 226

2.2.3 Interacción entre componentes: de tipo objetivo y contextual



La variación en la duración del objeto, depende de la exposición al contexto en el que se implanta, un evento puede alterar la duración del objeto, sea por efecto natural o social. Dentro de la gama de eventos naturales de mayor impacto, están los terremotos, tifones, tornados, inundaciones y avalanchas; en el caso social, el mal uso del objeto, o acontecimientos tan estrepitosos como una guerra.

El objeto se relaciona con el contexto ya sea de forma **sintagmática**, acortando la distancia de la diferencia del entorno; o de forma **paradigmática**, cuando el objeto toma distancia con los otros miembros implicados.

“La intensidad con la que un carácter contextual incide en la determinación del objeto, es también tarea de la coordinación de elecciones del sujeto creador. En la arquitectura espontánea, vernácula o popular, se advierte una relación estrecha con la geográfica, e incluso “puede advertirse ya la elección cuidadosa de los lugares en relación con diferentes ‘funciones’, que a su vez, son representadas por ‘tipos edilicios’ específicos”⁶⁴ según menciona Norberg-Schulz

En la configuración del objeto, han de hacerse ajustes imprevistos en la prefiguración, ajustes que adaptan el proyecto al contexto, ya que este arremete con su condición de eterno cambio.

En la fase refigurativa, el objeto se somete a la incidencia contextual, administrando además de las modificaciones de la componente subjetiva, los factores del entorno que inciden en detrimento del objeto consolidado.

El objeto configurado, cataliza o media en la relación con el entorno del hombre,⁶⁵ dado que en el proceso figurativo, el contexto es la primera componente en existir y ha de condicionar al objeto, el cual a su vez termina por condicionar a la componente subjetiva en papel receptivo.

Una descripción detallada de un objeto, ha de abarcar también la descripción de su contexto, ya que de esta depende la correcta interpretación del objeto.

“...los psicólogos de la Gestalt han remarcado el hecho de que las figuras cambian según el contexto en que aparecen.”⁶⁶

64 *Ibíd.* p 228

65 Norberg-Schulz(1967), p 67

66 *Ibíd.* 61

2.3 La variable cuantitativa: Niveles de complejidad, acordes a escalas conceptuales de asimilación

La posibilidad de cuantificar, mejora la posibilidad de conocer, e igualmente la de poder manipular los datos, esta es una forma de control que permite mayor precisión y contundencia en los estudios. La primera investigación de estudios del futuro, del Instituto Real de Arquitectos Británicos publicaba “El Valor de la Arquitectura’ explora la naturaleza cualitativa en la arquitectura y como se puede medir”⁶⁷

Las propiedades son cualitativas, hasta que estas se pueden cuantificar, los colores, en cuanto a su descripción como: rojo, verde, naranja, etc., se entienden como propiedades cualitativas, que al carecer de un número particular no pueden someterse a matemática alguna. Pero qué pasa cuando se les puede describir como parte del espectro electromagnético con números, como simples radiaciones en nanómetros (billonésimas de metro), incluso con mayor precisión que muchas otras cosas.

Violeta =	400-450nm
Azul =	450-480
Verde =	480-560 nm
Amarillo=	560-590 nm
Naranja =	590-620 nm y
Rojo =	620-800 nm. ⁶⁸

La cualidad se transforma en cantidad, de manera muy similar, al cambio entre analógico y digital, de

manera que se puede tener mayor precisión en lo que se quiere expresar.

Tomás de Aquino decía que “la doctrina sagrada hace uso de la razón humana, no para demostrar la fe, sino para dejar claro todo lo que se expone en dicha doctrina - ya que era más fácil transmitir este conocimiento por este medio -. En la filosofía escolástica, la estructura del cosmos se aclaraba mediante una articulación sistemática.” El todo se dividía en ‘partes’ que a su vez podían dividirse en ‘partes’ más pequeñas; las ‘partes’ en ‘miembros’, ‘cuestiones’ o ‘distinciones’ y éstas en ‘artículos’”⁶⁹ Gracias a estas divisiones se construía el conocimiento, en un entender compartimentado y progresivo.

Para cada una de las tres componentes, se han de establecer márgenes a una escala conceptual que permita identificar un concepto central de cuantía, entendida como unidad, para poder administrar diferentes niveles de complejidad, tales que describan la variación cuantitativa en referencia a esta unidad primaria, ya que por ejemplo, cuando nos referimos al objeto, se podría estar hablando de un entramado urbano, de un conjunto habitacional, un edificio, de un escritorio o de un asa, siendo estos todos, objetos diseñados por un arquitecto. ¿Dónde estriba la diferencia?

67 Kronenburg(2001), p 15

68 Holl(2000), p 140

69 S. Tomás de Aquino, Summa Theologiae I qu.1, art 8, ad 2, en Norberg-Schulz(1979), p 113

Con tal de reconocer las diferencias, se han de hacer llegar a este estudio, otras áreas que suelen competir al diseño de diferentes escalas. En el caso de la ciudad, el estudio de esta compete en mayor medida al Urbanismo, en el caso de la casa, seguramente la competencia sería por parte del diseño industrial, ya que implica al igual que el urbanismo, ciertas prácticas distanciadas de la disciplina propiamente arquitectónica, como pueden ser los procesos de producción, en el caso del diseño industrial y, la estadística que compete más al urbanismo. Bertrand Russell decía “Un elemento es siempre, a otro nivel, un todo.”⁷⁰ Y tal es el caso del efecto en la diferencia escalar que promueven diferentes disciplinas, ya que para un urbanista, la ciudad puede ser el todo de un estudio, mientras que para un arquitecto una unidad edificable debería ser el todo de un estudio, tal como una casa.

El ajuste escalar que se hace a cada disciplina, evita la problemática que se suscita en la descoyuntura entre, por ejemplo, el estudio de la historia del universo, que cuenta con miles de millones de años y el estudio de la historia del hombre, con pocos millones.

“La inmortalidad... era sólo una irrisoria noción opuesta a la eternidad...el descubrimiento de las eras geológicas, ha hecho que tengamos que lidiar con el *shock* de lo que se llama Tiempo Profundo. El hecho de que la Tierra ha durado por miles de millones de años empequeñece completamente el concepto individual del tiempo personal, el tiempo cultural Cristiano, e incluso el tiempo evolutivo de una especie.”⁷¹

La práctica arquitectónica, ha de concernir una escala más adecuada al hombre, es decir, que el

arquitecto se ha de enfocar a diseñar y a producir objetos, que se ajusten a éste, así como dotarle de placeres estéticos que pueda apreciar con los sentidos, la arquitectura debe ajustarse a su escala para que este pueda ejercer las funciones que requiere. Ya que el hombre, busca servirse de la arquitectura para abrirse paso, de manera cómoda, ante los detrimentos del ambiente, de acuerdo con sus necesidades funcionales y emocionales.

Las escalas que suele cubrir un arquitecto, y que tal vez se encuentren a medio camino de otra disciplina, pueden atajarse en este análisis, gracias al cuidado de prever diferentes complejidades estructurales. Tanto al admitir un panorama de mayores magnitudes, con la multiplicidad de porciones unitarias, presentes en innegable relación con otras edificaciones, sucesos, usos, etc., como admitir también, magnitudes menores o parciales de estas unidades para su análisis.

Para determinar la multiplicidad o parcialidad en un sistema escalar, se ha de participar de una variable cuantitativa, que permita determinar los límites unitarios de cada componente del hecho arquitectónico, para entonces así administrar las otras posibles magnitudes, en relatividad a un concepto central unitario. Para esto, se han de distinguir los diversos caracteres espacio-temporales, que varían dentro de cada componente, para construir una métrica de las componentes, que preste atención a sus características temporales, ya que las diferentes porciones pueden ser agrupadas de acuerdo a las similitudes que comparten o difieren en sus caracteres temporales.

El hecho arquitectónico como conjunto básico de análisis, abre el camino para conformar las

70 Norberg-

Schulz(1967), p 86

71 Charles Jencks, en Davison(1999), p 178

porciones unitarias de cada componente, ya que en la coincidencia de unas duraciones con otras, se halla el tiempo constitutivo del hecho, y por ende, tiempos cercanos a la duración de cada componente de previsión unitaria. A partir de la reflexión que hace Quinton que dice “ una cosa temporal es algo que ocupa un lapso de tiempo, que tiene partes conectadas temporalmente o fases, y/o es algo que esta temporalmente conectado a alguna otra cosa.”⁷² Es posible constatar dos vertientes de la temporalidad de las cosas, aquello con lo que se relaciona y aquello que lo conforma.

En el hecho arquitectónico, el sujeto creador, comparte una duración particular con las otras componentes, esta duración compartida es significativa solo en tanto se emanen ideas de expresión arquitectónica, ya que será la duración en la que conecte con las otras dos componentes. Las ideas emitidas, tras ser materializadas, permanecen durante el desarrollo del hecho arquitectónico, por tanto se ha de distinguir al compendio de ideas dirigidas al objeto por parte del sujeto creador, como la duración subjetiva unitaria de esta componente.

Enseguida, bajo el mismo patrón, la duración del objeto es significativa, en tanto mantenga una sintonía, entre las intenciones de las subcomponentes subjetivas. De esta manera, se determina la duración unitaria del objeto, como la vida útil del objeto, durante la cual el compendio de ideas subjetivas permanece, materializado, útil e interpretable.

Asimismo, la duración del contexto, será significativa para este hecho arquitectónico, en tanto permita la existencia de las tres etapas figurativas, donde sujeto y objeto intervienen.

A cada duración unitaria, corresponden niveles de mayor y de menor complejidad, cada duración, está respaldada por elementos materiales. Los niveles de complejidad múltiple y parcial, son relevantes, cuando tienen una implicación directa o indirecta en el hecho arquitectónico, ya que tienen por aportar algo.

Se puede apreciar la significación de otra magnitud en las componentes arquitectónicas con las palabras de Jencks “...puede uno mirar el transcurso de la vida de un individuo, basada en ciclos de 20 años que reflejan cambios trascendentales, tal como el nacimiento de los hijos, o el cambio de profesión o de esposa. También está la vida de un edificio...los cambios urbanos o culturales en una escala mayor, solo se añaden al conflicto y la tensión.”⁷³

Lynch menciona “Sólo abordamos con éxito el cambio, cuando podemos preservar simultáneamente una continuidad parcial, sea de las personas, las cosas o los lugares.”⁷⁴ El registro de un cambio, solo es posible si algo permanece en continuidad.

Así por ejemplo, en el caso de un objeto arquitectónico, al concebir su duración unitaria, fundada en la continuidad de las ideas, materializadas en una edificación, se le puede aislar dentro de un conjunto de edificaciones, para identificar otras condiciones afines, en edificaciones vinculadas dentro de un tiempo común, así como también identificar esta misma condición, en otras edificaciones afines de en diferentes tiempos. Es en esta doble vinculación, que se encuentra constituida una escala mayor o múltiple de duraciones, que comprenden un estilo o un uso común. De esta forma se pueden analizar conjuntos de objetos, sin

72 Quinton(1993), p 204
73 Charles Jencks, en Davison(1999), p 178
74 Lynch(1972), p 228

incidir en las otras disciplinas que abordan este tipo de escalas.

Asimismo, en el caso del objeto arquitectónico, se puede analizar la parcialidad aún significativa de la duración de la continuidad de las ideas, por ejemplo, con la ampliación de una edificación, que reclama la concepción de una nueva etapa en la duración de la componente, señalando una porción en la duración, que incluye una nueva serie de ideas que pertenecen a una fase refigurativa.

La variable cuantitativa permite organizar la multiplicidad de unidades o parcialidades de la unidad elemental y también permite articular un estudio más preciso de las componentes que conforman el hecho arquitectónico.

Con tal de ejemplificar la identificación de las tres componentes básicas en sus respectivas variantes cuantitativas, se usa una fotografía de la exposición

Nine Positions, exposición diseñada para el pabellón Británico, en la novena bienal de arquitectura de Venecia. Aquí la foto se muestra en su estado original.

fig. 2.4 *Nine positions*, 2004





S

2.3.1 Duración unitaria de la componente subjetiva: Idiosincrasia

La duración en la que el sujeto creador expresa su cuerpo de ideas arquitectónicas para cada obra, y que extiende su permanencia en cada objeto materializado, constituye la porción unitaria de la componente subjetiva.

El tiempo interior, en el cual se basa esta componente, fue primero introducido por Agustín de Hipona y encuentra su desarrollo filosófico en la fenomenología, con Husserl y Heidegger, y se documenta en los estudios de Jean Piaget, éste corresponde al tiempo egocéntrico, que es de entendimiento individual, y que es anterior al desarrollo de la noción del tiempo, es el tiempo que se desarrolla en los primeros años, y es el tiempo de los sueños, y de las emociones,

“...así como en la felicidad tenemos sensación de ligereza existencial, en el aburrimiento, el flujo del tiempo, parece como un peso.”⁷⁵

Desde el punto de vista fenomenológico, el sufrimiento corresponde en parte, a lo que podría llamarse una alteración del sentido de la temporalidad.⁷⁶En el sufrimiento, la duración más corta es idéntica a la más larga; el tiempo se apresura lentamente; se retarda sobre su propio paso.

Este es el tiempo que se dilata o contrae en cada persona de forma diferente, también es el tiempo de las ideas arquitectónicas, aunque no el de su

expresión material. En la articulación verbal se filtran y abandonan, una serie de pensamientos pertenecientes al tiempo interior, los cuales no encuentran cabida en el tiempo exterior, tiempo común o tiempo de configuración arquitectónica.

Siendo que de acuerdo con Descartes “ El espíritu es una cosa que piensa” y según Bergson “El espíritu es una cosa que dura”⁷⁷ puede concebirse que el espíritu, tiene que ver con el pensamiento y la duración.

Como el hecho arquitectónico es un encuentro en el continuo de las duraciones de las tres componentes, también es el encuentro con el continuo del pensamiento del sujeto. Es decir que la duración del sujeto que llega al encuentro con las otras dos componentes, es una duración llena de pensamientos previos y de ideas ensayadas, puesto que el sujeto creador que llega al encuentro, es el arquitecto de todas sus obras, de todas sus experiencias y de todos sus pensamientos. La duración de un sujeto creador, es la que llega al encuentro con una excelente representación de las palabras de Baudelaire:

“Infinitas capas de ideas, imágenes y sentimientos, cayeron sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz. Pareció que cada una sepultaba la anterior pero en realidad, ninguna había desaparecido.”⁷⁸

75 R. Alvira, en

Castro(2002), p 167

76 J. Porée, en *Ibíd.*p 164

77 Virilio(1989), p 23

78 *Ibíd.*p 31

Cada una de estas capas que permanece en la memoria y que constituye la personalidad, es parte del tiempo humano que no se determina exclusivamente por las medidas del tiempo físico o exterior, sino que incluyen aspectos que involucran el temple personal, el medio social o el momento cultural, sin lugar a dudas, el tiempo humano es más complejo de lo que una cronología puede registrar.

79

El tiempo interior no obedece a intervalos regulares, ni mecánicos, no es un fenómeno que se pueda medir por un reloj,⁸⁰ hasta que no se exterioriza. El tiempo interior no admite comparaciones válidas con otros tiempos interiores. El tiempo interior es individual, y diferente en cada persona, también es diferente del tiempo exterior. En el interior de cada persona, cada individuo crea su propia temporalidad,⁸¹ que se manifiesta sobre todo en su expresión creativa.

En la acumulación de tiempo, de experiencias, de pensamientos y más, el sujeto guiado por sus intereses, opta por decisiones que le implican aprendizaje, hace de la consecución de sus ideas, una continuidad que llega al encuentro de cada experiencia, al encuentro con el hecho arquitectónico, y al encuentro con el final de su existencia. La continuidad de sus ideas, aparente ante el juicio de otros o no, constituye la idiosincrasia del sujeto y es ésta, el verdadero compendio de ideas que llega al encuentro de cada paso en la creación de la arquitectura, así como llega al encuentro de la percepción en un momento posterior.

Giedion señala a Goethe como un prototipo de este pensamiento cambiante y en evolución,⁸² aunque cabe señalar a otro personaje contemporáneo, y

- 79 Castro(2002), p 163
- 80 Stenros y Aura(1987), p 111
- 81 Castro(2002), p 163
- 82 Giedion(1982), p 616

fig. 2.5 | **S** | **Gavin Robotham** (sombreado en rojo) junto con **Peter Cook** (el único ausente), son los encargados del diseño de la exposición *Nine Positions* para la biennial de arquitectura del 2004, el conjunto de ideas que ambos dirigen a la configuración del objeto comprende la duración unitaria de la componente subjetiva



más cercano, que ha dejado un legado personal de cambio y fluctuación únicos en la arquitectura: Philip Johnson, quien fue precursor del Movimiento Moderno, más tarde apoyaría al movimiento posmoderno, luego lo rechazaría, para acabar haciendo, según él “lo que el cliente pida”⁸³.

Tanto el tiempo interior, como el tiempo exterior, certifican el cambio, el tiempo interior aprende del exterior y es el único que puede errar, mentir o negar. El tiempo interior, es la dudosa imagen del tiempo exterior. En cualquier caso, la vida de cada sujeto se construye diferente en tanto a este tiempo.

En cada obra, el arquitecto imprime su vida con un compendio de ideas, entretrejidas a partir del tiempo interior.

En resumen, la duración de la componente subjetiva unitaria, no ha de comprender menos que la duración de la previsión del proyecto, que a su vez comprende la duración de lo ya aprendido, que se expresa con cada nueva idea y debe comprender también la duración de la materialización de las ideas y su permanencia en el objeto. Es la idiosincrasia perpetuada en el objeto.

83 Al decir ‘I am a whore and I am paid very well for high-rise buildings’ (soy una cualquiera y me pagan muy bien por los rascacielos) pretendía justificar lo que se ha traducido en el escrito. Johnson habría de arrepentirse de esta selección de palabras más tarde. <http://www.nyc-architecture.com/ARCH/ARCH-PhilipJohnson.htm>
· 07/03/2008



2.3.2 Duraciones múltiples de la componente subjetiva: Ideología

Bergson, invita a reflexionar diciendo “Lo que verdaderamente importa a la filosofía es saber qué unidad, qué multiplicidad, qué realidad superior a lo uno y a lo múltiple abstractos, es la unidad múltiple de la persona.”⁸⁴ La multiplicidad no abstracta, debe responderse por la hegemonía intencional, cuando un grupo dirige su pensamiento y acciones para una actividad común.

Esta reflexión, exhibe la comunión de pensamiento entre sujetos, que consienten a unísono, procesos mentales comunes. Con la respuesta colectiva de estos sujetos, se puede decir que se aglutina una ideología. En el caso de la arquitectura, una multiplicidad de cuerpos de ideas (idiosincrasias) que llevan a hacer arquitecturas fundadas en afinidad de pensamiento, en la mayoría de los casos, una cierta ideología se ve comprobada por un estilo arquitectónico.

“Existen grandes períodos en la arquitectura, como hemos visto grandes períodos geológicos: una nueva raza de animales o plantas aparece solamente después de haber desaparecido la antigua. En arquitectura ocurre lo propio. La antigua dinastía de la autoridad en arquitectura, ha sido substituida – en la misma forma como fueron substituidos los mastodontes – a fin de que quede espacio, para un nuevo tipo de artistas que no han querido conservar los prejuicios tradicionales, de las antiguas escuelas.”⁸⁵ pero al fin y al cabo, un ‘tipo’ de artistas, que comparten ideas

en común. Esta referencia que Giedion toma de Jobard, estaba encausada seguramente al apoyo del Movimiento Moderno, el último gran movimiento, que hasta nuestros días, casi un siglo después de su inicio, aún conserva adeptos incondicionales.

La continuidad ideológica, representa la recapitulación de idiosincrasias individuales, por largo tiempo, incluso cuando ya han fallecido todos los miembros pertenecientes a la generación original. De esta manera se puede notar que la importancia de la ideología, estriba en que trasciende la duración del sujeto creador individual, para transmitir sus ideas, a generaciones posteriores.

La herencia del conocimiento, se refuerza con la idea de continuidad en la historia, formulada en la tradición Judeo-Cristiana, la cual proyectó a la humanidad hacia el tiempo cósmico, concediéndole un principio, un medio y un final.⁸⁶

Jencks apunta “Bajo esta concepción, los hechos, desde su comienzo, se encauzan en un sentido direccional que los explica.”⁸⁷

Existen diferencias con respecto a la filosofía oriental de los chinos, quienes más adelantados técnica y científicamente en el año 1450, no estaban motivados todavía a descubrir las leyes abstractas del universo, dado que su visión del mundo no tenía interés en un ordenamiento tan racional.

84 Bergson(1975), p 147
85 Jobard, “L’architecture de l’avenir.”, en Giedion(1978), p 219
86 Charles Jencks, en Davison(1999), p 181
87 Praga(1999), p 45

- 88 Charles Jencks, en Davison(1999), p 181
 89 Hearn(2003), p 275
 90 *Ibid.*p 228
 91 *Ibid.*p 275

⁸⁸ Posteriormente esto cambió y se adoptó una ideología, que también persigue una historia lineal.

Una ideología no tiene límites geográficos, sólo obedece a los límites de los medios que existen para su comunicación, gracias a esto se encuentran ideologías tales, como el Movimiento Moderno que llegó a todo el mundo. En el caso de la arquitectura, las ideologías tienen punto de partida en los manifiestos, en publicaciones, o más en específico cuando un sujeto creador describe una serie de ideas, que siendo parte de su idiosincrasia, es más tarde difundida y compartida por medio de la teoría y la práctica. Una ideología particular, suele provenir del replanteo de otra, para que en un tiempo posterior esta sea a su vez retomada o replanteada, evidenciando una continuidad crítica del pensamiento del arquitecto.

Por ejemplo, se puede identificar una serie de estilos e ideas, transmitidas entre diferentes autores durante el siglo XIX, en continuidad durante el siglo XX. Tal es el caso de la postura de Viollet-le-Duc, que fundía la decoración junto con los elementos estructurales en una estética orgánica, esta fue adoptada en los años 1890 por toda la generación de arquitectos *Art Nouveau*.⁸⁹ Más tarde Louis Sullivan, influido por el maestro francés, declaró su máxima “la forma sigue a la función” con la idea de exponer la teoría del autor francés.⁹⁰ La decoración de Louis Sullivan, basada en motivos orgánicos, parecía coincidir con aquella del *Art Nouveau*. Más tarde, quien primero fuera ayudante de Sullivan, Frank Lloyd Wright, y que pudo haber desarrollado algún motivo ornamental para este, continuó la tradición y reprodujo estos adornos en sus propios diseños.⁹¹

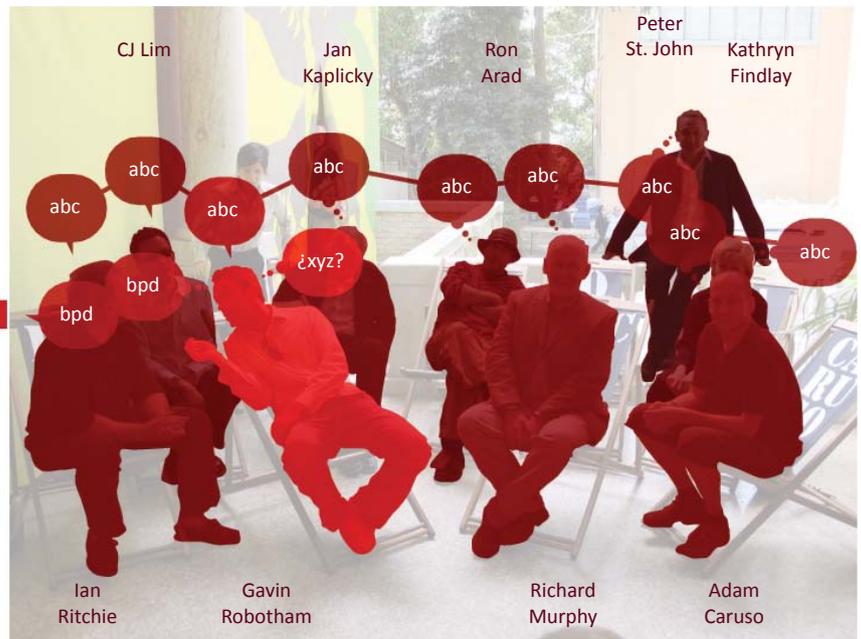
fig. 2.6 | **S·x** | Peter Cook (ausente) curador de la exposición, menciona cuatro criterios de selección para reunir a estos autores:

1. no haberse presentado antes en el pabellón
2. ser notablemente buen diseñador,
3. con una posición clara
4. y aún en proceso de mejora.

Peter Cook

Ya reunidos, Cook señala dos cuestiones que aglutinan al conjunto: que estos podrían ser un cuerpo docente magnífico o que la química común, apunta en la misma dirección.* De esta forma se pueden conjugar duraciones múltiples de la componente subjetiva, en forma de una ideología.

*Cook, *Nine Positions*. 2004

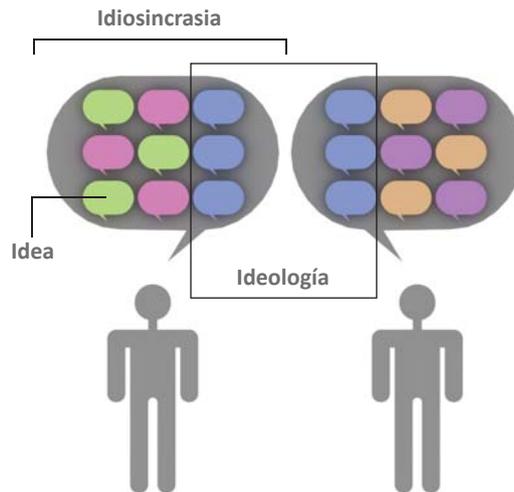


Esta Ideología cesa con la crítica del ensayo de 'Ornamento y delito', de Adolf Loos, quien atacara el interés por la ornamentación de los primeros teóricos modernos. Irónicamente la posición de este autor, estaba parcialmente inspirada por un ensayo que Sullivan había escrito sobre el ornamento, mismo que Loos había leído mientras hacía una estancia en Estados Unidos, en la década de 1890. El ensayo de Loos impactó en prácticamente todos los líderes del Movimiento Moderno, incluido Le Corbusier⁹², quien pugnaba por una arquitectura austera, carente de ornamentación, aunque Loos mismo, no la siguiera con mucho apego.



La idiosincrasia de cualquier autor, está conformada por unidades significativas mínimas, cada una de estas, una idea, ya que una idea contiene la información suficiente, para transmitir un pensamiento, elegir una opción, o tomar una decisión, siendo estos los mecanismos mínimos necesarios en el proceso figurativo arquitectónico.

Las ideas forman parte de la idiosincrasia, siendo esta, el mundo de ideas del sujeto que resuelve permitir la proyección del objeto. Hay ideas que pertenecientes a su idiosincrasia, comparte con otros sujetos, conformando en este conjunto, una ideología, evidente o no en el objeto.



Se ha de reconocer en la idea dirigida a la conformación arquitectónica, el nivel mínimo de complejidad de los procesos mentales, en cuanto a la duración dedicada, manifiesta y comprensible, que emplea un sujeto con la intención de conformación arquitectónica, ya que cualquier mecanismo mental de menor complejidad, no contribuye a la gestación del hecho arquitectónico de forma significativa.

No todas las ideas dirigidas al proyecto, encuentran su materialización, he aquí una razón para el cuidado de su análisis disgregado. Las ideas lanzadas hacia el proyecto, encuentran un primer filtro en la prefiguración arquitectónica, cuando el sujeto creador, ha de organizar las disposiciones previas a la construcción del objeto, gracias al ensayo y error, muchas ideas no habrán de trascender siendo desechadas, sustituidas por variaciones de las mismas ideas desechadas o por otras que han de representar mejores opciones. De esta forma se admiten dos clases esenciales de ideas, aquellas que trascienden y encuentran continuidad en el proyecto materializado y otras que son abandonadas.

El nivel de trascendencia de las ideas, parece depender del grado de sintonía intencional con el entorno, ya que sólo una idea que se encuentra sintonizada con las características del contexto, logra materializarse en un objeto final.

fig. 2.7 Diferentes escalas conceptuales de las duraciones subjetivas

“El valor de una idea se demuestra por su capacidad para organizar su propio material”.⁹³ Es decir que una idea es más valiosa entre más íntegra sea.

La integridad de la idea, depende de su duración en la mente, ya que de acuerdo con Turetzky, es imposible mantener una sola idea inalterada mucho tiempo en el pensamiento,⁹⁴ de manera que ésta, sólo encontrará una duración más extensa, en la materialización del objeto.

La idea, a pesar de carecer de materia en sí, también es susceptible al tiempo, en tanto que tiene una duración, el contenido de una idea, por otro lado, habrá de contemplar ciertas condiciones temporales, ya que aquello cuanto puede hacerse con la arquitectura, dada su materialidad, acontece bajo las leyes del mundo físico, y es también susceptible al tiempo.

La idea, así como es la unidad mínima producto de un proceso mental, ha de presentar las variaciones que cualquier proceso mental tiene, variaciones sujetas al tiempo interior. A este respecto Bergson menciona “...no hay un ritmo único de la duración; se pueden imaginar muchos ritmos diferentes, que más lentos o más rápidos, medirían el grado de tensión o de relajamiento de las conciencias...”⁹⁵ Este tiempo interior al encontrar un medio de representación habrá contraído “el hábito de sustituir la duración auténtica vivida por la conciencia, por un tiempo homogéneo e independiente.”⁹⁶ El cual se comprende como tiempo exterior.

Las ideas encuentran claridad en el dominio del consciente, es decir el tiempo exterior interiorizado, aunque al provenir del tiempo interior, podrán ser construcciones que tienen como origen, incluso a los

sueños, esto se denomina reconstitución interior del tiempo exterior interiorizado, a su vez según la visión de Virilio. Los sueños proceden con la reintegración de porciones del consciente, conformando ideas, que pueden tener o no un significado fácilmente apreciable, cuando estas ideas comparten terreno en la organización del tiempo interior, pueden incidir en la creatividad que a su vez, puede convertirse en idea arquitectónica.

93 Norberg-Schulz(1979), p 228

94 Turetzky(1998), p 77

95 Bergson(1975), p 91

96 Ibíd.

fig. 2.8 | **S/x** | Existen muchas ideas dirigidas a la creación de esta exhibición, **Gavin Robotham** expone muchas de estas, mientras que ha de descartar otras tantas.

El catálogo describe más de sesenta fuentes adicionales, que colaboraron con ideas para la realización de esta exhibición. Cualquiera de estas ideas, representa la duración parcial de la componente subjetiva



El tiempo interior que proviene del procesamiento lógico, de la conciencia o del procesamiento libre o de los sueños, se exterioriza en pequeños paquetes de información que entendemos como ideas, que construyen una secuencia o relato, el cual según Soetje tiene “ por una parte, la capacidad de establecer una ‘totalidad significante’, y por otra, la de conferir a ésta una sucesión ordenada en el tiempo...”⁹⁷

Castro menciona, que la narración lleva a cabo una actividad mimética, por medio de la cual pueden unificarse los dos tiempos en un mismo discurso.⁹⁸ También plantea que el tiempo narrativo “...es dar cuenta de la dimensión cósmico-cronológica – tiempo exterior - y de la dimensión fenomenológica – tiempo interior - de los sucesos simultáneamente La sustancia de la narrativa, es el tiempo fenomenológico, es decir, la historia como sucesión de acontecimientos para alguna conciencia...”⁹⁹

Al uso de la plena conciencia del sujeto, se le atribuye el dominio del entendimiento del tiempo exterior, ajeno a “la conciencia juvenil, -que según Virilio – siempre está huérfana del tiempo”¹⁰⁰ Ya que como Piaget ha mostrado, no termina de madurar hasta los 16 años de edad. La conciencia plena, ahonda en conceptos tales como los minutos, las horas, los medios días, los meses, que no se corresponden directamente con los ciclos naturales, al tener un origen ajeno al cuerpo y al sol,¹⁰¹ en acuerdo con lo que menciona Lynch.

La conciencia, se funda en el concepto disgregador del notar, que Russell describe como una cuestión de grado, y que consiste “principalmente en aislar del medio sensible.”¹⁰² Es decir el poder interiorizar el tiempo exterior, para poder con esto, proceder con los procesos mentales que nos llevan a concebir una idea.

97 E. Soetje, en Castro(2002), p 169

98 Ibíd.p 172

99 Ibíd.p 169

100 Virilio(1989), p 32

101 Lynch(1972), p 77

102 Rusell(1959), p 147



O

2.3.4 Duración unitaria de la componente objetiva: Edificación

“Una arquitectura...desde el momento en que aparece, constituye un organismo autónomo con sus propias características y vida ininterrumpida.”¹⁰³

El objeto arquitectónico existe, en tanto su configuración permita, la continuidad de las intenciones que el sujeto creador expone, durante la etapa prefigurativa. La modificación de las condiciones previstas por el sujeto creador, a lo largo de la existencia y duración del objeto, supone la revalorización del objeto condicionada a la componente contextual.

Una de las enseñanzas más importantes de Buda, expone que “todos los objetos fijos son transitorios” dando a entender que todo es susceptible al cambio, el cual tarde o temprano se ha de presentar; todo termina por ser eventual, lo cual apunta a que la “Existencia es cambio y el cambio es existencia”¹⁰⁴

Existe un límite de lo que se puede cambiar en una edificación, sin alterar su constitución original, este depende de la tolerancia en el concepto de cambio y permanencia de cada cultura, y puede definirse en base a la continuidad en la materialidad, el carácter, el uso, tamaño o significado.

Un objeto arquitectónico se le sigue apreciando como tal, sobre todo si así se estipula en la intencionalidad colectiva, esté o no alterado. Es decir que la diferencia entre ser un edificio útil o

una ruina, depende del pensamiento de la cultura a la que pertenece.

Es posible apreciar dos aspectos básicos en cada objeto, el aspecto simbólico, producto de la coordinación del tiempo interior, y el aspecto funcional, producto de la coordinación del tiempo exterior.

En cuanto a la duración prevista para una edificación, esta varía según diferentes posturas. En la opinión de Alvar Aalto, un inmueble es un órgano más complicado que un automóvil, y a diferencia de este que se ha de cambiar cada dos años, en un inmueble pueden habitar diferentes generaciones sucesivas.¹⁰⁵

De acuerdo con un estudio hecho en Londres en los años 1930, la realidad demanda otra duración, ya que la mayoría de los edificios de esa ciudad, eran renovados por término medio a los treinta años y abandonados a los sesenta.¹⁰⁶

De acuerdo con Stenros y Aura, la duración de un edificio, depende de la resistencia al tiempo y ha de ser, entre 50 y 100 años.¹⁰⁷

Al separar la base constructiva de los acabados de un edificio, se incrementa la expectativa de la duración de este.¹⁰⁸

Heijne, puntualiza sobre ciertas distinciones que han de hacerse, al tomar en cuenta diferentes horizontes temporales, tener un horizonte de 20 años, significa

103 Giedion(1978), p 22

104 Stenros y Aura(1987), p 16

105 Giedion(1978), p 634

106 Lynch(1972), p 43

107 Stenros y Aura(1987), p 11

108 Yositika Utida & Shu-Ko-Sha arch, Next 21, Osaka, en Leupen, et al.(2005), p 176

109 René Heijne y Jacques Vink en, *Ibíd.* p 65

110 Itten + Brechbühl AG, Extensión del Hospital de la U. de Insel, Suiza, en *Ibíd.* p 192

111 DKV arch., Oosteliike Handelskade, Amsterdam, en *Ibíd.* p 196

112 Praga (1999), p 80

fig. 2.9 | **O** | Exposición *Nine Positions*, organizada por el British Council, diseño a cargo de Peter Cook y Gavin Robotham.

tomar otras decisiones que cuando se tiene uno de 200 años

“No se trata solo de lo que un diseño deba hacer, sino también por cuánto tiempo.”¹⁰⁹

Ejemplo de esta separación, es la colaboración que Itten y Brechbühl, tuvieron con la comunidad del Hospital de la Universidad de Insel, esta escogió un método con el cual, la construcción del edificio se abrió a concurso, determinaba que habría de construirse en tres etapas distintas, distinguiendo entre tres expectativas diferentes de vida, una de 100 años para la estructura portante principal y las fachadas; otra con una expectativa de 20 años, para las divisiones interiores, y una tercera que comprendía todo aquello con 5 años de vida o menos, sometida nuevamente a concurso y construida por separado,

además, este hospital se diseñó, teniendo en cuenta el espacio para futuras modificaciones.

Una directiva especial del procedimiento para seleccionar al arquitecto que diseñara el sistema primario, fue que sólo podrían presentarse arquitectos, que no tuvieran experiencia previa diseñando hospitales.¹¹⁰ Por tanto, se aprovecharía de la ‘inocencia’ creativa de estos sujetos, que seguramente habrían de aportar elementos novedosos.

La tendencia de la escuela holandesa contemporánea, busca conciliar lo previsto, con lo imprevisto, haciendo edificios ‘sobredimensionados’, con libertad de división y con sistemas de suelos elevados para el cableado horizontal. Estas estrategias, prevén cambios más frecuentes y drásticos, cambios que la arquitectura suele padecer.¹¹¹

En síntesis, el objeto arquitectónico tiene una **duración prevista**, que rara vez coincide con la real, dado que sus circunstancias cambian y son imposibles de predecir en su totalidad; el **grado de flexibilidad** configurado, permite ciertas modificaciones sin alterar su concepción inicial; admite aspectos del tiempo interno y externo; actualmente busca conciliar entre diferentes duraciones; en su previsión, busca admitir mayor imprevisión; se presenta en tanto que es verdad pura, ya que es palpable. El objeto es idea expresa, idea captada y materia verdadera, de la misma manera en que los narradores rusos concluyen sus relatos diciendo “El cuento ha terminado. Ya no se puede mentir”¹¹²

La componente objetiva unitaria, compete a la duración de la vida útil de una idea materializada, sea por ejemplo, con una edificación o una exhibición.



2.3.5 Duraciones múltiples de la componente objetiva: Tipología

Las duraciones múltiples de la componente objetiva del hecho arquitectónico, plantea la relación entre la vida útil de una edificación en relación con otras. La vinculación tipológica se da en base a la relación de 'tipo', es decir, en base a un concepto que describe un grupo de objetos, caracterizados por tener la misma estructura formal,¹¹³ sea por similitudes en la geometría, en el carácter, en el uso o en las proporciones. El uso del término tipología, conecta dos objetos arquitectónicos por similitud, física, contextual o ideológica. Siempre que se pueda hacer una descripción que abarque en los mismos términos a dos objetos arquitectónicos o más, se podrá estar hablando de una tipología.

Los elementos contenidos en diferentes objetos, pertenecientes a una vinculación tipológica, suelen copiar los caracteres formales, antes que cualquier otro aspecto de los objetos originales.

El concepto de estilo, extiende la tipología a un número mayor de objetos, que se clasifican bajo un pensamiento común que "comprende tradicionalmente, las propiedades formales comunes a un conjunto de obras."¹¹⁴

Un estilo en particular se desarrolla durante un tiempo, suele alcanzar un clímax en el ejercicio virtuoso, hasta alcanzar las corrientes llamadas manieristas, para luego abrir paso habitualmente, a conceptos diferentes en contraste con el anterior estilo.

Un estilo que 'sucede' a otro, hereda ciertos rasgos de su predecesor desgastado como si de un palimpsesto¹¹⁵ se tratara: este tipo de rasgos suelen encontrarse más en elementos decorativos, que en relaciones abstractas. "Así pues, grandes partes de la historia de la arquitectura, muestran una continuidad de motivos, que participan de diversos contextos."¹¹⁶

En la sucesión de estilos, se descartan ideas y elementos, adaptándose al contexto imperante. Algunos estilos anteriores, permanecen para convivir con nuevos estilos, acusando que un edificio suele durar más que un estilo.

La duración de una relación tipológica, comienza cuando un segundo edificio se materializa, admitiendo un vínculo con otro. Este vínculo dura hasta que alguno de los dos edificios en la relación desaparece. "Puesto que la arquitectura necesariamente liga diferentes tipos de tiempo: pasado, presente y futuro, la combinación puede trabajar de manera sinérgica para aumentar la densidad del significado."¹¹⁷

De las edificaciones del pasado aún presentes, se aprenden formas, soluciones técnicas, el como se ha desgastado tal material, permitiendo ejercer una consciente prospección, gracias a la comparación, ya que el objeto antiguo que acompaña a otro objeto reciente, es de alguna forma, la proyección del futuro del objeto presente.

113 Muntañola Thornberg(2000), p 47

114 Norberg-Schulz(1967), P 100

115 Palimpsesto: Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente

116 Norberg-Schulz(1967), p 102

117 Charles Jencks, en Davison(1999), p 179

118 Eisenman(2000),
p 91
119 Norberg-
Schulz(1967), p 103
120 Giedion(1978), p 20

Las diferentes condiciones críticas a las que se somete un objeto, cuentan con dos tendencias, una que compara el objeto consigo mismo y otra que lo compara con otros objetos externos.

Peter Eisenman señala que lo crítico en el caso de la **revisión**, se convierte en lo generativo mientras que aquello en **oposición** con objetos externos es lo reactivo o resistente. Lo generativo se vuelve parte de una condición dinámica interna, abriendo continuamente el discurso arquitectónico.¹¹⁸

En la continuidad consecuente está la 'Tradición' esta a su vez expresa "que todas y cada una de las obras han de ser nuevas, y en algunos aspectos diferentes, para no salirse del perpetuo desarrollo estilístico."¹¹⁹

En palabras de Giedion "La arquitectura puede irradiar más allá del período que la originó, más allá de

la clase social que le dio la existencia, más allá del estilo al cual pertenece."¹²⁰

La radiación extensiva, refiere que el objeto además de estar condicionado por sus otras componentes, y estar ligado con un linaje de objetos arquitectónicos, es también un nodo de significados que crece con su uso, con su admiración y deseo.

El objeto arquitectónico, adquiere más significado con el transcurrir del tiempo, cada vez tendrá más por reflejar, ya que la historia habrá dejado su rastro sobre él.

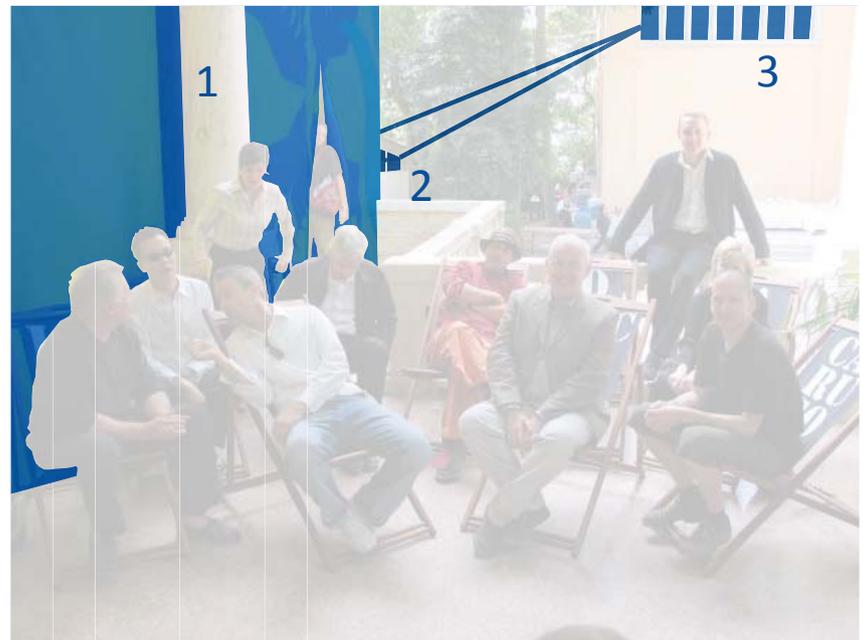
Los elementos que se extraen de un objeto para integrarse a otro, se reproducen mediante mecanismos miméticos, estos, se tendrán que acomodar junto con otros elementos, en una relación semántica diferente a la del objeto original.

fig. 2.10 | O·x | 1. Exposición *Nine Positions*, de Peter Cook y Gavin Robotham

2. Exposición *Found Objects* de Saucier + Perrotte architectes

3. Exposición *Deutschlandscape - epicentres at the periphery* de (werner aisslinger, allmann sattler wappner, archifactory, b&k+b,m, bayer uhrig, titus bernhard, bernd kniess, bolles + wilson, bottega + ehrhardt, brückner, diezinger kramer, eichstätt, exilhäuser, benjamin foersterbaldenius, raumlabor_berlin, grüntuch ernst, peter haimer, heide von beckerath alberts, manuel herz, hild und k, lederer ragnarsdóttir oei, ürgen mayer h., meixner schlüter wendt, muck petzet in msp meier- scupin petzet, mayr, hehenberger, florian nagler architekten, dirk paschke/daniel milohnic, björn severin, carsten roth, sander hofrichter, sauerbruch hutton, regina schneis seifert stöckmann, han slawik, zimmermann + partner ...)

Las duraciones objetivas unitarias, en conjunto forman una tipología: la de exhibiciones.



2.3.6 Duración parcial de la componente objetiva: Fase



La duración parcial de la componente objetiva del hecho arquitectónico, representa cualquier duración contenida dentro de la vida útil del objeto, representada a groso modo por cualquiera de las tres fases del proceso figurativo. En estas fases se encuentran los momentos cavilantes y dilucidantes, se desarrollan los procesos constructivos e incluso los momentos de abandono, cualquier duración que estipule la acción material dirigida al objeto, puede adoptarse como duración parcial de esta componente.

La diferencia entre las fases prefigurativa y configurativa, puede notarse en una reflexión que hace Aristóteles, sobre dos momentos diferentes en la vida de un objeto arquitectónico, con tal de demostrar el movimiento.

“...cada cosa particular puede estar a veces en actualidad, a veces no, como en el caso de lo construible, y la actualidad de lo construible en tanto que construible, es el proceso de construcción; porque la actualidad de lo construible es o el proceso de construcción o la casa; pero cuando la casa existe, ya no es construible; lo que se construye es lo construible. Esta actualidad, entonces, tendrá que ser el proceso de construcción; y el proceso de construcción es una clase de movimiento.”¹²¹

El movimiento que implica el proceso de construcción, al que se refiere Aristóteles, termina

cuando el objeto materializado, ha debido renunciar a la posibilidad de cambio, propia del pensamiento, y a las ideas que pertenecen al potencial del ser ‘construible’. La ambigüedad previa a su construcción, tiene cabida en el tiempo interior, mientras que al ser construido, se adapta al tiempo exterior.

La condición variable del objeto en el tiempo interior, es de dominio y entendimiento individual, está ajustada a la escala mental. Al ser materializado en el tiempo exterior, se vuelve aparentemente fijo a nuestra percepción, ya que el objeto arquitectónico, representa el referente inmóvil y constante, al cual se anclan las ideas.

¿Qué sucede si se asocia la supuesta inmovilidad del objeto arquitectónico con la escala temporal cósmica?

Parecería que el objeto podría retomar la ambigüedad del tiempo interior, esa posibilidad de cambio, que antes medida en fracciones de segundo dentro de la mente, ahora sería patente en cientos o miles de años, ¿qué pasaría si en caso contrario, la comparación fuera con una escala de duraciones atómicas? Se vería que la composición material del objeto, cambia todo el tiempo, intercambiando electrones, interactuando con fotones, y demás componentes atómicos y subatómicos.

121 Aristóteles(s. IV AEC), LII, 201b, p 180-181

Se ha visto que la única forma de cancelar toda alteración es reduciendo la energía cinética de cualquier objeto, al hacer descender la temperatura a -273.16° ya que se ha determinado que el movimiento molecular en esta temperatura cesa su movimiento.¹²² El objeto aunque fijo a nuestra percepción, sufre constantes cambios en su configuración.

Los mecanismos de percepción humana, son los encargados de encontrar que la duración material de los objetos, sea comprendida como duradera, entonces en base a esta concepción, la arquitectura se construye de igual forma, duradera.

El objeto en la refiguración, admite además del cambio contextual, el cambio procedente del

sujeto. El cambio puede observarse al emprender estrategias tales como la conservación, que hace uso de la renovación y restauración; o la alteración, que hace uso de la ampliación, remodelación, desmontaje, el cambio de dimensiones, el cambio de uso y el reordenamiento.

Tanto la conservación como la alteración, son las vías principales mediante las cuales se lleva a cabo la refiguración del objeto, canales bajo los cuales el sujeto receptor, ahora interactúa con el objeto al encuentro de la duración.

La escala en la cual la duración parcial de la componente objetiva es significativa, está en relación con la duración del ejercicio de una idea, la que comprende una fase del proceso figurativo.



fig. 2.11 | **O/x** |Exposición
Nine Positions, **ventana**
improvisada por un
usuario receptor, en la
fase refigurativa

2.3.7 Duración unitaria de la componente contextual: Medio



El contexto es el mediador entre el objeto y el sujeto, también es todo cuanto incide en el hecho arquitectónico en relación indirecta, al no pertenecer al orden de ninguna de las otras dos componentes. El medio, es el conjunto de circunstancias naturales o artificiales, que condicionan las componentes objetiva y subjetiva de un hecho arquitectónico, en todas las fases del proceso figurativo.

El medio, congrega una variedad de duraciones que pertenecen a muy diversas condiciones, este parece estar siempre en transformación, ya que la duración de algunas circunstancias, es muy breve como para apreciar su permanencia.

Las constantes particulares de **lugar geográfico** y **momento cultural**, son las condiciones más significativas a destacar del medio, ya que al ser abordadas, no volverán a repetirse otra vez, confiriéndole un valor único a cada hecho arquitectónico.

La manera en la que el sujeto creador prevea la confrontación del objeto con el medio, determinará en buena medida el significado de este. Lynch plantea la siguiente cuestión "...debe existir un modo aceptado de representar y cuantificar secuencias de actividades, de manera que un entorno propuesto pueda ser visto y juzgado como un todo espacio-temporal."¹²³ Sea esta una forma posible de controlar

las variables que inciden simultáneamente, de forma concreta y concisa.

El medio, además de los momentos presentes, acumula los momentos pasados, sea por la memoria¹²⁴, o los vestigios. El medio en su calidad inmanente, es uno nuevo presente cada vez, uno que acumula todos los anteriores.¹²⁵

Todo lo que ha cambiado en el medio, de alguna manera advierte que puede volver a cambiar, y por tanto invita a la previsión del medio en la concepción del objeto.¹²⁶

Hay cambios expuestos por el medio, como la luz, el calor, el sonido o incluso cambios visibles en las superficies, que pueden estar sometidos a previsión.

Lynch propone que ciertas disposiciones que amplifican o complementan las claves naturales, subyacentes del tiempo, han de contribuir a una experiencia más intensa del objeto arquitectónico, sea con "superficies que captan la luz y cambian de carácter a medida que varía el ángulo solar, o plantas que se transforman con el paso de las estaciones. La luz o el calor exterior pueden complementar o contrastar con los cambios naturales: la piscina de agua caliente en un día helado, las luces rojizas que magnifican la puesta de sol, las farolas de las calles que palidecen al transcurrir la noche..."¹²⁷

- 123 Lynch(1972), p 84
- 124 Turetzky(1998), p 204
- 125 Ibíd.p 215
- 126 Lynch(1972), p 50
- 127 Ibíd.p 81

El medio contextual en el que se desarrolla la vida útil de un objeto, ofrece permanencia y variación. En la variación, hay ciclos de origen natural indispensables para el funcionamiento del objeto, mientras que hay otros que contribuyen con el simbolismo de este, las variaciones no previstas, como los desastres naturales, repercuten directamente en la duración de la vida del objeto. Existen además factores que deprecian o aumentan el valor del objeto, sean por hechos notables que tuvieron efecto en un lugar

y momento afín, o por la relación que mantienen con respecto a un entorno, que sufre cambios de normativa, o por aprecio sentimental. Estos factores también condicionan la duración de la vida del objeto.

La duración del medio contextual, comprende entonces, la duración de los factores que inciden en la continuidad subjetiva materializada en el objeto.



fig. 2.12 | C | El medio en el que se lleva a cabo la exposición *Nine Positions*, contempla toda determinante que posibilita su existencia, en este caso, acorde a su escenario, el recinto de la *Biennale di Venezia* en los *Giardini di Castello* en el año 2004.



2.3.8 Duraciones múltiples de la componente contextual: Historia

“El universo actúa como una sola memoria, una coexistencia virtual, que se abre hacia la actualidad, donde cantidad y cualidad, se entremezclan en un perpetuo flujo.”¹²⁸

El medio contextual de cualquier hecho arquitectónico, se desarrolla en el continuo flujo del universo. El medio, al compartir ciertas condiciones en vinculación con otros medios de otros hechos arquitectónicos, distiende su alcance a una multiplicidad de duraciones. La relación contextual entre múltiples hechos arquitectónicos, apunta innegablemente a la condición histórica de la arquitectura, es decir, al encuentro de la duración de diversos objetos y sujetos, que se validan en su versión causal, o que permiten el intercambio y la convivencia en una relación casual (simultánea).

Cuando se hace referencia en un discurso, a algún ‘tiempo’ en particular, se alude a una acepción de la semántica del término tiempo, que establece una serie de relaciones que tienen que ver con un contexto particular, en referencia con aquel en el que se habla. Esta forma de utilizar la palabra tiempo, absorbe el sentido histórico, en el cual se comprende la multiplicidad contextual implicada, sea cuando se dice, por ejemplo:

‘en el tiempo de César Augusto, Vitrubio ya había redactado la única obra teórica sobre arquitectura de la era clásica, que ha llegado a nuestro tiempo’

Aquí se hace referencia, primero con ‘tiempo’, a todo cuanto sucedía en aquella época, mientras que ‘nuestro tiempo’ describe el contexto actual.

Según Nejdert, en la historia, el tiempo funge tanto como catalizador, que como divisor de la continuidad.¹²⁹ De manera que con ‘tiempo’ es posible comprender el inicio y final de cada duración.

El tiempo, a diferencia del contexto, no es algo material, sino una condición común en todo, comprende la simplificación de todos los factores contextuales en una sola palabra, siendo a su vez el contextualizador universal. El concepto de contexto es solo parcialmente representativo del concepto tiempo, siendo que el tiempo es mucho más vasto que el contexto.

Según Giedion “Toda la historia podría ser concebida como un ahora congelado, todo lo comparable, todo lo vivo, todo por lo cual celebrar.”¹³⁰ Si se ha de ver que todo cuanto ha existido persiste, sea o no en su forma original; todo cuanto ha de hacerse, existe también de forma potencial; y todo aquello cuanto permanece, puede presentarse ante la percepción, entonces se tiene que toda cuestión contextual, está en el presente de forma física o gracias a la memoria. La esperanza y la nostalgia, imágenes de la prospección y la retrospección, marchan así cogidas de la mano.¹³¹

128 Turetzky(1998), p 210

129 Jale Nejdert Erzen, en Davison(1999), p 219

130 Charles Jencks, en *Ibíd.* p 179

131 Lynch(1972), p 106

En cuanto a lo que hay que celebrar, o lo comparable, Giedion induce a acciones que solo pueden tener lugar en el presente. Lo vivo de igual manera, sólo puede reconocerse en el presente. La pretensión del momento congelado, sirve para aislar metafóricamente, el mismo instante en la duración de todo cuanto existe, con tal de comprobar que lo mencionado, tiene lugar en un mismo tiempo, en el instante mismo del presente, en el tiempo inmanente.

La importancia de reconocer la serie contextual que conforma a la historia, sirve para afrontar con actitud crítica cualquier intervención, si se conocen los resultados de cuanto se hizo en el pasado, podrá afrontarse mejor el presente en aras de un futuro con mayor certidumbre.

Lynch convoca en la revisión histórica, a centrarse en cultivar el pasado más reciente¹³², aquel que puede justificar el presente, al contrario del pasado distante, del cual hay que 'desembarazarse', dada su creciente irrelevancia.

La historia, es la contextualización heterogénea de los hechos, relata el cambio, la oposición y sobre todo la relación constante entre componentes y sus acciones.

La duración múltiple de la componente contextual, se conforma por la duración de los diferentes medios contextuales, sean estos causales o casuales, pertenecientes a varios hechos arquitectónicos, en conjunto permiten la construcción del emplazamiento histórico.

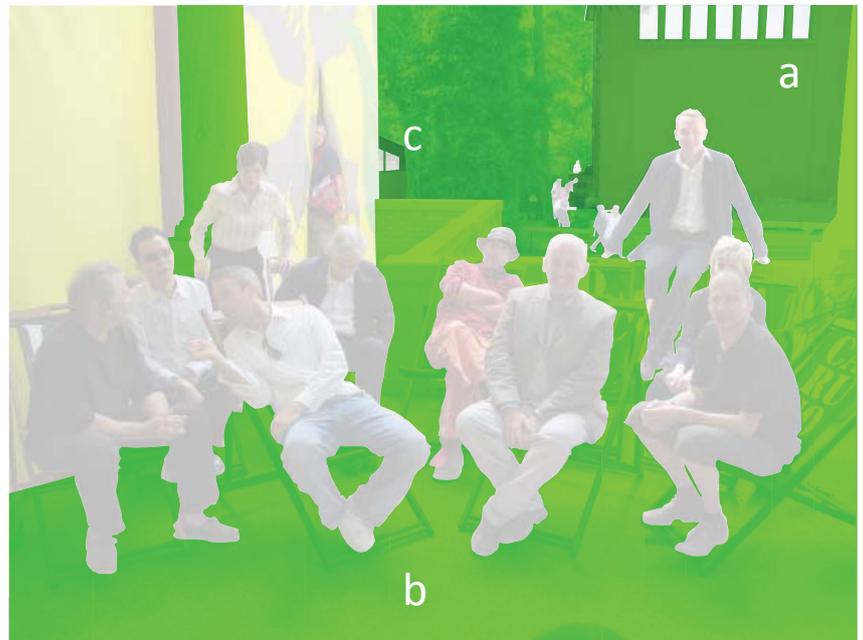


fig. 2.13 | **C-x** | La historia que se escribe con la exposición *Nine Positions*, contempla las circunstancias propias, aquellas del pabellón Británico (b), pero también las del pabellón Canadiense (c), del pabellón Alemán(a), etc. Cada exposición al estar comprometida con sus propias circunstancias, describe en conjunto, duraciones múltiples de la componente contextual, inscritas en la historia de la Novena Bienal de Arquitectura de Venecia en el 2004, la cual llevara por título *Metamorph*.

2.3.9 Duración parcial de la componente contextual: Circunstancia



La duración parcial de la componente contextual, es evidente, en la unidad mínima significativa de duración, relativa a todo aquello cuanto ya no se refiere, al sujeto y al objeto arquitectónico de implicación directa, esta duración se exhibe en la circunstancia. El compendio de circunstancias que habilitan a un objeto arquitectónico, a su vez, conforma el medio del hecho arquitectónico.

Una circunstancia determina ciertos caracteres, que tanto objeto como sujeto, han de afrontar para que un hecho arquitectónico pueda tener efecto. Estos caracteres pueden tener origen en la naturaleza o en el artificio humano.

Cuando objeto y sujeto se afrontan con las circunstancias en el tiempo inmanente, se hallan estos frente a la realidad, es decir a la contextualización presente del objeto y el sujeto. Oosterhuis, nos hace notar que la realidad, es una condición temporal y local,¹³³ la percepción de la realidad, varía de persona a persona, a diferencia del presente que es uno para todos.

Por el contrario, Virilio sostiene que el tiempo tiene una sola realidad y esta es la del instante mismo.¹³⁴ La realidad bajo el tiempo exterior es una, mientras que al ser atendida por el tiempo interior, se deduce de forma individual en cada persona.

Las circunstancias, funcionan a manera de canales, por los cuales el hecho arquitectónico puede

irse abriendo paso para solventar su existencia. Las circunstancias con origen en la naturaleza, rigen la posibilidad de la realización del hecho arquitectónico, mientras que las de origen artificial, al no ser determinantes sino condicionales, describen el formato social del hecho.

Las circunstancias en la fase prefigurativa, condicionan un tiempo experimental, a manera de posibilidades por las cuales el sujeto creador, habrá de explorar, dando cabida a la probabilidad y a la incertidumbre, ya que siempre hay más de un 'camino' por el cual atajar una decisión.

Las circunstancias describen una gama de duraciones de gran variedad, dependiendo de su origen y su implicación, sea la longeva circunstancia de una catedral gótica, que admite culto religioso por siglos, o el cambio de uso de un capitolio en etapa constructiva, para convertirse en pocos años en un monumento revolucionario.¹³⁵

Aún en aquello que parece aparentemente permanente, se pueden distinguir circunstancias que determinan el cambio, como sostenía Parménides, al discrepar de la opinión de Heráclito, diciendo que "Uno no puede entrar en el mismo río dos veces" de lo cual se puede inferir que todo lo permanente es ilusorio.¹³⁶

133 Oosterhuis(2003), p 59

134 Virilio(1989), p 121

135 Monumento de la Revolución Mexicana de Carlos Obregón Santacilia, aprovechando la estructura en construcción del futuro Palacio Legislativo obra de Emile Bernard.

136 Stenros y Aura(1987), p 34

137 Friedman(1957), p
134
138 Giedion(1978), p 20

Las circunstancias administran la duración de las otras dos componentes, tanto la del sujeto, como la del objeto, los cambios insospechados al sujeto creador, en cuanto a la duración del objeto, su uso, significado y apariencia, podrán verse alterados debido a cambios drásticos en las circunstancias.

En términos generales, las circunstancias conceden más continuidad, que cambios en los caracteres significantes del objeto.

Yona Friedman sugiere configurar objetos y ciudades, bajo circunstancias que ayuden a tener una mejor vida, de entre estos criterios, por ejemplo, Friedman apunta que la superficie necesaria a cada persona es de:

Alojamiento privado	30m ²
Superficie pública	20m ²

Superficie agraria	40m ²
Industria, transporte	10m ²
Total	100m ² ¹³⁷

Giedion, insta a los historiadores de la arquitectura, a emitir juicios, a distinguir los hechos fundamentales, de los hechos transitorios, siendo esta distinción su completa responsabilidad.¹³⁸ De igual manera el sujeto creador será responsable de potenciar el diseño, a partir de las **circunstancias fundamentales** por encima de las **circunstancias transitorias**, teniendo en cuenta la mayor cantidad de variables implicadas.

La duración parcial de la componente contextual, la más variable, depende de la duración de la condición identificada como circunstancia, implicada en el hecho.



fig. 2.14 | C/x | El pabellón británico, además de la incuestionable demanda de proyección cultural, en su **70 aniversario**, apunta hacia condiciones especiales, que contemplan su celebración. De manera que se prescriben circunstancias particulares, que inciden en el hecho arquitectónico de la exposición *Nine Positions*.

2.4 Diacronía: El orden del tiempo

La percepción de los eventos de la historia, dio un primer gran salto con Galileo, al expresar este, el tiempo como un concepto cuantitativo, que permitiría una medición estándar de los eventos.¹³⁹ Con Descartes y Newton, la percepción de todo cuanto sucedía, tenía una relación causal determinada, una razón prescrita y una consecuencia, se creía que el mundo podría ser descrito sin siquiera mencionar al observador. Este modelo objetivo, dominó hasta finales del siglo XIX.¹⁴⁰

No todas las culturas siguen el mismo modelo de pensamiento, ni han sido partícipes de la influencia cultural del modelo eurocéntrico. Los indios Hopi de Arizona, a pesar de no hacer una distinción entre lo que nosotros conocemos como pasado, presente y futuro; espacio y tiempo, si que hacen una división entre lo 'manifesto', es decir la realidad visible y tangible que ya ha ocurrido o está ocurriendo en ese instante, y lo 'no manifesto', la escena interior, la esperanza y el deseo, que alienta todas las cosas que aún no han tenido lugar, lo no manifesto, penetra en lo manifesto gracias a un esfuerzo espiritual.¹⁴¹

Los Azande del Sur de Sudán, estudiados por Evans-Pritchard, conciben el futuro como algo que ya está plenamente en el presente. Mientras que hay otro grupo que no mide el tiempo.¹⁴²

A pesar de la distinción que los Hopi hacen al

reconocer lo 'manifesto' perteneciente al tiempo exterior y lo 'no manifesto' perteneciente al tiempo interior, recurren a un ordenamiento, tal como el de otras comunidades, al mantener un calendario basado en actividades agrícolas y religiosas, o ganaderas¹⁴³. <imagen de la elección de días de Himalaya> Con este calendario, se hace evidente el reconocimiento indirecto de lo que ya ha sucedido y aquello que ha de suceder. Ofreciendo a pesar de la limitación del lenguaje, una línea de sucesión, que va más allá del encuentro sincrónico.

Según B. Russell, "los sucesos ocupan una porción finita de espacio-tiempo, y se superponen con otros innumerables sucesos, que ocupan parcialmente, la misma región del espacio-tiempo."¹⁴⁴ Es decir que toda tensión entre elementos, comparte tanto una relación de simultaneidad, como una de causalidad, la primera se desarrolla en la sincronía, o tiempo de coincidencia, mientras que la segunda se desarrolla en la diacronía, o tiempo de sucesión.

William James y Henri Bergson, introdujeron la idea de la fluidez del tiempo, concepto con el que tanto la conciencia, como el sentido del tiempo del hombre, se basan en ideas que conjugan la relación entre el evento, su antecedente y su consecuente.¹⁴⁵ Los antecedentes o causas, y los consecuentes o efectos, generan ligas entre eventos, haciendo corresponder la explicación de un evento con otro, en el transcurrir del tiempo.

139 Stenros y Aura(1987), p 46

140 Ibíd.p 47

141 Lynch(1972), p 154

142 Praga(1999), p 21

143 Ibíd.p 20

144 Rusell(1959), p 19

145 Stenros y

Aura(1987), p 58

Ensartar los hechos al compás de su sucesión, es proponer una cronología, y con esta palabra se desembarca Logos en Cronos, es decir que se dota de razón al tiempo¹⁴⁶ Al tener la razón inscrita en la sucesión de la continuidad del tiempo, se accede a la causalidad, es decir al conocimiento que explica el origen de los eventos.

Elliot Jaques, habla de una penta-dimensionalidad del mundo, donde convergen dos categorías: pasado, presente y futuro, dentro de un eje cronológico y por otro lado las metas y las memorias en el eje temporal de la intención.¹⁴⁷ Jaques, alude con el eje cronológico, al ordenamiento en el tiempo exterior, mientras que el eje temporal de lo que él denomina intencional, acude a la retención y protensión de cada momento presente del tiempo interior.

Jaques también nota, que tanto la música, como el arte, adquieren sus características únicas, sólo cuando se hace un análisis bajo esta pentadimensionalidad. En el eje intencional, encuentra además, la fuerza, la dirección y el cometido. Es así como una pieza de música finalmente cobra vida, cuando se le mira como un episodio intencional.¹⁴⁸

Tarasti apunta, que con la ayuda de tres categorías – los paradigmas de la memoria, de la expectación, y de la entonación – es posible explicar el concepto de Alfred Einstein de *Verdichtung*, o la densidad de la música.

Zuckermandl, nos describe los problemas que hay al entender la música, y hace referencia a dos cuestiones principales, primero, el uso de un lenguaje inadecuado para interpretar la música, que ha de interpretarse únicamente con símbolos musicales, en vez de palabras; y segundo, encuentra

un fallo en la capacidad humana para expresar correctamente los acordes, al no poder definir los medios, en los que se aprecia una escala vertical como armónica. Menciona que para poder entender la música, no solo hay que apreciar la música como producto original, sino que se ha de entender como un producto contextualizado, donde la pieza original y aquella que se está tocando recurren al encuentro.¹⁴⁹

Los análisis sobre la comprensión de la música de Jaques, Tarasti y Zuckermandl ilustran aspectos de la arquitectura, como el almacenamiento de las experiencias en la memoria (idiosincrasia), la comparación entre conservado y experimentado (confrontación con el medio), expectación, densidad, dirección y la interpretación del pasado presente y futuro (también en la edificación).¹⁵⁰

A modo de distinguir la densidad del significado, henchida en la arquitectura, Holl apunta que “Sin importar el antes o después, principio o final, causa o efecto, - aquí - el ‘todavía no’ se encuentra con el ‘ya pasó’¹⁵¹” Este encuentro tiene lugar en el momento de la experiencia arquitectónica, como énfasis del ‘presente especioso’ donde la densidad del pensamiento del sujeto creador, recurre al encuentro de la percepción de la arquitectura.

Asimismo, el campo de atención del presente dilatado, puede optar por mirar al pasado, al recordar, o concentrarse en el futuro, al esperar, dependiendo de las circunstancias.¹⁵²

El sujeto receptor construye así, un sistema con un eje de simultaneidad (sincrónico) que contiene los acontecimientos contemporáneos, y un eje de duración (diacrónico), que contiene un mismo

146 Praga(1999), p 44

147 Stenros y

Aura(1987), p 112

148 *Ibíd.*p 121

149 Zuckermandl(1942),

150 Stenros y

Aura(1987), p 123

151 Holl(2000), p 203

152 Castro(2002), p 156

objeto en diversos momentos¹⁵³ así como la relación ente los antecedentes y los consecuentes.

Con tal de entender la densidad arquitectónica, se ha de ejercer un análisis que discurra, no sólo por el eje sincrónico, sino también que comprenda al eje diacrónico, ya que la secuencialidad es la base que permite sentir el tiempo.¹⁵⁴

El análisis combina pares de términos, compuestos por las componentes en sus variables de complejidad estructural, dentro de sus posibles relaciones de sincronía y diacronía, con tal de abrir ventanas a la crítica, que permitan varios enfoques centrados en comprender la construcción conceptual del hecho arquitectónico, a partir de las diversas tensiones dialécticas entre los términos de cada par.

Los casos de estudio que se analizan enseguida, fueron elegidos tomando en cuenta diferentes aspectos temporales, aparentes en su conformación física, así como en las intenciones arquitectónicas, expresadas por cada autor.

Los casos son:

La *Maison à Floriac*, en Bordeaux de Rem Koolhaas/OMA (1997)

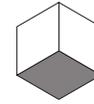
El *Blur Building*, en Yverdon-les-bains de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio (2002)

El *Kunsthhaus*, en Graz de Peter Cook y Colin Fournier (2003)

La *Storefront Gallery for Art and Architecture*, en Nueva York de Steven Holl y Vito Hannibal Acconci (1993)

La *Sendai Mediatheque*, en Sendai de Toyo Ito (2001)

La división que se hace del sistema de enfoques de triple componente entre los casos de estudio, busca pontenciar los aspectos temporales más importantes de cada hecho arquitectónico. Tal división se ilustra, asignando el color del fondo de cada enfoque, con su correspondiente caso de estudio (siguiente página).



153 Ibíd.p 218

154 Stenros y Aura(1987), p 115

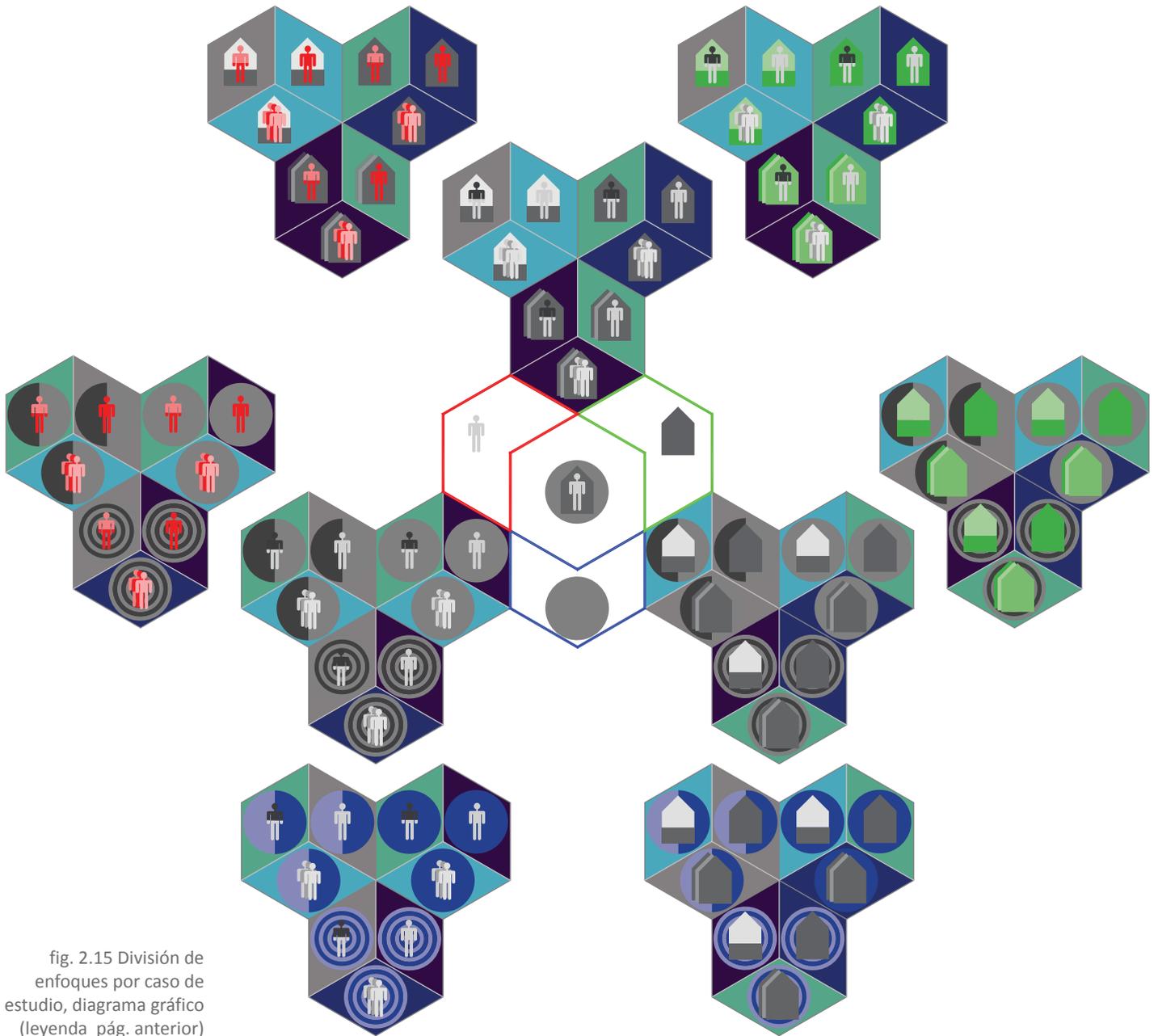


fig. 2.15 División de enfoques por caso de estudio, diagrama gráfico (leyenda pág. anterior)



+ 44° 49' 26.6" N 0° 31' 4.1" W

3 Primer caso de estudio:

Maison à Bordeaux
Rem Koolhaas / OMA · 1994-1998

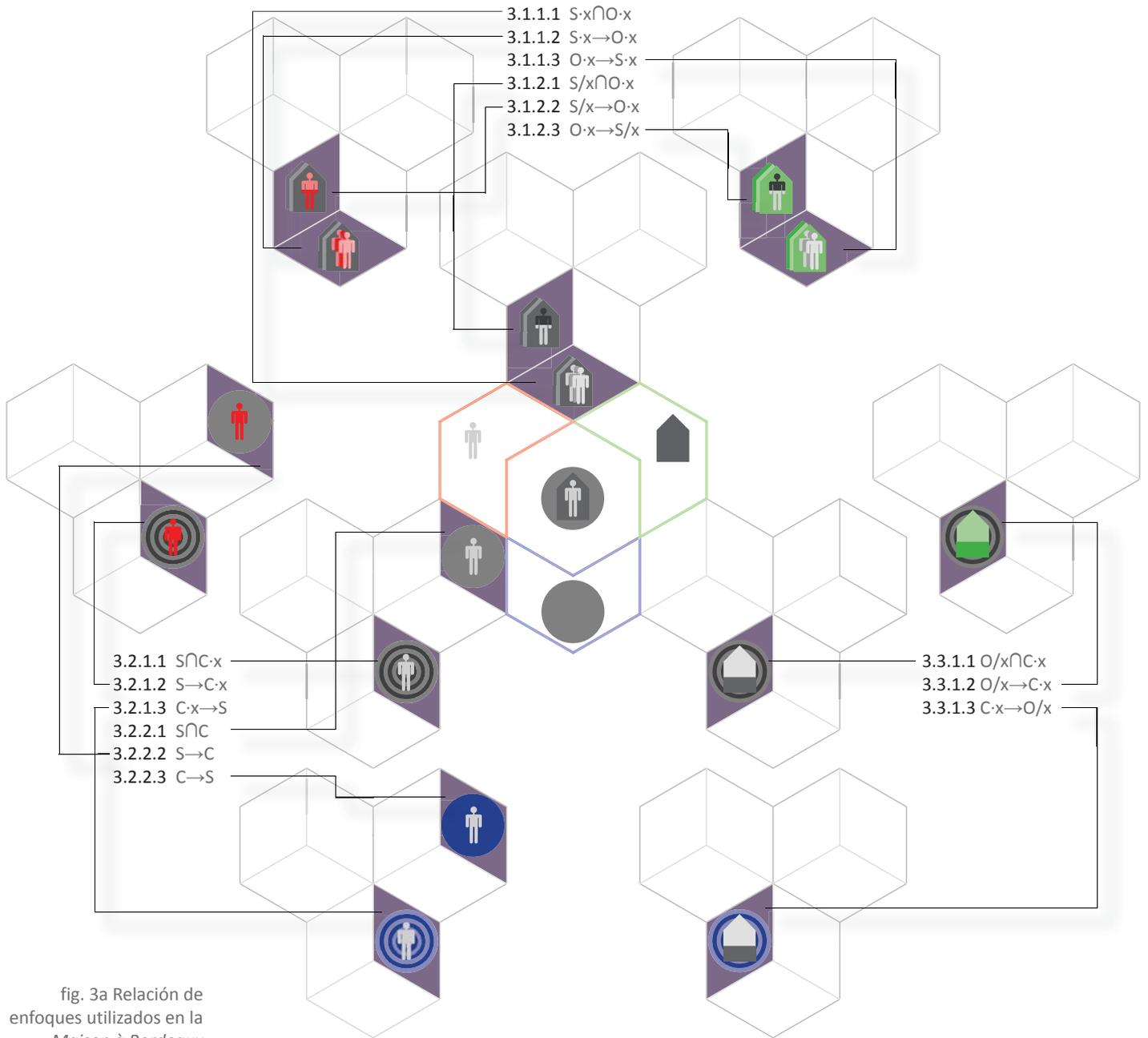
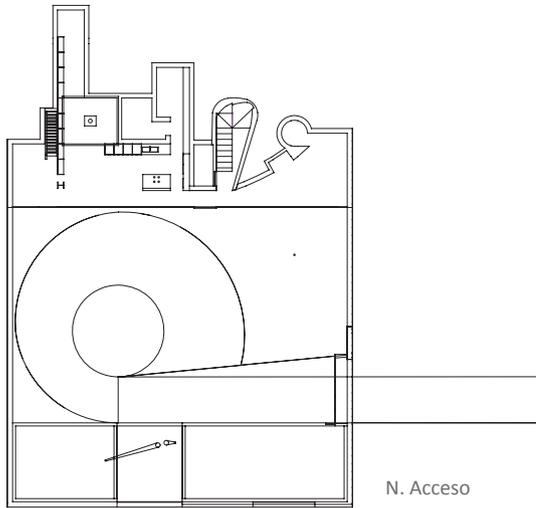
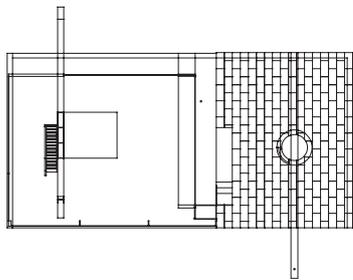


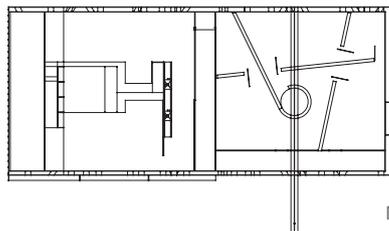
fig. 3a Relación de enfoques utilizados en la *Maison à Bordeaux*



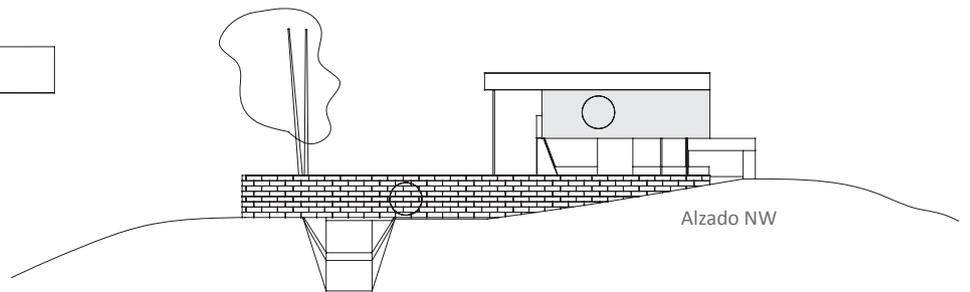
N. Acceso



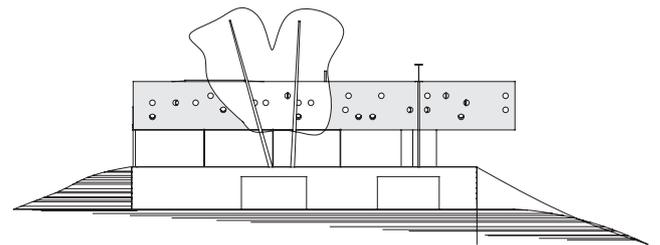
N. +1



N. +2



Alzado NW



Alzado NE



fig. 3b Planos de referencia



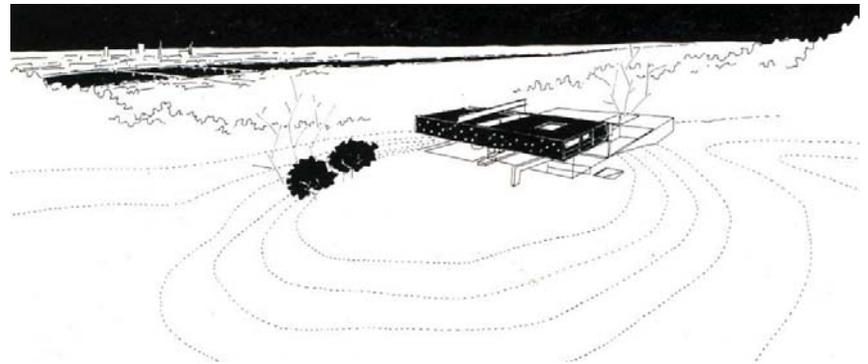
3.1.1.1 Una Ideología en tensión con una Tipología: Dialéctica concomitante

La Maison à Floriac o Maison à Bordeaux, rescita una combinación de antiguas ideas, que se comparten y rectifican constantemente con otros proyectos, y con otros creadores, en un punto en el que con una actitud crítica, se replantean elementos esenciales del movimiento moderno, con episodios más específicos, que parecen provenir de una interpretación fílmica; los cuales estarán sometidos a su vez, a dos criterios esenciales:

- El primero prescinde de la exclusividad del criterio de Koolhaas, ya que en este caso, además de contar con el habitual soporte teórico-práctico, de la oficina que lidera (OMA: Office of Metropolitan Architecture), encuentra dos fuentes de diálogo que densifican la complejidad del proyecto, abriendo la ventana imaginativa del proyecto, más allá de un individuo, a una agrupación ideológica, que pretende y admite, desarrollar un proyecto fuera de lo común.

- El proyecto además acoge, la idea de organizarse en torno a un habitante peculiar, que dada su discapacidad física y afinidad intelectual, demanda una edificación que se replantee y ajuste a sus posibilidades.

Las dos vías de diálogo, externas a la idiosincrasia habitual de la OMA, provienen por un lado, del peculiar calculista Cecil Balmond, de la firma inglesa de ingeniería Ove Arup & Partners, al cual Koolhaas dedica las siguientes palabras:



“...si la arquitectura quisiera evolucionar en algún momento, más allá del estatus ornamental con el que cuenta en la actualidad, sería a través de Cecil Balmond, y otros que ofrecen ambas, una nueva forma de seriedad y de placer”¹

Por otro lado, el circuito se completa con las ideas de Jean François Lemoine y su familia, habitantes y partícipes activos del proyecto, como podrá verse en el ensayo de una visita a la casa que hace Beatriz Colomina. Aquí, ella, al preguntarle a la mujer que las conduce (a ella y a Blanca Lleó), por el color definitivo de las paredes, esta responde que serían “Casi negro” con lo que B. Colomina reflexiona

“¿Casi negro? La elección que hace de las palabras, habla de una cierta complicidad entre el cliente y el arquitecto, de una sensibilidad compartida, capaz de llegar a la última penumbra del trabajo.”²

fig. 3.1 Perspectiva del proyecto de la *Maison à Bordeaux*, en el Valle del río Gironde

1 Balmond, et al.(2002), prefacio

2 Colomina y Lleó(1998), p 41



fig. 3.2 Caricatura de la ideología común a Koolhaas y Balmond

La relación que en este caso conforma la ideología generativa entre las tres principales fuentes, se decanta por un distanciamiento de cualquier estilo constituido hasta ahora por OMA, como es práctica común de Koolhaas. Aquí también, se opta por un replanteamiento tipológico, que obedece a las prácticas experimentales de los proyectos anteriores de Koolhaas y/o Balmond. En este ejercicio, al encuentro de las ideas comunes, lo que se recupera de otras tipologías, son elementos aislados, que no permiten identificar una continuidad tipológica.

El desarraigo que plantea generar una tipología nueva, con respecto a otros proyectos ahora distanciados, no termina por exentar algunas nuevas relaciones, que se establecen con los proyectos que OMA ha elaborado en el pasado, simulando una práctica común desde la era romana (ideología muy influyente en OMA), donde las diferentes tipologías, que a pesar de su carácter particular, estaban reguladas por un mismo esquema ideológico, con rasgos formales comunes, organizadas a partir de una base axial rígida.³

La continuidad genética de la práctica romana, así como la lectura profunda de la arquitectura, pueden encontrarse al vincular la Maison, con la Dutch House y la Villa Dall'Ava, también ambas de OMA. En cada ocasión, se busca replantear la tipología 'casa', con elementos inéditos, pero a la vez se van construyendo ligas, como es evidente en los materiales económicos, la similitud en la gama cromática, las rampas trapezoidales o los paralelepípedos recurrentes, que no siempre están en los edificios de las otras tallas: Medium, Large o eXtra Large, que describe Koolhaas.

A pesar del alejamiento intencionado, las

características que las agrupan terminan por conformar una nueva tipología, 'las casas de OMA'.

Se percibe una cierta continuidad en la ideología OMA/Balmond, siempre reenfocada bajo una crítica profunda, aunque cada vez, un tanto entintada por el espectáculo, y la originalidad específica con la que se suele dotar a cada proyecto, producto de cualquiera de los autores intervinientes.

Jencks apunta a este respecto, justamente en las ideas provenientes de Balmond, que "la apreciación estética e intelectual, demanda un mínimo de provocación, algo que incita a que observemos y nos replanteemos de forma novedosa."⁴

La Ideología de este hecho, vincula a la Maison à Bordeaux, dentro de una línea tipológica un tanto peculiar, quemásqueencontrarunarelaciónsometida a un discurso concordante, para pertenecer a cierto estilo o método particular, se adscribe a la ideología que comprende la especificidad del planteamiento, en relación al funcionamiento y gusto del usuario, determinante en proyectos contemporáneos, tales como la Curtain Wall House de Shigeru Ban (1995) o la T-House de Simon Ungers (1992). Esta línea tipológica, diverge del planteamiento expuesto en las otras casas de OMA.

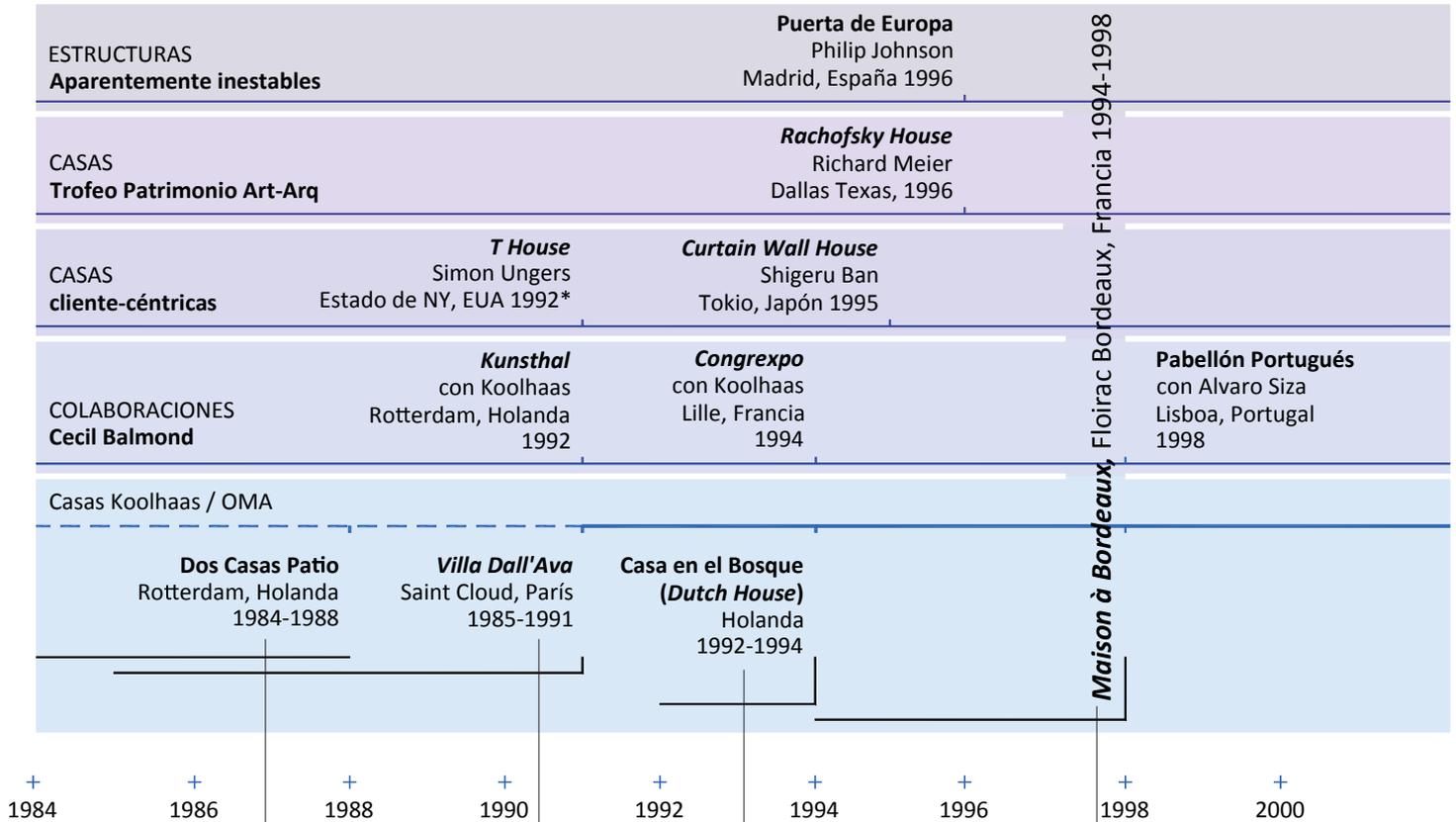
Existe entonces, en este cliente-centrismo, un regreso inconsciente que la Robie House ya había superado, volviendo a situar al hombre en el centro del mundo, como también sucediera hace mucho tiempo en Versailles,⁵ aunque esta vez, bajo un esquema simbiótico, donde tanto sujeto como objeto, aportan su mejor funcionalidad, en el encuentro de su ajustada sincronía.

3 Norberg-Schulz(2001a), p 44

4 Balmond, et al.(2002), prefacio

5 Norberg-Schulz(2001a), p 184

fig. 3.3 Diagrama de tipologías partícipes de la *Maison à Bordeaux*



* Oscar Mathías Ungers, arquitecto alemán exiliado en EUA, es padre de Simon Ungers y a su vez, maestro de Koolhaas



La ideología determinante de esta máquina-hogar, se respalda en la sinergia edificio-usuario, que funciona como ingrediente indispensable para este tipo de proyectos. Aquí, el usuario, es quien llena metafórica y físicamente, cada uno de los niveles cuando él está presente.

Existen otras relaciones tipológicas vinculadas con la Maison, sea con edificios que pretenden exhibir una inestabilidad estructural, tal como las torres de la Puerta de Europa de Philip Johnson en Madrid (1996); con viviendas encargadas como obras de autor, como la Rachofsky House de Richard Meier en Dallas (1996); o también con aquellas apartadas del ojo público, como la casa Can Feliz de Jorn Utzon en Mallorca (1994), todas creadas durante los mismos años.

En la Maison, se presta atención a seguir el diseño con cautela, con tal de no adscribirse a la tipología preestablecida del hotel Saint James, de Jean Nouvel, situado a unos cuantos kilómetros fuera de la ciudad, hotel que como la Maison, se erige en una colina de forma aislada y dirige algunas vistas a los campos de Floriac,⁶ se procede con cautela, de manera que el proyecto de la Maison, mantenga lo más intacto posible, su originalidad.

En la tensión ideológico-tipológica, el tiempo interior expuesto en las ideas, compartido y administrado junto con otros sujetos, cuestiona la relación del objeto al que se dirigen las intenciones, y que tiene cabida en el tiempo exterior, con respecto a otros objetos. De modo que aquí se exhibe, la relación interior-exterior, de los tiempos plurales compartidos de forma sincrónica.

6 Balmond, et al.(2002),
p 23



3.1.1.2 Una Ideología como antecedente de una consecuente Tipología: Impronta de la memoria ideológica

Existe una línea causal, en la que los arquitectos se siguen los unos a los otros, ya que comparten hábitos mentales, entrenamiento y técnicas, se sirven de lo que Umberto Eco llama “levantarse a hombros de gigante”;⁷ esta práctica conduce al ahorro de tiempo en la reflexión mental, gastado en el ejercicio del ensayo y el error, ya que se cuenta con una base previa, advertida en arquitectos predecesores, a partir de la cual se puede proceder.

“Cuando la tradición pulsa a través de los años, el tiempo aparece reversible o cíclico: por ejemplo, versiones del clasicismo abstracto y del estilo internacional, ambas tienden a resurgir cada veinte años aproximadamente. Estos patrones recurrentes le dan a uno la sensación de déjà vu, el fuerte sentido, que la mayor parte de la arquitectura de hoy en día, es un resurgimiento de un resurgimiento, y apoyan la noción paradójica, de que el modernismo se ha vuelto pasado de moda y conservador.”⁸

Esta sensación cíclica, es producto de la alternancia de generaciones, y el patrón que la regula, parece acortar cada vez más el tiempo intermedio.

El conjunto creativo al encuentro de este proyecto, tuvo la tarea de encontrar un terreno ideológico común, donde de diferente modo se hallaran y estuvieran satisfechas, las tres partes implicadas en su concepción: el arquitecto, el ingeniero estructural y el usuario. Este sitio de común entendimiento,

es un terreno lleno de complejidad, sinergia e innovación.

La ideología que habita el panorama en el que se desarrolla la nueva concepción, parece dar continuidad a la filosofía de cada uno de los miembros de este equipo (Koolhaas / OMA, Balmond y Lemoine), aquí, se propuso replantear elementos de cierto carácter y simbolismo, bajo un nuevo esquema de funcionamiento y espectacularidad, tal y como puede advertirse en el apunte de Balmond: “... nuestra visión atrevida concebía un peso muerto colgado en el espacio, que denotaba un momento de peligro”.⁹

Los mecanismos a partir de los cuales se desprende la ideología configurativa, provienen cuando más antiguos, del pensamiento del movimiento moderno, ya que conjuran patrones de abstracción, que normalmente estarían excluidos antes de la época moderna. Las insignes diferencias con respecto a la adopción de esta ideología, se centran en proponer una confección industrial específica, y ya no genérica, así como a impulsar la profundidad conceptual.

Alberto Campo Baeza dice de Koolhaas, con motivo de la Maison “...Koolhaas coge de Mies lo esencial: la transparencia y la continuidad del espacio y el plano del suelo. Como novedad - entre comillas, porque tampoco es que sea nuevo -, aporta la ubicación de

7 Eco toma prestada esta frase de Newton. Eco(2004), p 32

8 Davison(1999), p 182

9 Balmond, et al.(2002), p 43

los dormitorios en la parte alta de la casa, y allí los mete en una caja muy hermética, en la que da igual la forma circular que tienen las ventanas; hubieran podido tener cualquier otra forma, porque la clave de ese espacio es el hermetismo.”¹⁰

La influencia evidente de Mies, tal como la de Le Corbusier, a quienes se les considera dos piezas fundamentales del movimiento moderno, por sus planteamientos contundentes y significativos, no son nada despreciables para ningún arquitecto, esto es evidente en la pauta que marca Koolhaas, y más que su influencia, no implica otra cosa, sino el nuevamente apoyarse en los hombros de gigantes.

Sara Whiting, marca el camino por el que se ve confrontado Koolhaas, en el proceder de la visión moderna, la cual, ya está un tanto distanciada de sus compactos orígenes. Aquí Whiting menciona “Mientras que en 1954 un edificio (como el Seagram de Mies van der Rohe) podía ser un ‘retrato’ de una entidad conocida, cuarenta años después, tenía que ser un mecanismo capaz de crear un grado de totalidad, a partir de un conjunto de ingredientes y estados latentes en permanente cambio. Así, un edificio ya no era una cuestión de arquitectura, sino de estrategia”.¹¹

Un edificio para Koolhaas, no es una cuestión admirada por su esencia estética, sino por su densidad teórica, tal como podría ser un cuadro de Picasso.

Un edificio representa hoy en día, un compendio de eventos, situaciones, mensajes, experimentos y símbolos, que distan mucho del movimiento moderno original.¹²

Incluso sus edificios, toman distancia con el postmodernismo y el deconstructivismo, ya que

parecen aludir más a lo que se podría denominar un ‘formalismo teórico’.

La producción industrial, como dice Moneo, se ajusta hoy en día más, a ese deseo de indiferencia temporal, formal y, en último término, personal, que como hemos visto, Koolhaas siempre reclama.¹³

En la Maison, se puede apreciar el origen industrial de la manufactura de las piezas y de los materiales, con cierta ambigüedad en la línea del continuo temporal, y con un cierto toque de personalización original, visible con la caja de cemento vino, que flota por encima de los otros dos niveles.

Si algo se retoma verdaderamente del movimiento moderno, es el funcionalismo, exacerbándolo al grado de la obsesión - que a modo de Arthur Koestler - implicaría al ‘fantasma de la máquina al asecho’, ya que en la búsqueda por el diseño omnímodo, se encuentra que hay dimensiones de la experiencia humana que no pueden estandarizarse, racionalizarse o predecirse,¹⁴ impidiendo que el aparato creativo, llegue a dominar y resolver el funcionamiento total.

La configuración de la Maison, tal como la Villa Dall’Ava y la Dutch House, admite un método donde se recuperan elementos útiles, de edificaciones anteriores, tal como hacen los posmodernistas en su afán de reconectar con el pasado.¹⁵ De manera que así, se transgreden los límites que exige la tabula rasa, de la ideología del movimiento moderno, con la diferencia que estos elementos, son rescatados en su forma más abstracta y austera, ya que el pórtico, la ventana o la escalera conservan su esencia, ubicados donde siempre han estado, es decir, delineando un discurso retórico, que lleva de la mano al visitante,

10 Campo Baeza(2002), p 77

11 Cortés, et al.(2007), p 34

12 Norberg-Schulz(2001a), p 213

13 Moneo(2004), p 315

14 Muschamp(1998),

15 Stenros y Aura(1987), p 11

con tal de imprimirle significados en lo simbólico y sensaciones a través del descubrimiento.

Hay partidarios del Postmodernismo, que aceptan el eclecticismo y lo ven como una forma contemporánea de continuar con las tradiciones, ya que estas deben continuar en el espíritu de hoy en día, e interpretar artísticamente en conjunto, la historia a través de la realidad actual.¹⁶ Koolhaas y compañía, rescatan del pasado, el abstraccionismo, y lo recomponen con ideas que provienen del cine o la literatura, haciendo a su modo, una arquitectura ecléctica, que implanta ideas y significados, provenientes de diversas fuentes y que sirven para argumentar en la configuración de sus casas, un presente más complejo y abierto, no como la línea

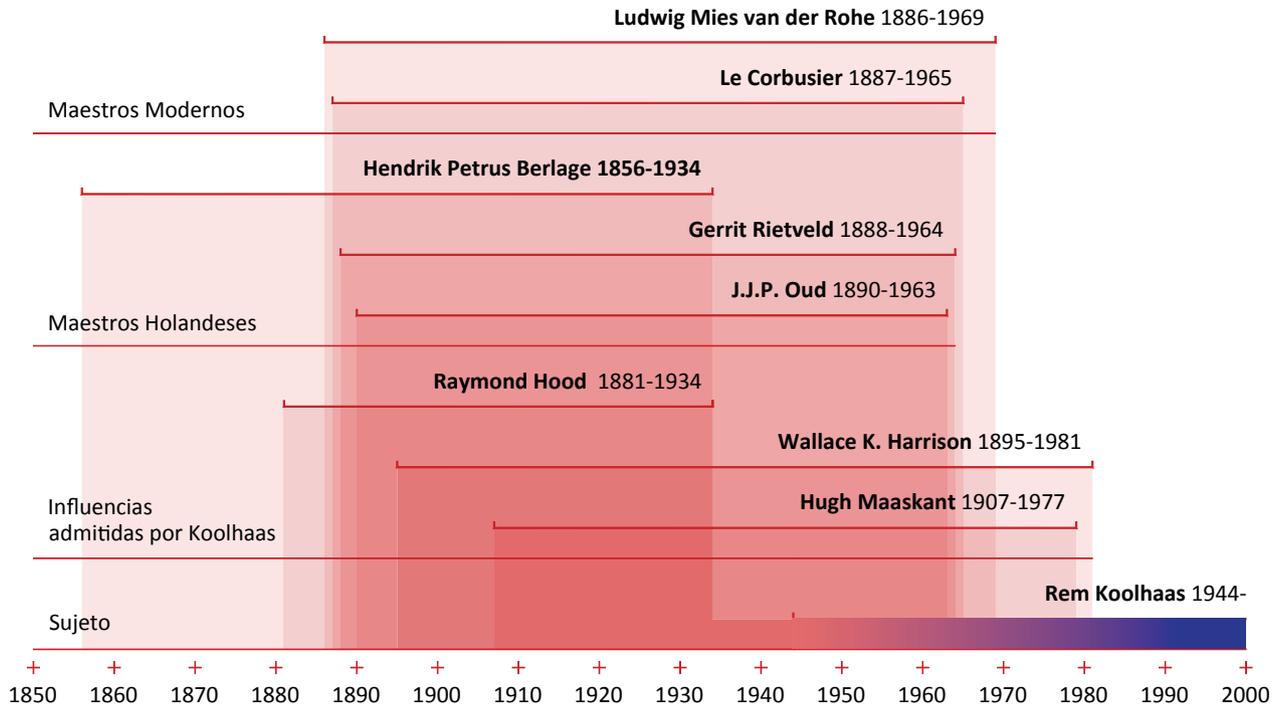
general de los posmodernistas, que configuran reinterpretaciones geométricas.

En la composición de estos elementos y bajo ciertas influencias, el equipo creativo del proyecto encabezado por Koolhaas, se adentra aún más en la abstracción, reconfigurando la escala de los significados, con tal de que esta se ajuste a sus casas, empatando también esta composición, con diferentes escalas perceptivas, al recomponer lo que ya ha desglosado, como elementos singulares con un arreglo original.

En éste recomponer, el equipo creativo trabaja con la deconstrucción de los objetos, para reordenarlos y dotarlos de un significado, el cual reside en

16 *Ibíd.* p 93

fig. 3.4 Diagrama de influencia ideológica en las tipologías de Rem Koolhaas / OMA



su agrupamiento, como es el caso del desfase estructural, que genera la idea de que el cuerpo principal flota.

OMA recibe influencias del pasado que son evidentes en la manufactura de algunos elementos de sus casas, como son el librero de la Villa Dall'Ava y de la Maison, influencia proveniente de los arquitectos holandeses más grandes del siglo veinte, tales como Hendrik Petrus Berlage, J.J.P.Oud o Gerrit Rietveld, que compartieron el genio de Piet Mondrian, por diseños compactos y racionales; en sus diseños no hay frivolidad tal como la de Lutyens, no hay fantasía como la de Gaudí, no hay torres como las de Sullivan, sino entramados limpios, dimensiones modestas y líneas rectas. El trabajo de Koolhaas, aún hace eco de esta tradición, más visible aún en sus proyectos de Holanda.¹⁷

Rem Koolhaas, admite influencia de quienes fueran algunos de sus arquitectos modelos, como Wallace K. Harrison, Hugh Maaskant¹⁸ o Raymond Hood,¹⁹ influencia que se ve reflejada, en su obra construida.

La arquitectura-máquina que prescribía el Futurismo, y se había proclamado a principios del siglo XX, se promovió de distintas maneras por la modernidad, y acabó finalmente por materializarse en la arquitectura high tech.²⁰No obstante que la arquitectura por la cual pugna Koolhaas, según lo refiere él, prefiere desligarse de toda etiqueta, aún recordando, el espíritu de los futuristas en búsqueda de la originalidad.

La impronta de la memoria ideológica, se graba de forma paralela en proyectos afines, ya que comparten una línea ideológica común. Estos

al devenir materiales, incurren en coincidencia tipológica, ya que un mismo sustrato alimenta más o menos la misma cosecha.

Aquello que se retoma de una ideología pasada e incide en la configuración tipológica posterior, admite la continuidad de pensamiento, prescribe la factibilidad constructiva, y junto con la aceptación social, halla la vigencia del pensamiento, así como la reproducción y divulgación en proyectos afines. La relación ideológica con el pasado, sirve de línea genética, a cuanto se hace en el presente.

17 Betsky, et al.(2003),

p 57

18 Ibid.p 33

19 Ibid.p 62

20 Hearn(2006), p 250



3.1.1.3 Una Tipología como antecedente de una consecuente Ideología: Genética tipológica

Según la reflexión de Muschamp “No importa qué cantidad de habitaciones o armarios tengas en casa, suele haber muy poco espacio para el tiempo. Esta es una de las razones del porque la arquitectura continúa evolucionando. Los arquitectos tienen tan solo un corto intervalo, para reaccionar en el tiempo presente, antes de que se les escape”.²¹

Koolhaas al hablar de la Ciudad Genérica, dice que hay edificios interesantes y aburridos como en cualquier otra ciudad. En ambos casos su ascendencia se remonta a Mies van der Rohe: quien bajo dos categorías distingue sus principales tendencias, la primera categoría, pertenece a edificaciones como la torre irregular de la Friedrichstrasse (1921); mientras que la segunda categoría, tiene que ver con las cajas que concibió no mucho después. Mies, a partir de entonces, no volvió a proponer proyectos “interesantes” como posibles edificios, se avocó al perfeccionamiento del modelo y la técnica, estrategia aparentemente heredada por arquitectos como Richard Meier o Santiago Calatrava.

La Ciudad Genérica, según Koolhaas, demuestra que Mies estaba equivocado: los más audaces arquitectos herederos del Movimiento Moderno, han aceptado el desafío que Mies rechazó, hasta el punto de que ahora es difícil encontrar una caja. Irónicamente, este homenaje exuberante al Mies interesante, muestra que “el último” Mies estaba en un error.²²

A diferencia de las edificaciones del movimiento moderno, tanto Koolhaas como Balmond, conforman objetos de mayor complejidad, diferentes uno del otro y en tensión interna, producto de la crítica omnidireccional, emisiva, en el caso de Koolhaas y receptiva, en el caso de Balmond.

El conjunto creativo, ejerce la crítica y configura la línea de sus proyectos como productos de la mente, no como repeticiones de una configuración espacial.

La propuesta de Koolhaas y compañía, en la Maison à Bordeaux, propone con un ejercicio de mayor dificultad, retomar un combinado de las dos categorías de tipologías formales de Mies, elaborando un proyecto, esta vez mucho más interesante, que no ha de decantarse en un estricto planteamiento modernista, el cual habría de exigir un volumen impecable y diáfano, que imitara la estética fabril, o prescindiera de toda decoración.

Aquí, cuánto hay de lo moderno, adopta una innovadora especificidad, que gira en torno a la órbita de un peculiar usuario y no de un hombre genérico.

En la recuperación tipológica que se hace del pasado, parece existir una dilatación de la brecha temporal, ya que se recuperan elementos de un pasado ‘clásico’, que no es tan distante, como aquel

21 Muschamp(1998),
22 Koolhaas(2006b), pp
45-46

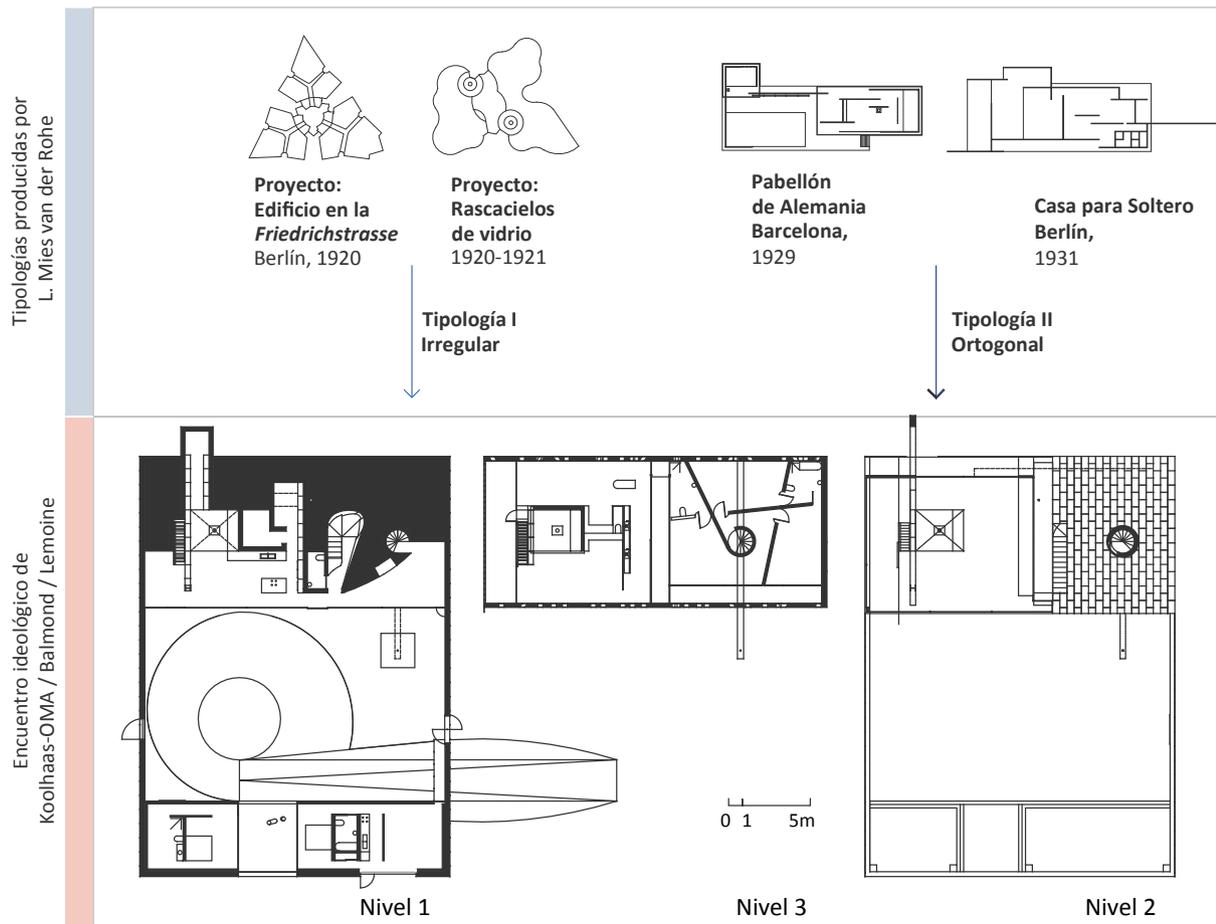
de los posmodernistas, que se impregnan de formas del clasicismo romano y griego, así como de las repetidas recuperaciones que se hicieran de ese estilo, eso sí con un toque diferente.

Las formas del pasado a las que se alude en este caso, son aquellas de las primeras décadas del siglo XX, difícilmente, anterior a esto, no hay ninguna reminiscencia, ni en esta ni en otras de las propuestas de Koolhaas o de Balmond.

Se rescatan aquí elementos, sin pretender que estipulen un simbolismo *per se*, estos se acondicionan en una amalgama, con los otros elementos del objeto arquitectónico, para reunir una fuerza simbólica fundada en el conjunto.

Sea o no la intención de sus autores, el cúmulo de estos elementos revisados, termina por recomponer algunas tipologías, como en el caso de la integración de esta casa, con las otras casas de OMA.

fig. 3.5 Diagrama de influencia tipológica en Rem Koolhaas-OMA / Balmond





3.1.2.1 Una Idea en tensión con una Tipología: Intertextualidad arquitectónica

En palabras de Koolhaas “Tradicionalmente, la tipología implica delimitación, la definición de un modelo singular que excluye otras disposiciones”.²³ ¿Hasta dónde se delimita la Maison à Bordeaux, como un modelo singular? y ¿Qué disposiciones se excluyen en este modelo?

En esta casa, se halla una combinación de ideas, que entretejen el pasado y predisponen la futura adopción de lo que en ella se plantea, el objetivo es generar un modelo con tratamiento genérico y universal, con la peculiaridad de poder ser orquestado únicamente por Koolhaas. Este es un modelo que recicla las formas del pasado, sin exhibir ninguna influencia manifiestamente intencionada, cada casa propuesta por Koolhaas, es un prototipo paradójicamente único de lo genérico.

Configura cada nuevo objeto, con más o menos la misma serie de ideas, y con la intención aparente de que sean universales, mientras busca que sean únicos., es decir que Koolhaas introduce una filosofía dualista. Cada casa expresa un planteamiento original, que versa, entre la inquietud teórica que guía su pensamiento a cada momento, la cual declara su intencionalidad, y una tenue conexión consciente, de la regeneración de los mismos preceptos, en un objeto nunca antes visto, y si cabe decirlo, exótico, con tal de sorprender y ser renuente a la simple asimilación. La renuencia de Koolhaas, puede evidenciarse en el siguiente texto escrito de su mano:

“Tal vez el interés en la obscenidad sea también un interés por permanecer indigerible”²⁴

Koolhaas por naturaleza, predica ideas del orden reaccionario, con tal de agitar la normalidad a tal grado, que para interpretar el objeto, se requiera de una postura crítica, y a veces incluso cáustica.

Tales ideas están en este proyecto, por ejemplo, al privilegiar la ubicación del ascensor por encima de la de las escaleras, haciendo que el discapacitado, sea más ágil que la gente sin minusvalías.



También, se busca un sistema estructural que llame la atención, sea por su casi inexistencia o por el virtual desbalance que evoca. La estructura se ayuda de la transparencia y la reflexión del segundo nivel, aunque cabe recalcar, que esta situación en el objeto final, se ve un tanto desencantada por la colocación

²³ Koolhaas(2006a), p 27

²⁴ Whiting(1999), p 53

fig. 3.6 Posición privilegiada del ascensor

de un plano inclinado, cerca de la escalera, ¡hecho de un material opaco! Este elemento intrusivo termina por unir los volúmenes sólidos de arriba y abajo, justo en el lugar donde aparentemente se buscaba una impecable transparencia. Este desafortunado elemento, añade una conexión sólida innecesaria, a aquellas que con dificultad se habían logrado minimizar. Este nivel, el intermedio, logra demarcarse con más distancia de los otros niveles que pretenden funciones y formas distintas. Geométricamente, pudo haberse esperado que fuera un vínculo de transición entre el primer y tercer nivel, ¿y cuál es el resultado? Un nivel aún más disímil, que los otros dos incluso combinados, prueba de la reincidente dualidad configurada.

La novedad estructural, se basa en desfasar los soportes, moviéndolos fuera de la planta, concediendo un grado de libertad visual sobre la estructura. También, al invertir los soportes horizontales, uno por encima de la cubierta y otro por debajo, se añadió un segundo grado de libertad.

Los dos cambios en conjunto, permitieron que la masa tuviera su propio momento - de lo fatal a lo genial. Impresión casi preocupante vista desde un ángulo en escorzo, ya que parece un misil asomándose por el borde, mientras que en otro ángulo parecía un monstruo atrapado en contra de su voluntad. De cualquier manera, la configuración funcionó, el resultado es dramático, brutal y excitante.²⁵

De acuerdo con Moneo, “Si Le Corbusier nos enseñó a pensar en arquitectura en términos de ‘planta libre’, Koolhaas ha incorporado a la cultura

arquitectónica de finales del siglo XX el concepto de ‘sección libre’²⁶. Esta idea es evidente en este proyecto. Se hace más notable en el estudio de la sección de la casa, dando continuidad al ascensor y al librero, mientras que se encuentra una cuidadosa oposición geométrica entre las tres plantas, a las que Koolhaas describe como tres casas diferentes.

La aplicación de la idea del desarrollo del proyecto en sección, es notoria tanto en este proyecto, como en otros de la mano de este autor, esta, es una idea recurrente, la cual había descubierto Koolhaas, a partir del proyecto del Downtown Athletic Club²⁷, y que a partir de entonces, sería inevitable en cualquiera de sus proyectos.

Koolhaas, es consciente de la necesidad de vitalizar visualmente el plano, y los acentos plásticos que en él introduce, mismos que confieren a su obra, un sabor personal y propio, que no puede encontrarse en los trabajos de sus seguidores.²⁸ En este condimentar por parte de Koolhaas, encontramos ideas evocadoras que describen una estética, aparentemente accidental y repetitiva en sus proyectos, sea esta, por ejemplo, en la relación con la instrumentada simbolización del ‘flotar’, análoga con aviones y barcos como en la Villa Dall’Ava, en la Dutch House o en la Maison. También repite la relación que evocan las portillas circulares que comunican al exterior, como se observa en la Estación de Zeebrugge o la Maison.

Cecil Balmond escribe al respecto de esta referencia.

“Rem especuló con pequeñas portillas dispersas a lo largo de la fachada, con la idea de que esto tendría un efecto genial. Hicimos flotar a modo experimental, pequeños círculos, como burbujas

25 Balmond, et al.(2002), p 44

26 Moneo(2004), p 318

27 Ibíd.p 322

28 Ibíd.p 342

de jabón cortando la fachada, de modo que probábamos diferentes perforaciones - con portillas a un nivel bajo para el cliente en silla de ruedas, y otras a un nivel más alto para los otros. Las vistas fueron calculadas y prescritas. Un dibujo hermoso, como una rosa de los vientos, tomó forma en la oficina de OMA.”²⁹

Conceptualmente, Koolhaas parece buscar de modo desinteresado, una estética polémica, sea en la inspiración de naves espaciales, como se ve en la Zeebruge, propiedades de un superconductor levitando en la propia Maison, globos aerostáticos como el pabellón de la Serpentine Gallery, crucifijos eclécticos, como el proyecto de la bolsa en Shenzhen, o incluso la Estrella de la Muerte de la Guerra de las Galaxias, en el edificio RAK en Dubái. Koolhaas pretende la agitación colectiva, con el afán de gestar admiración, se presenta provocador y discrepante, crítico e inconforme, eso sí, lleno de ideas, que difícilmente pueden leerse en continuidad con proyectos ajenos a los de su oficina, ya que no tiene intención de conducirse de manera mimética, con las propuestas de sus contemporáneos.

Koolhaas se autocrítica, y con esto mantiene una cuidadosa distancia de lo que denomina “‘espacio basura’ - del cual dice que representa -una tipología inversa de identidad acumulativa y aproximativa, relacionada menos con la clase, que con la cantidad.”

³⁰ Koolhaas procura que sus ideas, abandonen el espacio basura, el producto reminiscente y descerebrado del movimiento moderno, que tiene fundamento en la consecución tipológica, sin ninguna postura crítica o agregado intelectual. El espacio basura, ciega a la gente y la hunde en un vacío, ya que el espacio se vuelve familiar, si genérico, nunca original, éste, es comparable a la

metáfora de una fotocopia de una fotocopia de una fotocopia... ad infinitum. En el espacio basura, no hay aportación ni inteligibilidad, a pesar de ser genérico y universal.

Koolhaas, advierte nuevamente de forma polémica, que “Restaurar, recolocar, reagrupar, reformar, renovar, revisar, recuperar, rediseñar, retornar, rehacer, respetar; los verbos que empiezan por ‘re’ producen ‘espacio basura’...”

Cada casa, cada proyecto, es una película nueva, un guión que hila una consecución de escenas, o tal como lo elucida Moneo, cada proyecto es “La concatenación de espacios que parece estar dictada por el travelling de una cámara, lo que explica por qué no cabe un entendimiento global y sintético del espacio.”³¹ Cada ángulo tiene un porque, cada flujo una experiencia, cada visión un cúmulo de configuraciones intencionales, que buscan hacer de la arquitectura, un sitio funcional y lleno de significado.

Una misma idea dirigida a diferentes objetos, integra en una misma tipología, diferentes contenidos, los que al ser interpretados, se entretienen en una lectura vinculante o intertextual.

29 Balmond, et al.(2002), p 36

30 Koolhaas(2006a), p 27

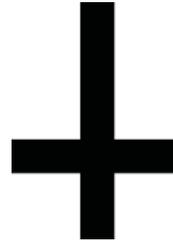
31 Moneo(2004), p 353



Fantasia futurista
serie animada *The Jetsons*



Levitación magnética
Tecnología de punta,
superconductores



Simbolismo Religioso
Cruz Invertida o de San Pedro
también ligada a lo satánico



Ficción
Estrella de la Muerte
STAR WARS



Concurso:
Terminal Marítima de Zeebrugge
1989

Edificio:
Maison à Bordeaux
1998

En construcción:
Bolsa de Shenzhen
2006

Proyecto:
Edificio RAK
2007

Estética Provocativa, Rem Koolhaas/OMA

fig. 3.7 La idea de provocar reúne a la obra de Koolhaas / OMA, en una tipología particular que se asemeja a imágenes de orígenes diversos



S/x → O·x

3.1.2.2 Una Idea como antecedente de una consecuente Tipología: Prefiguración minuciosa

La idea de los volúmenes que parecen flotar, se asoma metafóricamente en la Villa Savoye (1931), aquí, Le Corbusier había pretendido originalmente “una caja blanca de luz flotando sobre los campos”³² propiedad del Sr. Savoye en Poissy (Yvelines). Es finalmente con Koolhaas, que esta idea, aún mejor resuelta, logra su construcción.

Las casas de Koolhaas, parecen reorganizar también la disposición de la celda de Le Corbusier, ahora como idea disponible a todos los usuarios en esta tipología, ya que en cada casa, se compartimentan espacios que sirven para realizar todas las actividades necesarias, que además presentan separaciones francas entre sus habitantes, ya de por sí bastante individualizados, sea esto por los volúmenes en la Villa, los niveles en la Dutch House o la separación por el vacío en la Maison.

La experiencia al recorrer las casas o más en particular dentro del ascensor de la Maison, recuerda aquello que Giedion escribió, acerca de la experiencia al moverse por la Torre Eiffel “La interpenetración de los puntos de vista en continuo cambio, recrea bajo el ojo del espectador, un vistazo de la experiencia en cuatro dimensiones”³³

Koolhaas con el recorrido en cada casa, también parece recapitular la idea del pensamiento del espacio romano, ya que este da cuerpo a la dimensión del tiempo, no como un orden estático

y eterno, tal como ocurría con el espacio ortogonal de los egipcios, sino como dimensión de la acción,³⁴ proveyendo a cada travesía interior, con una dinámica distintiva en todo momento, tal como puede apreciarse, en las portillas de la fachada de la Maison.

La idea romana, proviene seguramente de la influencia de la sustitución de la figura del dios antropomorfo, por el vago concepto de ‘hado’, esto es, el principio que mueve las cosas y produce los hechos.³⁵ Esta nueva veneración, separa al sujeto del objeto, preocupándose ahora más bien por su interrelación. Situación evidente en las casas de Koolhaas, y más en particular de la Maison, para la cual declara “El movimiento de un ascensor cambió la arquitectura de la casa en todo momento, su corazón era una máquina.”³⁶

Las casas de Koolhaas, parecen también ratificar la idea que Giedion reconoce como: “...el secreto de la arquitectura del siglo XVIII: – donde – cada elemento, coordinado con todos los demás, – permite que – formas aisladas, logren ser sintetizadas con el fin de obtener un conjunto que sea realmente atractivo.”³⁷ Ya que combina materiales, formas y contenidos dispares, que se sintetizan con un alto grado de concentración, en una escala acorde con el núcleo social mínimo (la familia), produciendo edificaciones, que relacionan armónicamente sus elementos, a pesar de la heterogeneidad aparente.

fig. 3.8 Escalera lineal (arriba); escalera en rizo desde la cocina (abajo) ambas conectan los mismo niveles.



32 Balmond, et al.(2002), p 24

33 Colomina y Lleó(1998), p 42

34 Norberg-Schulz(2001a), p 50

35 Ibíd.p 51

36 Colomina y Lleó(1998), p 42

37 Giedion(1978), p 149

38 Colomina y Lleó(1998), p 43

39 Ibíd.p 44

40 Ibíd.

41 Ibíd.p 42

42 Muschamp(1998),

La escalera que lleva desde la cocina, parece un tributo al pensamiento de Gaudí o a Kiesler,³⁸ este tipo de escalera, la cual arranca en un punto y termina justo por encima de éste, también es ensayada en el edificio de Congrexpo en Lille (1994).

Las perforaciones que ya había recuperado en el proyecto de la estación marítima de Zeebrugge, recuerdan por su selectividad, a la colección de incisiones inscrita por Le Corbusier en Ronchamp, el ritmo y forma de estas, recuerda más, a la retícula suscrita por Melnikov en su casa estudio,³⁹ mientras que la totalidad de la geometría tiene que ver más con la caja del borrego del cuento del Principito.

Koolhaas, gusta de jugar con transparencias, como ya se hiciera patente en las dos casas patio de 1988. En la Maison, la estructura del nivel intermedio, concilia tanto el piso como el techo, para producir

una sensación de completa transparencia, ¿Es esto un eco de lo que Mies ideara para la casa Tugendhat, donde una ventana larga se hunde en el sótano con la ayuda de un motor?⁴⁰

El espacio del ascensor, llama la atención por su amplitud, y por la similitud de medidas con las de la cabaña de Le Corbusier en Cap Martin, el ascensor de la Maison, cuenta con 3 m x 3,5 m mientras que la cabaña excede estas medidas por poco, al ser un cuadrado perfecto con 3,5 m x 3,5 m.⁴¹

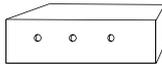
Cuando el ascensor cambia de nivel, parece que el suelo de la habitación se desmaterializa, como sucediera en un episodio de los Hardy Boys (temerarios descendientes de las historias de Edgar Allan Poe) donde un inventor loco, que vive en una casa vieja equipada con artilugios tales como un fantasma mecánico, y una habitación a la cual se le hunde el piso, deja el mobiliario suspendido en el aire.⁴²

Koolhaas, se apropia de cualquier idea que le sea útil en la prefiguración de sus objetos, sin importar su procedencia, las dirige a la arquitectura predisponiendo nuevas tipologías.

fig. 3.9 Precedente ideático de las portillas



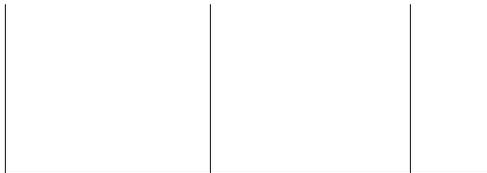
Casa Estudio Melnikov
1927



Caja del principito
1946



Capilla de Ronchamp
1955



ideas precedentes del uso de portillas,
característica que ahora agrupa a una tipología
en la obra de Koolhaas/OMA



Zeebrugge, 1989



Maison à Bordeaux, 1998



3.1.2.3 Una Tipología como antecedente de una consecuente Idea: Reflexiones del bagaje arquitectónico

La Maison à Bordeaux, es un ejemplo de la apropiación que Koolhaas junto con OMA, hace de numerosas estrategias originales de la obra construida de Mies van der Rohe.

En muchos proyectos, parte de la elevación de la obra con un zócalo, el mismo tipo de plataforma que Mies usara para elevar en menor o mayor grado sus estructuras por encima del suelo, una táctica heredada a su vez de la arquitectura neoclásica de Schinkel, y que se llega a remontar a la arquitectura romana.

Otro ejemplo de esta apropiación sistemática de la obra de Mies, puede percibirse en la primera impresión que uno recibe, al entrar en coche, ya que repite, una de las famosas vistas de los jardines de la primera casa de Mies, la casa Riehl. Además la fachada posterior, claramente hace eco del perfil de la casa en cantiléver, del proyecto de la House on Hillside o Casa en la Ladera de 1934.⁴³

Al aproximarse a la casa por el patio, uno se ve enclaustrado por paredes en tres de sus lados, acogido por un tipo de arquitectura como aquella de Luis Barragán, introvertiendo el universo de la casa hacia uno, aquí se posa también el remate de un árbol, que bajo la sintonía simbólica barraganiana, describe elementos aislados de la obra de este último, como fuera el caso de la Jacaranda protagónica de la casa Gilardi. La forma en su aproximación, trae a

la mente la secuencia de créditos realizada por Saul Blass para una película de suspenso de Hitchcock.⁴⁴

Sin embargo, a diferencia de la casa en la ladera de Mies, y el proyecto de la casa-puente de los Eames (1945), la conformación de viga-puente de la Maison à Bordeaux, en vez de sustentarse en el concepto de la transparencia global, el cual sería el nivel más emblemático, se erige como una caja de cemento perforada, rígida y hermética.⁴⁵ Más en cercanía con la casa Puente de Amancio Williams en el Mar del Plata (1942).

Las ideas en las cuales parecen encontrar inspiración estas cajas flotantes, evocan cualquier tipo de embarcaciones como barcos o aviones, en este caso más en particular, el barco que diseñara Louis Kahn, para la American Waterways Wind Orchestra, así como también uno de los tipos de



puentes peatonales, que dan acceso a los aviones en un aeropuerto, sobre todo aquellos de uno de los aeropuertos posiblemente más conocidos por Koolhaas, el aeropuerto de Schiphol, que da servicio

43 Riley y Museum of Modern Art (New York N.Y.)(1999), p 32

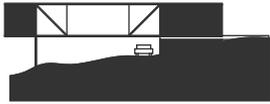
44 Muschamp(1998),

45 Colomina y Lleó(1998), p 40

fig. 3.10 Barco diseñado por Louis Kahn .

46 *Ibíd.*

47 Melhuish(2004), p 95



Proyecto: *House on the hillside* o

Casa en la ladera

L. Mies van der Rohe 1934



Proyecto: Casa Puente
Charles y Ray Eames



Edificio: Casa Puente
Amancio Williams
Mar del Plata, 1942

a Ámsterdam y Róterdam, donde éste tiene una oficina. También hay conexión con los merenderos americanos, muchos de los cuales fueron diseñados en estilo Art Decó o Streamline.

El edificio recuerda en algún momento, a una casa de dos o tres patios, mientras que desde la cima de la colina, parece más bien una casa tipo pabellón aislada en el paisaje, como la casa Farnsworth o la casa Eames en Pacific Palisades, siendo que la casa Eames de acuerdo con Alison Smith y Beatriz Colomina, es tanto un patio como un pabellón.⁴⁶

Hay tres patios que articulan las relaciones de los habitantes con el resto de la casa, el primero, el mayor, aquel de la entrada, público y accesible a todo aquel que tenga acceso a la propiedad, está destinado a recibir vehículos, y a fungir de intercambiador con el exterior. El segundo patio, se forma por el vacío entre los dos volúmenes del edificio principal, donde se recibe a las visitas y a partir del cual se tiene una de las mejores ópticas de

la propiedad. El tercer patio, es aquel que conforma el ascensor, exclusivo del usuario y condicionado al nivel donde éste decida presentarse.

El ascensor, puede considerarse como un patio poco común y fluctuante, y la ausencia de este en cualquier nivel, refuerza la función que desempeña, ya que los patios son articulaciones que habilitan múltiples funciones y conectan diferentes espacios.

Koolhaas, establece de inmediato un fuerte contraste con el anterior tipo de casa de este cliente, un 'palais bourgeois' en Burdeos, mismo que al cliente comenzó a parecerle más una prisión, dadas sus nuevas limitaciones de movilidad.⁴⁷

Las tipologías permiten el reconocimiento de elementos realmente significativos, que han podido evolucionar al ser ensayados repetidamente, las ideas elaboradas sobre el aprendizaje de las tipologías, permiten la confección de espacios con funciones más precisas y armónicas.



fig. 3.11 Ensayo puntual del bagaje tipológico

Edificio: *Maison à Bordeaux*, fachada Suroeste, Rem Koolhaas / OMA, 1998



3.2.1.1 Una Idiosincrasia en tensión con una Historia: Consciencia histórica

La historia en la arquitectura, comprende una gama de circunstancias desarrolladas en escenarios contextuales, que tienen efecto en uno o varios tiempos, y que en conjunto inevitablemente, han de determinar al arquitecto, el cual se ve comprometido a entretejer la Historia en su proceder.

Norberg-Schulz, apunta que el papel de la historia de la arquitectura, consiste en ayudar al arquitecto, a proyectar y prever, a comparar y a criticar.⁴⁸

Koolhaas, se apoya en la historia como un fondo teórico, ésta es para él, un obstáculo a vencer, de ella procura rescatar también de forma abstracta, elementos simbólicos, a los que difícilmente se les pueda atribuir un autor único, tal como aquello que rescata del mundo romano, no solo a nivel urbano, también a partir de los complementos de la ciudad, tales como la típica casa romana de Pompeya.⁴⁹

En el caso de la Maison, esta última influencia es notable, en la abstracción que toma forma de una visión introvertida de la casa,⁵⁰ tal como se puede comprobar, en el primer y tercer nivel.

Koolhaas en vez de adherirse a una forma de pensamiento, o una metodología formal, toma un camino similar al que emprendiera Brunelleschi. Ya que cuando este construye San Lorenzo, rompe con el estilo gótico imperante y realiza la primera iglesia renacentista. En aquel entonces, el medio

social existente, exigía que el edificio de la iglesia, simbolizara ciertos valores culturales (objetos religiosos) con los que no podía “experimentar” el arquitecto. Pero se le permitió “enfocarlos”, de una forma nueva, es decir, situarlos en un nuevo contexto fenoménico.⁵¹ Tal y como se puede ver, en los replanteamientos que Koolhaas propone, haciendo uso de la hermenéutica, ya que sabe interpretar los contenidos, desde un contexto diferente al de aquel que los ha creado.⁵²

Existe también, una serie de paralelismos en Koolhaas, con algunos planteamientos que hiciera Le Corbusier en su momento, ya que aquel soñaba con la historia urbana, reducida a la arquitectura, a expensas de la vida social y económica, con tal de ahondar en la creciente felicidad de los innovadores como él mismo.⁵³

Koolhaas ha transformado su oficina, en una universidad viajera, ha firmado contratos de patrocinio con editores y casas de moda, se ha relacionado con altas autoridades europeas e incluso ha incursionado en el estudio de Lagos, África. Para que esta semiología no sea perturbada por barreras de lenguaje, se ha vuelto promotor del inglés en Europa.⁵⁴ Koolhaas, parecía buscar un sitio en la historia, antes de que esta tuviera oportunidad de ofrecérselo.

48 Norberg-Schulz(2001b), p 57

49 Betsky, et al.(2003), p 160

50 *Ibid.* p 161

51 Norberg-Schulz(2001b), p 80

52 Muntañola Thornberg(2000), p 61

53 Riley y Garcias(1996), p 60

54 Sebbag*ibid.* p 93

- 55 Cita del jurado,
Pritzker Price 2000, p 8
56 Lynch(1975), p 146
57 *Ibid.* 141
58 *Ibid.* p 230

A este respecto, se lee en la cita del jurado de los premios Pritzker, que la Maison ya ha sentado el precedente, ya que acaparó el protagonismo ante el resto de su obra hasta entonces construida, esta dice que es "...notablemente inventiva y compasiva, la casa en Burdeos...De haber solo hecho este proyecto, su nicho en la historia de la arquitectura estaría asegurado."⁵⁵

El jurado no cuestiona en ese momento, en que se ha basado para aterrizar a esta altura, sino que exalta aquello que Koolhaas tiene por ofrecer a la historia para su enriquecimiento.

"El pasado, el presente y el futuro, pues, se crean juntos y se influyen mutuamente. Su alcance y contenido se ven afectados no sólo por factores externos como la estabilidad y el "éxito" de la experiencia pasada, la seguridad simbólica del entorno percibido, las presiones del presente o

el carácter razonable de las experiencias futuras, sino también por hábitos mentales internos, por capacidades simbólicas, por el sentido del propio yo y por la fuerza de la motivación."⁵⁶ Según nos comenta Lynch, también menciona que "Cada individuo, crea de Nuevo el pasado, el presente y el futuro."⁵⁷ La dificultad reside, en crear de nuevo una triada de tiempos, más allá de uno mismo, cuestión que parece haber logrado Koolhaas, por ejemplo con su manifiesto retroactivo.

"En la adaptación, el objetivo es mantener cierto nivel de rendimiento en los ingresos, el confort, la seguridad, la adecuación, la velocidad, la pureza, la salubridad, el placer, el carácter visual o social"⁵⁸,

La historia ha de recibirse para ser usada en provecho del enriquecimiento de la forma de hacer arquitectura, la trascendencia histórica personal, llega con la fama.

fig. 3.12 "A menos que rompieramos con lo real y reconocieramos la arquitecctura como una manera de pensar sobre todo asunto, desde el más político al más práctico, liberandonos de la eternidad para especular sobre nuevos asuntos, más inmediatos y apremiantes, tales como la pobreza o la desaparición de la naturaleza, la arquitectura tal vez no lograría llegar al año 2050."
Párrafo final, del discurso de recepción del Premio Pritzker, 2000 de R. Koolhaas.(El premio parece haberlo recibido en buena medida gracias a la Maison à Bordeaux)





3.2.1.2 Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Historia: La aceleración de la autoreinvención

La impresión que se forma, en el momento de admirar o usar la obra, y permanece, como idiosincrasia particular de uno o varios personajes, de un objeto arquitectónico en el pasado, revierte su contenido, al abordar el cuestionamiento y comportamiento de los figurantes implicados en el presente, y al especular respecto a las circunstancias futuras, del objeto u objetos particulares que esten por tratar.

En la historia contemporánea de la arquitectura, es notable la influencia que Le Corbusier tiene en el trabajo de otros arquitectos. Una de las piezas clave del pensamiento corbusiano, puede leerse en la creación de Ronchamp, un objeto particularmente descentralizado de la arquitectura de su autor, que resultaría una sorpresa desconcertante para la mayoría de los afiliados al movimiento Moderno.

Le Corbusier con este proyecto, reclamaría el derecho de reinventarse a sí mismo. Demostraba con Ronchamp, que un replanteo, tal como proponía el movimiento Moderno en su origen, permitía la aproximación crítica al significado de las formas y las sensaciones, al experimentar un espacio. En Ronchamp, de pronto reaparecían todas las formas 'proscritas': la masa plástica, la abertura en el muro, la curva expresiva y el interior en forma de gruta. Aquellos que pudieron visitarla al ser terminada en 1955, pasaron por alto los fundamentos modernos y reconocieron la nueva dimensión conferida a la

arquitectura moderna. El edificio presentaba así, el renacimiento de esta arquitectura.⁵⁹

La iglesia de Notre Dame du Haut en Ronchamp, según un apunte de Norberg Schulz "demuestra el valor de la presencia física, y enseña a tratar la masa plástica, de un modo simultáneamente nuevo y antiguo. Ronchamp representa un retorno de la historia, con un sentido nuevo y más profundo, y le ofrece al hombre, la posibilidad de un fundamento existencial, no sólo espacial, sino también temporal. En efecto, no es posible una verdadera identidad espacial, sin integración de la dimensión del tiempo. Integrar el tiempo es una cuestión que concierne al carácter y a la articulación de la arquitectura."⁶⁰

El poder reinventarse, el jugar con estilos y elementos en diferentes momentos con afán crítico, tomó, después de Le Corbusier, un papel definitivo en la arquitectura de cualquier arquitecto, ahora estaba claro que la reinención es imperante, ya que esta, promueve una arquitectura más profunda e interesante, siendo reflexiva y autocrítica. Según he escuchado de Antonio Atolini "El arquitecto que no se reinventa, muere".

Tal es la manera en la que Koolhaas, afronta cuanto medio circunstancial se le presenta, por eso es difícilmente válido, el reconocimiento de un estilo en su arquitectura, ejerce más bien, una postura teórica.

59 Norberg-Schulz(2001a), p 215

60 *Ibíd.*

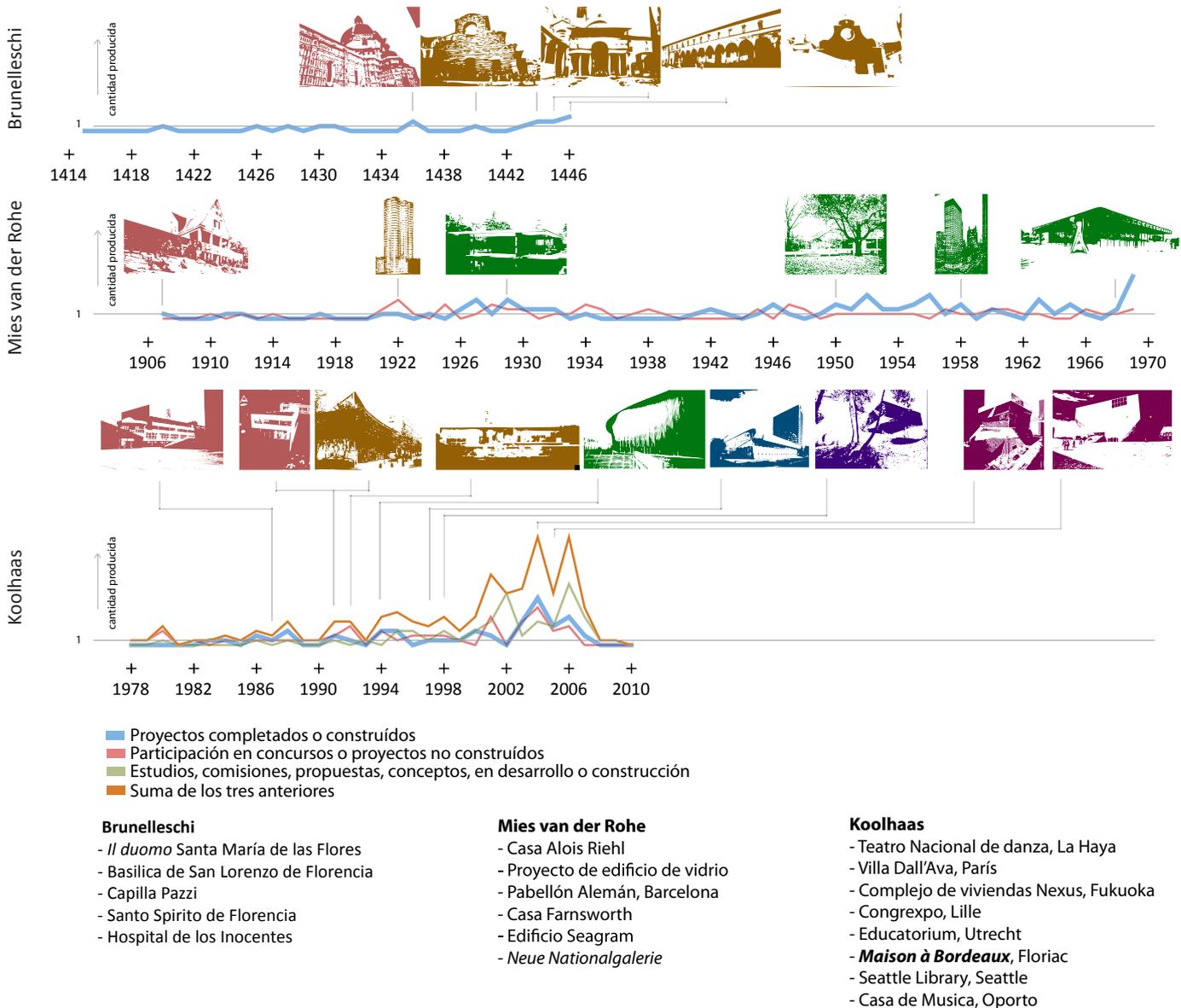
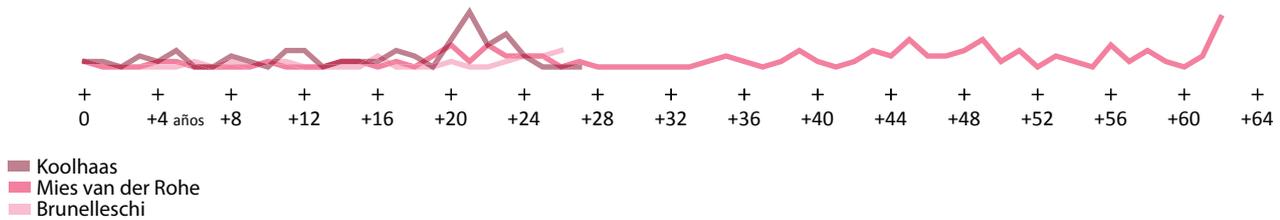


fig. 3.13 Recorrido por las carreras profesionales de tres arquitectos significativos en la historia. Aquí resalta la creciente posibilidad de producir más obra en menos tiempo, aún con el cuidado de autoreinventarse con tal de explorar los límites de la creatividad. La autoreinvención es notable en la adopción de conceptos, materiales y formas nuevas. Estas se distinguen por los diferentes tonos en las imágenes de los proyectos.



El proyecto de la Maison, consta de tres momentos y escenarios clave, el primero, a modo de misión legionaria, busca desembarazarse de las condiciones habituales, de una casa burguesa del centro de la ciudad, emprende rumbo sin una dirección concreta, ya que existe la idea, pero aún no la comisión; en el segundo momento, a modo de declaración constitucional, tras el accidente sufrido por el habitante, se busca generar una casa que gire en torno a este usuario, ya que comprenderá su universo futuro, moldeando en el terreno, un edificio rector que subyuga a las circunstancias, y no al revés. Y finalmente, un tercer momento, como si de una revolución se tratase, cuando la propuesta busca liberar la jerarquía establecida, con tal de conferir la independencia del objeto y del terreno, dado el fallecimiento del Sr. Lemoine. En este momento, se descentralizó el corazón de la casa, con tal de recuperar, lo que las circunstancias pasadas demandaban suprimir, sean estos, los valores de feminidad, informalidad, hospitalidad y diversión.⁶¹

Conforme al correr de la historia, los arquitectos han participado primero, dentro de una corriente por varias generaciones, como en el gótico, más tarde, es posible ver con arquitectos como Wright, Mies o Le Corbusier, que van consolidando diferentes etapas durante su propia vida. Hoy en

día, con una demanda de cambio más acelerada, se concibe que un mismo autor, participe dentro de una misma obra en diferentes momentos, con propuestas, que han de terminar por modificar la idea original del conjunto. Cada vez se ejercen más cambios, en un lapso menor de tiempo. Así demuestra, el eclecticismo fenomenológico de la zona habitable, la colina artificial y la apertura a futuras modificaciones, permitidas por el hecho arquitectónico de la Maison.

fig. 3.14 Comparativa de la cantidad de edificios construídos, como posibilidad de autoreinversión, contados a partir de la primera obra concluída.

Fuentes:
 - Battisti, Filippo Brunelleschi. 2002
 - Cohen, Mies van der Rohe. 1996
 - www.oma.eu
 20.02.2008

61 Koolhaas y McGetrick(2004), p 375



3.2.1.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Influencia histórica en el arquitecto

En su primer libro, *Delirious New York* (Delirio de Nueva York), Koolhaas abre con la siguiente cita de Dostoievski:

“¿Por qué tenemos una mente si no es para hacer lo que nos dé la gana?”⁶²

A partir de ésta referencia, se abre el horizonte del imaginario de este arquitecto. Con esta proclama, se autoconcede la libertad de hacer lo que sea, con tal de que sea producto del intelecto, respaldándose en la condición necesaria del humano, de autodeterminación y superioridad dentro del reino animal, ya que un humano ha de expresarse como tal, haciendo el máximo uso de las cualidades que lo separan de otras especies.

La personalidad de Koolhaas como arquitecto y figura pública, toma el relevo de la controversia que solía generar Philip Johnson, fuera por su postura política radical, por las indeterminaciones y contradicciones discursivas, o por los proyectos polémicos y la provocación omnidireccional.

También parece tomar el relevo de la profundidad significativa y teórica de Le Corbusier, con el replanteo urbano bajo el esquema de *tabula rasa* y la aspiración a la universalización de su arquitectura. A pesar de que Koolhaas no declara que estos arquitectos sean una influencia directa.

En su personalidad, también es notable la fascinación que tiene por ciertos elementos, como

pueden ser los mecanismos que promueven la espectacularidad de los movimientos automáticos, el confort y lo que estos representan, como aquellos que fueron capturados en las animaciones de Emile Cohl, por ejemplo en *Mobilier Fidele* de 1910, en esta animación los muebles de un apartamento hacen su propia mudanza, haciendo evidente lo conveniente que es la automatización.

La arquitectura automatizada, comienza a entrecruzarse desde los primeros escritos de Koolhaas, “... un satélite arquitectónico independiente, ‘un novedoso artilugio consistente en una plataforma accionada por un motor [que] se separa del suelo con [la orquesta y] los bailarines encima, de modo que todo el mundo pueda disfrutar de la diversión’. Esta plataforma es la precursora de una arquitectura verdaderamente móvil, de una generación de satélites tectónicos autopropulsados, que pueden desplazarse en cualquier lugar del globo para llevar a cabo sus funciones particulares.”⁶³

Con esta descripción llena de asombro, Koolhaas admite su fascinación por lo mecánico, por aquello automatizado, que permite una experiencia más compleja e intensa. Más adelante, será el ascensor quien ocupe el centro focal de esta fascinación.

La oportunidad de expresar sus ideas, en obras construidas, tuvo muchas dificultades. A pesar de la preferencia que Koolhaas ha expresado por los proyectos de gran envergadura, distinguidos por la

62 Koolhaas(2004), p 9

63 *Ibíd.*p 49

talla XL (extra grandes) se ha podido expresar con más libertad en los proyectos de vivienda, mismos que conforman la mayor parte de la primera etapa constructiva de su oficina, esto se debe muy probablemente, al hecho de que hayan sido comisiones y no concursos ganados.

El clímax del desarrollo de las viviendas unifamiliares de Koolhaas, toma forma en la Maison à Bordeaux, primero, por la libertad que recibe para su creación, y segundo, por el posterior abandono casi total, de los proyectos de este género y magnitud, ya que a partir de esta casa, la oficina recibió comisiones para proyectos más grandes, y ganó concursos con edificios de mayor tamaño.

Lenin en algún momento dijo “si piensas en revolución, sueñas con revolución, duermes con revolución por treinta años, estas destinado a lograr la revolución un día”.⁶⁴

Koolhaas, con el afán de lograr su propia revolución, comienza primero ofertando una gran cantidad de proyectos que no se materializan, conforme pasa el tiempo, aquellas pequeñas propuestas que si se construían, cesan de ser necesarias, ya que la oficina, por fin desarrolla los objetos que pretendía en un principio. Sin la existencia de estos proyectos pequeños, los cuales difícilmente se siguen produciendo, los nuevos proyectos de mayor magnitud, no existirían. Debería así, tomarse en cuenta la memoria del proceder evolutivo del historial circunstancial, para comprender el momento actual de la oficina.

Según Lynch “La memoria es la base de la propia identidad, como quiso demostrar Proust; el yo, es una manera de organizar los episodios temporales.”⁶⁵ En

la construcción de una memoria arquitectónica, se van incluyendo episodios nuevos, que tienen lugar como crítica, y reflexión de lo anterior, en conexión con el nuevo presente. El yo, es entonces una fuente particular de relatos, un producto de la historia.

Por otro lado, de acuerdo con Elliot Jaques, una persona que sólo conoce lo que recuerda, se condena a ser un prisionero de su propio pasado.⁶⁶ Es por esto que el conocimiento y la memoria, no deben nutrirse sólo de lo recordado, sino que han de abrirse, a la integración con el presente vivo, en el cual se puede decir, que si se es uno, un auténtico prisionero.

De entre los vínculos presentes, condicionados con el pasado, surge la ‘Nostalgia’, que es una palabra difícil de ligar a la arquitectura, ésta, evidencia un retiro negativo del presente, e implica una adopción sin sentido, de las imágenes aparentemente ‘completas’ de las arquitecturas pasadas.⁶⁷ La nostalgia, es el término opuesto a la manera en la que Koolhaas, liga las arquitecturas pasadas y presentes.

Giedion, apunta en contra de este sentido, que el arquitecto japonés, no se encuentra nunca separado de los tiempos pretéritos, no está obligado a imitar ningún ‘estilo’ precedente, porque el pasado, está aún vivo. Existe en él, un presente espacioso de proporciones colosales, el Eterno Presente.⁶⁸

Picasso escribió una vez: “El artista es un receptáculo de emociones; no importa dónde éstas puedan provenir, sea del cielo, de la tierra, de un fragmento de papel, de un rostro que hemos visto al pasar, o de una tela de araña. Por ello no debemos establecer

64 Jencks(1971), p 42
65 Lynch(1975), p 147
66 Stenros y Aura(1987), p 113
67 Leupen, et al.(2005), p 103
68 Giedion(1978), xvi

69 *Ibíd.* p 30

70 Giedion(1982), p 519

71 Bergson(2004), p 56

diferencias entre los objetos. No existen '*quartiers de noblesse*' entre ellos."⁶⁹

Todo pensamiento o acción, viene determinado por un antecedente, sea amplio, puntual, repetitivo, subconsciente, etc. No hay nada en el pasado de un sujeto que sea gratuito, y todo cuanto le sucede o se relaciona con su vida, condiciona su destino.

Como ejemplo tenemos nuevamente a Le Corbusier, quien no se hiciera a sí mismo del todo, ya que es L'Eplattenier, quien abre sus ojos al mundo de las

artes plásticas, despertó en él, el reconocimiento de las obras maestras en el arte y es quien lo acercó a la arquitectura.⁷⁰

Bergson puntualiza, que "Nuestro pasado se manifiesta... íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación."⁷¹

La idiosincrasia del sujeto creador, es producto del historial de sus circunstancias, que lo conduce a una forma muy particular de ser y expresarse.

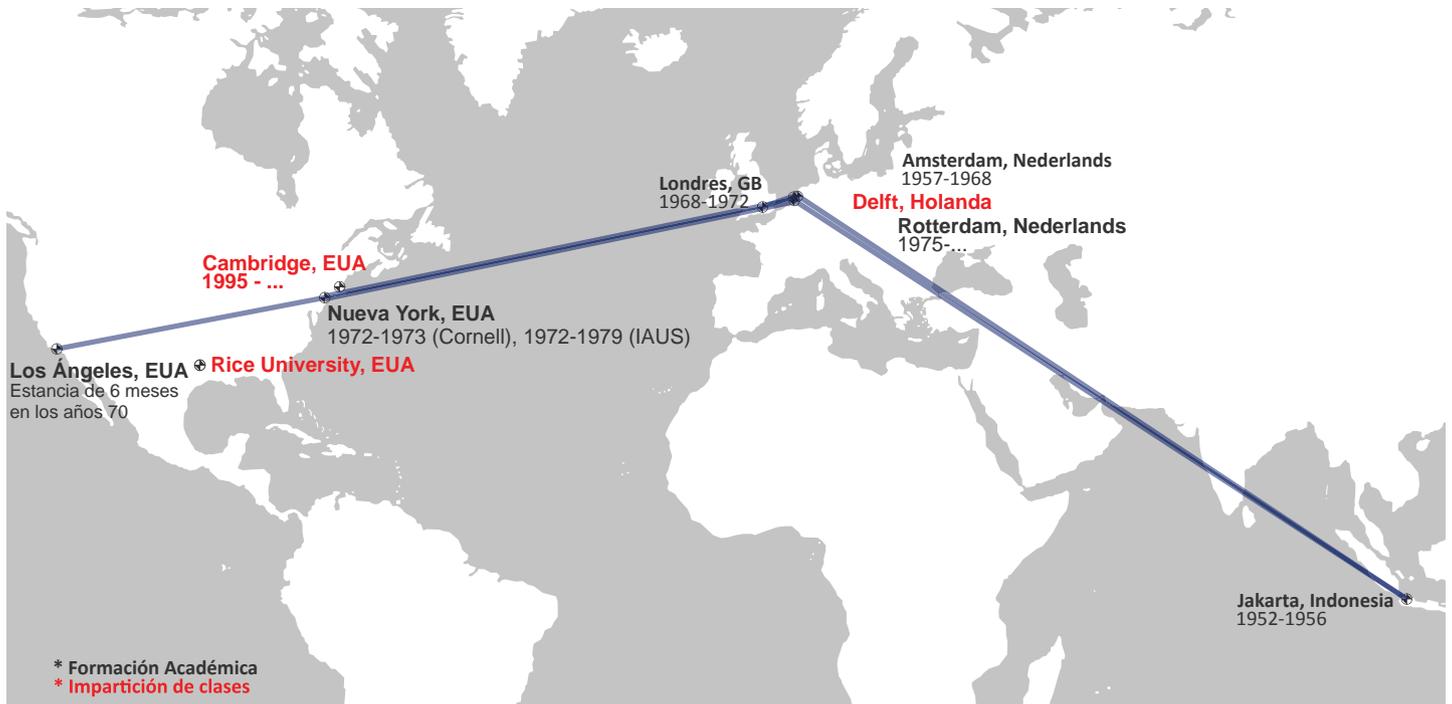


fig.3.15 Sitios donde se ha formado Rem Koolhaas y donde ha impartido clases regularmente



3.2.2.1 Una Idiosincrasia en tensión con un Medio: Metodología

“El camino forma parte del destino”, según un proverbio de los nómadas Lowara.⁷²

El arquitecto al afrontar el medio circunstancial, determina una serie de estrategias, las que en conjunto habrán de conformar una metodología, ésta, evoluciona en el transcurso tanto de la duración del medio particular, como en la duración de la vida del autor mismo. La metodología presenta rasgos ineludibles de la personalidad, ya que se basa en los mismos mecanismos que el arquitecto utiliza, para tratar determinadas circunstancias en su vida cotidiana. La metodología entonces, refleja en sí, algunos rasgos del funcionamiento de la conducta humana.

Moneo menciona a este respecto, que “Un arquitecto es un catalizador que ayuda, desde la unidad productiva de diseño que es un estudio, a que se vayan cristalizando las formas y espacios, capaces de albergar los programas que la vida moderna reclama. A Koolhaas, siempre le ha interesado el análisis de la producción. No hay que olvidar que en la A.A.⁷³ de fines de los años sesenta, los estudios metodológicos, eran parte fundamental del curriculum.”⁷⁴

La Metodología que Koolhaas aplica en la producción arquitectónica, influida por la escuela de los integrantes del otrora Archigram, precisa los pasos que justifican las intenciones que este autor

pretende, para con el objeto arquitectónico, en pos de ser configurado. Los diagramas, los esquemas, los collages, las abstracciones, las maquetas y los renders, testifican cada paso en la producción, dejando huella de la intención que se tiene a cada momento.

En música, Arnold Schönberg, desarrolló su método entre 1912 y 1923. Con el cual, hacía la primera organización realmente abierta de formas simbólicas, que puede considerarse el logro teórico más importante de todo el período. En filosofía, la búsqueda de elementos esenciales y el deseo de un método lógico para conocer la verdad, se manifestó muy significativamente en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, y en *Der logische Aufbau der Welt* (1928) de Rudolf Carnap. “Para que un enunciado dado, pueda afirmar determinado hecho, cualquiera que sea el idioma, debe existir algo en común entre la estructura de la oración y la estructura del hecho.”⁷⁵

Koolhaas, aglutina y compacta, aquello del mundo físico e ideológico que circunda, y se entrecruza con cada proyecto particular, creando una polifonía simbólica, la que tendrá una lectura fenomenológica, en sintonía con los desarrollos de Schönberg y Wittgenstein. También genera con cada objeto, una narrativa que de acuerdo con Jencks es: “...la forma humana del tiempo, algo que concede a su duración abstracta, un significado particular y

72 Lynch(1975), p 132
 73 A.A.: Architectural Association, renombrada escuela de arquitectura de Londres.
 74 Moneo(2004), p 315
 75 Norberg-Schulz(2001a), p 203

drama. La narrativa, también estructura identidades personales, locales y nacionales.”⁷⁶

A esta totalidad indivisible, se le concibe como la estructura monádica del espacio-tiempo⁷⁷ o ‘unidad cósmica’, que se encuentra presente en diversas culturas. Bajo este pensamiento, todos los fenómenos, no son más que sus partes. Esta estructura, tiene diferentes nombres en diferentes filosofías; en Hinduismo es ‘Brahma’ en Taoísmo ‘tao’ en Budismo ‘dharma’ o ‘tathata’ o ‘verdad fundamental’.⁷⁸

En la arquitectura de Koolhaas, se acepta la totalidad de los fenómenos, en su relación existencial, e incluso se procede, con tal de poder dirigir intencionalmente la mayor parte de sus variables. Como es notable con la loma hecha artificialmente para la Maison, con el fin de proteger la casa del ruido de la autopista.”⁷⁹

Charles Jencks, nos dice a este respecto que “Todo el objetivo de la estructura de la música y la literatura en el cosmos, es que nos podemos relacionar a ella, porque el tiempo tiene el mismo aspecto que la narrativa. Si quieres convencer a la gente de algo, cuéntales una historia.”⁸⁰ Y que mejor oportunidad de hacer esto que con la arquitectura, el arte de la presencia y de la verdad inexcusable.

En la relación de las partes del universo configurado, a partir del hecho arquitectónico, se puede hacer una lectura múltiple, que nos lleva a contar más de una historia, confiando sobre todo en la Maison, una polifonía significativa. Koolhaas, por otro lado, advierte la vida útil de los objetos, y determina como directriz en el desarrollo de un proyecto, tal preocupación, como puede

notarse en el siguiente escrito “En un proyecto urbano que hicimos para la Defense de París, consideramos que todo aquello que durara más de 25 años era teóricamente obsoleto, listo para demolerse, de manera que se pudiera construir una nueva ciudad en el lugar de la Antigua.”⁸¹

Este proceder consta en su idiosincrasia, mas no tiene efectos en la Maison, ya que se plantea una casa sólida, que habrá de sobrevivir por más tiempo que el usuario.

La metodología particular aplicada al diseño de este proyecto, la describe Koolhaas en una entrevista que hace con Hans Ulrich Obrist:

Rem Koolhaas: ...en la casa de Burdeos (Maison à Bordeaux), se puede decir por un lado, que es arquitectura extrema, y por otro que es participación extrema...

Hans Ulrich Obrist: Porque es un diálogo muy intenso...

RK: Si, de manera que la participación no sea necesariamente para que la gente diga ‘Esta es mi idea, esta es la de él’, sino al contrario, una situación donde se hace imposible decir, de quien fue la idea, sea del arquitecto o del usuario.

HUO: ¿De manera que es una especie de diálogo ‘ping-pong’?

RK: No necesariamente, más bien hay que imaginar un proceso en el cual se moviliza la inteligencia de los otros. No se trata de establecer un dogma de acuerdo a las preferencias asumidas, lo cual pienso que está sucediendo...es una casa para alguien que a la mitad de su vida, quedó parapléjico y quien de modo lo suficientemente interesante, tuvo el coraje y asume la condición sin inhibiciones. De este modo, fue interesante pensar en una casa que

76 Davison(1999), p 191

77 Ibíd.108

78 Stenros y Aura(1987), p 16

79 Colomina y Lleó(1998), p 39

80 Davison(1999), p 193

81 Koolhaas y Obrist(2006), p 62

no se ve aquejada por esta cuestión, sino que más bien sirve de inspiración. Así que básicamente, hay dos tipos de actitud hacia los minusválidos: la idea de ayudarlos razonando dentro de las posibilidades que aún les quedan, construyendo con la fuerza, que excede por mucho la idea de compensación o, ayudándoles de tal manera que todo el edificio da un paso hacia delante en general. De manera que es un edificio que está enteramente basado en sus posibilidades y no en sus imposibilidades, esto ha permitido a toda la familia vivir bajo la misma lógica.⁸²

Al movilizar la inteligencia de los otros, Koolhaas puede afrontar 20 situaciones diferentes de forma muy 'intensa', como -según dice- ha de hacer cualquier arquitecto,⁸³ Al delegar funciones, se puede abarcar una vasta cantidad de tareas que en conjunto, permiten la creación del objeto, muchas de estas acciones, quedan en el anonimato, al ser él, el director de esta orquesta, y receptor de la atribución crediticia.

A pesar de que Koolhaas promueve la acreditación de su oficina y sus integrantes, se le tiende a conceder ésta, a él en exclusiva, dado el peso que tiene dentro de la estructura de la OMA.

La derivación crediticia, tiene antecedentes arcaicos, y se suele hacer de forma tributaria, sea por una cuestión de dependencia económica con este, o por admiración a quien se le contribuye. Es por eso que en casos como este se escuche hablar casi en exclusividad de Koolhaas y no de los otros miembros.

Un ejemplo antiguo de esta situación, se encuentra con Domingo Fontana, quien trabajara bajo las ordenes del Papa Sixto V (s. XVI), en la consideración

de las calles, las menciona como "vías abiertas por Nuestro Señor", esto, en referencia al papa.⁸⁴

El equipo que colabora con el proyecto de la Maison, ha de optar por la condición de Domingo Fontana. El equipo se integra por: Cecil Balmond (Ingeniero estructural), Petra Blaisse (Cortinas y Paisajismo), Robert Jan Van Santen (Fachadas), además de otros colaboradores enlistados: Jeanne Gang, Julien Monfort, Bill Price, Jeroen Thomas, Vincent Costes, Chris Dondorp, Eric Schotte, Yo Yamagata, Oliver Schütte (proyecto) Maarten van Severen (Baño, Cocina, librero y plataforma móvil), Raf de Preter (Plataforma móvil), Vincent de Rijk, ChrisvanDuijn (librero), Michel Régaud (asistencia técnica en Burdeos), Gerard Couillandeu (Hidráulica) y nuevamente Oliver Schütte (para la Piscina-alberca).

Koolhaas ejerce una dualidad de funciones en simultáneo, al hacer de historiador y arquitecto, habla de sus proyectos, como la adopción de postura crítica a situaciones específicas, que vuelven a plantear o inventar el pasado, mientras que construye objetos arquitectónicos con lineamientos utilitarios y estéticos.

Giedion recomienda para aquel en papel de historiador de arquitectura, que esté en **íntimo contacto con las ideas de su tiempo**⁸⁵, mientras que en el papel de creador para participar de lo nuevo, tiene que **buscar gente joven**.⁸⁶

Koolhaas parece salir bien librado con ambos frentes, al relacionarse con las marcas de moda, como Prada; con la universidad de Harvard, donde ocupa una plaza y donde conduce investigaciones de punta, como el crecimiento de los proyectos en el delta del río Perla, en Asia oriental; con la confrontación

82 Ibid.p 87

83 Ibid.p 95

84 Giedion(1978), p 98

85 Ibid.p 6

86 Ibid.p 220

- 87 Davison(1999), p 203
 88 Giedion(1982), p 563
 89 Jencks(1971), p 36

y el replanteamiento entre arquitectura y política. Con las emisora de televisión china CCTV, con el Guggenheim y la creciente internacionalización de la OMA. Deja su huella como maquinaria en la estructuración que tiene lugar en Asia, e incluso se le identifica con una forma de hacer libros. Bruce Mau con el mismo tenor, declara de otro arquitecto, en pos justificativa a favor de Koolhaas: "...

Frank Gehry es Frank al trabajo en su estudio de Los Ángeles, pero también es 400,000 entradas de Internet y un anuncio para los ordenadores Apple, Bilbao, y la línea de mobiliario de madera plegada."⁸⁷

Al estar ligado a la academia, Koolhaas mantiene el contacto con la gente joven, que obedece a la recomendación de Giedion. Al adoptar esta situación, Koolhaas se enlaza en un circuito de conexiones, dónde hace de vehículo y motor, lo que le confiere una independencia teórica, y un empuje arquitectónico únicos.

Otro acierto en la metodología de Koolhaas, reside en la auto-crítica y la crítica con el pasado, que a pesar de tener un arranque tardío como arquitecto, y aún un tanto flemático como Le Corbusier, consigue acelerar su nivel de producción, a gran velocidad, para poder llevar a cabo una gran cantidad de proyectos, en menos tiempo. Cuestión que se le dificultara a Le Corbusier, dada su desafortunada mancomunidad política, y la crítica que hiciera a sus contemporáneos, y no a sus predecesores como bien a tenido a conjurar Koolhaas.⁸⁸

Charles Jencks menciona "...ningún arquitecto en particular, puede ser clasificado completamente como intuitivo o lógico, y probablemente, entre mejor el arquitecto, más difícil su clasificación, tal como Le Corbusier"⁸⁹ o Koolhaas, si cabe agregar.

La relación que se da entre el direccionamiento de la idiosincrasia hacia la arquitectura, por parte del sujeto creador, y su confrontación con el medio contextual, marca las pautas que en conjunto se identifican como la metodología de un arquitecto en el proceder de un hecho arquitectónico.



fig. 3.16 Koolhaas cubre con prestancia, el llamamiento de Giedion que apremia por un lado, el íntimo contacto con las ideas de su tiempo, sea en el arte, a través de la asociación entre el Guggenheim y el Hermitage; en la moda con Prada; en las comunicaciones con la televisora china CCTV; e incluso con la política europea, y por otro lado el contacto con la gente joven en una de las máximas insituciones que imparte arquitectura, en Harvard.



3.2.2.2 Una Idiosincrasia como antecedente de un consecuente Medio: El legado individual del creador

El conocimiento del mundo de ideas particular de un sujeto creador, que perteneció a una época anterior, evoca soluciones a problemas con los que uno, también como creador, se puede volver a encontrar. Es una ventaja tener a la mano, la toma de decisiones que aquel hiciera a lo largo de su carrera, así como conocer el resultado de estas decisiones, de manera que ahora se puede contar, con un antecedente análogo a una situación que puede repetirse de nueva cuenta.

Norberg Schulz nos recuerda que “En las obras de Miguel Ángel encontramos una ‘arquitectura cósmica’ donde tres zonas en sucesión vertical, simbolizan respectivamente, la inarmónica existencia terrenal del hombre, la fría paz del intelecto y la perfección celestial del alma.”⁹⁰

En la Maison, encontramos también tres zonas en sucesión vertical, como si de una coincidencia se tratara, aunque más bien suena a influencia indirecta.

En el primer nivel de la Maison, la **inarmónica existencia terrenal del hombre**, se encuentra en la necesidad de beber y comer, ya que éste no es capaz de producir su propio alimento, plantea también, la necesidad de depender de vehículos y de relacionarse con más personas, tales elementos encuentran representación en la cava y la cocina, la

zona de estacionamiento y la casa de visitas ubicada en el mismo nivel.

La fría paz del intelecto, puede hallarse en la biblioteca que se encuentra como elemento casi exclusivo del segundo nivel.

Mientras que **la perfección celestial del alma**, encuentra representación en el aislamiento, la introversión, la contemplación y el símbolo de purificación, impresos en el tercer nivel. El aislamiento y la introversión, son notables en la separación entre los miembros de la familia, sea con el patio interior y los muros mayormente macizos. La contemplación, se halla en las ventanas en forma de portillas que dirigen la mirada. Al tiempo que la purificación, se representa por las zonas de ablución o lavado.

De acuerdo con el espíritu nuevo en la arquitectura de Le Corbusier “La casa tiene dos finalidades. Es, primeramente, una machine à habiter, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero luego, es el lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe, y aporta al espíritu, la calma indispensable.”⁹¹

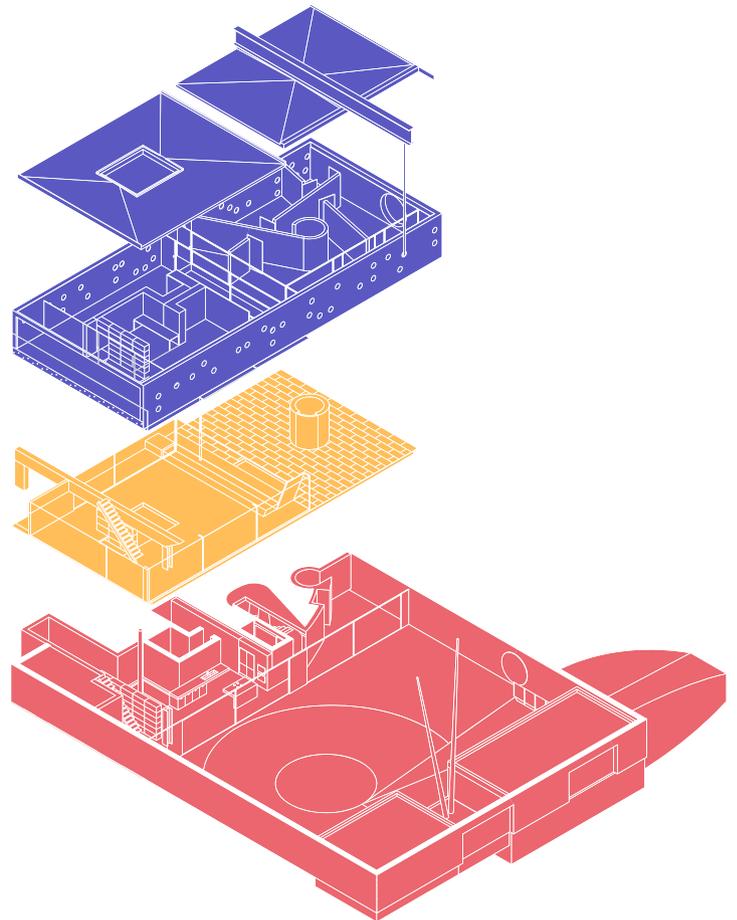
Para Koolhaas, tales palabras parecen estar

90 Norberg-Schulz(2001b), p 81

91 Corbusier(2003), p 25



Capilla de San Lorenzo,
Miguel Ángel (detalle)



Isométrico explotado de los tres niveles de la
Maison à Bordeaux

fig. 3.17 Miguel Ángel solía representar en orden ascendente, primero, un nivel donde las funciones mundanas acordes a la escala humana, tuvieran lugar, de manera que se advirtiera la inarmónica existencia terrenal del hombre, que en su búsqueda por administrar el equilibrio, fluye de un lado a otro gracias a las puertas que aquí se enmarcaran; en un segundo nivel, la fría paz del intelecto está representada por las artes, ya que aquí se les profería acomodo, fuera con la pintura o escultura; finalmente la perfección celestial del alma, tendría cabida en el último nivel, compuesto por una relación cercana de la arquitectura con la naturaleza.
fuente: Hirst, A Note on Michelangelo and the S. Lorenzo Façade. 1986

constantemente presentes, ya que encuentra que las 'máquinas' a las que hace referencia Le Corbusier, junto con sus elaboradas ventajas, no son contundentes en las obras del movimiento moderno. En cambio, parece que la solución a este planteamiento moderno, encuentra su verdadera fuerza en la situación que se presenta en la Maison, donde el cliente minusválido, realmente es socorrido por los mecanismos de la máquina.

A partir de ésta, Luscombe llega a una conclusión al parafrasear a Koolhaas: "y por supuesto - salvando mientras piensa K. - el movimiento cambia la arquitectura." Por fin, la máquina es una casa en la cual vivir⁹² y el cliente de esta máquina, el Sr. Lemoine, encaja de manera ideal al estar mecanizado en sus movimientos, y en uso total de la sección libre, de manera que éste último proclama en sus propias palabras "Esta casa ha sido mi liberación".⁹³

Figuras como Héctor Horeau, quien propusiera en la segunda mitad del siglo XIX, una gran cantidad de proyectos que no se llevarían a cabo, como el proyecto para la exposición internacional, o la ópera en París, propuso una serie de elementos tecnológicos, en el tomo del Embellecimiento de París, que procuraban una larga vida a las edificaciones, pasarelas fijas, móviles y giratorias, pasajes subterráneos para coches, etc., es decir que proponía una serie de cuestiones que hoy son la norma en la construcción, hombres como él, que tienen la visión del camino que hay que seguir, antes de que haya sido trazado, nunca dejan de ser útiles; ellos dan el primer impulso, a lo que más tarde se advierte en la realidad.⁹⁴

Hay quienes en vez de pretender hacer del futuro, el presente, buscan conectar uno con otro, de forma

que pueda ser asimilable y factible, según Lynch esta es la postura de los intelectuales jóvenes de Japón, que con una ideología radical, veían el futuro como algo maravilloso, pasmoso y sin límites en el tiempo, una utopía cuyas características no son capaces de describir. Su misión entonces, era destruir el presente, cortar las amarras con el pasado reciente, y preparar el camino a ese futuro eterno y desconocido.⁹⁵

Koolhaas, influido por la idiosincrasia de antiguos arquitectos, habrá de influir a su vez, en previsiones arquitectónicas, de medios contextuales futuros.

92 Luscombe(1996),

93 Colomina y

Lleó(1998), p 45

94 Giedion(1978), p

237-238

95 Lynch(1975), p 156



C → S

3.2.2.3 Un Medio como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Reflejo de la memoria circunstancial

“Siempre se habita el lugar desde la historia y siempre se analiza la historia de un sujeto ‘estando’ en los lugares que ha ocupado.”⁹⁶ Según menciona Muntañola.

Cada autor se influye por los medios a los que se ha expuesto, cada uno de estos contribuye en la formación idiosincrásica del individuo, y Koolhaas no es la excepción, tal es la influencia que ha recibido de su país y ciudad natal (Holanda y Róterdam), que la encuentra como justificante del estímulo, para adoptar mecanismos móviles tan comunes a un puerto, que en la arquitectura se traducen, por ejemplo con el ascensor.

“Holanda es un país con mucha agua. Un número increíble de canales están permanentemente drenando al país, con tal de evitar su hundimiento de nueva cuenta, el mar del Norte, provee también, de un soporte natural para un tráfico intenso de carga pesada sobre el agua. Por mucho tiempo, las barcas han afrontado el problema de pasar por debajo de los puentes de poca altura, lo cual requiere de doblar la proa desde la cabina ubicada en la popa. Para solucionar el problema, las cabinas fueron eventualmente puestas en plataformas móviles, permitiendo ambos, una vista de control de 360° desde una posición elevada, y una carga máxima. La cabina se puede colocar detrás de la carga, mientras pasa por debajo de un puente de poca altura. Con el tiempo, este principio ha mejorado,

al grado que hoy en día, habitáculos completos se mueven hacia arriba y abajo con confort óptimo y seguridad.” Este principio parecía ideal en la casa de Burdeos, la cual requirió un mecanismo que pudiera funcionar ambos, vertical y horizontalmente, como un componente pragmático del suelo. La oficina móvil resultante, es una pieza de 3 m x 3,5 m, con un soporte al centro, de un pistón hidráulico. La superficie del suelo, se dobla para formar un escritorio completamente equipado (luces, ordenador y teléfono), y se mueve de un nivel de la casa a otro (o a posiciones intermedias) al pasar por una librería de tres niveles. Esta “habitación” se vuelve parte de la cocina, en el nivel más bajo (el acceso a la cava y a sus tesoros se puede lograr solo cuando el ascensor esta en este nivel). Al elevarse a la zona de estar, en el piso intermedio, el cuarto del ascensor se convierte formalmente en una oficina, donde completa el suelo, para permitir acceso desde el comedor formal al jardín exterior. El pavimento de aluminio con el que se trató el ascensor, es idéntico al suelo del área de estar.

En el último nivel, el espacio del ascensor, se convierte en un área privada y tranquila de trabajo, bañada por luz natural, que proviene de un lucernario, y liga directamente los dormitorios con los baños.

El pistón está sumergido en el suelo, con la bomba, la reserva de aceite y los controles electrónicos, en un cuarto de máquinas detrás de la cocina en la planta baja.⁹⁷

96 Muntañola
Thornberg(2000), p 17
97 Koolhaas y Arc en
rêve centre d’architecture.
(1999),

La mecanización doméstica, parece provenir de los planteamientos futuristas, que antaño también proclamaban la expansión de la humanidad por todo el universo, y que se mostraban como baluarte de multitud de exposiciones, tales como la de Epcot Center en Disney World, en Florida, que han perdido autoridad y audiencia, ya que la proclama futurista, no se ha vuelto realidad en el tiempo especificado. Es más atractivo - según nos dice Koolhaas - ver el espectáculo que presenta una película futurista del pasado, como es *Back to the future* en los Estudios Universal, al ser posiblemente más atinada, que el espectáculo que representa la visita a Epcot.

Koolhaas concluye a este respecto, que hoy en día parece que el pasado, es un sitio más seguro del cual influirse.⁹⁸ Tal como se viera con las barcasas en Holanda, el pasado que no representa sino

presenta, es un sitio más seguro, ya que se tiene alguna certeza de que los mecanismos, la función, la utilidad o aunque sea la factibilidad económica son viables. En un descubrimiento reciente, Koolhaas dio con Singapur como modelo para aquello que él ve como la 'Ciudad Genérica' del futuro: una ciudad divorciada de su contexto, basada en pura eficiencia, con la historia reducida a un parque de atracciones que en el caso de Singapur, se da con un barrio chino recreado.⁹⁹

Es importante poder distinguir aquello que es posible, de lo que es fantástico, fundando el conocimiento en la experiencia del pasado y enfocando la ambición a pocas cosas a la vez. Todo cuanto pueda hacerse en el presente, y no se haya hecho aún, representa el futuro.

98 Kronenburg(2001),
p 54
99 Betsky, et al.(2003),
p 66

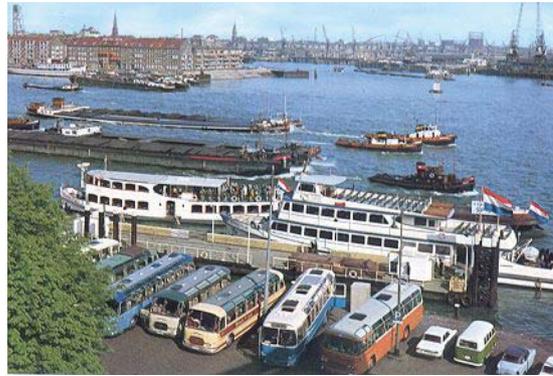
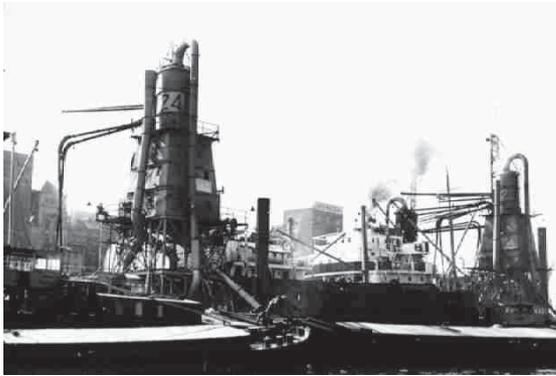


fig. 3.18 Sería difícil relacionar a la Maison, con el Róterdam de los años 1950 (izq.) y 1960 (der.), con los mecanismos de elevación de mercancías (grúas), los medios de transporte terrestres y acuáticos, las portillas de los barcos, la flotación de las embarcaciones, la mecanización en pro de la eficiencia, e incluso la gama cromática. Koolhaas habitaba este sitio durante esta época.



3.3.1.1 Una Fase en tensión con una Historia: Transmutación arquitectónica

En el transcurso de la duración de alguna fase del proceso figurativo, se le han de presentar al hecho, según sea el caso, circunstancias que cambian, y transgreden su medio. Estos cambios en el contexto, condicionan entonces la duración de la fase, con respecto a las otras componentes.

En la Maison, hay una serie de cambios en las circunstancias relacionadas con cada fase.

En la prefiguración, el Sr. Lemoine unos seis años antes de finalmente destinar la comisión, había establecido contacto con algunos arquitectos, con tal de construirse una casa sencilla, diferente de la antigua residencia que habitaban en Burdeos, él y su familia. Dos años después de un accidente automovilístico, se tiene que refundar la propuesta, ya que las reglas habían cambiado, el Sr. Lemoine había quedado confinado a una silla de ruedas, y ahora demandaba una casa compleja, ya que el mundo extrovertido, ahora se había introvertido.

Más tarde, en la Maison ya construida, el ascensor recrea situaciones diferentes al cambiar constantemente de nivel, esto denota su inserción como elemento refigurativo, al estar inmerso en continua configuración. Melhuish describe este elemento mediador, como una simbiosis mecánica entre el ascensor y la silla de ruedas, del Sr. Lemoine.

Aquí se “sugiere identificar al ascensor como máquina, con la mecanización del movimiento descrito por la silla de ruedas, usada habitualmente por el cliente, es entonces que ambos se reúnen como una sola entidad, constituyendo el principio de ‘transformación.’¹⁰⁰

La Maison, con tal de potenciar su originalidad, ha quedado registrada incluso bajo patente, cuyo resumen dicta: “Al perforar un ducto vertical a través de una arquitectura de múltiples niveles e instalar una plataforma móvil que puede acoplarse con cualquier nivel, la estabilidad de la arquitectura doméstica se ve volcada por un elemento de verdadera inestabilidad, de manera que ofrece nuevos escenarios a los habitantes y, también cambia la arquitectura de la estructura.”¹⁰¹

El estado refigurativo predeterminado en la configuración, se ofrece por los cambios de conexión visual y la separación física, que pueden ejercer las cortinas confeccionadas por Petra Blaise, a manera de las casas japonesas tradicionales, ya que la vista del paisaje, se puede ajustar igual que en estas casas, con pantallas móviles, de acuerdo con lo que dicte el clima y la estación.¹⁰²

El estado refigurado, predeterminado en la configuración, es extensivo también a las puertas y ventanas, tanto las originales, como alguna añadida en el objeto final, como es el caso de la gran ventana circular, de una de las habitaciones de los hijos. A

100 Melhuish(2004), p 100

101 Koolhaas y McGetrick(2004), p 81

102 Stenros y Aura(1987), p 182-183

la refiguración intencional, han de añadirse los cambios de iluminación natural y artificial.

Yona Friedman sugiere que la arquitectura móvil opera de dos maneras:

1. por la convertibilidad de las formas y usos de las construcciones, o bien
2. Por la convertibilidad de las superficies o espacios utilizados.¹⁰³

Es decir, por transformación total, o parcial. En el caso del ascensor de la Maison, este cambio es parcial, ya que los mecanismos contenidos en la estructura principal, son aquellos que admiten transformación.

Difícilmente puede un proyecto presentar mecanismos de cambio, total y parcial al mismo tiempo, ya que el referente se transforma en referido, exhibiendo ahora, dos referidos sin un referente claro, lo que hace que el objeto pierda en imagen y carácter. Tal es la postura de Lynch, volcada al contexto “ El espacio urbano puede contener, naturalmente, elementos móviles, y sus infraestructuras pueden ofrecer diversos grados de libertad, pero no puede caracterizarse por una movilidad general. Si las cosas cambian demasiado rápidamente, la historia se torna imposible. En otras palabras, el hombre necesita un sistema relativamente estable de lugares, para desarrollarse a sí mismo, además de su vida social y cultural.”¹⁰⁴

La permisividad en la refiguración, sea preconcebida o francamente posterior, se ve accionada por la poética de la arquitectura, que en palabras de Muntañola se describe como “ la composición correcta de los elementos constructivos, con el fin de construir un espacio vivo.”¹⁰⁵

La Maison, es un espacio vivo, que representa el deseo del cambio como fin mismo, cuestión que Lynch denomina la “revolución perpetua”.¹⁰⁶ También representa el éxito intencional que en muchos edificios, no ha sido posible solventar, ya que al ser originalmente concebidos para ser flexibles, han fallado, mientras que otros sin una flexibilidad diseñada, han permitido una variedad de cambios.¹⁰⁷

Simondon escribe: “La nueva tecnología no solamente debe innovar, sino también reinsertar lo antiguo en lo nuevo, y reactualizar el pasado, a través de un presente que asimile el futuro.”¹⁰⁸

En la concepción de un objeto vivo, se ha de dejar abierta la posibilidad de interactuar bajo nuevas condicionantes, se han de afrontar cuestiones que pertenezcan a diferentes momentos, y sobre todo, no permanecer indiferentes o renuentes al cambio. Ya que al final “la ciudad siempre ha sido un teatro de la vida cotidiana.”¹⁰⁹

En la prefiguración, el cambio constante del contexto es inevitable, e incluso inspirador.

En la configuración con una lenta progresión, como en la iglesia de Reims,¹¹⁰ se ha de procurar un resultado que englobe las intenciones multigeneracionales.

Se pueden separar aquellos elementos muy susceptibles de cambio, de aquellos otros que no es probable que cambien,¹¹¹ con tal de poder ejercer más adelante, cambios de forma eficiente. Se ha de buscar la integración de elementos que apunten al confort, y que promuevan diferentes experiencias, tales como el aire acondicionado y la escalera mecánica.

En un clima, en el que los cambios de estación llevan consigo cambios de ambiente – como veranos

103 Friedman(1978), p 38

104 Norberg-Schulz(2001a), p 208

105 Muntañola Thornberg(2000), p 23

106 Lynch(1975), p 240

107 Hearn(2006), p 16

108 Muntañola Thornberg(2000), p 69

109 Friedman(1978), p 152

110 Norberg-Schulz(2001a), p 105

111 Lynch(1975), p 127-128

112 Norberg-Schulz(2001b), p 99

113 Kronenburg(2001), p 85

114 Koolhaas(2006a), p 32

115 Koolhaas y Arc en rève centre d'architecture. (1999),

verdes e inviernos blancos con árboles desnudos -, es esencial desarrollar estructuras formales que participen de un modo significativo.¹¹²

En la re-configuración, se pueden establecer criterios tales, como el de alguna casa indígena del Noroeste pacífico de Canadá, donde se trasladan solo los recubrimientos, de una a otra estructura idéntica, según sean más favorables las condiciones en tal o cual sitio, dependiendo de la época del año.¹¹³

En la refiguración, si es por añadidura, se puede dejar una reminiscencia, tal como se hacía en los aeropuertos, al ir añadiendo nuevas terminales, dejando un recuerdo legible como prueba del

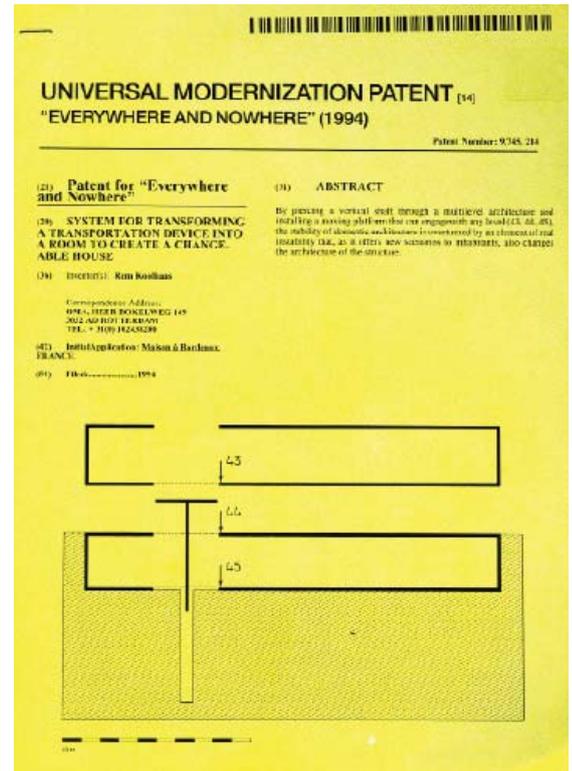
progreso,¹¹⁴ por suplantación o transformación, se ha de dialogar con lo preestablecido, ponderando los elementos que representan los valores de mayor trascendencia.

En la Maison, en palabras de su autor, se ha configurado "Un sistema que combina celdas fotovoltaicas, rieles retráctiles, paneles móviles, y mobiliario fijo, que permite a la casa tener una interfaz fluida y abierta, al tiempo que provee de seguridad óptima para los habitantes."¹¹⁵

El cambio o transmutación en el historial contextual de cualquier fase del objeto, permite que algunos elementos tengan diferentes estados, que a su vez, dotan de flexibilidad a la arquitectura.



fig. 3.19 Interior del hueco del ascensor / Patente del sistema de conexión de los tres niveles de la Maison à Bordeaux





3.3.1.2 Una Fase como antecedente de una consecuente Historia: Estrategias de término abierto

En acuerdo con lo que Charles Jencks señala, “Se asume falsamente, que el arquitecto tiene que ver con un sistema finito y cerrado, del cual sabe todos sus parámetros. De hecho, como se podrá comprobar después, el factor distintivo en sistemas biológicos y culturales - de los cuales se nutre la inventiva arquitectónica - es que son abiertos y no cerrados.”¹¹⁶

La arquitectura de término abierto, estipula en su intensión prefigurativa, dejar ciertas variables de su ejecución, libres o abiertas, para que en una etapa posterior, se transformen o completen. La arquitectura de término abierto, difiere de la arquitectura inacabada, en que la primera es aquella que nace con la pretensión de terminarse por el usuario, mientras que la segunda, fuera de toda intención, no se termina.

Según Norberg-Schulz, Mies ya había hecho un llamamiento a esta concienciación “Las funciones del edificio cambian constantemente, pero no por ello se le puede demoler. Entonces, invirtamos el lema de Sullivan, según el cual ‘la forma sigue a la función’, y construyamos un espacio práctico y económico, en condiciones de albergar funciones diversas”.¹¹⁷

Giedion proponía que la planificación abierta, al ser un elemento positivo en la planeación, abriera la posibilidad a condiciones de cambio.¹¹⁸

En el desarrollo de la teoría de término abierto de la arquitectura, los conceptos de ‘identidad’, ‘pautas de desarrollo’, ‘agrupamiento’ e ‘infraestructura’ fueron introducidos por Alison y Peter Smithson, en los años 1950.¹¹⁹ Con estos conceptos, se formulan compromisos que no pretenden un principio y un fin absoluto, sino que se dirigen a la mejor acepción del concepto en ese momento, para extender de forma progresiva las intenciones en un horizonte futuro.

La arquitectura de término abierto, que en un principio albergaba la idea del espacio abierto, ahora acoge la idea del desarrollo y forma, abiertos.¹²⁰

De acuerdo con Lynch “La adaptabilidad al entorno, es otro modo de mantener abierto el futuro. A menudo comprobamos que las evoluciones precedentes, se convierten en un obstáculo para la consecución de ciertas situaciones deseadas posteriormente. Aunque es cierto, que la organización previa del entorno, rara vez ha impedido de forma absoluta el cambio ulterior. También lo es, que a veces impone altos costes a este cambio o lo desvía por caminos indeseables.”¹²¹

En la Maison, la apertura del término de la obra, es muy limitada, ya que se configuró un universo, que difícilmente permitiría la refiguración que no

116 Jencks(1971), p 16

117 Norberg-Schulz(2001a), p 209

118 Giedion(1982), p 668

119 Norberg-Schulz(2001a), p 207

120 Ibid.p 222

121 Lynch(1975), p 125



estuviera prescrita, como no fuera por añadidura, como puede verse en la posterior piscina-alberca.

En la Maison, la fase refigurativa concede el grado de apertura al término, en lo que su principal autor, describe como 'la planta típica' ya que esta, " es un fondo neutro que facilita y registra 'realización, acontecimiento, flujo, cambio, acumulación, deducción, desaparición, mutación, fluctuación, fracaso, oscilación, deformación'".¹²²

El ascensor cuando se usa, participa como el elemento clave de la refiguración, sobre todo cuando se le concibe en la visión que Melhuish expone "en un sentido casi mágico, en el corazón de la casa, - el ascensor se encuentra - prometiendo un proceso continuo de cambio y descubrimiento con miras al futuro."¹²³

Kevin Lynch en sus estrategias de adaptabilidad prefigurativas, precisa a este respecto que "... en las "formas de crecimiento": se deja espacio para el crecimiento en los extremos, a los lados o dentro de ciertos sectores - en el caso de la Maison, hay espacio de sobra en el contorno ocupado parcialmente por un parque tipo inglés.¹²⁴

Los elementos provisionales o móviles, las estructuras aditivas o modulares y las formas no especializadas, pueden usarse también. Los elementos provisionales, sólo son apropiados, cuando es claramente previsible la corta vida de una instalación, y cuando resulta bastante más barato construir la forma efímera.

En realidad, como ha de comprobarse con la Maison, suele ser más frecuente que el entorno provisional

aceptable, no sea mucho menos costoso que el permanente."¹²⁵

La decisión por el uso de materiales duraderos y una configuración de tendencia permanente, aludía una demanda de temporalidad indefinida. Al concentrar al objeto, en una pequeña porción del terreno, se adjudicaba por un lado, una extensa duración a lo creado, mientras que se destinaba a término abierto, la mayor porción del terreno aún intacta, de manera que el objeto se pudiera servir en un futuro, del resto de la extensión.

De acuerdo con Lynch, la incertidumbre y la neutralidad de las formas, pueden perturbar la conducta y la imagen del entorno,¹²⁶ ya que en la relación entre uno y otro, se ha de dirigir el cuidado que distinga al protagonista, que en este caso es el objeto, de los papeles secundarios, con tal de no recaer en una solución pobre y desencantada.

La precisión en la propuesta de la Maison, evade este agravio, que pese a casi rozar el reducido límite de los 9 metros de altura,¹²⁷ mantiene una propuesta clara que define al conjunto.

Cuando una fase, tal como la refigurativa, predispone la sucesión histórica de diferentes medios contextuales, apunta a estrategias tales como el término abierto.

122 Koolhaas, et al. (1998), p 341

123 Melhuish (2004), p 100

124 Laura Puliti, en: <http://www.floornature.biz/articoli/articolo.php?id=74&sez=10&lang=es> · 07/03/2008.

125 Lynch (1975), p 128

126 Ibíd.

127 Laura Puliti, en: <http://www.floornature.biz/articoli/articolo.php?id=74&sez=10&lang=es> · 07/03/2008.



3.3.1.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Fase: El estado pregnante

La vinculación del objeto, en una misma fase del proceso figurativo, con diferentes medios contextuales, reclama una variedad de matices pertenecientes al mismo hecho arquitectónico. Tal condición puede notarse en la mayoría de las iglesias góticas, por ejemplo, la catedral de Ulm, tardó más de cinco siglos en completarse, incluso cambiando de católica romana, a protestante.

La acumulación de diferentes escenarios contextuales en una misma fase, tiene por resultado el estado pregnante de la arquitectura, un proceso que en virtud de la interacción de variables circunstanciales, durante el desarrollo de la existencia de la obra, retribuye intervalos ricos de eventos, en el transcurrir de la construcción histórica del hecho arquitectónico.

Sanford Kwinter, hace un llamado para procurar deducir todo beneficio proveniente de ciencia y tecnología, asentando noblemente cualquier demanda que provenga de nuestro espíritu, y nuestros propios hábitos, al tiempo que se ha de rechazar todo lo que esté recargado, todo lo que sea grotesco, o simplemente no se encuentre en sintonía con el sujeto creador, ya sea con sus tradiciones, estilo, estética o proporción.

Por tanto, se ha de procurar una arquitectura que no se sujete a ninguna ley de continuidad histórica, que sea tan nueva como lo es el estado mental y las

eventualidades de cada nuevo momento histórico. La arquitectura, ha de desembarazarse de una línea histórica preconcebida, procurando nuevas conexiones con el pasado, bajo una óptica original y reveladora, que termine por conducir a un presente más interesante.

Kwinter convoca a abolir lo monumental y lo decorativo, a no copiar lo distante, a no "... plagiar fotos de China" a no imbecilizarnos con reglas preestablecidas, que difícilmente se ajustan a nuestro lugar y momento, como son las reglas vitruvianas, que pertenecen al pasado.¹²⁸

Davison señala, "Cada diseño busca su propio punto de partida, lo cual implica una pérdida completa de la memoria."¹²⁹ Ya que cada diseño, ha de diferenciarse por naturaleza, de todo cuanto ya ha existido, desintegrando la estructura de la unidad de la memoria, en recuerdos individuales que podrán usarse para reconstituir otra memoria nueva.

El estado pregnante se puede generar en cualquiera de las fases del proceso figurativo del hecho, por ejemplo, en la prefiguración, con la alternancia de arquitectos y visiones de diseño, en San Pedro en Roma; en la configuración, con la alternancia de materiales y métodos constructivos, como está sucediendo en la Sagrada Familia en Barcelona; o finalmente en la refiguración, con el cambio de uso, como sucediera con el Instituto de estudios

128 Kwinter(2001), p 71-73

129 Davison(1999), p 51

americanos en París ahora Instituto de filmografía, original de Gehry.

En el proyecto de 'El Muro de Berlín como Arquitectura' de 1971, Koolhaas exalta esta condición, ya que encontraba que éste "era un muro que siempre asumió diferentes condiciones... En permanente transformación..."¹³⁰ El muro de Berlín, era un elemento en constante configuración, se impregnaba y almacenaba vestigios de las condiciones, que se iban gestando desde que se comenzara su construcción en 1961.

La Maison, se concibe como la oposición al estilo de vida, que la familia Lemoine mantuviera con respecto al centro de la ciudad de Burdeos, ya que se aísla dentro de un vasto terreno, permitiendo el acceso, sólo tras haber recorrido 400 metros del interior de la propiedad privada. Cabe agregar en esta oposición, el cambio entre una antigua vivienda tradicional, y una moderna vivienda compleja. Así la Maison, genera su propio punto de partida, desenfadado del medio contextual de la anterior vivienda de la familia.

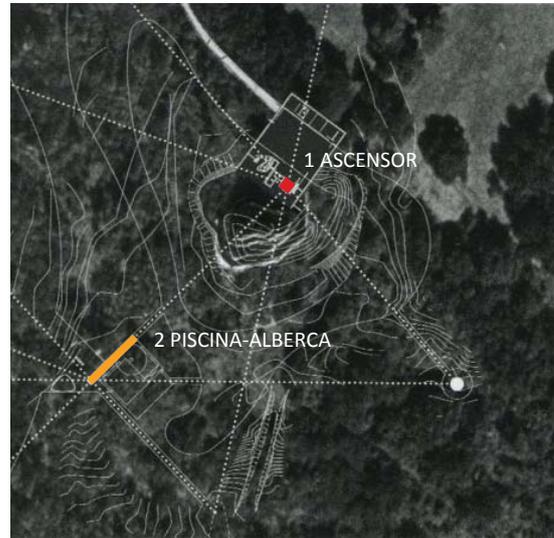
El estado pregnante de la Maison, termina por darse en la fase refigurativa, al acumular dos medios contextuales distintivos. El primero que supedita a la Maison, en torno a la vida del Sr. Lemoine, y que tiene como núcleo central de la casa al ascensor, y segundo, tras el fallecimiento de éste, trasladando el corazón de la casa, a la nueva piscina-alberca, haciendo girar el universo de la Maison, entorno a todos los usuarios.

La sucesión entre los hogares del Sr. Lemoine, puede describirse en palabras de Bachelard "el hogar de la infancia como nuestro 'primer

universo', 'el adulto como 'un nido para soñar, un refugio de la imaginación'"¹³¹

Koolhaas señala en un momento posterior, cómo, la dinámica cautelosa que admite el estado pregnante, es aún, el modelo autenticador.

"La ciudad China es para mí una ciudad que ha construido una gran cantidad de volumen en un tiempo muy corto, por lo cual no procura la dinámica cautelosa, que es condición para la sedimentación tradicional de la ciudad, que para nosotros es todavía el modelo de la autenticidad."¹³²



130 Koolhaas y Obrist(2006), p 75

131 Smith(1999),

132 Koolhaas y Obrist(2006), p 80

fig. 3.21 Relación entre núcleos (arriba izq.) el primer núcleo: el ascensor, y el segundo núcleo: la piscina-alberca (abajo izq.) / el ascensor - oficina (arriba der.) y tras el fallecimiento del Sr Lemoine, receptáculo de un futón.(abajo der.)



fig. 3.22 Maison à Bordeaux (página siguiente)





4

Segundo caso de estudio:

Blur Building

Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio · 1998-2002

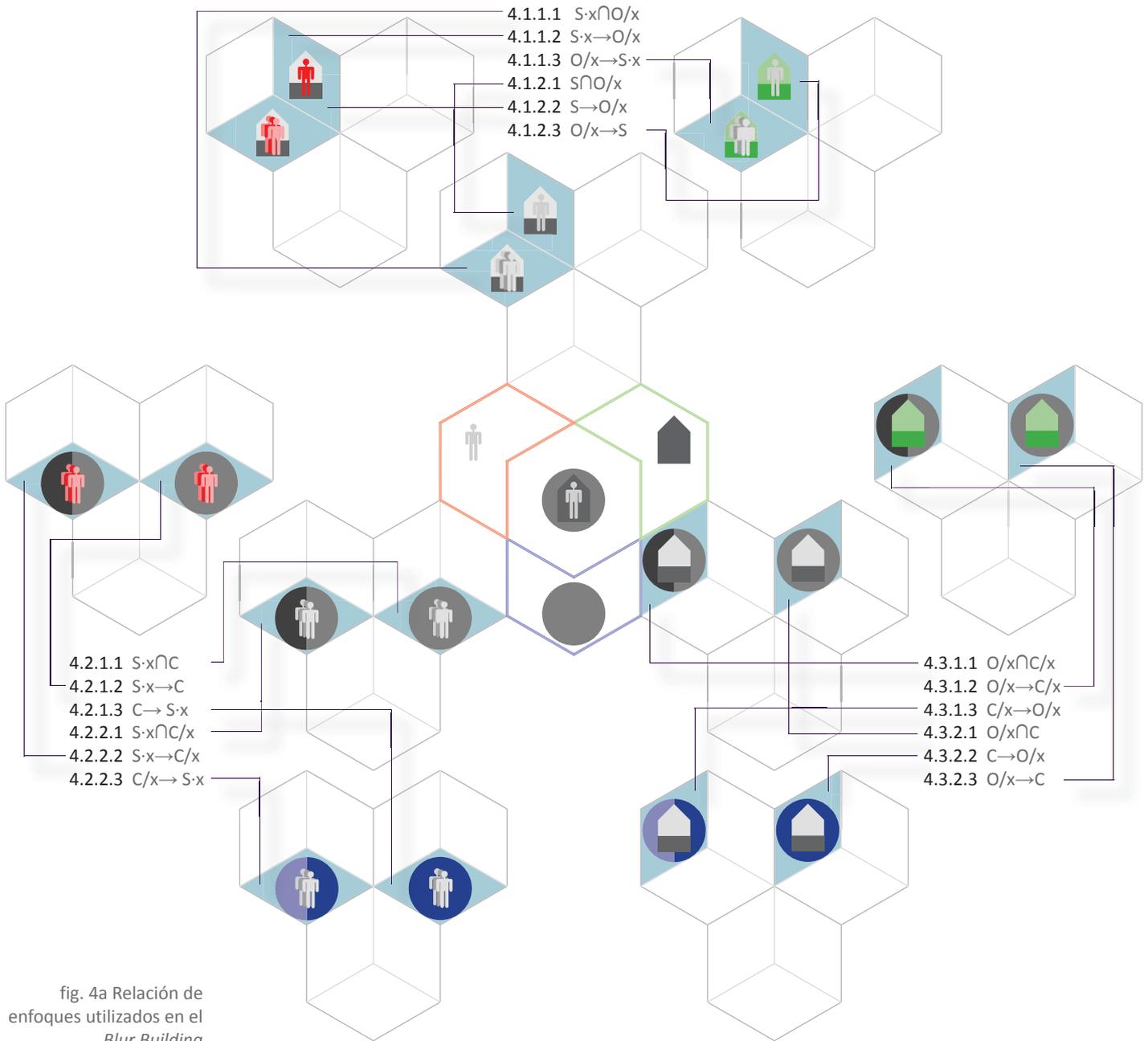
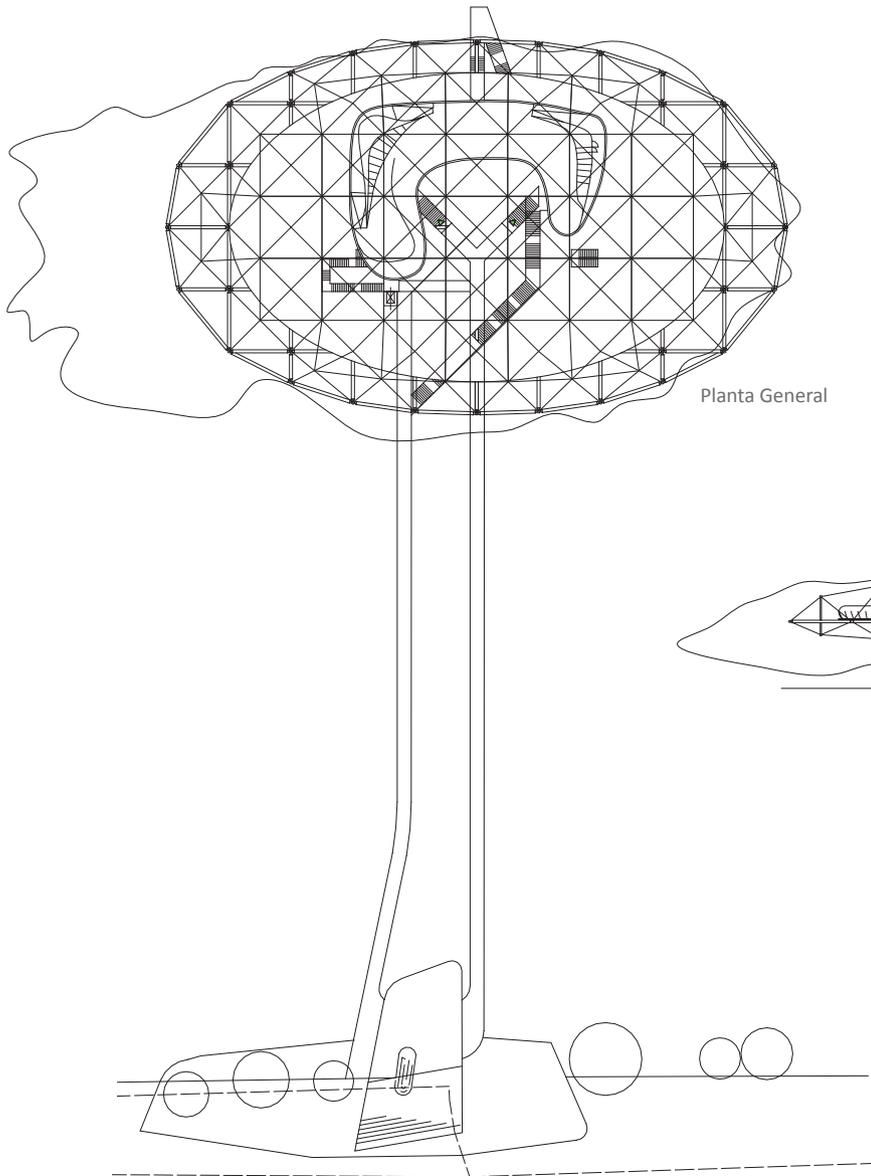


fig. 4a Relación de enfoques utilizados en el *Blur Building*



Planta General

Alzado SW

1 5 10 20 50

fig. 4b Planos de referencia



4.1.1.1 Una Ideología en tensión con una Fase: Estado transgresivo

En la sexta exposición nacional suiza, programada para llevarse a cabo, del 3 mayo al 29 de octubre del 2001¹, y que por motivos financieros tuvo que ser aplazada un año, se concentraron, cinco *arteplages* (vocablo inventado por los organizadores, que pretendía soldar la idea del arte, a la de alguna de las playas artificiales de los emplazamientos), cuatro de estos se ubicaban en las playas de la zona de los Tres Lagos, mientras que el quinto, era una instalación móvil que se desplazaba con tal de comunicar los cuatro epicentros artísticos.

En el *arteplage* de Yverdon-les-Bains, el despacho con sede en Nueva York, liderado por Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, propuso un edificio que buscaba la tensión de términos opuestos. La arquitectura ligada a la no arquitectura, haciendo uso de un material local y bastante abundante, el agua, que a efectos de la dicotomía teórica, procuraba reforzar la metáfora, con tal de no dejar clara esta oposición entre arquitectura y no-arquitectura. Está metáfora se acogía bajo el velo de la indeterminación provocada por la niebla.

El estado de constante transformación de este edificio, se contraponía a la ideología habitual que compone un pabellón, aunque la idea misma de pabellón, tiende a modificarse de generación en generación, gracias a la constante trasgresión del término, producto de innovación y originalidad.

“El edificio no sugiere nuevas técnicas constructivas -dijo Usman Haque de la firma Pletts Haque- propone nuevas formas de pensar sobre arquitectura, abriendo nuestras mentes a lo que la arquitectura puede ser. Más y más gente se va dando cuenta que el diseño arquitectónico, no solo tiene que ver con ladrillo, varillas y con formas estáticas, eso si no tiene que tener límites específicos.

También nos plantea una pregunta, ¿dónde está la diferencia entre arquitectura y no-arquitectura?... y si no hay diferencia, entonces ¿Qué es arquitectura? Es una pregunta que se ha transmitido a lo largo de los últimos 30 o 40 años.”²

El edificio *Blur* de Diller y Scofidio, reabre el debate a la concepción de los límites de la arquitectura, ya que es un objeto inusual que se configura continuamente, está destinado a no tener una forma precisa, y alberga mayormente la función contemplativa. El edificio *Blur*, esboza la existencia del edificio, en tanto éste, esté encendido y en plena transformación. El *Blur*, se conforma en esencia por la niebla y no por la estructura como es habitual, es el prototipo de la arquitectura dinámica, carente de un estado pasivo. El *Blur*, ensancha los límites de la arquitectura expositiva, al tiempo que invita a la reflexión sobre futuros objetos transgresores, provocativos y desentendidos de los cánones.

El edificio busca canalizar una experiencia que entra por los sentidos de forma activa y original, y conduce a cuestionar el estado emocional, ligado



fig. 4.1 Ricardo Scofidio y Elizabeth Diller

1 Diller y Scofidio(2002), p 11

2 Sandhana(2002),

3 Diller y Scofidio(2002),
p 162

4 Casals(2004),

a la naturaleza dentro de este tipo de ambientes, Liz Diller comenta “*Blur*, reemplaza la atención enfocada y la intensificación temporal, con atención atenuada y dispersa, a lo largo de la masa de niebla, sustentada por un sentido de aprehensión continua, comúnmente experimentada con desorientación y miedo a lo desconocido.”³

fig.4.2 Vista aérea,
Blur Building

En otra entrevista, Liz Diller comenta las ideas detrás del proyecto, y se puede advertir en su respuesta,

la consciente transgresión y el replanteamiento del concepto pabellón, que al salir de su entendimiento habitual, asimila aquello que antes le era ajeno. “Un pabellón, un edificio para una exposición, generalmente se apoya en lo espectacular, bordea el entretenimiento. En este caso, el público va a ver la nada, verá niebla, una nube. La idea se apoya en el material que lo rodea (el agua) y nos interesó mucho usar el material que había en el lugar y trabajar con eso. Básicamente, es un proyecto antiarquitectónico, es inmaterial, es ver niebla.”⁴





En un ambiente como el que ofrece el *Blur*, se desarticula la preconcepción, no sólo de las ideas, sino también del control físico, que según Norberg Schulz, está ligado indirectamente a los objetos culturales preconcebidos.

“El control físico está interconectado con funciones específicas, y las funciones por su parte, están determinadas por condiciones sociales, que presuponen la existencia de objetos culturales.⁵”

¿Pero qué sucede en un entorno dónde no sólo escasean los objetos culturales a los cuales

familiarizarse, y donde también se dificulta esta relación al nublarse los sentidos? ¿Se abre entonces aquí un sitio a la exploración?

Con el *Blur*, se planta un pie fuera del campo de la arquitectura, provocando una discontinuidad en la noción de los conceptos, que termina por incluir en el campo, aquello cuanto antes era ajeno.

Diller y Scofidio, al batir la marca de la línea ideológica convencional, acceden mediante una propuesta que explota la fase configurativa del objeto, a una semántica engrosada del campo arquitectónico.

fig.4.3 Vista inferior, pérdida del horizonte

5 Norberg-Schulz(1967), p 82



4.1.1.2 Una Ideología como antecedente de una consecuente Fase: Influencia ideológica en el estado arquitectónico

Diller y Scofidio, socios de la firma con el mismo nombre, son verdaderos investigadores, ello es evidente en su proceder, el cual trata de confrontar conceptos opuestos juntos -- fuera-dentro, público-privado y transparente-opaco son unos pocos ejemplos que vienen a la mente -- y entonces exploran el terreno ricamente matizado que emerge de la contraposición.⁶

A pesar de que la arquitectura se desborda con exquisitas mentiras, Diller y Scofidio no están solos en la búsqueda de la verdad con esta aproximación estructuralista. **Rem Koolhaas** y **Peter Eisenman**, la han seguido durante años. Incluso antes que ellos, **Robert Venturi** y **Denise Scott Brown**, se extendieron más allá de las oposiciones negro-blanco, cuando introdujeron lo que llamaban en un acercamiento a la arquitectura americana en los años 1960, el “ambos-y”.

Algunos consideran esto como una técnica postmoderna, pero de hecho, es una aproximación clásica, de una actitud de la antigua Grecia hacia el orden.

Enfrentar términos opuestos, es una función primaria del arte clásico. Diller y Scofidio son clasicistas en este sentido dialéctico. El bueno, el verdadero y el satírico, son sus monedas de cambio. La belleza también tiene lugar, si no es como un fin, es entonces como una táctica seductiva que el equipo no privilegia.⁷

De la confrontación de términos opuestos, se recrea en esta arquitectura una especie de **oxímoron**,⁸ que da como resultado en este caso, un objeto en conflicto, que terminará por decantarse, por cualquiera de los campos en tensión, sea el de la arquitectura o el de la no arquitectura.

La transgresión de los límites conceptuales, parece inculcado por una de las influencias que estos autores admiten, es decir por **Marcel Duchamp**.

El concepto de este pabellón, se funda en el emborronamiento intencional, tal como el ofrecido por las fotos de **Antón Giulio Bragaglia**, de los objetos en movimiento, o de la noción japonesa del *bokeh* de la fotografía contemporánea, que contempla recrear una naturaleza compleja, ya que el *bokeh* distingue lo borroso que está en primer plano, de lo borroso que se encuentra detrás del plano de enfoque.

El *bokeh* bueno y malo, indica la cualidad de la coherencia difusa. El *Ni-san bokeh*, tiene un efecto duplicante, mientras que el buen *bokeh*, tiene un degradado Gaussiano suave. El *bokeh* en esencia, trata sobre la generación de des-énfasis.⁹ El emborronamiento, disloca la atención que se ejerce sobre la imagen, para concentrarse en aquello que si está enfocado.

6 Muschamp(2003),

7 Ibíd.

8 **Oxímoron:**
Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido.

9 Diller y Scofidio(2002), p 195



Hiroshi Sugimoto, hace fotografías que generan emborronamiento, al duplicar el doble del enfoque de infinito en su cámara. Así, Sugimoto evoca con un primer infinito, la referencia al registro del proyecto desde su concepción hasta su materialización, y con un segundo infinito, la referencia metafórica de la regresión a la 'visión original', que tuviera el arquitecto al concebir su obra.¹⁰

El paseo concebido para visitar el *Blur*, comienza tras haber cumplido con la regulación del impermeable provisto por los organizadores, los visitantes se aproximan al edificio por una pasarela de fibra de vidrio, que liga al pabellón con la orilla del lago, aquí parece producirse una convención de 'monjes ligeramente perversos', debido a sus 'sotanas' de plástico blanco.

Conforme se accede, las referencias visuales y acústicas se van borrando lentamente, dejando tan solo una ceguera blanca y el sonido que proviene de la pulsación de los aspersores. La privación sensorial, estimula un aumento en la sensibilidad: la densidad del aire inhalado, la

reducción de temperatura, el suave sonido del agua pulverizada del lago, todos estos efectos empiezan a sobrecoger los sentidos, induciendo sentimientos de desorientación y aislamiento.

A diferencia del ingreso a cualquier edificio, el *Blur* es un medio habitable sin espacio, sin forma, sin características, sin profundidad, sin jerarquía, sin masa, sin superficie y sin dimensiones. Sobre la plataforma, la circulación no está regulada, y el público es libre de deambular por el ambiente sonoro. Después de la plataforma, el público puede subir una escalera hacia el 'Muelle de los ángeles', para emerger en la cumbre de la confusión, "es como traspasar un banco de nubes en vuelo, para alcanzar el azul del cielo."¹¹ Aquí el visitante se encuentra con una terraza panorámica, y un bar que ofrece a los perplejos visitantes, una variedad de aguas minerales.¹²

En el 'Ensayo sobre la ceguera' de **José Saramago**, se habla también de una ceguera blanca, que le entra a la gente en los ojos "como un mar de leche"¹³ ésta, les dificulta cada vez más la existencia a los

fig. 4.4 Diagrama de influencia ideológica en la concepción del estado

10 Visita guiada por H. Sugimoto, autor de la exposición del museo Hirshhorn. http://hirshhorn.si.edu/podcast/archive/Sugimoto_walkthrough2006.m4a - 17/03/2008

11 ... (2005), p 4-5

12 Davey (2002), p 47

13 Saramago (1995), p 12

14 Hearn(2003), p 257

15 Norberg-Schulz(1979), p 8

habitantes locales, al punto de tener que luchar por la supervivencia.

La condición temporal de la ceguera emborronada que ofrece el *Blur*, permite no decaer en la desesperación, sino por el contrario, encontrarlo como un momento de reflexión y análisis, donde a modo del *bokeh* japonés, se enfatiza aquello cuanto está en la proximidad extrema, ya que está sujeto a ser enfocado correctamente y por tanto a ser apreciado. Los sentidos entonces aquí están desplegados, dada la situación de cautela que demanda la corta visión, aunque la simplicidad del proyecto y las señales lumínicas, suplen la minusvalía que implica la visión a corta distancia, es decir que en la mitad de la visibilidad, se compensa con un doble de precaución, que a pesar de todo, alerta a los sentidos.

El *Blur*, por su concepción material agresiva, arremete en contra de los cánones del siglo XIX descritos en el libro de Hearn "...no debe fabricarse un elemento estructural de un material dado con una técnica que

no se haya utilizado tradicionalmente para ese fin. Así, un capitel corintio que normalmente debería estar labrado en piedra, no debe ser de hierro fundido..."¹⁴ Aquí hay que tomar en cuenta que el agua, nunca se había utilizado como envolvente exclusiva, impulsada por un sistema específico e innovador.

La elección del material característico de este objeto arquitectónico, obedece la ideología con la que los antiguos egipcios elegían los materiales que aplicaban, en este caso, el agua ofrecía transformación y efecto óptico, en sintonía con la elección igualmente funcional por parte de los egipcios, que optaron por la piedra por su dureza y su resistencia.¹⁵

Las reminiscencias ideológicas del pasado, al ser producto de la reflexión o el ensayo creativo, conceden un vergel de certidumbre al presente, que permite concebir estados de continuidad inteligible, aún a pesar del constante cambio.



fig. 4.5 El *Blur* al atardecer



4.1.1.3 Una Fase como antecedente de una consecuente Ideología: En busca de dinámicas responsivas

En el caso del edificio suizo, la intención protagónica de usar el agua como materia, provoca una fase configurativa distendida, que retrocede al punto de inicio cada vez que el sistema se apaga. Tal como si nunca se hubiera construido.

La masa de niebla lograda por los más de 32000 aspersores, genera una situación de constante cambio, una situación que se verá alterada por la, temperatura, humedad, dirección y fuerza del viento, incidiendo en la experiencia registrada, al estar en el interior de la niebla. El constante flujo y las condiciones que determinan que cada momento dentro del *Blur*, es un momento único, invitan a reflexionar sobre la arquitectura estática, como un objetivo a superar, ya que la arquitectura fundada en la dinámica, como es el caso del *Blur*, ofrece experiencias en continua transformación. Un edificio que parece no albergar contenido alguno, genera fascinación, ya que es un edificio que ofrece sensaciones y estímulos únicos, conforme fluye y se desenvuelve.

La tendencia hacia una arquitectura dinámica, es patente en experimentos tales como los llevados a cabo por **dECOi** como con la 'Aegis Hyposurfade', para la expo de Hannover en el 2001, la propuesta de Paul Vershure llamada superficie 'ADA', con luminosidad variable para la también Expo.02, la arquitectura de **Lars Spuybroek** (NOX) como en la 'D-tower', en Doetinchem Holanda, del 2004 o aquella de **Jurgen Mayer** para la Stadthause.

La diferencia entre el *Blur* y estos proyectos, reside en que estos incluyen diversos elementos que se transforman, y pueden subsistir en un estado estático, mientras que el edificio *Blur*, no subsiste como tal, si no es en constante cambio e indeterminación.

De la misma manera que el palacio de cristal influyó todas las exposiciones posteriores, al igual que haría la torre Eiffel, no se puede pensar en ninguna exposición futura, sin tomar en cuenta lo que ha sucedido en las anteriores, y es por tanto imperante



fig. 4.6 Aspersores del *Blur*

16 Paseo arquitectónico que declaraba Le Corbusier, como herramienta para percibir y comprender al edificio.

17 Greg Lynn, en Davison(1999), p 108

reparar, que el *Blur* plantea la posibilidad de edificios enteramente dinámicos, que existen exclusivamente bajo este estado.

Dominik Baumüller, prescribe otro objeto arquitectónico único, que es también capaz de catalogarse bajo la misma clasificación de existencia en exclusiva dinámica. Este es el ‘Rotpneu’ o *Rotation Pneu* (1999), consiste en una cubierta hinchable que gira sobre un eje central, y que provoca que las divisiones interiores de un disco textil se llenen de aire, rigidizando la estructura conforme mayor velocidad adquiere, este proyecto proviene directamente de la herencia de los paracaídas.

La arquitectura experimenta maneras de interactuar con el sujeto receptor, con ánimos de proporcionarle una experiencia enriquecida, apuntando a contribuir con alguna utilidad. Los objetos que existen solo en tanto haya una dinámica, simulan a la naturaleza con mayor apego, con la diferencia de que el mecanismo dinámico, se suscribe al gobierno humano.

Un edificio que presenta movimiento en vez de representarlo, procura al espectador mayor conocimiento de este, sin necesidad de hacer un recorrido o ‘*promenade architectural*’¹⁶, ya que es el recorrido, el que se aproxima y se muestra con diferentes ángulos, exhibiendo la geometría que se

le podría escudriñar. Es como si el edificio hiciera el recorrido al que suele verse obligado el visitante, en vez de que este tuviera que esforzarse.

Greg Lynn hace una reflexión al respecto de los límites de la dinámica configurativa

“Me pregunto si el edificio pensado en movimiento, al que nunca se le ve moverse tras ser construido, podría de alguna manera abrir otros caminos en la arquitectura que no fueran del tipo monumental o memorial.”¹⁷

La dinámica responsiva configurada en objetos de este tipo, ofrece una alternativa a la interpretación de la impresión de la memoria en un edificio, ya que en el caso de ser exclusivamente dinámicos, como el *Blur* o el ‘Rotpneu’, la memoria se volatiliza cada que se reinician los mecanismos, eliminando los vestigios de la memoria impresa en el edificio, comenzando de nueva cuenta. Es decir que la dinámica provoca, un tipo de amnesia por parte de la edificación, que permite al sujeto receptor tener una experiencia nueva con cada visita.

El *Blur* representa la más franca creación que opta por la búsqueda de una dinámica responsiva, ahora compartida y experimentada por más sujetos creadores, como ideología rectora en la ahora difundida creación arquitectónica de este tipo.

fig. 4.7 Edificio *Blur*



<p>arquitectura responsiva</p>	<p>dECOi - hyposurface I. of Neuroinformatics - ADA surface NOX - d-Tower Jurgen M. - Stadthouse</p>
<p>arq. dinámica</p>	<p>Dominik Baumüller - Rotpneu</p>



4.1.2.1 Una Idiosincrasia en tensión con una Fase: Experiencias reflexivas

Diller y Scofidio conforman un estudio interdisciplinario que integra la arquitectura, las artes plásticas y las artes escénicas, donde las realizaciones toman formas diversas.

Conducidos dentro del dominio de la arquitectura, la oficina confecciona instalaciones temporales y permanentes, dedicadas a un sitio preciso, teatro, multimedia, recursos electrónicos y recursos en papel.¹⁸

D + S exponen su forma de trabajo de la siguiente manera “En muchas oportunidades, el tipo de *media* es la arquitectura... muchas veces el encargo es distinto, son cosas temporales en el contexto de un museo, una galería de arte, o un espacio público; o instalaciones permanentes, publicaciones, proyectos digitales relacionados con internet, etc. Entonces si los encargos son tan distintos ¿Por qué deberíamos siempre responder como arquitectos que tratan con el espacio? ¿Por qué no responder o tratar cada proyecto como un *media* distinto?”¹⁹

En cada proyecto, adoptan una estrategia que examina la práctica arquitectónica corriente, con tal de cuestionar los valores predeterminados, al comenzar con cualquier proyecto, abren la posibilidad de que cualquiera que sea su producto, pueda adoptar patrones artísticos o arquitectónicos, optando de esta manera, por un modo particular de reflexión sobre la situación contemporánea, “...por ejemplo, el ‘estar ahí’, lanzado y proyectado

hacia el destino mundial contemporáneo, existe precisamente porque la arquitectura tiene la vocación concreta y útil, de construir sitios que den lugar a la morada, que a su vez tiene la tarea de reexaminarse incesantemente.”²⁰

La idea que tenían para la playa de arte de Yverdon-le-Bains, buscaba recuperar algún elemento totalmente familiar, para descontextualizarlo y provocar un momento de reflexión

El empuje inicial que insta la génesis de sus proyectos, no sólo se acciona por la moda, sino también por la ‘naturaleza’ esencial y superficial de las envolturas, el erotismo latente de la ropa, el lenguaje secreto de las máscaras, sean propias de la piel o artificiales. “¿Acaso no es la piel, paradójicamente, lo más profundo de nosotros? Un borde definiendo hacia dentro y hacia afuera una frontera protectora, la envoltura de la piel, la coraza del cuerpo se separa y aísla. Una interfaz de dolor y placer (zonas ‘erógenas’) - la piel es ambos armamento y armadura. Sonrojándose, blanqueándose, sudando como los ojos y la boca, la piel es un catalizador, un medio de comunicación.”²¹

El análisis de la piel y la vestimenta, tiene referencias de orden social, tales como la moda y el estatus. Encuentran que la ropa y la piel (‘el velo epitelial’) se pueden manipular para conferir un significado ya reconocido del cuerpo, ya que al convertirse en puro

18 CCS-Paris (2005), p 1

19 Casals(2004),

20 Diller, et al.(1994), p 8

21 Ibíd.p 12

signo, reconocible a nivel “social”, recibe a cambio un discurso identificado, un nombre propio, una identidad.²²

D+S critican la habitual instrumentación de la arquitectura, ya que se autocontiene dentro de los límites preestablecidos por la práctica misma, consideran que “la arquitectura, típicamente entra en un rol de complicidad, que mantienen las convenciones culturales.”²³

La forma de trabajo de D + S continúa cambiando de escala y contexto, de instalación de arte a arquitectura, su preocupación se aboca al campo de la arquitectura como instrumento de reflexión.²⁴

Un trabajo fragmentario como el de D+S, asienta una predisposición por el ‘detalle’, por el arte del desmontaje y re-montaje, no es un trabajo incompleto, en cambio, conduce a otro modo operativo. Explosión e implosión en un solo acto, conduce a una experiencia de separación...²⁵

D+S apuestan por concebir al sitio de cualquier proyecto como una ‘escena de reemplazo’ (cuestión proveniente de la puesta en escena de una obra de teatro) aquí, uno se ve obligado a pensar en la práctica arquitectónica, como una posibilidad abismal de reconstruir, donde la calidad abierta o la posibilidad de reemplazo, toma el ‘lugar’ de la unidad original.²⁶

También incorporan la metáfora del pliegue, misma que añade utilidad al discurso de la arquitectura post-estructuralista, debido a que consolida ambigüedades, tales como el recubrimiento y la estructura, la figura y la organización.²⁷

Otro concepto que se añade a su idiosincrasia es el concepto heroico de viajar, con este, se tratan las dificultades que el viajero sufre, mismas que se han reemplazado por la aparente experiencia doméstica y catalizada del turismo comercial,²⁸ fenómeno que a pesar de la movilidad fluida, lograda por la tele-tecnología y la futilidad de la movilidad en un mundo progresivamente homogenizado, sigue siendo la mayor movilización pacífica de gente, a lo largo de las fronteras culturales en la historia del mundo.”²⁹

Al evitar las limitaciones del tiempo cronológico, en las inagotables representaciones del pasado histórico, así como manteniendo un espacio continuo, el tiempo turístico se vuelve reversible y el espacio turístico, elástico.³⁰

La cámara es el máximo agente autenticante y un punto en el nexo entre turismo y visión,³¹ la cámara registra la memoria inequívoca e impersonal, de todo aquello a lo que se le apunta. Dada su condición de aparato de registro, todo aquello procesado bajo una cámara es auténtico, además, la cámara como instrumento turístico, registra constantemente lo nuevo, lo desconocido, aquello por lo cual en virtud del turismo, se invirtió económicamente con tal de ser conocido.

La autenticidad, una preocupación común en la época contemporánea, se ha perdido, aunque puede recuperarse en otras culturas y en el pasado.³²El turismo americano, reproduce el ‘auténtico’ pasado, con una libertad ficticia en la cual la literatura mitológica y la fantasía popular, se mezclan con el proceso de interpretación llamado herencia.³³

22 Ibid.

23 Ibid.p 9

24 Meredith(2003), p 6

25 Diller, et al.(1994), p 34

26 Ibid.p 35

27 Ibid.p 58

28 Ibid.p 198

29 Ibid.p 199

30 Ibid.p 201

31 Ibid.p 204

32 Ibid.p 199

33 Ibid.p 200

Según D+S “Una oportunidad fotográfica, puede pensarse como una locación prescrita, en la cual la vista se corresponde con la imagen esperada, y entonces, se ofrece a la cámara afirmativa del turista.”³⁴

Tal cuerpo ideático, conforma la idiosincrasia de D+S, misma que condujo al tratamiento de la envolvente o piel del edificio *Blur*, a la revaloración de los límites entre arte y arquitectura, así como a su exploración escalar, a la inspección y reflexión del turista en su paseo, sesgada en este caso, por una pausa ocular en forma de niebla, en un estado de continua configuración.

Aquí la arquitectura fluye, y cada día representa una nueva puesta en escena, la arquitectura es aquí un producto variable donde se funde una combinación entre arte y naturaleza, cambia constantemente, en una mecanización que se sobrepone al esfuerzo humano, sus efectos son los de una máquina independiente.

34 *Ibíd.* p 204

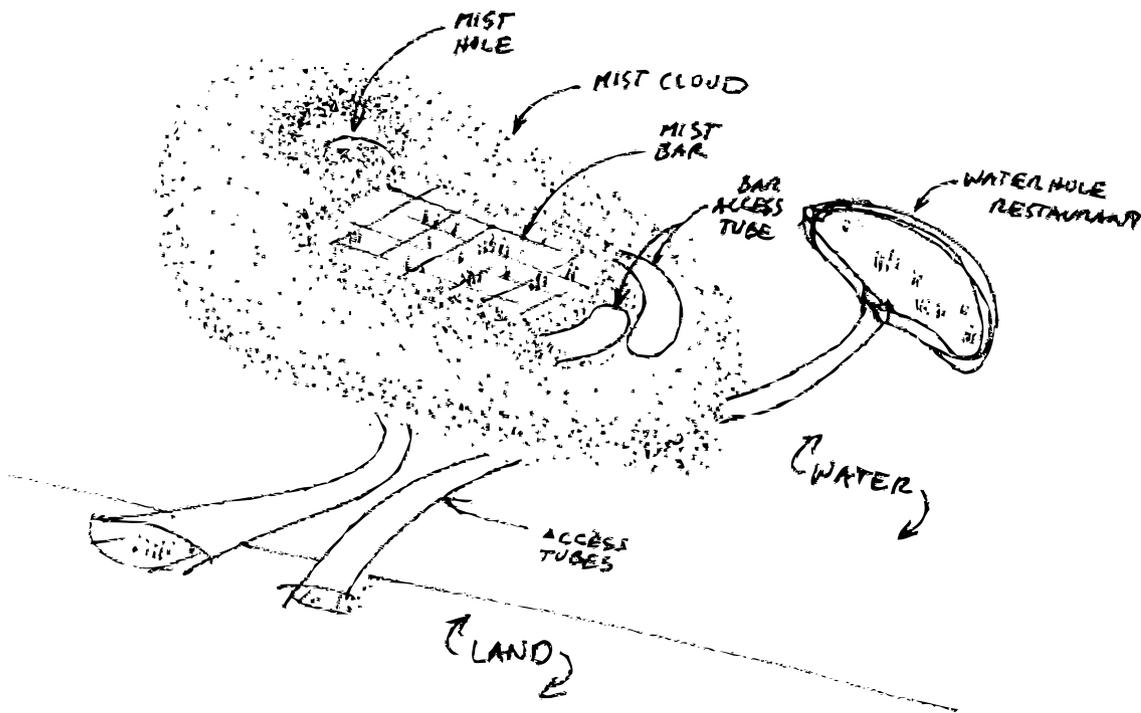


fig. 4.8 Croquis de D+S que elucidaba el proyecto final (1999).



4.1.2.2 Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Fase: Prefiguración Idiosincrática del estado

El edificio *Blur*, expresaba en su continuo estado de cambio, la idiosincrasia experimental, reflexiva y de pensamiento lateral que Diller y Scofidio comparten. Se dirigieron a conformar en la experiencia de este edificio, con tal de explotar la indeterminación del futuro y su dominación, características que en buena medida describen a la cultura contemporánea.

La pretensión de estos creadores, se centraba en calibrar una experiencia, que versara con la indeterminación que presupone el futuro, en un primer intento, con el análisis de la bolsa, las predicciones de la moda, los pronósticos del tiempo, las apuestas, las encuestas políticas, y la prevención de desastres, siendo todos estos intentos por obtener el control, para ver, predecir y en última instancia, influir en el futuro.³⁵

Consideraron reflexionar sobre el futuro, como una variedad de duraciones que involucran diferentes disciplinas, y que reclaman el dominio del pronóstico de diferentes situaciones, donde un científico de informática, por ejemplo, ha de tener algunas predicciones confiables, conforme a los subsiguientes segundos, mientras que un astrofísico, sería competente en una discusión que engloba miles o millones de años. Con tecnologías de localización, y con altavoces montados dentro de las capuchas de los impermeables, se hubiera permitido a los visitantes, de acuerdo al proyecto

original del *Blur*, escuchar estas u otras predicciones complementarias, al tiempo que se hubiera paseado alrededor de una superficie entretejida, por una red de secuencias temporales. Una trayectoria, podría haber llevado a un visitante desde la predicción de una mutación genética, a lo largo de los siguientes mil años, a una predicción de los colores que se llevarán el otoño próximo, o a una predicción de la reacción de la bolsa con respecto a las noticias de ayer.³⁶

El proyecto *Blur*, recreaba originalmente una metáfora del cambio, un contexto para el viaje en el tiempo: desde la autopista de la información en general, hasta el portal de internet más específico, desde comunicaciones móviles, hasta dinero digital, desde agentes virtuales y nómadas, hasta sistemas de vida artificial.³⁷

Elizabeth Diller reflexionaba sobre la aceleración en la mejoría de la precisión, y cómo el *Blur*, era una opción para descansar de esa precisión tecnológica visual, ahora muy usual en los recintos de exposición.

“A pesar de que nosotros somos bastantes culpables de la proliferación del uso del video en la arquitectura, nos dimos cuenta que en Hannover, en la Bienal de Venecia y en cualquier otra gran feria o exposición internacional, existe un uso excesivo de pantallas de video de alta fidelidad. Por eso pensamos que sería interesante hacer

35 Diller y Scofidio(2002), p 188

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*p 160

38 Casals(2004),

un espectáculo, pero desde el punto de que el espectáculo no siempre involucra la visión.”³⁸

El proyecto final, optaba por una experiencia mediática visual relajada, mientras se explotaba con mayor fuerza la experiencia sonora, ésta, a cargo de Christian Marclay.³⁹

El edificio *Blur*, se trata de un edificio, por convertirse en edificio, sobre el tiempo inminente al tiempo inmanente, una arquitectura de futuras atracciones que nunca llegan.⁴⁰ Trata de lo efímero en su estado más puro, un edificio que potencia la fragilidad de lo temporal y depende en

buna medida de la memoria de la gente para su determinación, ya que difícilmente se puede decir – aún más, ahora después de su desmontaje – ‘está ahí tal cual lo había visto’.

El proceder de Diller y Scofidio, fiel al de sus otros proyectos, termina por verse potenciado en este proyecto, dada la escala y la divulgación de este. Aunque el proyecto original era más ambicioso, se rescata la esencia de la propuesta que mira la indeterminación del futuro, en el estado volátil e impredecible de la niebla en flujo.

39 Diller y Scofidio(2002), p 159
40 Muschamp(2001),

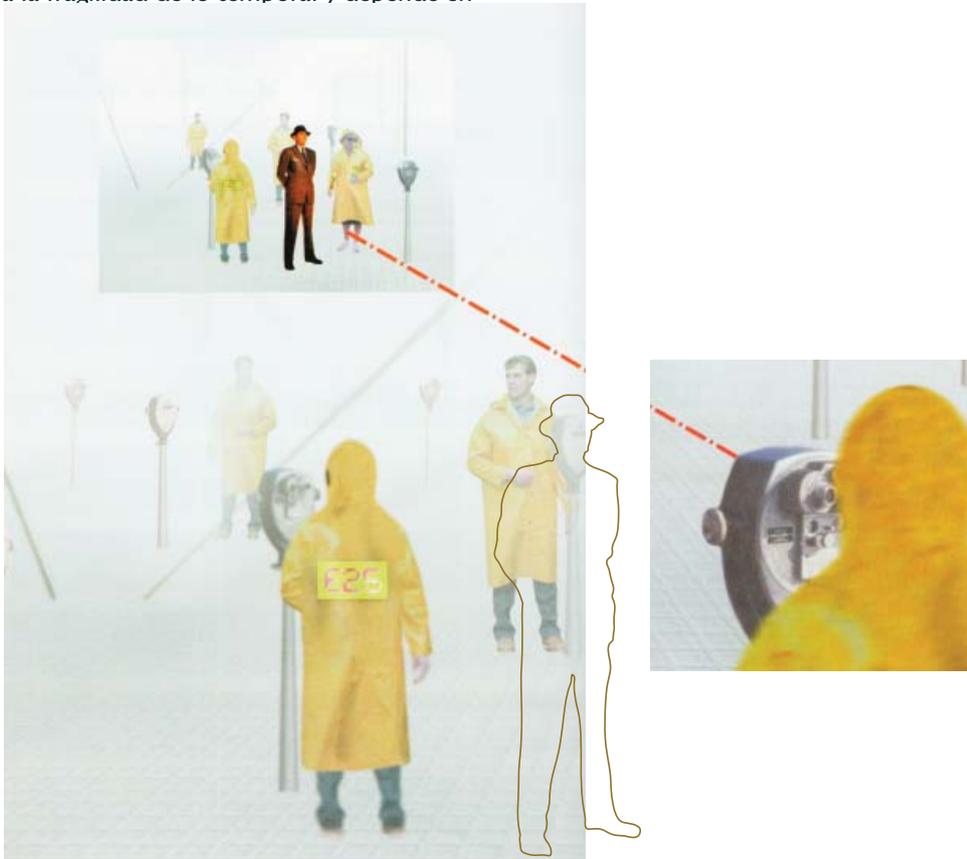


fig. 4.9 Diagrama con imágenes de D+S de una propuesta temprana del contenido de la exposición , el cual versaba con temas de prospección



4.1.2.3 Una Fase como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Estado reiterativo



fig. 4.10 Ricardo Scofidio,
Elizabeth Diller y
Charles Renfro

El trabajo de Diller + Scofidio y ahora después del *Blur*, junto con Charles Renfro,⁴¹ no encaja de forma confortable en ninguna categoría preconcebida, dividido entre la instalación de arte y arquitectura, centran su trabajo en la construcción de la familiaridad en sí, usando instrumentos intrincadamente mecanizados, con tal de interrogar y transformar el dominio cotidiano del turismo, la domesticidad, los suburbios y la oficina. Toman lo ubicuamente familiar para desfamiliarizarlo.⁴²

La plataforma de observación o '*angel deck*', alude a la única función familiar en el edificio *Blur*, se erige por encima de la niebla, para finalmente replegar el telón visual, permitiendo observar el paisaje que se había negado en el nivel inferior. La plataforma de observación, se ha vuelto un tema recurrente en sus siguientes proyectos, de tal suerte que será reensayada a fin de conformar una nueva situación de 'observación urbana'.⁴³

En el restaurante *The Brasserie* (2000), de Nueva York, se articula una escalera que desciende en medio de una superficie plana que acoge el espacio interior del restaurante, esta escalera funciona a modo de pasarela, donde se puede ver a la gente congregada, al tiempo que el ojo escrutador de cada comensal, tiene la oportunidad de analizar cada persona en tránsito por la escalera.

En colaboración con David Rockwell y Kevin Kennan, Diller y Scofidio, han creado el diseño del mirador temporal en la calle Fulton, en la parte baja de Manhattan, misma que permitió la observación de primera mano del '*Ground Zero*' de las Torres Gemelas de Nueva York.⁴⁴

Según Muschamp, habría entonces ahora muchas ciudades que querrían probar con variaciones de este tema. Siendo Boston, la que logró recibir la primera auténtica edición comenzando en 2004, cuando el Instituto de Arte Contemporáneo empezó con su nuevo edificio.⁴⁵

El proyecto de *Facsimile* (2004) en el centro Moscone en San Francisco, recrea una serie de imágenes grabadas previamente, en combinación con imágenes que toma una cámara, que está por detrás de la pantalla. Se mezclan imágenes reales con imágenes actuadas, ofreciendo al transeúnte, una mirada voyeurística, donde la responsabilidad de distinguir entre lo real y lo ficticio, recae en el observador. La pantalla se mueve a lo largo de la fachada, con tal de ofrecer las imágenes más allá de un punto fijo y continuo, con esto se añade en este proyecto, una diversidad prácticamente irrepetible y que se había observado con anterioridad en el edificio *Blur*. Con los sitios creados para mirar o ser mirado, se destaca a la observación, como un tema recurrente en el trabajo de Diller y Scofidio.⁴⁶

41 Charles Renfro, colaborador desde 1997, y socio desde 2004. A partir de entonces el estudio se llamó: Diller Scofidio + Renfro.

42 Meredith(2003), p 6

43 Muschamp(2002),

44 *Ibíd.*

45 *Ibíd.*

46 *Ibíd.*



a



b



c



d



e

fig. 4.11 Estado visual reiterativo en situaciones de:

 ver
 y ser visto

- a The Brasserie 2000
 - b Angel deck - Blur Building 2002
 - c Facsimile 2004
 - d ICA 2006
 - e The High Line 2010
- todas, obras de Diller y Scofidio (+Renfro)



4.2.1.1 Una Ideología en tensión con un medio: Ambiente ideológico

Diller y Scofidio se adentran en el concepto del proceso de incorporación, el cuál según ellos implica, “aprender el uso de una herramienta o instrumento... la etimología de la palabra, del latín *corpus*, significa ‘traer con el cuerpo’, incorporar, es aquello que nos permite adquirir nuevas habilidades; estas habilidades se pueden asentar en hábitos fijos. Conforme el tiempo pasa, estos hábitos repetidos, son definitivamente ‘incorporados’ y desaparecen de nuestra vista. Se ven recubiertos en el interior de la estructura de un cuerpo, a partir del cual se habita el mundo.”⁴⁷

Con el proceso temporal de repetición, tiene lugar un proceso espacial de incorporación, el cual nace de las mismas herramientas, instrumentos y equipo. Heidegger concibe que las herramientas ‘están listas a la mano’ (*zuhanden*), listas para usarse, colocadas a nuestro alrededor y preparadas para la ‘manipulación’.

D+S reconocen que las herramientas e instrumentos, constituyen componentes de la estructura de un equipo que da forma al entorno, y que estos elementos utilitarios, tienden a desaparecer de nuestra atención cuando son usados en una base cotidiana (en tanto no dejen de funcionar), de la misma manera en la que trabaja la **segunda naturaleza**. Aquello que se hace cotidianamente y se elimina de la percepción consiente. Tal como los órganos y apéndices del cuerpo, tienden a eludir la

atención explícita, cuando se prevé e implementa una acción precisa.⁴⁸

D+S estudian al cuerpo, tomando en cuenta las reflexiones que Lacan hace de este, el cual permanece como *tabula rasa* en espera de una imagen.⁴⁹ Estos arquitectos también recurren a las separaciones y uniones que proponen Deleuze y Guattari en el ‘antiedipo’.⁵⁰ Su visión se define así:

“...el cuerpo es un tipo de elemento biológico dado, que puede cancelarse fuera de la ecuación o simplemente mantenerse constante, mientras, que la materia al ser estudiada y entendida, se convierte más bien, en lo que la sociedad inyecta en el cuerpo (o ‘inscribe’ en él)”⁵¹

La forma de pensar de D+S, interactúa con el entorno y dialoga con la forma de pensar local, en el caso de la Expo.02 de Suiza, trabajaron en la concepción del proyecto, con un equipo multidisciplinario e internacional, que en conjunto se denominaba **Extasia**, este grupo estuvo conformado por:

Delux (Rolf Derrer),
Charly Gaertl,
EMCH + Berger (Herman Mumprecht),
Morphing Systems (Tristan Kobler),
Techdata (Stephane Maye, Christian Burri, Daniel Humert Drosz),
Vehovar & Jauslin (Mateja Vehovar, Stefan Jauslin) y
West 8 (Adriaan Geuze, Jerry Van Eyk, Marc Lampe, Daniel Jauslin).

47 Diller, et al.(1994),
p 15

48 *Ibíd.*

49 *Ibíd.* p 32

50 *Ibíd.* p 33

51 *Ibíd.* p 22

La propuesta ideológica de los neoyorquinos, tendría que tener en cuenta, a los principales arquitectos implicados en las otras playas de arte o *arteplages*, quienes fueron **Jean Nouvel** en Morat, **Coop Himmelb(l)au (Wolf Prix)** en Biel y **Multipack (Jacques Sbriglio)** en Neuchâtel.⁵²

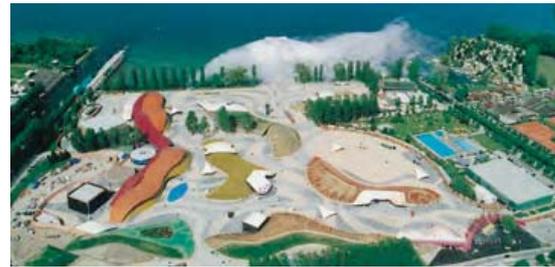
Extasia, el colectivo con el cual se había presentado este despacho, se vio desarticulado en un segundo momento, este estuvo seccionado debido a una serie de intereses particulares confrontados. El resultado fue que D + S mantuvieron la comisión del diseño del *Blur*, fue entonces que crearon el *think tank*, el cual suscito un nuevo intercambio de ideas que pretendía abordar la instalación mediática, este incluía las aportaciones de su flamante colaborador Ben Rubin.

El *think tank* se conformó por Liz Diller, Ric Scofidio, Mark Wasiuta, Douglas Cooper, Tom Keenan, Natalie Jeremijenko, Tod Machover, Ben Rubin y Lawrence Weschler

Un ejemplo muy interesante de las ideas compiladas por esta agrupación multidisciplinaria, se encuentra en las palabras de Tom Keenan, quien en una reunión, cita a Walter Benjamin:

“con el *close-up*, el espacio se expande, con la cámara lenta, el movimiento se extiende”
A lo que explica que “al agrandar una fotografía, no solo se logra percibir una mayor precisión de lo que en ella se encuentra, sino que revela formaciones estructurales novedosas del sujeto, de manera que la ‘cámara lenta’, no sólo presenta cualidades familiares del movimiento, sino que revela en ellas unas cualidades completamente desconocidas con anterioridad.”⁵³

Este tipo de ideas, que valoraban enfoques complementarios, lograron enriquecer el legado teórico de las intenciones que promovía el edificio *Blur*, el cual ha trastornado la lógica convencional de la arquitectura de exhibición: la cual se alejaba de ofrecer una imagen icónica del futuro a los visitantes, a los que se les presentó como una nube en perpetuo cambio, flotando justo por encima de las aguas del lago.



a



b



e



d

52 Expo.02(2002), p 306
53 Diller y Scofidio(2002), p 174

fig. 4.12 Diferentes formas de abordar la arquitectura de la Expo.02:
a arteplage de Yverdon
b Monolithe, Jean Nouvel, en Morat
c Les tours, Coop Himel(b)lau, en Biel
d Les Galets, Multipack, Neuchâtel
e El *arteplage* móvil

Ni cuando se alcanzaba el edificio, al cruzar los puentes desde la orilla, se ofrecía nada para ver que no fuera la niebla blancuzca misma.

“Nos dimos cuenta que podíamos usar el agua del lago para dificultar la visión, para interponernos en la vista que ofrece el lago,” según Elizabeth Diller, quien agrega que “También quisimos producir una arquitectura anti-heroica en la forma de un efecto especial, una atmósfera.”⁵⁴

En el edificio *Blur*, muchos de los temas planteados por Diller + Scofidio a lo largo de los años, se reciclaron de forma convincente. La comodidad, el turismo y el deseo, se acoplaron aquí en un nexo crítico, en el cual cada uno revela su dependencia de los otros.

El hecho de que Diller + Scofidio lograran subrayar estos conceptos, al tiempo que producían un edificio deslumbrante, que era ambos crítica y popularmente aclamado como placentero y provocador, es lo más admirable. Deben deleitarse de la ironía que su estructura ‘sin forma’ y ‘sin significado,’ se volviera el ícono de la Exposición Suiza de 2002, inmortalizada en todo, desde chocolates, paquetes de azúcar hasta timbres postales, o incluso souvenirs en exhibición en el Museo Whitney, los cuales formaban parte de la documentación del edificio *Blur*.

La participación del público con el edificio, hizo de la experiencia, una relación compenetrada y co-dependiente, con la ausencia de los visitantes, el edificio *Blur* conformaba un patrón ligeramente diferente de niebla, los visitantes podían entenderse así, como una variable más en la configuración del constante flujo, que definía la geometría del edificio.

De este tipo de relaciones co-participativas, Arata Isozaki describe una que acerca a las personas, aquella que tiene lugar en la ceremonia del té:

“Compartir el té permite a los participantes compartir el momento. Tal evento interviene en el fluir del tiempo, transfiriendo la conciencia de los participantes, a la interioridad del tiempo. El tiempo es aquello, que de acuerdo con Dogen ‘viene volando’⁵⁵ y si cabe agregar, también se va volando.

La forma en la que se relacionaron aquí una serie de eventos, provoca describir una narrativa particular, la cual comprende un sentido, una dirección y trama originales, mismas que Jencks encuentra, como partes de una propuesta de un concepto narrativo.⁵⁶

La versión convencional del tiempo-espacio cuantitativo, aquí se vió sustituido por una noción cualitativa o *cairos*, a la que según Immanuel Wallerstein, se debe regresar, siendo esta, opuesta a la noción cuantitativa de *cronos*.⁵⁷

El medio contextual, fuente de inspiración y gran condicionante de la creación del edificio *Blur*, conlleva a la creación de un objeto ampliamente nutrido en ideologías psicológicas, filosóficas, artísticas y de diseño. Conduce a la revisión de los conceptos corrientes, y termina por impulsar el tiempo cualitativo.

54 McDonough(2003),
55 Arata Isozaki y Akira Asada, en Davison(1999), p 81
56 Charles Jencks, en *Ibíd.* p 181
57 Jale Nejdert Erzen, en *Ibíd.* p 224



4.2.1.2 Una Ideología com antecedente de un consecuente Medio: Efecto ideológico

En Suiza, se han llevado a cabo seis exposiciones nacionales, las cuales han tenido la intención de proyectar este país, a nivel internacional, tal como promovieron las exposiciones universales de París y de Londres.

La primera exposición se llevó a cabo en 1883, justo después que en 1882, Nietzsche, declarara la muerte de Dios, desencajando así, la medida de belleza y calidad, que ya no era más un derecho heredado o una divina revelación, sino una sensibilidad estética, una utilidad general, algo científicamente comprobable.⁵⁸ Esta primera exposición, se desarrollaría bajo el tema de la industria, la agricultura y la artesanía, tuvo lugar en Platzspitz en Zúrich, con una admisión de alrededor 1.5 millones de visitantes. En esta época, se buscaba por medio de las exposiciones, tomar un lugar destacado en la carrera tecnológica.

La segunda exposición que tuvo lugar en Ginebra, y que se llevó a cabo en 1896, incluía un parque de atracciones y la importación de un grupo de indígenas provenientes de Sudán, en esta ocasión, se habían vendido poco más de 2 millones de entradas. Aquí se explotaba lo exótico, como muestra del desarrollo que el país pretendía.

La tercera exposición de 1914, estuvo marcada por la oposición franco-alemana de la guerra y las amenazas de boicot, buscaba dirigir el regreso a la

vida rural, tuvo lugar en Berna y se vendieron más de 3 millones de entradas.

Para la cuarta exposición de 1939 en Landi, Zúrich, hubo una reivindicación del orgullo nacional y se celebró la resistencia a la guerra, fue la creadora de la identidad nacional suiza y un movimiento de defensa espiritual, en esta exposición, se vendieron poco más de 10 millones de entradas.

La expo de 1964, la quinta, ahora en Lausana, en plena guerra fría, testificó una afirmación de la fe en el progreso tecnológico,⁵⁹ en uno de los carteles se leía 'la Suiza del mañana te invita hoy', para esta exposición, se vendieron poco más de 10 millones de entradas, lo que acusaba un estancamiento en el crecimiento de visitas.

Para esta nueva exposición, se pretendía captar más visitantes, al generar arquitecturas que se volvieran nuevos iconos suizos. Se trabajó en un esquema, abanderado por el eslogan de 'un programa creativo y nacional' que resaltaba la palabra compuesta **Imagi-Nación** (*Imagination*).⁶⁰

La máxima atracción en la Expo.02 se logra con el edificio *Blur* de Diller y Scofidio, el cual se esperaba con ansia desde antes de la exposición. Mucho se ha escrito en años recientes sobre el 'Efecto Bilbao', la creciente frecuencia con la que las ciudades, especialmente las europeas, comisionan a

58 Stenros y Aura(1987), p 74

59 Diller y Scofidio(2002), p 12

60 Expo.02(2002), p 94

61 Muschamp(2001),
62 <http://www.expo-archiv.ch/fre/index.html?siteSect=711&sid=1413219&cKey=1063876452000> · 31/07/2007

63 Diller y Scofidio(2002), p 372

64 *Ibíd.* p 12

65 Muntañola Thornberg(2000), p 64

arquitectos para revitalizar las culturas y economías locales. El edificio *Blur*, es ambos, una reflexión crítica de este fenómeno y una fuerte ilustración de él.⁶¹

En la Expo del 2002, se vendieron 10'289'019 entradas⁶², ligeramente por encima de las vendidas en Lisboa 1998 (10.1 millones) y casi la mitad de las vendidas en Hannover 2000 (18.2 millones), Suiza fue el referente mundial durante el tiempo que duró la Expo.02. El efecto 'Bilbao' que se perseguía, duró tanto tiempo como la exposición, ya que parece que este efecto está más ligado a las estructuras permanentes, y no a los pabellones efímeros como el *Blur*. En los edificios a cargo de arquitectos destacados, la permanencia, es aquello que permite garantizar la continuidad del contagio del efecto mediático, siendo que este efecto está condicionado a la confección de una arquitectura espectacular.

El *Blur*, reivindica la ideología dinámica que propusiera la escultura cinética 'Heureka', que hiciera

Jean Tinguely para la exposición de Lausana de 1964.⁶³ La concepción dinámica de Tinguely, ofrece un referente de las concepciones contemporáneas, tales como la propuesta del *Blur*.

En la elaboración de la Expo.02, una de las premisas dirigía su atención a "contraatacar la veloz atrofia de nuestra memoria cultural", suscitando la pregunta de ¿cómo podría lograrse esto?⁶⁴

La revisión del pasado junto con el pensamiento contemporáneo, delinear las pautas de un escenario futuro al cual hay que dirigirse. Muntañola hace referencia a este respecto en una reflexión sobre el concepto de la vanguardia "Una 'vanguardia'... tiene un poder 'extrínseco', sale de ella misma, se relaciona con el pasado y propone un futuro desde su presente concreto."⁶⁵

Martin Heller, director artístico de la expo, menciona a este respecto

"Una exposición nacional tiene miras al futuro.

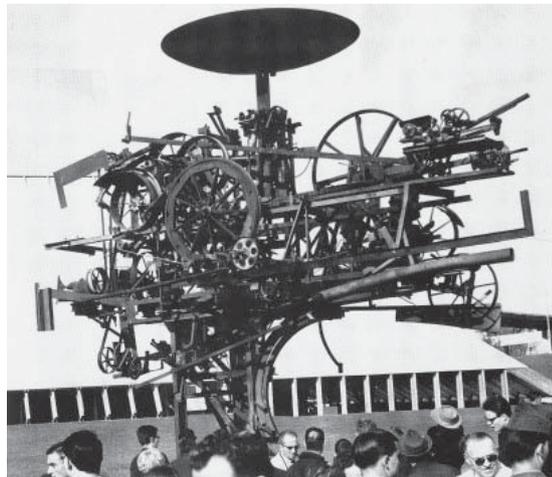


fig. 4.13 Escultura 'Heureka' Jean Tinguely Expo 1964. / Ideología que dió pie al medio de la Expo.02



Al mismo tiempo que está ligada con el pasado, tal como el *fondue*.”⁶⁶ Sirve de conexión entre el porvenir y aquello que ya ha quedado atrás.

Los futuristas planteaban una vanguardia vinculada al dinamismo. Más en particular Antonio Sant’Elia, proponía una arquitectura comprometida con el movimiento físico, éste sostenía en los años 1910 que “una casa debería parecer una máquina gigante, y una ciudad un astillero a toda marcha”.⁶⁷

Le Corbusier suizo de nacimiento, ilustra con las exhibiciones en particular, su participación en una variedad de áreas que hoy en día son la norma: el recubrimiento ligero y temporal, el uso de la luz y la programación de sonidos de manera ambiental, y la integración del tiempo como una dimensión del entorno.⁶⁸

La arquitectura está viva, cambia incesantemente, se ajusta dependiendo de las necesidades que exige el hombre, tal fue el caso del ágora griega, que originalmente era un lugar de encuentro, y sólo posteriormente se vinculó a las actividades

comerciales.⁶⁹ Los conceptos cambian y se reevalúan, la revisión histórica implica el aprendizaje de los aciertos y errores del pasado.

De acuerdo con Norberg-Schulz todo gran movimiento histórico, se ocupa primordialmente de los ‘significados’, es decir, del problema de asegurarle al hombre, una base existencial.⁷⁰

Por tanto en la implementación tras la revisión histórica, el escenario representa una potencial fuente de significados, en el cual, se ha de responder con condiciones satisfactorias, a la creciente demanda en la mejoría de lo funcional y lo simbólico, una condición que aquí, ya ha probado solventarse.⁷¹

El *Blur* se presenta en el momento y lugar que finalmente permiten su existencia, se presenta como lo viera Sant’Elia, ‘como una especie de astillero, dinámico y lleno de significados’, a pesar de su carencia expositiva, misma de la cual puede prescindir ya que es el edificio mismo su propia exposición.

66 Diller y Scofidio(2002), p 12
67 Stenros y Aura(1987), p 59
68 Cook(1970), p 21
69 Norberg-Schulz(1967), p 79
70 Norberg-Schulz(1979), p 204
71 Kronenburg(2001), p 80



4.2.1.3 Un Medio como antecedente de una consecuente Ideología: Factibilidad

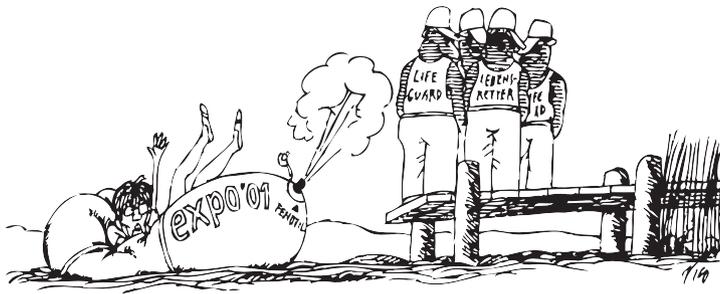


fig. 4.14 'Todavía no se puede voltear, lleva un rato flotando' Caricatura del periódico *Tages Anzeiger* que denotaba los problemas financieros sufridos por la Expo, primero programada para el 2001.

La inestabilidad de la Expo.02, condujo al proyecto del edificio *Blur*, por un camino de recursos ajustados que al final, permitió su supervivencia.

Los problemas de presupuesto que se generaron en la expo, surgieron en parte a causa de la ausencia de un techo presupuestario, que debió haber sido impuesto por parte de los encargados, a los arquitectos participantes, esto produjo retrasos. Rudolf Burkhalter director financiero de la Expo, quien advirtiera con antelación este problema, fue despedido en 1999.⁷² La Expo retrasó la inauguración originalmente programada para el 3 de mayo del 2001, para mediados de mayo del 2002, como resultado de toda la problemática administrativa y presupuestaria, también por estas razones, serían despedidos la directora artística Pippilotti Rist y la directora general Jacqueline Fendt.⁷³

A finales de 1999, Nicolás Hayek, co-fundador de Swatch, elaboró un reporte de factibilidad para la Expo, el cual condujo a una reducción presupuestaria, que eliminó el restaurante sumergido del *Blur*, propuesto por D+S en un primer momento.

En un periódico se llegaba a leer: “La explosión en los costos, surge a causa de la arquitectura encarecida, diseñada solo con la estética en mente...”⁷⁴

Por otro lado, en febrero del 2000, la compañía *Sunrise*, firma como patrocinador e inesperadamente declara la intención de financiar todo el proyecto del edificio *Blur*, no sólo la parte mediática, sino que también pretende financiar la arquitectura. *Sunrise*, desafió a D+S, para crear un proyecto de exposición radicalmente nuevo, con la posibilidad de utilizar tecnologías sin cables.⁷⁵

A partir de este patrocinio, se desarrolla el proyecto de los *Braincoats*, impermeables que funcionan como un *Lovegety*, un pequeño aparato para ligar, popular entre los adolescentes japoneses.⁷⁶ El sistema funcionaba en base a un pequeño test escrito, que el visitante respondía antes de entrar. Este test constaba de alrededor de doce preguntas,⁷⁷ el objeto de las preguntas, era determinar el perfil psicológico de cada individuo, a partir de sus gustos. Cada perfil se inscribiría en una base de datos, que permitiría compartir la información de cada

72 Diller y Scofidio(2002), p 131

73 *Ibid.* p 126

74 *Ibid.* p 130

75 *Ibid.* p 157

76 *Ibid.* p 217

77 *Ibid.*

individuo, con los impermeables de otras personas durante su visita. En el caso de tener un perfil afín con el de otra persona cercana, el impermeable emitiría una señal luminosa de color rojo, con una determinada intensidad, que indicaría el nivel de afinidad. En caso de encontrar una afinidad dispar, la señal luminosa sería verde, indicando que puede continuar su camino intercambiando información, con tal de encontrar un perfil afín. Los impermeables funcionarían a manera de 'Celestina',⁷⁸ relacionando a los diferentes individuos, de acuerdo con los gustos expresados en el cuestionario de la entrada.

En diciembre del 2000, Tele Danmark adquiere el 78% de las acciones de Sunrise/diAx, y el ejecutivo a cargo del proyecto *Blur* mantiene su puesto, la administración general decide continuar el patrocinio del *Blur/Babble*⁷⁹ con el apoyo del oficial ejecutivo en jefe (CEO).⁸⁰

Unos días después, la nueva compañía, admite carecer de interés por la expo, declinando el patrocinio. Se busca infructuosamente un nuevo patrocinio, y en Noviembre del 2001, la dirección artística llega a un convenio con Christian Marclay, para la implementación de un proyecto artístico alternativo, uno que requiere menores complicaciones tecnológicas.

En la gestación del *Blur*, se suscitaron otros inconvenientes que tuvieron que ver con la empresa de los aspersores, lo cual concluyó a principios de noviembre del 2001, con la dimisión de Nakaya como consultora, y la de Thomas Mee, de la compañía de aspersores que usara Nakaya en el pabellón de Osaka de 1970, desvinculándose así como ingeniero, de toda relación oficial con el proyecto.

El último obstáculo a vencer, consistió en superar los grandes problemas del acondicionamiento del agua.⁸¹ Ya que el incremento de temperaturas, generó mayor cantidad de bacterias, que además de corromper la calidad del agua, obstaculizó el sistema de filtración, el cual tuvo que ponerse a punto para el arranque oficial ante la prensa, programado para el 29 de mayo del 2002.⁸²

A pesar de las complicaciones, la esencia del proyecto subsiste, esto demostró cuales eran las prioridades para el equipo que desarrollara el *Blur*, tanto por parte de la administración de la Expo, como por parte de los arquitectos.

La creación de cada objeto arquitectónico, requiere de la inversión de grandes sumas de capital, y dado que la originalidad en cada concepción es un valor inestimable, cada edificio es un prototipo que cuida mantenerse bajo un restringido control de costos, por tanto la innovación, llega a un paso muy lento, en comparación con la de otros campos. Es por esto, que el progreso evolutivo de los avances tecnológicos en la arquitectura, tiende a seguir por detrás a los avances de otros campos, ya que dependen de asimilar las investigaciones externas, en vez de una investigación dedicada y completa, así que si se busca cuidadosamente, de acuerdo con Kronenburg, se podrá encontrar hoy en día, de entre los desperdicios de otros productos, la tecnología que creará los edificios del mañana.⁸³

La nueva tecnología en la industria de la construcción, salvo algunas excepciones, es resultado de la reinterpretación, y su aplicación es además producto del trabajo determinado de un número relativamente reducido de arquitectos, ingenieros y diseñadores.⁸⁴

78 Mujer que emparejaba a la gente. Obra Castellana de Fernando Rojas, la primera edición conocida data de 1499.

79 Babble: La version sonora de Blur.

80 Diller y Scofidio(2002), p 158

81 Expo.02(2002), p 301

82 Diller y Scofidio(2002), p 361

83 Kronenburg(2001), p 76

84 *Ibíd.* p 14

La fractura de EXTASIA

Se conforma EXTASIA (09.1998)



Se abren dos posturas en el equipo, D+S y W8 optan por construir en agua; V&J y TK en tierra (11.1998)



Se divide el diseño entre los integrantes, nace el *Blur* (12.1998)



V&J presiona por hacerse del *Blur*, D+S amenaza con abandonar y recupera el encargo (12.1998)



El equipo EXTASIA gana el concurso para Yverdon (02.1999)



Nueva división entre V&J y TK (03.1999)



Grandes Recortes presupuestarios (01.2000)



EXTASIA se divide jurídicamente al tener contratos independientes con HRS (04.2000)



El foro 'rígido' propuesto por TK se recorta del presupuesto, a pesar de los esfuerzos del equipo (10.2000)



V&J renuncia al rol de arquitecto ejecutivo (05.2001)

La desventura Mediática

Sunrise declara su intención de financiar el proyecto entero (02.2000)



Presentación de la propuesta acústica para la exposición (06.2000)



Se abandona el proyecto acústico en favor de los *braincoats* (10.2000)



Sunrise se fusiona con diAx, privilegiando el patrocinio de esta otra (11.2000)



Tele Danmark adquiere el 78% de las acciones, cesando el patrocinio de *Blur*, la exposición propuesta por D+S se va a pique (12.2000)



La dirección artística conviene con Christian Marclay una instalación sonora (11.2001)

La niebla politizada

El ingeniero propuesto por D+S, Mee, es puesto en espera (06.1999)



En una reunión, Mee y su contraparte de Dutrie se encuentran desvelando la división de mercados (04.2000)



Mee continúa participando con D+S, con las primeras inconsistencias 12,000 cabezales en vez de los 23,000 requeridos (06.2000)



Biogenesis convence a la Expo de no haber necesidad de hacer pruebas (11.2000)



La entrada de Dutrie gana la consesión, con aún menos cabezales, 10,500 y una presión reducida de 120 a 80 bar. (12.2000)



Primeras pruebas un fiasco, conducen a seguir las especificaciones de D+S, Mee, Dutrie y ahora Nakaya como asesora (04.2001)



El sistema ahora reclama 34,000 cabezales (05-06.2001)



Dutrie se niega a usar el cabezal de Mee, Mee se desvincula, Nakaya renuncia (11.2001)



Se accede al uso del cabezal de Mee, y comienzan a postergarse las fechas hasta 4 meses(11.2001)

Refinamiento de la calidad del agua

Termina la instalación de suministro, filtro y sistema de distribución (03.2002)



Niveles inaceptables de bacteria, el permiso se retiene (03.2002)



Se acciona el bombeo con el suministro de la ciudad (03.2002)



Se instalan bombas de cloro y filtros de rayos UV se activa el bombeo con agua del lago (04.2002)



Colapso del sistema (04.2002)



Nuevos niveles de fitoplancton (04.2002)



Se añaden dos tipos de filtros nuevos (04.2002)



Apertura pública, uso de la red de la ciudad en un 50% (04.2002)



Filtros de arena en control, se otorga el permiso, 100% agua del lago (04.2002)

fig. 4.15 Seriación de eventos y problemas para la ejecución del *Blur*

El medio en el que se desarrolla casi cualquier arquitectura, ha llevado a los diseñadores a nutrirse de los avances de otros campos, y de saber recibir los recortes presupuestarios buscando centrar los conceptos esenciales.

Jencks atribuye el poder de la factibilidad, a las entidades políticas y administrativas pertenecientes al medio, mismas que promueven, gestionan y posibilitan la generación de cualquier proyecto de esta clase "...si las ciudades plurales del futuro verdaderamente habrán de funcionar, no es porque sean el producto de estos métodos - de pensamiento lateral y replanteo- sino por las acciones de grupos minoritarios, quienes han tomado el poder político y económico en sus propias manos, y han hecho que la ciudad funcione."⁸⁵

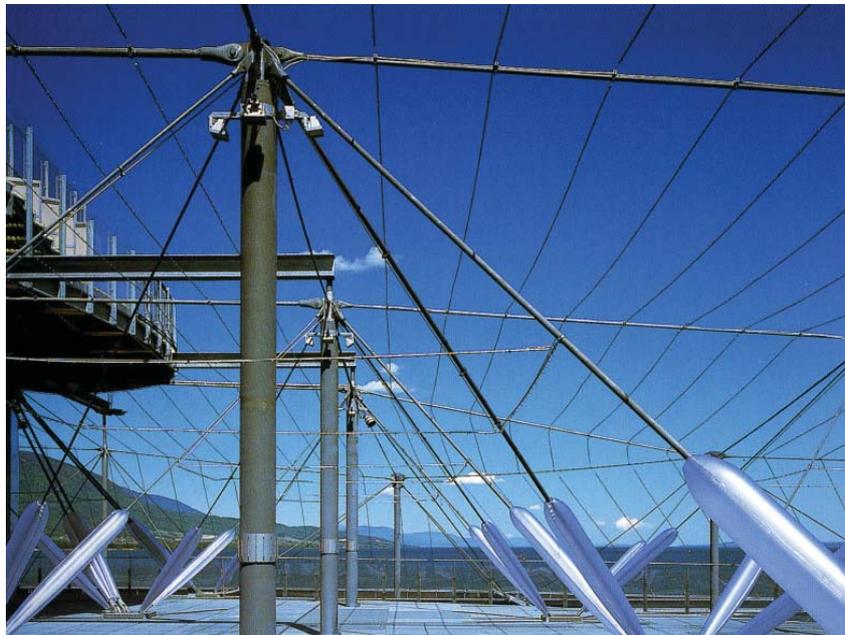


fig. 4.16 Red de cabezales en retícula externa, edificio *Blur*.



4.2.2.1 Una Ideología en tensión con un Circunstancia: Postura ideológica

Pensar cada encargo que reciben, como una nueva oportunidad para intervenir en la cultura, desde el medio con el que les toca tratar, es una de las preocupaciones que D+S intentan transmitir a sus alumnos,⁸⁶ esta ideología se postula, con tal de que cada oportunidad represente un proyecto único, que refleje una clara atención de la relación con alguna o varias de las circunstancias particulares del contexto implicado, de manera que los alumnos al diseñar, afronten cualquier circunstancia o adversidad particular, resolviendo a partir de una mentalidad con cierta flexibilidad.

En el *Blur*, D+S promueven el tratamiento con el material local, en este caso el agua, el elemento más abundante de la localidad, la elección de este material, representaba un experimento en el que se pretendía lograr un efecto de nubosidad, este a su vez, proporcionaría el efecto óptico del emborronamiento visual.

Con el uso del agua como material de recubrimiento, la pregunta crítica salía a colación continuamente '¿Es el edificio *Blur* realmente un edificio?' En otras palabras, ¿se le aplica el código técnico de edificación o no?⁸⁷ Efectivamente el *Blur* es una edificación a la cual se le debía aplicar el código técnico, y se le aplicó con tal rigor en un principio, que incluso se solicitó que tuviera un sistema de aspersores de agua ¿contra incendios!⁸⁸

La normativa local, indica que todos los materiales de construcción, tienen que satisfacer una restricción del código 5.2 contra incendios, lo cual significa que deben ser resistentes al fuego.⁸⁹

Después de que Dirk Hebel de D+S explicara que se estaba haciendo el sistema más grande de aspersión del mundo, las autoridades finalmente clasificaron el acero como F30, tras considerar el efecto refrigerante de la niebla. Esto significa sin embargo, que tenían que asegurarse que la niebla se mantuviera en funcionamiento mientras la gente estuviera sobre la estructura.⁹⁰

La sensación que provocaba el agua pulverizada, a modo de niebla, sincronizaba al edificio con la velocidad cotidiana del ser social contemporáneo, ya que de acuerdo con Jencks "Las sensaciones de cambio rápido, los factores de una veloz evolución, son ahora la parte esencial de nuestra cultura..."⁹¹

El tratamiento de un material local, encuentra paridad con la implementación tectónica de otros arquitectos como **Peter Zumthor**, quien además de utilizar los materiales locales, les concede el tratamiento que considera adecuado para cada uno de ellos. Zumthor es uno de los arquitectos suizos más distinguidos, que al igual que todos los arquitectos suizos reconocidos de ese momento, como **Herzog y de Meuron** o **Mario Botta**, no participaron en la Expo, por razones desconocidas.

86 Casals(2004),

87 Diller y

Scofidio(2002), p 274

88 *Ibíd.*

89 *Ibíd.*

90 *Ibíd.*

91 Charles Jencks, en Davison(1999), p 187

En el caso de Zumthor, de haber participado, seguramente se hubiera abocado al uso de los materiales locales.

La Exposición Nacional Suiza del 2002, pretendía enaltecer los valores nacionales, sin reparar en la omisión de su sistema creativo local, permitiendo que oficinas extranjeras como Diller y Scofidio, potenciaran los recursos locales con una ideología externa.



fig. 4.17 Participación extranjera en la exposición nacional suiza



4.2.2.2 Una Ideología como antecedente de un consecuente Circunstancia: Implementación sinérgica

El arquitecto paisajista holandés, Adriaan Geuze, había invitado a Diller y Scofidio a participar en el concurso de preselección para la Expo Suiza, el argumento por el cual fueron invitados, lo describe Daniel Jauslin, quien pertenece a la misma firma que Geuze, West 8. “Todos hemos acordado, que su muy especial imaginación y experiencia, con el diseño de eventos y escenografía, completarían el amplio espectro creativo que demanda este proyecto.”⁹²

En ese momento West 8, se pronunciaba por una arquitectura que pudiera nutrirse de los planteamientos fenomenológicos, patentes en la obra de D+S, dentro de la cual se encontraban las instalaciones hasta ese momento realizadas:

Tourisms (1991),
Prosthetics (1993),
Bad Press (1993),
Soft Sell (1993),
Interclone Hotel (1997),
Indigestion (1995),
Jet-lag (1998),
Jump Cuts (1998),
Refresh (1998) y
Master/Slave (1999),

Así como el proyecto y la construcción de los cimientos de la *Slow House* (1989-1991). Todos estos proyectos fueron planteados a partir de una crítica

de los objetos y situaciones cotidianas, donde se entreteje la ficción con la realidad, se juega con la visión, el consumo, los medios y la rectificación de términos.

Muschamp, a este respecto, describe nuestro tiempo como uno rico en encuentros interdisciplinarios, entre arte, arquitectura, fotografía, moda e imágenes digitales, donde la “Sra. Diller y el Sr. Scofidio, son los conectores más grandes. Nadie ha conducido el tráfico entre estas dos zonas productivas, más hábilmente que ellos.”⁹³

D+S, presentan una clara preferencia por lo inestable y contrariado, misma que aparece a lo largo de la variedad de sus proyectos. Sus esfuerzos se inclinan generalmente, a reflejar un sentido del mundo, que es cualquier cosa menos una solución. En el corazón de su trabajo surge una pregunta, no sólo sobre la producción de artefactos y los significados que se les asignan, sino también sobre las distinciones y clasificaciones, mediante las cuales el orden se crea entre objetos e ideas: ¿A qué nos referimos con ‘Arquitectura’? ¿Por qué se diferencia de la ‘Tecnología’? y ¿Qué relación podría tener la reconceptualización de lo antiguo, con lo ahora alterado o invertido?⁹⁴

92 Diller y Scofidio(2002), p 8

93 Muschamp(2003),

94 Mitnick(2004), p 14

constructivas, se ha transformado gracias a las recientes comisiones y concursos ganados, en la búsqueda de las no-edificaciones, o más precisamente, la búsqueda de una arquitectura que cuestiona la permanencia y la estabilidad, en la que comúnmente se desarrollan nuestras edificaciones. Esta búsqueda, ya era visible desde la *Slow House*, donde se ejercía una crítica extensiva, al cuestionamiento de los significados propios de la estabilidad en las edificaciones habituales, con significados preconcebidos en la arquitectura.⁹⁵

En 1994, **Yago Conde** en su libro 'Arquitectura de la Indeterminación', toma de ejemplo la arquitectura de Diller y Scofidio, haciendo alusión al personaje que concedería la influencia más clara en el trabajo de esta pareja de arquitectos, **Marcel Duchamp**.

Conde, hace una comparación entre ellos, y considera su forma de trabajo junto con los materiales. "Existía en Duchamp una actitud cercana a la del diseñador industrial, de preocupación por los materiales y descubrimientos tecnológicos, que sin embargo estaba alejada de una preocupación, por su sistematización y encaje dentro de los mecanismos de producción, y se dirigía esencialmente a los nuevos efectos y connotaciones que contuvieran un potencial de nueva significación. En este sentido, en todo el trabajo de D + S, habría algo genuinamente duchampiano, en especial, el hallazgo tecnológico referido a la manipulación de la visión..."⁹⁶ que nos trae de nueva cuenta al uso tecnológico y significativo del manejo del agua, concebido en el edificio *Blur*.

Algunas personas familiarizadas con los proyectos mediáticos de Diller y Scofidio, encuentran que estos trabajos, pueden ser derivados de piezas halladas

previamente en los museos de arte contemporáneo.⁹⁷ De entre los conceptos provenientes de Marcel Duchamp, se encuentran no solo la proyección, el azar, el erotismo y la metáfora, sino también ideas tales, como lo infra-delgado, la ambivalencia, la ambigüedad y lo efímero.⁹⁸

El tratamiento del agua pulverizada, sin contenedor definido, inexorablemente conlleva al panorama de indeterminación, que **John Weeks** (1921-2005) propusiera en la arquitectura de hospitales, en los años 1960⁹⁹.

La influencia de John Weeks, que de acuerdo con **Josep Quetglas**, también está presente en Yago Conde, se relaciona con el músico norteamericano **John Cage**, quién invertía la relación fundamental entre azar y control. John Cage a su vez, admitía una vasta influencia proveniente de quién también fuera su amigo y compañero de ajedrez, Marcel Duchamp.

Otra referencia directa que abrió sin lugar a dudas el terreno conceptual explorado por D + S, pertenece a Bruce Nauman,¹⁰⁰ quien elabora instalaciones y videoarte, admite influencia de Beckett, Meredith Monk, Steve Reich, La Monte Young, Merce Cunningham, Phillip Glass e incluso de Wittgenstein, todos influidos a su vez nuevamente de una u otra manera por Marcel Duchamp.

Este a su vez, reconocía y observaba las ideas de sus contemporáneos, tal como se vería con los futuristas, ya que Duchamp estaba muy bien familiarizado con las ideas de estos.¹⁰¹

Los futuristas, expresaban un gusto por lo dinámico, el flujo y el cambio. De entre los objetos de estudio

- 95 Ibid.
- 96 Conde y Goller(2000), p 168
- 97 Muschamp(2003),
- 98 Tigner(2005), p 1
- 99 Jencks(1971), p 44
- 100 Muschamp(2003),
- 101 Tigner(2005), p 1

de los futuristas, se encuentra la 'elasticidad' obra de **Boccioni**; el 'dinamismo muscular' y la 'simultaneidad' de **Carrà**; 'el vuelo de las golondrinas penetrando en el alero' de **Balla**, el estudio de danza como movimiento de masas de **Gino Severini**, o *La Città Nuova* de **Antonio Sant'Elia**, todas estas fueron obras contemporáneas a Duchamp, y al igual que las creaciones de este último fueron producto de las circunstancias de su entorno, influido por innovaciones tecnológicas de esos días, tales como el descubrimiento de los rayos x, la aparición de la lámpara incandescente, el generador hidráulico, el rascacielos, el cine y el automóvil.¹⁰²

Las ideas futuristas y de Duchamp, son referencias directas o indirectas en la obra de D + S, quienes desarrollan arte y arquitectura, vinculada al movimiento y al cambio.¹⁰³

De conformidad con toda una base cultural que les establece relaciones ideológicas, la cuestión crítica de D+S recae en la pregunta **¿cómo pueden las pericias adquiridas durante estas dos décadas de academia, instalaciones críticas, videos y trabajos artísticos traducirse en estructuras permanentes?**¹⁰⁴

En la implementación de las ideas en la arquitectura contemporánea, los planteamientos temporales de D+S, tendrían que buscar mediar al máximo, el poderse desembarazar del continuo referente estático de la estructura de esta obra. La invitación a Yverdon permitía por un lado, ejercer la actitud efímera característica de su trabajo, con una intervención que trata con la **sexualidad**, que es otro tema que comparten con Duchamp, así como con la **experimentación mediática**, gracias al programa expuesto por los organizadores, el cual consistía en una serie de enunciados y tendencias descritos por

D+S en el libro *Blur, the making of nothing*:

Enfoque. El Universo y yo

Palabras clave. Sensualidad, sexualidad.

Antónimos a palabras claves. Ascetismo.

Cuestiones clave. ¿Pueden la sensualidad y la trascendencia, el erotismo y la atracción sexual coexistir?

Entorno. Un mundo de abundancia.

Color. Rojo, rosa y tonos de piel.

Arquitectura. Redondas, en forma de amibas, suaves, efervescentes, pequeñas.

Formas. Redondas, orgánicas, suaves, amorfas, fluidas, carnales, curvas, protuberantes.

Duración. Momentos, fases (en Neuchâtel, Más que una vida; en Murten, Una vida; en Biel, Tres generaciones).

Símbolos. Romeo & Julieta, Cupido, Afrodita, Casanova, Marilyn Monroe, James Dean.

Conocimiento. Sensaciones, intuición.

Sistema. Salón de baile, paraíso, el barrio parisino de Pigalle, encallar en el cuerpo humano, animales, Barbarella, el mundo submarino (corales, remolinos, bestias de las profundidades del mar), plantas carnívoras.

Mitos suizos. Sennentunschi, Helvetia.

Inteligencia artificial. Juego.

Actividad. Besar, dejar partir.

Estación del año. Verano.

Desarrollo. Madurez, sabiduría.

Una frase. Besas bien.

Modelo filosófico. Hedonismo, pasión, autorendición.

Planteamientos urgentes. Fusión.

‘¿Qué pasa nena?’ Debate de género, imposición.

Individualidad. Intimidación.

Droga. Afrodisiacos, alcohol.

Asociación visual. Culto al cuerpo, corazón, piel

102 *Ibíd.*

103 Giedion(1978), p 465-466

104 McDonough(2003),

suave, mucosa, saliva, sangre, excremento...

Materiales. Fruta, gelatina de agua, plástico, poliestireno expandido, cemento reforzado con fibra, objetos de plástico (posiblemente inestables), textiles.

Forma de comunicación. Murmullar, conversación íntima, gritos

Atracción de feria. Montaña rusa

Amarillo. Aura, pus, orina

Azul. Chupetón

Aromas. Sudor, agridulce, ámbar excitante

Sonidos. El sonido de los besos, Bossa-nova, el latir del corazón, respiración acelerada, rockola

Método de transporte. Nadar, bucear, colgándose de lianas, balsas inflables, caída, arrastrándose,

Sensación corporal. Caída libre, expuesto, calor, calentamiento

Objetos. Enchufe eléctrico, presa, un esquí abandonado, vibrador

Ciencia. Biología y lingüística

Menú imaginario. Sopa de mejillones + Crema de espárragos + *Amourettesen* helado sobre cama de lechuga o Toumedos blue + Gallina gratinada + Queso Epoisse y *Crottin de chavignoles*

Tipo de muerte. Paro cardíaco, muerte durante el orgasmo

Bebida. Bloody Mary, agua

Con respecto a la experimentación mediática, Liz Diller explica la nueva cultura de asimilación, la cual resuelve una creciente actitud de rectificación sobre la autenticidad de cuanto sucede, que se ve complementada irónicamente por la realidad catalizada en los medios "Para los tecnófobos que culpan a la tecnología del colapso de la esfera pública, la realidad aparente puede ser un gran vestigio de la autenticidad - ver y/u oír el evento en el preciso instante en el que ocurre. Lo des-

mediatizado es lo in-mediato. Para los tecnófilos, la realidad aparente define la aspiración tecnológica para simular lo real... tiempo real, tiempo diferido, tiempo de búsqueda y tiempo de descarga, todos perjudican el desempeño del tiempo real informático. Cualquier cosa que estuviera motivada por el deseo de preservar lo real o de fabricar lo real, convierte la realidad aparente, en sinónimo de la realidad palpable, esta última desprendida del interés de los tecno-extremos"¹⁰⁵

McDonough, cuestiona bajo el mismo tono, si "Tras dos décadas de producir trabajos con amplia libertad, fuera de las restricciones del cliente, sitio y programa, ¿Estará inevitablemente teñido de compromisos el trabajo práctico de diseño? - enseguida resuelve - Espero que no, por Diller + Scofidio, que en su mejor momento, parece que están proponiendo una alternativa crucial a los usos de las tecnologías constructivas que actualmente dominan la práctica arquitectónica."¹⁰⁶

El interés de West 8 por unir fuerzas, con un equipo de tal capacidad, y el interés por parte de D+S, aglutinaban **una oportunidad sinérgica de expresión**, misma que recuerda a la actitud del hombre de "las Luces" que no quería aceptar *a priori* ni axiomas ni dogmas. A este respecto Voltaire había escrito: "No debemos apoyarnos en simples hipótesis, no debemos comenzar por la invención de principios con los cuales luego tratemos de explicar todo. Debemos en cambio, comenzar por el análisis exacto de los fenómenos que nos llaman la atención".¹⁰⁷

105 Tucker(1998),

106 McDonough(2003),

107 Norberg-

Schulz(1979), p 187

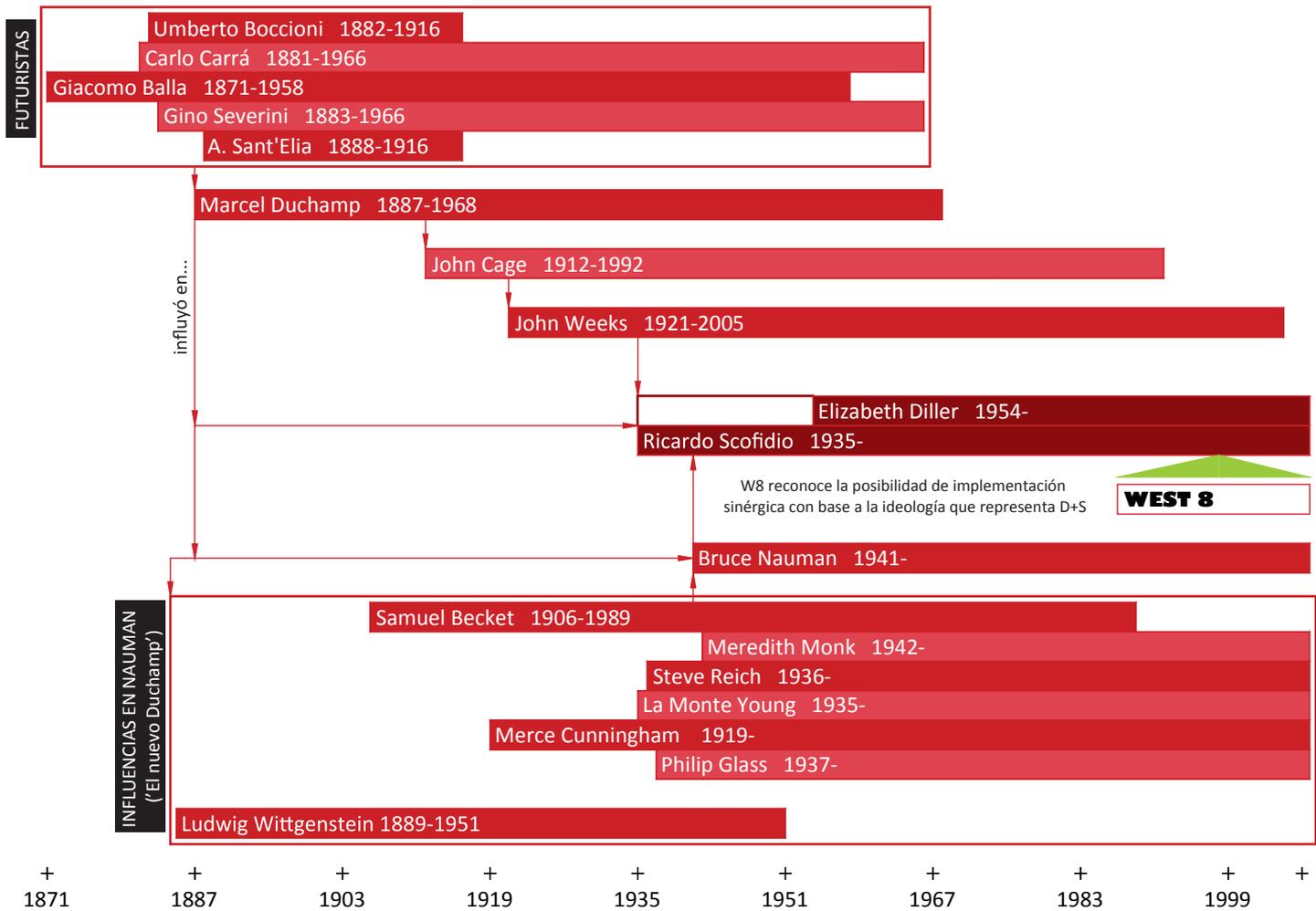


fig. 4.18 Bagaje ideológico que encontró West 8, con tal de conducir una implementación sinérgica al invitar a D+S



4.2.2.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Ideología: Fundamento ideológico incalculado

De acuerdo con McDonough, la arquitectura no debe preocuparse solo con los principios vitruvianos de comodidad, firmeza y belleza, debe servir, tal como Betsky describe, como una herramienta crítica de reflexión, de aquella variedad de rituales que “construyen un mundo que puede ser nuestra realidad diaria y que pasa desapercibida”¹⁰⁸

La experiencia en cada edificio, está condicionada a la personalidad y experiencia de cada individuo. Se pueden calcular muchos efectos y sensaciones en el diseño, pero no todos, algunos dependen del carácter particular de cada persona, son efectos incalculados que ayudan a la futura previsión en otras edificaciones.

En el caso del *Blur*, además de los efectos deseados, se registró una sensación de seguridad producto de la niebla, esto lo expresó una mujer que visitó el edificio asiduamente; cuando se le preguntó por qué venía tan a menudo, respondió que era de **Sarajevo** y que había vivido allí durante la guerra, y que los únicos momentos en el que se sentía segura, era en los días con niebla. Visitaba el edificio porque se sentía segura y aliviada en medio de la nube.¹⁰⁹

En el caso del *Blur*, los autores eran conscientes de mantener un panorama de indeterminación previsto, así, cada visitante podía en su experiencia particular, aportar ideas que excedían al planteamiento inicial, provocando una especie de

feedback o retroalimentación, de la cual podían aprender los autores.

Durante el diseño, cualquier creador que permanece concentrado durante un lapso de tiempo prolongado sobre un mismo proyecto, se le dificulta la posibilidad de cambiar de perspectiva, que permitiría entender al objeto arquitectónico bajo otros términos. Cuando se cambia la dirección de la atención a un nuevo objeto, aparecen nuevas perspectivas en relación al objeto previo. Se producen ahora, un tipo de **afterimages** o post-imágenes.¹¹⁰

En el caso de la arquitectura, las post-imágenes, otorgan una visión diferente del objeto original, que puede aportar nuevos fundamentos útiles, en futuros proyectos. Diller y Scofidio, mantienen una postura experimental, que abre una gama de nuevas sensaciones previstas e imprevistas. Las sensaciones imprevistas por los autores, provienen de la familiaridad que cada persona tiene con algún elemento del objeto arquitectónico, elementos que en el *Blur*, llegan al encuentro de la memoria, como en este caso se viera con la niebla.

La base conceptual de la que parten D + S, se liga forzosamente a los recuerdos, además de ejercer una postura crítica que reflexiona sobre lo cotidiano, al “...ver las cosas de todos los días, las cosas banales, como por ejemplo el planchado de

108 McDonough(2003),

109 Ferré(2004), p 40

110 Afterimages o post-imágenes: Son el resultado de la observación prolongada de alguna imagen, que conlleva a la fatiga de algunos sensores cromáticos en el ojo y que al observar una superficie sin imágenes, mantiene la percepción cromática original, a modo de ilusión óptica.

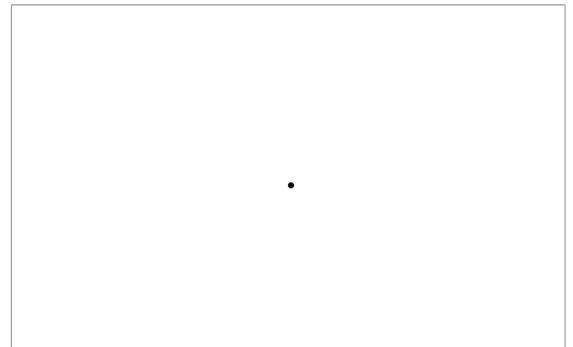
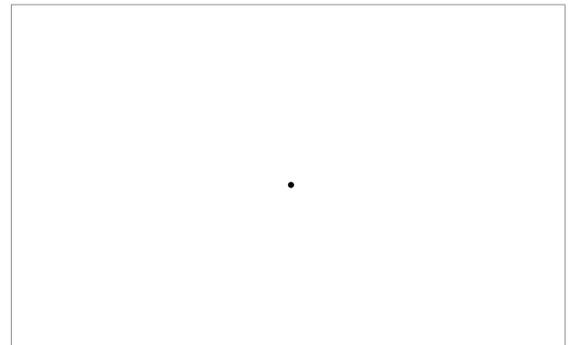
- 111 Casals(2004),
 112 McDonough(2003),
 113 Muschamp(2002),

una camisa. *Bad Press* (Mal Planchado) que fue un proyecto... que surgió del análisis del diseño de los movimientos humanos en términos de eficiencia.”¹¹¹

D+S más nuevos en el campo de la arquitectura que en el del arte conceptual, emprenden sus primeros trabajos arquitectónicos, introduciendo en la disciplina, un conjunto de estrategias críticas y auto reflexivas, que dependen de la

observación extensiva, y que son mejor conocidas por adoptar una postura que confirma una cultura contemporánea.¹¹² Sus ideas pueden agregarse a la lista de aquellas ideas pertenecientes a, **Tom Mayne, Peter Eisenman, Jean Nouvel y Wolf Prix**, por nombrar solo algunos autores, que han reforzado el rango de complejidad del rigor conceptual como arquitectos. El trabajo de todos estos autores, ya ha cambiado las normas de la práctica arquitectónica.¹¹³

fig. 4.19 El efecto óptico de las postimágenes, se obtiene al observar una imagen por un tiempo prolongado. En estos ejemplos, se logra enfocando el punto blanco del centro de la imagen de la izquierda durante unos 30 segs. e inmediatamente observando el punto negro del recuadro derecho, con la primera imagen se producirá una postimagen del mismo letrero en magenta/ en el segundo caso provocará una imagen del edificio *Blur* de noche. La postimagen es una metáfora de aquello no previsto





4.3.1.1 Una Fase en tensión con una Circunstancia: La máquina

En la recomposición continua provocada por la niebla, se entretejen una serie de variables que permiten la continuidad intencional del estado de flujo. Gracias al sistema de sensores y bombas, se codifica la continuidad dinámica del edificio *Blur*.

La dinámica arquitectónica, sea ésta el cambio de posición y/o distancia entre una parte o la totalidad del objeto y el visitante, se traduce ante los ojos de este último, en movimiento. A este respecto, se han vertido históricamente las ideas, en dos vertientes generales que abordan la dinámica. La primera se halla en el movimiento del visitante, quien descubre el significado del objeto, al transitar y rodearlo en sus contornos, mientras inspecciona con la mirada. La segunda vertiente, se identifica en el movimiento que describe el objeto, mientras el visitante lo observa estático.

El edificio *Blur*, combina las dos concepciones dinámicas previas, en un constante flujo que promueve la interacción continua entre edificio y usuario, esta peculiar forma de abordar la dinámica, difiere de forma directa de aquellas heredadas del pasado.

La primera vertiente, es característica del descubrimiento, de la trayectoria de un visitante, que escruta la geometría de un objeto. Las variables implicadas en la articulación de esta relación dinámica, se adscriben en general a la capacidad

motriz del visitante y a la recepción del flujo que permita la edificación en cuestión.

La segunda vertiente, permite la transformación de las sensaciones y la experiencia, a partir de un mismo e inmutable punto, bajo este proceder, el visitante arrebata el papel de referente (estático), mientras que la arquitectura se despliega como objeto referido (dinámico).

Según Lynch “La mente ve los lugares como algo cambiante o aparentemente estático; su carácter y su actividad varían rítmicamente; están conectados al pasado y al futuro. La propia imagen mental tiene una historia de crecimiento y de decadencia. Las dimensiones psicológicas del tiempo y el espacio no son idénticas – su percepción y los datos que utilizan son diferentes – pero están íntimamente vinculados. El acoplamiento - entre lo mental y lo percibido - es natural y necesario.”¹¹⁴

El *Blur* propone una tercera vertiente, aquí se aborda la dinámica, de manera que combina tanto el movimiento del visitante como el del objeto.

El visitante en su deambular por la plataforma del edificio (primera vertiente), se encuentra con la fluctuación que permite la existencia del objeto arquitectónico (segunda vertiente).

Davey hace una descripción del *Blur*, donde se

114 Lynch(1972), p 279

advierten las variables que intervienen en el continuo cambio de la edificación. “Al caminar por un túnel que cruza por debajo de las colinas, los visitantes se ven conducidos a la orilla del lago, donde una inmensa nube de vapor se posa y fluye por encima de la superficie del agua, en ocasiones revelando escenas similares a las de una plataforma petrolera, dado su aparejo estructural... El edificio actúa como un sistema extremadamente sofisticado de aspersores. El agua filtrada del lago es expulsada... para generar una inmensa nube artificial que en sus momentos más dramáticos, parece haber aparecido de la nada, como esas siniestras e inexplicables neblinas de las películas de terror. La nube, es una forma dinámica que constantemente responde al clima imperante, tiene una estación meteorológica que electrónicamente ajusta la presión del agua y temperatura por trece diferentes zonas, de acuerdo a la dirección del viento, la velocidad y la humedad.

¹¹⁵

De acuerdo con Bruno Zevi “No hay nada estático.” “Solo podemos saber que todas las cosas se encuentran en un proceso, que fluye en un estado continuo de transformación.” La gran diferencia del *Blur*, radica en que este flujo se ve acelerado al punto de ser perceptible y escapa también, al control voluntario del interactuante, los mecanismos ahora son accionados por un sistema meteorológico inteligente, el cual responde a los cambios de humedad, dirección y velocidad del viento,¹¹⁶ al margen de cualquier intencionalidad posible por parte del sujeto receptor, y aún bajo su horizonte sensible, el *Blur* parece existir como una ilusión.

Moholy-Nagy declara que “El movimiento, acelerado a una gran velocidad, cambia la apariencia de los objetos y hace imposible capturar

sus detalles. Existe claramente una diferencia reconocible, entre la experiencia visual de un peatón y un conductor con respecto a lo que ven. El conductor del vehículo motorizado o el piloto de avión, pueden acercarse hitos lejanos y sin relación, a través de una proximidad espacial desconocida para el peatón. La diferencia se produce gracias al cambio de percepción, causado por diferentes velocidades.”¹¹⁷

Koolhaas advierte que ciertas velocidades, que la arquitectura no puede alcanzar físicamente, podrían ser convocadas en el objeto arquitectónico de forma abstracta o simbólica.¹¹⁸

Es cierto que todo fluye, que los materiales cambian, que la dinámica es estrictamente sólo una, donde todo se mueve y cambia, en esta relación, todo interactúa de una u otra manera entre sí, prueba de esto se encuentra en que a la Física, no le ha sido posible aislar eventos individuales en su totalidad, debido a los campos electromagnéticos y a la teoría cuántica.¹¹⁹

Cada forma de abordar la dinámica, plantea una perspectiva diferente, que dota a la arquitectura de una variedad de significados, donde quedará visto el avance cultural y tecnológico de cada época.

Hoy en día pareciera que en todas las esferas culturales, lo ‘permanente’ se ha remplazado por lo ‘móvil’, lo irremplazable por lo reemplazable, lo comprensible por lo incomprensible. El concepto de movimiento remplazó el de materia, y la interacción depuso lo estático (el espacio congelado).

El escrutinio del ojo, bien podría abordar una forma

115 Davey(2002), p 46-47

116 Diller y Scofidio(2000),

117 Stenros y Aura(1987), p 59

118 Koolhaas y Obirst(2006), p 63

119 Stenros y Aura(1987), p 56

más específica de la dinámica, aunque carente de movimientos francos, alude más a una forma intelectual evidente en la narrativa. Tal es el ejemplo de la descripción que hace Giedion del edificio de la calle Franklin de Auguste Perret (1874-1955) “... Toda la fachada esta en movimiento. La parte superior del edificio casi parece flotar y la planta baja casi se disuelve en vidrio.”¹²⁰ Este tipo de descripciones, pertenecen a un tiempo cuando la arquitectura se limitaba a representar el movimiento metafóricamente, y no a presentarlo. Cuando se

hace una descripción de este tipo hoy en día, se daría pie a la confusión, ya que la metáfora ha retrocedido y ya no es tan obvia.

120 Giedion(1982), p 330

El *Blur*, está conformado íntegramente por una dinámica en continua configuración, esta condiciona la experiencia del visitante, el cual se ve condicionado a un paseo donde ha de cuidar su forzosa interacción.



fig. 4.20 Interior de la 'nube', *Blur* building.



4.3.1.2 Una Fase como antecedente de una consecuente Circunstancia: El artefacto maquinado

Un identificativo del edificio, 'la nube', es un sobrenombre que se había desechado por parte de sus creadores, muy temprano en el proyecto, aunque gracias a la difundida pero limitada metáfora que implicaba el efecto que se buscaba, y que nunca llegaría a ser el cúmulo pretendido en un principio, acabo por ser el nombre código de reconocimiento para esta obra.

La 'nube', un espectáculo en activo gracias a la niebla, magnetizaba la visual de los visitantes, quienes encontraban en ella un estado de constante movimiento y fluctuación, un compendio de metáforas, y libre interpretación, que de acuerdo con Bernstein eran todas existenciales.¹²¹

La 'nube' o edificio *Blur*, en su faceta magnética, devino el icono de la Expo y por tanto fue publicitado exhaustivamente. En general, los tópicos y temas invitan a los visitantes a soñar y maravillarse.¹²² El *Blur*, a diferencia de otros dos proyectos de la Expo, más en específico aquellos concebidos por Jean Nouvel y CoopHimel(b)lau (Wolf Prix), había sido logrado por un despacho que no solía competir directamente en la primera línea de los arquitectos más reconocidos, aquí la relación se invirtió, el despacho por fin se hizo de un lugar en esta liga de arquitectos estrella gracias a este proyecto, el cual tuvo que competir al menos con el producto de dos oficinas de reconocido prestigio. ¿Se puede hablar del debilitamiento de

los grandes? ¿El fortalecimiento de los 'nóveles'? ¿Es esto el producto de la falta de oportunidades para D+S en épocas anteriores? Según Davey "Yverdon-Bains acoge posiblemente la playa de arte más radical de todo el tour."¹²³

La concepción de objetos arquitectónicos notables, y sobre todo espectaculares, en un contexto permisible y receptivo, permite acertar en el gusto público, atrayendo una crítica notable que debate entre arquitectura y no arquitectura, entre el fiasco administrativo y los logros e intenciones de los creadores, que termina por inclinarse con una respuesta positiva, a favor de la 'nube'.

La recepción se extiende a la imagen de tarjetas telefónicas, etiquetas de botellas de agua, barras de chocolate y un sin fin de recuerdos producto de la mercadotecnia.

La atinada creación, la recepción pública, su difusión y consecuente iconización, se sirven del resultado de una circunstancia afortunada, fruto de la espectacularidad que emana de la constante configuración del objeto arquitectónico, en este sentido, Bergson apunta que "...el hombre no alimenta solamente su máquina, llega a servirse de ella como le place. Lo debe sin duda a la superioridad de su cerebro, que le permite construir un número ilimitado de mecanismos motores, de oponer sin cesar nuevos hábitos a los antiguos y al dividir el

121 Bernstein(2002a), p 74

122 Diller y Scofidio(2002), p 11

123 Davey(2002), p 46

124 Bergson(1975), p 133

automatismo contra sí mismo, de dominarlo. “¹²⁴ El hombre evoluciona de cara a lo antiguo, propone lo nuevo, y con lo nuevo descubre nuevas posibilidades de las cuales servirse.

¿Qué ganaban los suizos con más niebla? Nada.

Como descendiente minimalista, de las pinturas de panoramas urbanos que florecieron en el siglo XIX, el edificio *Blur* le dió un sentido estético a aquello que la familiaridad había hecho invisible, transformó lo popular en místico.¹²⁵ Y sobre todo, ayudó a impulsar la carrera de sus autores, quienes han probado ser excelentes diseñadores.

125 Muschamp(2002),



fig. 4.21 El *Blur* iconizado.



4.3.1.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Fase: Acción operativa

- 126 Diller y
Scofidio(2002), p 44
127 Lacerte(2002),
128 Oosterhuis(2003),
p 15
129 Levene y
Cecilia(1994), p 50
130 Oosterhuis(2003),
p 46

El modo en que se generó la niebla en el *Blur*, estuvo asesorado por Fujiko Nakaya quién fuera la primera artista en generar niebla a gran escala para la exposición mundial de Osaka en 1970, al envolver de niebla un domo geodésico¹²⁶ perteneciente al pabellón de la compañía americana Pepsi.

Nakaya rechazaba formas contaminantes de generar la niebla, como pudo haber sido con CO₂, y encontró en el agua pulverizada, la solución más limpia, generando un efecto nebuloso, a partir de 2520 salidas de agua en tal exposición.¹²⁷

La producción de niebla por parte de Nakaya, fue reconocida en el proceso de gestación del *Blur*, en el cual además de reconocer su trabajo previo, se le solicitó asesoría.



fig. 4.22 Fujiko Nakaya,
Pabellón Pepsi de la expo
1970, en Osaka

El éxito del experimento que arranco con el pabellón de Osaka 70, confirió confianza en la posibilidad de generar niebla en el *Blur*, sabiendo que este tipo de efecto era posible.

Los mecanismos que harían variar la producción de niebla, tienen antecedente en ejemplos tales como la Torre Cibernética (1982) del artista Franco-Húngaro Nicolás Schöffer, donde se toma el sonido, la luz, la temperatura, el viento y la humedad de su entorno inmediato, para generar movimiento, sonido sintetizado y luz dinámica, con patrones que cambian de acuerdo con el cálculo de su cerebro electrónico.¹²⁸

Más tarde, Toyo Ito en la Torre de los Vientos (1986) plantearía un sistema que hacía que los diferentes sistemas de iluminación, variaran de acuerdo con la velocidad y dirección del viento, y con la cantidad de ruido en su contexto inmediato.¹²⁹

Bajo esta condición, Kas Osterhius indica que “Los edificios programables, cambian de forma contrayendo y relajando sus músculos industriales.”¹³⁰ Es decir, que se ajustan de acuerdo a sus condiciones programáticas según la demanda automatizada.

En el *Blur*, tanto la condición de la niebla como la respuesta programada, estaban comprometidos a funcionar adecuadamente, ya que existía un

antecedente circunstancial, que probaba que cada parte del proyecto que pretendían, había funcionado con éxito previamente. El *Blur* se postulaba entonces, como la conjunción de tecnologías y patrones ya ensayados, aunque en este caso, el objetivo era más ambicioso, al provocar la desaparición de la arquitectura, con tal de generar un efecto visual que se aproximaba a la complejidad formal de una nube.



fig. 4.23 Torre *Chronos XIV*, Nicolas Schöffer, 1974, San Francisco (izq.); Torre de los Vientos, Toyo Ito, 1986 Yokohama (der.)



4.3.2.1 Una Fase en tensión con un Medio: Eventos y alteraciones en la constitución de los edificios

En la expo había programadas 1500 exhibiciones, con más de 1000 espectáculos y *performances*, también había días destinados a temas particulares. La organización esperaba que el itinerario ajustado, atrajera cerca de cinco millones de visitantes cuando menos.¹³¹

El objetivo de la exposición, era mostrar a Suiza como un país diverso y en constante cambio¹³²Una Suiza de experimentación e imaginación. Bajo este esquema, no había ninguna concesión a la mediocridad. La Expo.02 traducía una Suiza en busca de creación, de imaginación e innovación. Se atrevió a construir arquitecturas que se volvieron nuevos íconos de Suiza. Las torres de Bienne, el 'Monolito' de Morat, la 'Nube' de Yverdon-les-Bains y los 'Gujarros' de Neuchâtel, que han dado la vuelta al mundo con sus imágenes reproducidas en innumerables revistas.

El eslogan de la Expo, proponía un programa creativo y nacional.¹³³ El tema particular de Yverdon-les-Bains, pretendía de acuerdo con el título, versar entre 'Yo y el Universo'.¹³⁴

"No queríamos concentrarnos particularmente en el 'Yo' o en 'el Universo'", dice Cavero, director artístico de esta playa de arte, "sino en el 'y' - la verdadera naturaleza de las relaciones..."¹³⁵

El edificio *Blur*, es en sí una proeza técnica que funciona más allá de las cortas duraciones de los experimentos de laboratorio, tuvo una duración de 159 días. La 'nube', no tenía por misión mostrarse como un despliegue puramente tecnológico, nadie ni lo había pensado, la 'nube' fue sobre todo un objeto poético, el cual tenía un significado por sí mismo, un significado comprensible en la experiencia, era también un objeto artístico gigantesco al que se podía penetrar, un objeto visual que necesitaba una exploración con la atención de todos los sentidos. La nube tenía a su vez, un alcance filosófico, que nos proponía una reflexión sobre nuestra condición actual. Estar dentro de la niebla, atravesar las multitudes, elevarse, llegar a la luz, mirar por encima, eran acciones que favorecían un cuestionamiento existencial. Además, la nube ofreció un contrapunto inédito al símbolo helvético, representado tradicionalmente por la montaña. La nube de Yverdon, ha tenido por expresar en el punto más alto, una nueva alianza que la Expo.02 buscó entre la cultura y la tecnología.

Todo se promovió por la experiencia sensorial y emocional a la que los visitantes fueron convocados. La intención tecnológica-cultural de la Expo.02 se manifestó por el sesgo de la creación de objetos visuales de alta tecnología. Estos objetos tenían una meta superior: experimentar el mundo, nuestra civilización, nuestro entorno, nuestras relaciones humanas. Expo.02 fue en conjunto un instrumento

131 Swissinfo(2002),

132 Ibid.

133 Expo.02(2002), p 94

134 Swissinfo(2002),

135 Ledsom(2002),

óptico que se ofrecía menos como un objeto de contemplación, que como objeto de manipulación y experimentación. Globalmente, se puede decir que la sexta exposición nacional, nació de un deseo de utilizar tecnologías sofisticadas en un inventivo despliegue cultural.¹³⁶

La conformación de la estructura del pabellón central de Yverdon-les-Bains, el edificio *Blur*, se implemento con una sección central entre columnas, conformada por células dispuestas en un patrón de doble pirámide u octaedro, definidas por vigas de 10 m, situadas a 10.85 m sobre el nivel de la superficie del lago. La máxima longitud del voladizo mas allá de las cuatro columnas era de 35 m.¹³⁷ Los cimientos de los 4 pilares se hicieron bajo el agua, mediante el hincado de 1.800m de perfiles HEB con bases en hormigón, la precisión exigida (bajo el agua) era de + ó - 3 cm.¹³⁸

La estructura construida con un sistema de 'tensegridad', se apropia de este tipo de sistemas propuestos en sus inicios por Buckminster Fuller. El sistema se define como "... un set de componentes discontinuos a compresión, interactuando con un



sistema continuo de componentes a tracción, para definir un volumen estable de espacio"¹³⁹

El comportamiento de la niebla del *Blur*, en su continuo configurativo, dependió de los fuertes vientos que dejan al descubierto el borde anterior de la estructura y crean largas estelas de niebla; la humedad elevada y las altas temperaturas, dispersan las niebla hacia el exterior; la humedad elevada y las bajas temperaturas provocan el descenso de la niebla hacia el lago y su propagación: la baja humedad y las altas temperaturas, producen un efecto de evaporación; cuando la temperatura del aire es más fría que la temperatura del lago, el aire se calienta por convección y empuja la niebla hacia arriba.¹⁴⁰

La propuesta en un continuo configurativo, recuerda la plaza de *Times Square* en Nueva York, que de acuerdo con Sudjic, además de que "tiene una historia muy rica, su consolidación tiene algo perverso y bizarro, que hace que muera y renazca todo el tiempo."¹⁴¹

La seriación en el tiempo, del renacer y el configurarse en un continuo distendido, en acuerdo con Lynch, se resuelve gracias al buen funcionamiento y estilo del sitio, así como a la posición que adopte cada parte seriada.¹⁴²

La acción de los aspersores que absorben agua del lago, según Sudjic, posiblemente han dirigido los pensamientos de más de uno a Agrigento en Sicilia, donde el suministro de agua doméstico, llega una vez por quincena a las 3 de la mañana.¹⁴³ En la utilización de los recursos, ¿Qué valores articulan una conducta responsable? En la abundancia, ¿se puede permitir el despilfarro? El *Blur* con su sistema

136 Expo.02(2002), p 22

137 Ferré(2004), p 25

138 Folleto publicitario: Playa artificial de Yverdon, Expo.02 Emch + Berger S.A., Berna; Marti S.A., Moosseedorf, Marti Holding AG

139 Diller y Scofidio(2002), p 76

140 Ferré(2004), p 39

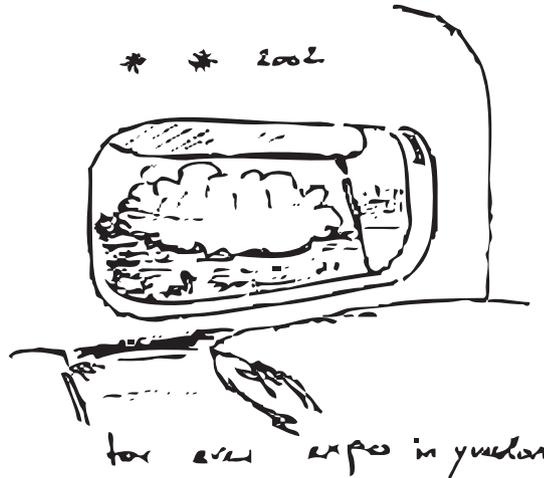
141 Casals(2004),

142 Lynch(1972), p 84

143 Sudjic y CLN(2002), p 26

fig. 4.24 Cimentación a cargo de Marti Holding, edificio *Blur*

fig. 4.25 Hotel Everland, a la orilla del lago, enfrente del edificio *Blur*, obra de Lang Baumann 2002 (abajo) croquis de relación visual con el edificio *Blur*



144 Bernstein(2002b),

145 *Ibid.*

146 Unidad de Capacidad de Entretenimiento (Entertainment Capacity Unit, ECU), que tiene que ver con el número de personas que pueden disfrutar del espectáculo por hora.

147 Expo.02(2002), p 157

148 Bernstein(2002b), Expo.02(2002), p

129

de filtración y aspersión, logra un reciclaje total del agua, que en otros sitios menos afortunados, estarían gustosos de poder tener.

El cuarto de hotel más exclusivo de Suiza ese verano era una plataforma individual, que por cerca de 200€ ofrecía un muelle al borde del lago enfrente del edificio *Blur*, una reservación requería cerca de 60 días de anticipación, es decir, más de una

tercera parte del tiempo que duraría la totalidad del evento.¹⁴⁴ Además de las dificultades en la reserva de hotel, hubo problemas de estacionamiento, ya que la Expo estaba planeada para servirse más que nada por barco y por tren.¹⁴⁵

Los 3000m² del *Blur*, acogían una UCE¹⁴⁶ de 620 unidades por hora, que con una explotación recomendada del 80%, admitía 496 personas que disfrutaban el espectáculo por hora, en este pabellón, el tipo de visita era de flujo libre.

El *Blur*, fue el segundo recinto más grande, solo detrás de *Le Jardín de la Viólense*, con 8400 m². Era la única exposición que no especificaba ni el número de personas en capacidad instantánea, ni la duración de la visita, y también la única que carecía de código de identificación.¹⁴⁷ Se situaba cerca de 200 ECU por debajo del promedio de las exposiciones en general, y cerca de unas 100 ECU por debajo del promedio de las exposiciones de la playa de arte de Yverdon, dada su limitada capacidad de acogimiento en simultáneo.

Un pase de tres días a la feria, costó cerca de 75€, aunque tres días no eran suficientes, en caso de haber tenido restricciones de tiempo, el *Blur*, el Palacio del Equilibrio y el edificio diseñado por Nouvel, eran de acuerdo con Bernstein visitas obligadas.¹⁴⁸

El 10 de agosto, un día muy solicitado, se incrementó el número de visitantes durante toda la jornada, también aumento el número de personas en colas, por lo tanto, la dirección general decidió entonces modificar la hora de apertura, adelantando ésta a las 9h, en lugar de las 9.30h. Bajo esta misma filosofía, la dirección general extiende desde el 27 de septiembre, la hora de cierre de las exposiciones hasta las 21h, en lugar de las 20h. La hora de cierre

de la Nube de Yverdon-les-Bains, se prolongó hasta las 22h.¹⁴⁹

Durante los días de exposición, se tomaron numerosas medidas correctivas por parte de la dirección general, mismas que fueron puestas en marcha por el control operacional, en particular sobre la propiedad de los sitios, la calidad de los restaurantes, la normativa de pavimentos, especialmente en Yverdon les Bains; y de señalética, en la explotación de la Nube.¹⁵⁰

En cuanto a la programación cultural, la formación coral *Cumulo-Chorus*, destinada a actuar en la playa de arte de Yverdon, no respondió a las expectativas y fue rápidamente remplazada por un cuarteto de cuerdas, *Le Nuage Cuivré*.¹⁵¹

La experiencia de la niebla, versaba entre significados poéticos.

Según Alexandra Richard, era como “un gran mantel blanco que flotaba alrededor de una estructura metálica, que evolucionaba según los caprichos del cielo.”¹⁵²

Se puede dar a los lugares un aspecto particular en momentos especiales¹⁵³, como nos dice Lynch, y los factores de alteración, pueden estar programados y/o abiertos a las condiciones climáticas como en el caso del *Blur*. También nos advierte que del mismo modo que el arquitecto clarifica y embellece las transiciones espaciales “el entorno no debería pensarse como algo temporalmente inalterable, sino que debería ofrecer transiciones dramáticas, seguidas de lentos cambios. Podrían surgir nuevos rituales del tiempo: dejar pasar la luz, celebrar el solsticio, dramatizar un cambio de residencia, marcar el nacimiento y la muerte. Nosotros recordamos

sobre todo, los comienzos y los finales, para dar un sentido a la deriva de los hechos. Algunos cambios deberían coincidir con las transiciones sociales: matrimonio, hora de cierre, hora de la comida...”¹⁵⁴ Una arquitectura que cambia, es una arquitectura atractiva, es una arquitectura llena de emociones y significados. Un ejemplo muy conocido de este tipo de previsión, se encuentra en la Tourette de Le Corbusier. En la cripta, se abren tres perforaciones en el techo que proveen de luz, están inclinadas en tres diferentes direcciones, para que la intensidad de cada uno de los tres colores varíe al paso de las horas del día.¹⁵⁵

Un cambio en el entorno, puede ser un tipo de crecimiento o decadencia, una simple redistribución, una variación de intensidad, una alteración de la forma. Puede ser una perturbación, seguida de una restauración, una adaptación a nuevas fuerzas, un cambio deseado o un cambio incontrolado.¹⁵⁶

En el *Blur*, se comprueba la advertencia que hace Jencks “...casi cualquier innovación técnica tiene ambas, consecuencias positivas controladas y consecuencias negativas sin control.”¹⁵⁷

Según Cardani, el *Blur* es un objeto no menos sensual y aireoso, que una nube de vapor artificial, que provoca una apariencia gentil y burbujeante sobre el lago.¹⁵⁸

Según la experiencia de Ouroussoff los “cúmulos de niebla, evocaron una nube etérea.”¹⁵⁹

Existe un concepto contemporáneo que puntualiza la interacción fenomenológica de la arquitectura, en la cual se adscribe esta obra y que se define en palabras de Carlo Argan: “La gran novedad, es la

150 *Ibíd.* p 147

151 *Ibíd.* p 394

152 Richard(2002),

153 Lynch(1972), p 97

154 *Ibíd.* p 101

155 Giedion(1982), p 577

156 Lynch(1972), p 218

157 Jencks(1971), p 16

158 Cardani(2002), p 15

159 Ouroussoff(2006),

160 G.C. Argan *La Europa de las capitales*, Skira-Carroggio, Barcelona 1964, en Norberg-Schulz(1979), p 152

161 Norberg-Schulz(1967), p 21

162 Richard(2002),

163 Jencks(1971), p 61

164 Sandhana(2002),

idea de que el espacio no circunde a la arquitectura, sino que se fenomenice en sus formas”.¹⁶⁰ Es decir, que se presente diferente y tenga una significación diferente cada vez que se recurre a ella, ya que las condiciones en cada momento y lugar, son excepcionales. El fenómeno es inherente al objeto y existe en tanto haya materia, ya que los fenómenos no existen por sí mismos, puesto que se caracterizan por la falta de permanencia.¹⁶¹

La experiencia que remite Richard, se dispone de la siguiente manera “Para mí, la Nube representa sobre todo cualquier cosa universal”, según la búsqueda del responsable artístico.

“Las nubes, hay nubes por todos lados, hay millones. Una nube sigue siendo una nube. Sin embargo, cada uno hace la lectura que quiera. Esta individualidad y esta universalidad me fascinan.”¹⁶²

Jencks propone que los límites de lo efímero, lleguen hasta el misticismo religioso, incluso que puedan

ser provocados por drogas o electrodos. “En esta situación, todos los artefactos desaparecerían completamente y lo único que quedaría, sería un trance contemplativo, que tendría prácticamente la misma ventaja sobre las cosas tangibles, que San Bernardo de Claraval, describió hace ya más de ocho siglos atrás.”¹⁶³

B.W. Parker encuentra una complejidad casi incontrolable, de continuar con la tendencia indeterminada producida por el *Blur* “Si imaginamos el paisaje poblado por objetos dibujados caóticamente, o por nubes controladas por ordenador, tendremos un problema mayor al cual enfrentamos hoy en día, al hacer un entorno urbano que la gente pueda usar y amar, provocará sensaciones que también puedan integrarse a nuestras manifestaciones culturales y arquitectónicas,” Parker, es un arquitecto con amplia experiencia en el diseño eclesástico.¹⁶⁴



fig. 4.26 Hotel Everland, a la orilla del lago, enfrente del edificio *Blur*, obra de Lang Baumann 2002 (abajo) croquis de relación visual con el edificio *Blur*

El éxito del *Blur*, parece residir en la originalidad e innovación de la creación de este pabellón, el objeto opera en la distensión de la fase configurativa del edificio, la edificación existe en tanto que el agua se pulverice a modo de niebla, siendo esta la que conforma el cuerpo variable del efecto previsto, como el ambiente que delimita al objeto arquitectónico.

En la percepción de la niebla se componen imágenes fijas, producto del éxtasis sensorial de la experiencia, a modo en el que la fotografía y la percepción narrativa, asimilan el desarrollo dinámico, desencadenando el fascinante mundo que inventara el cinematógrafo.¹⁶⁵

Norberg Schulz recuerda con el término del 'teatro total', una expresión simbólica de la nueva situación existencial del hombre, como partícipe de un mundo dinámico 'totalizado', lleno de energías siempre en mutación.¹⁶⁶

El *Blur* en consecuencia con la relación que ejerce con su medio, es una edificación que responde a la pregunta de John Rajchman "... ¿Qué es una arquitectura que presenta en vez de representar el tiempo?"¹⁶⁷

En su constitución bipolar, entre programado y libre, supera en complejidad y contemporaneidad, la integración arquitectónica del arte cinético de la propuesta rotatoria de Tatlin, para el monumento de la Tercera *Internazionale*, los móviles de Alexander Calder, las fuentes de Tinguely, las esculturas móviles de George Rickey y Lin Emery e incluso la arquitectura móvil de Calatrava, ejemplificada en el pabellón de Kuwait para la Expo de Sevilla 92.¹⁶⁸

fig. 4.27 Vista nocturna del edificio *Blur*.



Al margen de los problemas técnicos de filtración del principio, la nube de Diller y Scofidio definitivamente ha concedido un lado positivo a la Expo.02,¹⁶⁹ opuesto al mensaje negativo producto del despilfarro, de la máquina que destruía dinero en una de las exposiciones, irónicamente montada por el Banco Nacional Suizo, evidenciaba metafóricamente (sino es que directamente) el excesivo costo de la expo, de más de un millardo de dólares, costo que habría de absorber un país de sólo ¡7.2 millones de personas!¹⁷⁰

165 Praga(1999), p 11-12

166 Norberg-Schulz(1979), p 202

167 John Rajchman, en Davison(1999), p 153

168 Oosterhuis(2003), p 66-67

169 Tonkin(2002),

170 Bernstein(2002a), p 74



4.3.2.2 Un Medio como antecedente de una consecuente Fase: Cuidado programático

171 Ivy(2002), notas del editor.

172 Expo.02(2002), p 301

173 Ibíd.p 285

174 Ibíd.p 307

175 Lynch(1972), p 86

176 Kronenburg(2001), p 100

La Expo Suiza, estratégicamente contrató diseñadores de gran nivel,¹⁷¹ esto a pesar de la reacción de la elite de arquitectos suizos, quienes desde un principio no contribuyeran al éxito de la exposición, ya que ningún arquitecto suizo de renombre participó en el concurso de 1998-1999, el cual diera lugar a la Expo.02.¹⁷²

En el caso de la construcción de los cimientos del monolito en Morat y aquellos de la Nube en Yverdon, la dirección técnica terminó por escoger soluciones alternativas, propuestas por otros ingenieros y por otras empresas generales, permitiendo con este cambio, el respeto de los límites del presupuesto¹⁷³

Los tiempos para constituir la Expo, eran muy reducidos, esto es evidente en la fase de precaria duración de los planos de modificaciones y ejecución, programada para 1 año; el tiempo de construcción también extremadamente corto, con una programación también de un año, lapsos muy reducidos para un proyecto de 450 millones de francos suizos (287 874 823 € en 2008).¹⁷⁴

En consecuencia con las palabras de Lynch, se debe de atender a conciencia, la justa asignación de tiempos, de modo que cada actividad disponga del tiempo suficiente, que se le asigne la clase adecuada de tiempo para su finalidad y que un conjunto de

actividades interrelacionadas, no lleve más de una cierta cantidad de tiempo, que pudiera dificultar su ejecución.¹⁷⁵

Durante todo el periodo de realización, la Dirección Técnica debió haber asumido el tiempo de numerosos altercados en su programación previa, los que a veces pusieron en peligro su buen funcionamiento, por ejemplo, la disfunción de la toma de agua de la Nube de Yverdon, que de haber procedido con un periodo de pruebas más realista, hubiera tenido un mayor margen para sortear las eventualidades.

Kronenburg describe a la arquitectura alternativa como una creación bajo principios de diseño, que podrían describirse como protocientíficos, donde un desarrollo evolutivo, se basa en experiencias y prácticas previas, ejecutando un desarrollo progresivo durante el proceso constructivo,

fig. 4.28 Tuberías de conexión con el suministro de agua de la población de Yverdon-les-bains



modificando los detalles y la forma, en respuesta al ejercicio de ensayo y error.¹⁷⁶

La directiva oficial de la Expo, prescribió dos sistemas estructurales para la playa de arte de Yverdon-Bains, un espacio enmarcado, destinado a las plataformas, y un sistema de tensegridad para la cubierta del foro. Los beneficios del espacio enmarcado, incluían un rápido montaje y desmontaje de las plataformas, eficiencia en costo y reutilización.¹⁷⁷

Es acuciante la necesidad de economizar en la producción, ya que impone límites en los potenciales de variabilidad en el futuro.¹⁷⁸ Entonces surge un debate ¿Hay que tomar en cuenta los métodos de producción, la eficiencia y economía de las propuestas industriales? o ¿Es mejor hacer propuestas que no se adscriban a límites económicos preestablecidos, con tal de que estas propuestas signifiquen futuros desarrollos industriales aplicables a la arquitectura? El desarrollo de la arquitectura tiende a una actividad mixta, donde las circunstancias del medio que inciden en el objeto en cuestión, hacen que la balanza tienda hacia algún extremo.

177 Diller y Scofidio(2002), p 76
178 Leupen, et al.(2005), p 31

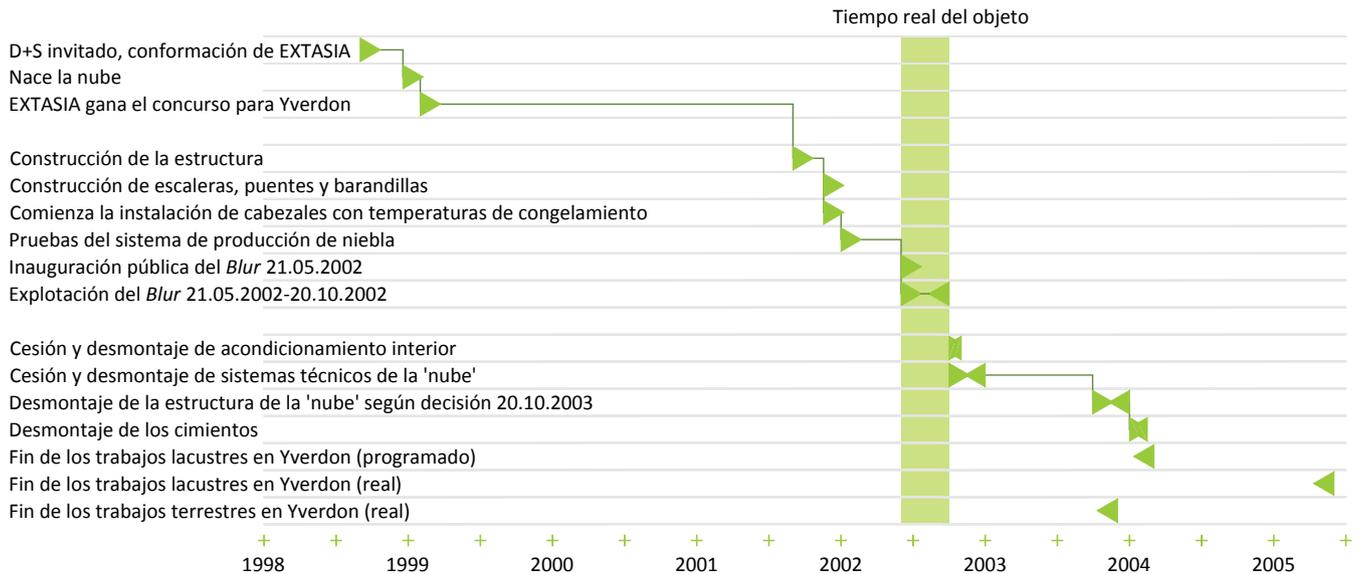


fig. 4.29 Cronología del edificio *Blur*, corta vida a un edificio de complejidad arriesgada.



4.3.2.3 Una Fase como antecedente de un consecuente Medio: Reciclaje arquitectónico

En el reporte final, además de advertir un gusto por el movimiento, se identificaba la cuestión de lo efímero como un planteamiento central. De una obligación inscrita desde el arranque del proyecto de la sexta exposición nacional, lo efímero, se había vuelto una oportunidad para hacer una arquitectura audaz, para experimentaciones novedosas y para la identidad misma de este evento. Después de la clausura, se llevaron a cabo algunos debates para discutir de nueva cuenta la desaparición total de las estructuras arquitectónicas de la Expo. Estos debates, implicaron a las instancias políticas, a los empresarios, los artistas y el público. Lo efímero, era co-substancial al evento, e implicaba una paradoja dentro la acción, ya que significaba conducir una empresa, a un punto definido que sería al mismo tiempo su final, su logro.¹⁷⁹

El *Blur* generó tal apreciación, que el 19 de julio del 2002, se anunciaba por parte de Daniel von Siebenthal, responsable municipal de cultura, la intención de mantener la estructura del edificio para algún uso futuro. “Hemos anunciado a la Expo.02 nuestro interés por retomar el *Blur*, sea esto una estructura metálica, sin instalaciones de niebla”.¹⁸⁰

Tal sentencia parece inspirarse en las palabras del reciclaje arquitectónico que proponía Lynch “Las viejas estructuras, pueden eliminarse siempre que no sean capaces de sostener las funciones actuales sin perjudicarlas, a menos que presenten un valor

didáctico o estético excepcional; no obstante, en estos casos es posible utilizar sus fragmentos para fortalecer los nuevos edificios.”¹⁸¹

En agosto del 2002, se publicaba en la revista *Architectural Record*, la intención de los organizadores de hasta aquel entonces. “La totalidad de la Expo se demolerá este otoño. Algunos de los mejores edificios, podrán optar por una segunda vida (y ¿por qué no, un *Blur* en el parque Flushing Meadow?) – Bromeaba Bernstein, en tono irónico, ya que este parque cuenta con cualquier tipo de instalación menos esta –”¹⁸²

En abril del siguiente año, el 2003, algunos meses después de haber finalizado la expo, el reporte final de ésta, indicaba “En Yverdon-les-Bains, al haber tenido la Expo.02 se han suscitado una cantidad excepcional de renovaciones y apuestas por el valor de la ciudad histórica. El municipio reorganizará la superficie de la playa de arte, para hacer una zona de distracciones atractiva. La estructura de la Nube permanecerá un cierto tiempo sobre el sitio.”¹⁸³

El proyecto de reorganización, comprendía igualmente la transferencia de la Casa de *Ailleurs* (de lo externo), que estaría integrada en la estructura de la nube. Rebautizada con el nombre del Espacio de *Ailleurs*, la nueva instalación retomarí las colecciones del museo de ciencia ficción y acogería

179 Expo.02(2002), p 86

180 TSR(2002),

181 Lynch(1972), p 66

182 Bernstein(2002a),

p 76

183 Expo.02(2002), p

300



un nuevo emplazamiento para una exposición de la agencia espacial europea.¹⁸⁴

Un mes más tarde, la programación del desmontaje, planteaba un cronograma donde se indicaba primero el tiempo de la explotación comercial, comprendida entre mayo y finales de octubre del 2002, el cierre, el 20 de octubre del 2002, la inmovilización y desmontaje de los aparejos interiores, que iniciaría el mismo día de la clausura, debiendo concluir un mes después. Los trabajos de desmontaje de los sistemas técnicos, también comenzarían el día de cierre y deberían terminar para el 31 de diciembre de ese mismo año.

Según marcaba el calendario gráfico, los trabajos de desmontaje de la estructura de la nube, en caso de tomarse la decisión el 20 de octubre del 2003, comenzarían ese día y tendrían que finalizar antes del 31 de diciembre de ese mismo año. Los trabajos de desmontaje de los cimientos, comenzarían inmediatamente después del desmontaje de la estructura, para finalizar a mediados de febrero junto con el final de los trabajos lacustres en esta playa de arte. El descuento final por parte de la empresa encargada de la demolición, se haría el 31 de diciembre del 2003, en caso de que la nube permaneciera.¹⁸⁵

En junio del 2003 se publicaba en la revista A+U, un artículo que indicaba la renovación por el interés en los trabajos de D+S, debida al edificio *Blur* del 2002, “la máquina de niebla exterior más grande del mundo, que podría decirse que es uno de los edificios más importantes de la última década, debido a su increíble efimeralidad.”¹⁸⁶ Aún permanecía a la espera de una decisión final.

En septiembre del 2003, el legislativo de Yverdon, aceptó acordar un crédito de 2.1 millones de francos suizos, para participar en los trabajos de transformación de la estructura de la nube. Un crédito toda vez sometido al escrutinio popular, que se desplegaba ese mismo fin de semana.¹⁸⁷

El domingo 14 de septiembre del 2003, los ciudadanos de la ciudad, votaron con 4950 votos en contra de 2227, determinando el desmontaje y consiguiente final de la estructura, los yverdoneses se negaron a la posibilidad de que su comunidad participara en la transformación de la estructura de la nube, sobre el Espacio de *Ailleurs*, argumentaban tener suficiente para ellos mismos con todo cuanto ya les rodeaba.¹⁸⁸

Es notable que un edificio con una estructura portante y muros de partición flexibles, tenga mayor capacidad de aceptar futuros cambios reduciendo el riesgo de una demolición prematura, si la demanda de otro tipo de programa y de requerimientos espaciales surgiera.¹⁸⁹ El caso del *Blur*, estaba definido por una estructura ligera que no admitía grandes cargas, y dada la naturaleza del proyecto, no tenía particiones ni flexibles, ni inflexibles. Cualquier modificación a la estructura, fácilmente podía desvirtuar el origen del proyecto, corrompiendo el atractivo de la estructura, esto

fig. 4.30 Propuesta para mantener la estructura del edificio *Blur*.

184 TSR(2002),
 185 Planning
 Deconstruction Arteplage
 Yverdon 2002
 186 Meredith(2003), p 6
 187 Lécho(2003),
 188 Miserez(2003),
 189 Leupen, et al.(2005),
 p 31

190 Stuber, et al.(2006),
p 74

191 Ibíd.p 78

192 Miserez(2003),

193 Expo.02(2002), p 50

194 Giedion(1978), p 286

sin mencionar la eliminación de los mecanismos que daban sentido al edificio, los mecanismos de la niebla. Tales circunstancias ayudaron a la respuesta negativa de la comunidad local.

En cuanto a lo que concierne al desmontaje de la Nube, en el Balance Ecológico de Stuber y Dinkel. La técnica utilizada, la explosión de la estructura y posterior recogida de los materiales desde la superficie, no excluía totalmente la presencia eventual de desechos residuales, dicho esto, a pesar de muchas campañas de limpieza¹⁹⁰

El final del desmontaje terrestre de Yverdon-les-Bains, se terminó en diciembre del 2003 y la parte lacustre, terminó en mayo del 2005. El balance ecológico fue publicado al año siguiente.¹⁹¹

Un locutor de Yverdon, tras la toma de la decisión, decía ver la oportunidad en su voto, de librar a Yverdon de su falsa nube, para dar paso a las verdaderas estrellas.¹⁹²

Cuatro visitantes de cada cinco, deseaban que la tradición de las exposiciones nacionales fuera mantenida.

La Expo.02 es duradera, porque ya se ha podido desarrollar; porque ha tenido éxito; porque será significativa para numerosos campos; porque ha mostrado que Suiza como país, era capaz de organizar una manifestación de envergadura.¹⁹³

Nos recuerda Giedion que, "Contrariamente a la pintura, la arquitectura que permanece sobre el papel, se desvanece como una fotografía antigua"¹⁹⁴ y cabe agregar, que aquello que ha desaparecido y permanece en reproducciones tales como la fotografía, sufre una suerte similar a la arquitectura de papel.

Ahora la nube de Yverdon, tras haber superado su perpetua configuración, al estar desmantelada, se ha vuelto más nebulosa que nunca, cada vez se le ve con menos precisión, gracias a su consensuada condena.

fig. 4.31 Lago Neuchâtel,
antes y después del
edificio Blur, 2002/2006



fig. 4.32 Blur Building
(página siguiente)





+ 47° 4' 17" N 15° 26' 3" E

5 Tercer caso de estudio:

Kunsthaus Graz
Peter Cook y Colin Fournier · 2000-2003

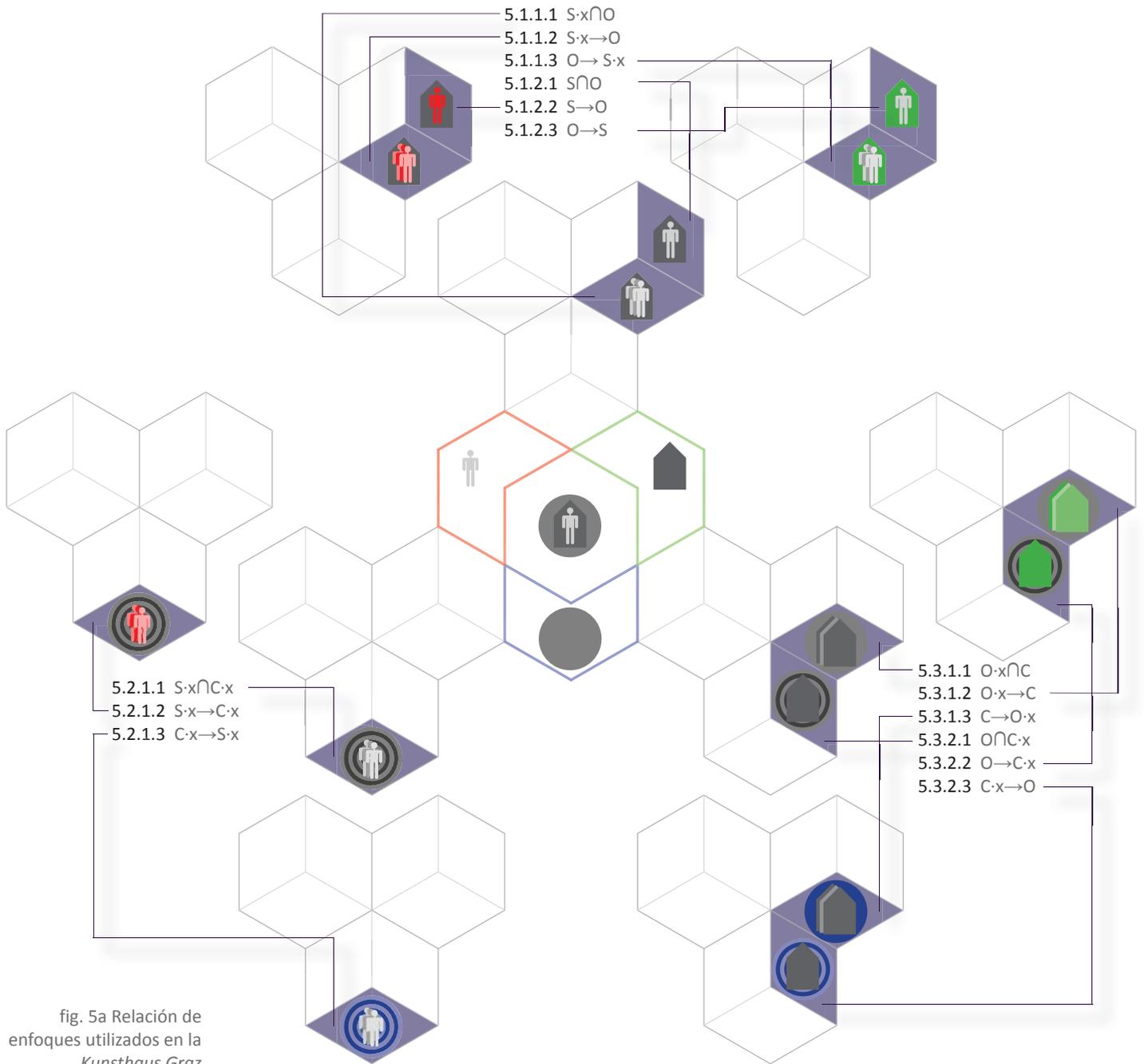
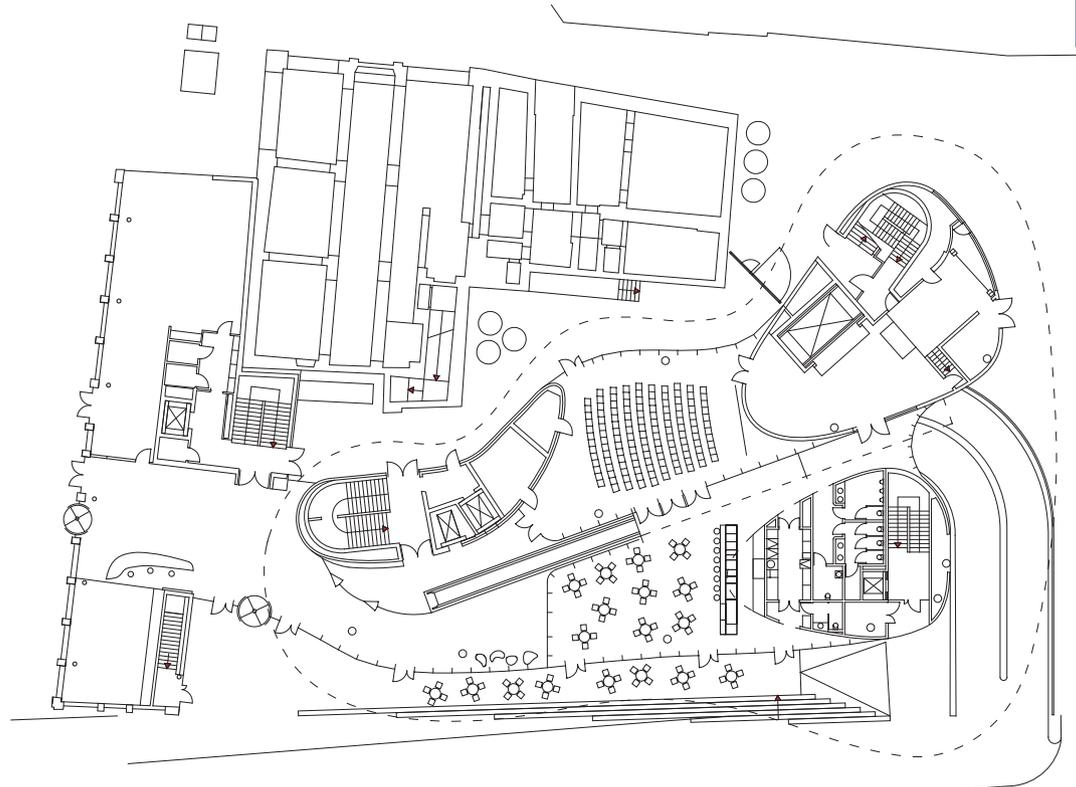
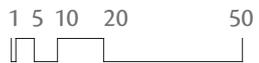
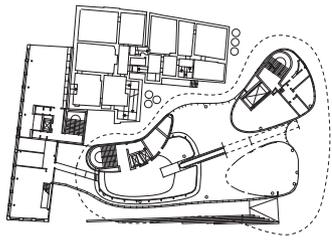
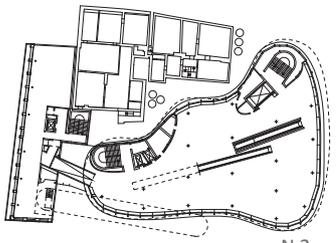
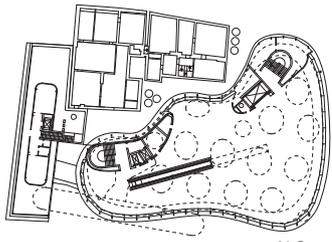
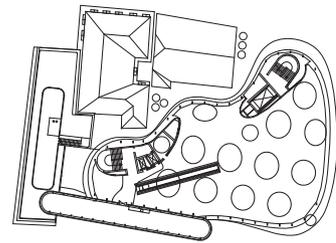


fig. 5a Relación de enfoques utilizados en la *Kunsthau Graz*



Planta Baja

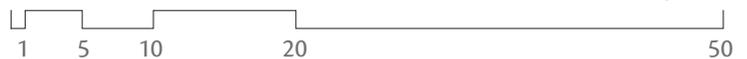
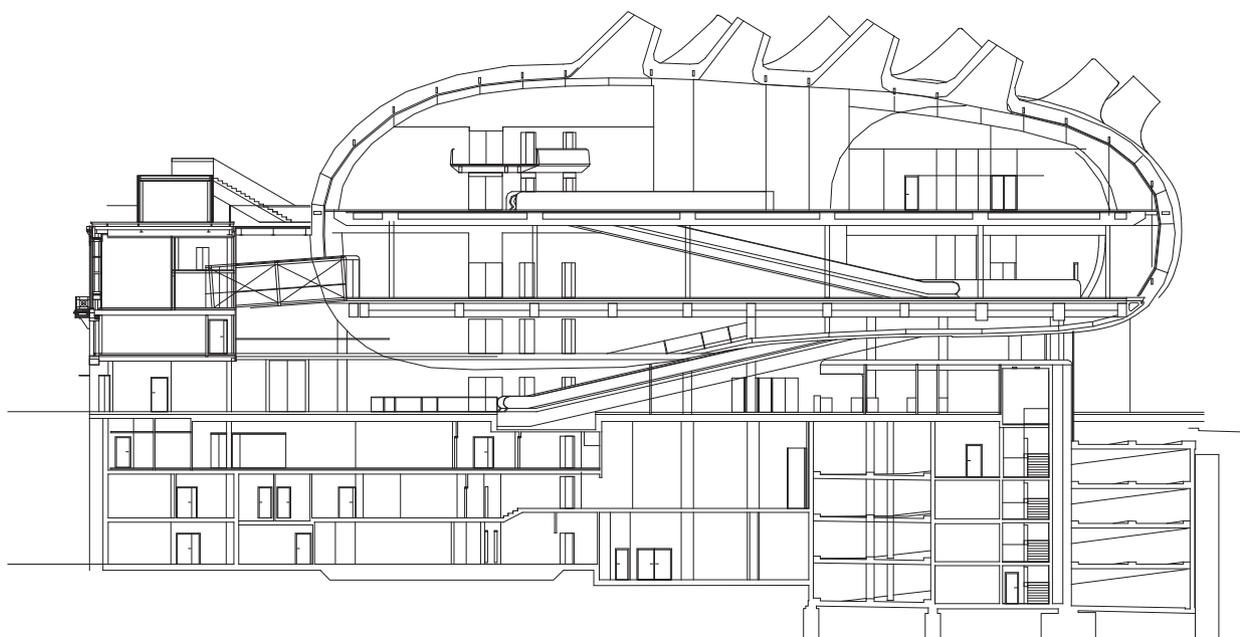


fig. 5b Planos de referencia



Sección logitudinal



5.1.1.1 Una Ideología en tensión con una Edificación: La concepción vinculante

Peter Cook y Colin Fournier, profesores de la escuela de arquitectura Bartlett que forma parte de la *University College of London*, deciden participar en conjunto, para concebir la entrada de un concurso que entregan en el año 2000, ganan el concurso por unanimidad y el edificio ve la luz en el 2003, año en el que se construye su propuesta, la *Kunsthhaus* o Casa de Arte en la ciudad de Graz, cuya ciudad posiblemente recibe su nombre, de una versión ligeramente modificada de la palabra 'gradec' (castillo), con origen Eslavo,¹

La colaboración entre estos arquitectos no representa ninguna novedad, ya que este dueto había colaborado en un periodo anterior, del cual nos revela Cook que "... provienen algunos de los mejores intelectos con los cuales haya trabajado nunca. En particular Colin Fournier, quien más que nadie fue estratégicamente influyente en el proyecto del edificio de 'Monte Carlo', concebido por Archigram. Su rigurosa escuela francesa le convirtió en el compañero de batalla ideal, permitiéndome tomar el rol del bufón expresionista inglés, cada uno de nosotros estábamos tentados por la posición del otro."²

En esta nueva colaboración, las aspiraciones del dueto parecían haber excedido por fin los habituales alcances de sus anteriores proyectos, ya que esta vez sí se construiría finalmente la obra. Peter Cook y Colin Fournier, crearon con la *Kunsthhaus* "una

síntesis impresionante, gracias a su lenguaje formal innovador y al tratamiento del ambiente histórico en el distrito Mur."³

Según comenta Cook "El diseño tuvo una trayectoria interesante. Trabajamos en un enfoque – una rampa trepando por el contorno del exterior de un edificio rectangular – "⁴

De acuerdo con la forma abierta de escritura que tiene Cook, se percibe de manera transparente, la intencionalidad preconizada en sus publicaciones previas. Tras la lectura de estas, se sabe que no es nada gratuito el tipo de trabajo que llevaría a cabo en proyectos posteriores, por ejemplo, en *Experimental Architecture*, se asoman algunas ideas para la elaboración de este edificio: "Sospecho que tendremos que enfatizar la necesidad de experimentar: esto inevitablemente incluirá la apariencia de lo novedoso, aunque debe más importantemente, incluir una estrategia para futuros cambios."⁵

"Muy probablemente en la siguiente década, la lingüística medioambiental se alzaría para afrontar este problema: se debe tomar en cuenta el tiempo, la relativa relevancia de las partes en el tiempo, la variación perceptiva, la economía y la transferencia de imagen, e incluso tendrá que encontrar su camino fuera del mundo simbólico de la arquitectura."⁶

- 1 Szyszkowitz y Ilsinger(2003), p 33
- 2 Cook(1993), p 124
- 3 Yasuda(2004), p 119
- 4 Cook y Melvin(2004),
- 5 Cook(1970), p 68
- 6 Ibid.p 15

En su más aclamado libro, *The Primer*, Cook describe con mayor precisión lo que coincidentemente llevarían a cabo para este edificio “Debe recordarse de todas maneras, que el enlace de las referencias es crítico; que todas las partes de un edificio son recordatorios de la realidad o el misterio, inmediatez o distancia. El trazo de líneas de visión en secciones esbozadas o plantas, el seguimiento del progreso de uno a través de series de espacios y el reconocimiento de la significación de una apertura repentina, un cambio de dirección, una vista diagonal que revela una porción inesperada de información sobre el edificio, todas estas cosas se pueden programar, usualmente es un negocio prolongado, pero creativamente enriquecido.”⁷

“Es ahora que tenemos posibilidades, más que nunca antes, de crear una experiencia cinética. En un extremo, está el potencial de proyectar hacia la máxima experiencia del ‘espacio’, gracias a los aparatos de realidad virtual. Un nivel adentro, está la combinación del verdadero logro espacial, combinado con la electrónica y aparatos de iluminación, para crear un espacio acentuado. Un nivel aún más adentro, usa meramente luz programada, y entonces nos movemos más atrás, a través del rango contemporáneo de materiales que son capaces de atenuar, controlar y mezclar la recepción de luz natural.”⁸

La *Kunsthau*s con los muros móviles y las luminarias, ofrece una variedad de posibilidades a los comisarios o curadores.⁹ Esta flexibilidad, es un tema que Cook tiene bien entendido, como puede leerse en un pasaje en *The Primer* “Esto es como debería ser, el diseño inteligente debe involucrar ambas predicción de cambio y provisión en la adaptación, así como provisión en el intercambio de partes del edificio”¹⁰.

El flujo tiene lugar dentro del caparazón gracias al ‘alfiler’ – un par de rampas mecánicas – el cual es una manera particular de disfrutar el fluir desde la planta baja, hacia al segundo y tercer nivel.¹¹ Por otro lado está la ‘aguja’, un mirador alargado que tiene las mejores vistas, esta ubicado por encima del acceso al edificio.

El concepto arquitectónico extraordinario presentado por Peter Cook, Colin Fournier y su equipo con base en Londres, debe su realización al ARGE *Kunsthau*s, formado por:

- Spacelab Cook/Fournier (Niels Jonkhans, Mathis Osterhage, Marcos Cruz, Nicola Haines, Karim Hamza, Anja Leonhäuser y Jamie Norden)
- Architektur Consul-Domenig/Eiseniköck/Peyker,
- Bollinger+Grohmann,

Así como planeadores especialistas, la conjunción de un equipo tan amplio (alrededor de 100 profesionales), significó a menudo entrar en un nuevo territorio, donde los tropezones fueron numerosos.¹² Tropezones que también se advierten en las palabras de Cook “...estamos, gracias a nuestra verdadera forma de vida, rodeados de complejidad y constante evolución ambigua.”¹³

La *Kunsthau*s se presenta como una ideología que había tenido hasta 40 años para evolucionar. Representa la concertación menos radical de la ideología que había trabajado Cook con el equipo **Archigram**, que evolucionara en la extensa colaboración que Cook había tenido con **Christine Hawley**, y que finalmente decantara en este proyecto que compartía con Colin Fournier, quien a

7 Cook(1996), p 118

8 *Ibíd.*p 124

9 *Ebony*(2003),

10 Cook(1996), p 21

11 Lefavre(2004), p 94

12 Cook, et al.(2004),

p 14

13 Cook(1970), p 11

su vez había trabajado anteriormente con **Bernard Tschumi**.

Este edificio es la declaración más importante del bagaje de Cook y Fournier, con la gente que se ha rodeado y aquellos que han participado en su formación, tan es así, que podría pensarse en otro arquitecto como autor de esta obra, tal podría ser el caso de **Ron Herron**, autor de la *Walking City* (Ciudad ambulante) miembro también de Archigram.

La contribución por parte de Fournier, parece haberse embebido de teorías ya tratadas por Cook, la corta diferencia de edades (8 años), parece contener el potencial teórico y creativo del también talentoso Colin Fournier, quien describe con gran coherencia y precisión, el tratamiento del diseño que se agrega a la extensa y agresiva aportación de Cook. La gran mayoría de las ideas de estos arquitectos, guardadas en el cajón por falta de oportunidades para construir proyectos en el pasado, salen a la luz con esta obra. El objeto logrado, es un compendio de radicalidad formal, liberado de la ortodoxia moderna, éste se ubica en una relación más estrecha con la filosofía y tecnologías contemporáneas. Existe como un proyecto que se abre a la explotación artística, en vez de la ahora acostumbrada común explotación comercial, es un proyecto fundado en el espectáculo, en la sorpresa, en la transición entre espacios, y es una arquitectura que aún admite la flexibilidad interior, la que podría estar demandada por el pensamiento moderno y que en palabras de Yona Friedman, se expresa como 'móvil' "... en el sentido de que cualquiera que sea el uso que desee darle el usuario o un grupo social, sea siempre posible y realizable, sin que el edificio

presente obstáculos a las transformaciones que de ello resultasen."¹⁴

La *Kunsthau*s se presenta como novedad y diferencia, sin agredir al contexto más que con su geometría radical, aunque al ser orgánica, alude a alguna morfología familiar, que provoca la disolución de su radicalidad. La *Kunsthau*s, como manifestación de su afán de integración, desposa un edificio preexistente en el emplazamiento definitivo, un edificio que en su momento fuera también radical, y que hoy ya había logrado la integración con el contexto. La astucia del equipo que desarrolla tal proyecto, tiene su mayor mérito en la cuidadosa y difícil tarea de haber compaginado lo antiguo con lo nuevo, lo preestablecido con lo flexible, y lo geoméricamente complejo, la presentación y representación de significados, en ambos tiempos, real y diferido.

La *Kunsthau*s, proviene de un pasado complejo que no pone los pies en la tierra, hasta llegado este momento, cuando al fin es admitida su inserción como producto ideológico factible y finalmente tangible. A pesar de su origen arcano, representa la vanguardia ideológica y formal, siendo que ha comenzado a gestarse hace cuarenta años, no ha dejado de recopilar ideas y avances hasta el día de su concreción. La *Kunsthau*s, establece un diálogo con nuevas propuestas formales, de arquitectos tales como **Bernhard Franken**, **ABB Architekten**, **Jakob y MacFarlane** o **Kas Osterhuis**.¹⁵ Aunque estas sean significativamente menos ambiciosas, ya que la ideología global propuesta en la *Kunsthau*s, ha probado ser construable, influyendo en la arquitectura que por fin se ha liberado del 'papel'.

14 Friedman(1957), p 9

15 Cook, et al.(2004), p 7



Peter Cook + Colin Fournier, Kunsthaus Graz 2003



ABB + Franken Architekten, pabellón BMW, 1999



Jakob Macfarlane, Biblioteca Florence Loewy, 2001



Kas Oosterhuis, iWeb, Delft, 2006

fig. 5.1 Vínculos teóricos en la concepción de la *Kunsthau*s de Graz.



5.1.1.2 Una Ideología como antecedente de una consecuente Edificación: El tiempo congelado

Cook declara que “la nueva arquitectura vendrá de la vieja sin lugar a dudas, pero provendrá de la esencia de la vieja, no de su implementación.”¹⁶

Jencks apunta que “los Romanos decían que uno construye arquitectura para inmortalizar la memoria, para dar una presencia física a algo que sobrevive nuestra propia trascendencia patética y sin embargo, estamos terriblemente concientes de cómo la arquitectura se oxida y desmorona,”¹⁷ ya que la arquitectura misma, también tiene un periodo de vida finito, no es sino con la renovación o restauración que se consigue extender la duración de una edificación.

La arquitectura de lo efímero, puede desearse para pocas funciones, tales como conciertos pop, pero la arquitectura en sí, aún se mantiene como el arte del tiempo lento, el ciclo de veinticinco a cien años, se mantiene de acuerdo con la famosa metáfora de Friedrich Schelling,¹⁸ como ‘**música congelada**,’^{19y20} la cual cristaliza valores pensados para durar más que la vida de una persona.²¹ El origen mismo de este concepto, parece tener raíces muy antiguas, según Norberg-Schulz.²²

“Es cierto que uno puede crear algo que durará mil años, pero nadie puede decir que estará vivo al cabo de un siglo” dice un antiguo comentario sobre los jardines chinos.

La longevidad de la arquitectura, se atiene a una diversidad de factores, dentro de los cuales los de orden social, son más contundentes en su determinación, pudiendo así acortar la vida de una edificación, a unos cuantos años o meses.

Los constructores de las catedrales medievales de Europa, en cambio, muy seguros de su visión del futuro y de la abrumadora importancia de lo que estaban haciendo, a veces prolongaban durante mil años sus programas de construcción.²³ Seguramente confiados en el poder de la fe religiosa, que llevaría a continuar los trabajos que fueran iniciados con anterioridad.

El proceso que codifica lo que se advierte como ‘música congelada’, procede de la fijación de un instante de la transformación del proyecto, este, a pesar de estar fluctuando entre decisiones y formas, ha de tener un momento puntual y estático, elegido mediante el juicio subjetivo de su autor, para alcanzar su realización. Este proceder, según Isozaki, ha de llamarse con el nombre de *severance* (‘corte’).²⁴

La intervención con el futuro, decanta en una acción que tiene lugar en el presente y que puede continuar más allá de la memoria, del esfuerzo o del gusto de una generación. La visión futurista heredada de época en época, y compartida entre culturas, se ve implicada en una profunda preocupación sobre el porvenir. Se ha pretendido incrementar el alcance

16 Cook(1993), p 129

17 Charles Jencks, en Davison(1999), p 108

18 Según Hegel, Schelling dijo de la arquitectura que era una música congelada, y, efectivamente, ambas partes, la arquitectura y la música, se basan en una armonía de relaciones que pueden reducirse a números y que, por tal motivo, son fáciles de captar en sus rasgos esenciales.

Hegel(1835), p 85

19 *Ibíd.*

20 ¿Podría pensarse la música como arquitectura descongelada ?

21 Charles Jencks, en Davison(1999), p 187

22 Norberg-Schulz(1967), p 59

23 Lynch(1972), p 109

24 Corte, amputación, del japonés 切断 (setsudan), *A comparative sociology of time*, Arata Isozaki, Akira Asada y Yusuke Maki, en Davison(1999), p 79

y la estabilidad de la imagen del tiempo, en el caso de los objetos arquitectónicos, con materiales duraderos que permitan la edificación de pirámides eternas²⁵

El mundo ideológico, por contra, busca incorporar el bagaje de épocas anteriores, tal como se ha hecho desde los primeros escritos conocidos sobre arquitectura.

En el siglo XIX, Viollet-le-Duc, en el método de proyectar un edificio, descrito paso a paso en su *Historia de una casa* (París, 1873), conforma la base intelectual para organizar y poner en práctica, los principios teóricos que él y otros antes que él, habían enunciado.²⁶

Visto esto, se entiende que un arquitecto puede incorporar rápidamente las mejores soluciones de otro. De esta manera, se propagan en el futuro incontables ideas.²⁷

El producto irreversible de la continuidad ideológica, se hace patente a partir de finales del siglo diecinueve, momento en el que según Cook “se nos ha forzado hacia una exactitud del proceder, que es tanto el producto del tiempo como de cualquier otro factor de diseño.”²⁸ Los medios de comunicación en esta época, permitían estar al tanto de la arquitectura que se hacía en otros lados, exponiendo al ridículo cualquier pretensión inocente de un diseño que no pugnara por ‘el estado del arte’ en la arquitectura.

La línea provocativa establecida por **Viollet-le-Duc**, que combinaba una arquitectura orgánica con los medios tecnológicos más adelantados, fue heredada por **Paul Scheerbart** quien en el elogio del vidrio de su manifiesto *La arquitectura de cristal* (Berlín,

1914) buscaba una arquitectura que no envejeciese y fuese resistente al fuego, estas eran, además de otras, razones importantes para su defensa del vidrio, aunque su principal motivación, era la creación de una arquitectura social y estéticamente revolucionaria. La contribución de Scheerbart, bien podría haber pasado desapercibida, de no ser por su gran amigo Bruno **Taut**, quien asumió la tarea de convertir esta visión en realidad, en su pabellón de cristal para la exposición de 1914 en Colonia.²⁹

Más tarde en 1921, en el intento más atinado de aplicar la teoría de la relatividad, **Erich Mendelsohn** crea el observatorio *Einsteinturm* en Potsdam. Se piensa que este proyecto surge gracias a la amistad que Mendelsohn sostenía con el físico Erwin Finlay-Freundlich, quien fuera asistente de Einstein.³⁰ El mismo Albert Einstein aprobó este edificio, comentando su apariencia orgánica. Según Zevi, la torre parece autoconstruirse al paso del tiempo, como si se erigiera del suelo y explotara en el aire.³¹

Zevi dice que no se ha vuelto a construir nada como el *Einsteinturm* desde entonces, esto demuestra, que muy pocos arquitectos entendieron el pensamiento de Einstein, para quien el “concepto de la existencia del espacio objetivo e independiente de las cosas, perteneciente al pensamiento precientífico, es menos atinado que la idea de la existencia de un número infinito de espacios en movimiento relativo entre sí”.³²

Frank Lloyd Wright quien fuera educado en los Estados Unidos, había tomado en cuenta hábilmente lo que el movimiento demanda: tiempo y biología. Con esto Zevi alega, que el adelanto de Wright se acercó más que ningún otro, al concepto espacio-temporal de Einstein.

25 Lynch(1972), p 110

26 Hearn(2003), p 184

27 Charles Jencks, en Davison(1999), p 185

28 Cook(1970), p 12

29 Hearn(2003),

30 Stenros y Aura(1987), p 62

31 Ibíd.

32 Ibíd.p 62

Wright rechazó el concepto tradicional del espacio estático, e hizo énfasis en los principios de crecimiento continuo, cambio y flexibilidad.

Tal como el árbol está fijo y enraizado en la tierra, un edificio debe tomar su posición natural, apoyarse y fundirse con los habitantes, en el sentido orgánico y no solo formal, así el hombre podrá tomar su sitio en el mundo.³³

La arquitectura, como ha apuntado **Adolf Loos**, reside en el monumento y la tumba; preserva la memoria contra los estragos del tiempo, o como un teatro de la memoria medieval, además que permite almacenar información. La arquitectura, es un tipo de ADN inactivo, un tipo de tiempo congelado que obtiene reflexiones del pasado.

Si se pierda a alguien que se ha amado profundamente, no se puede entrar a una habitación o conducir por partes de la ciudad que se hayan compartido con esta persona, sin que la arquitectura le evoque a una aquellas experiencias. Se cree que la arquitectura sobrevive a la gente.³⁴

Marcel Proust sugería dos tipos diferentes de memoria: una sentimental, que recuerda las cosas del pasado, no como fueron, sino como se les quiere recordar, aludiendo una postura subjetiva; la otra, una memoria viviente u objetiva, activa en el presente y sin nostalgia por las remembranzas pasadas,³⁵ es esta última, la memoria objetiva, la que se ve impresa en la arquitectura, aquella del tiempo congelado, la que sirve de registro, y a menudo toma un papel de referente.

Por otro lado, hay una tradición alternativa al Movimiento Moderno, la cual condujo tanto a la revaloración del citado movimiento, así como a desarrollar arquitecturas orgánicas.

“Para la sorpresa del racionalista – comenta Cook – la arquitectura moderna de los años 1920 y 1930, no tuvo éxito para establecer un vocabulario total. De hecho, nunca pudo alcanzar y mantenerse útil en un mundo vivo, en constante cambio: este es el recurrente problema de establecer reglas”³⁶ y también el problema de eliminar las características humanizantes, bajo los formatos de extensivas estandarizaciones.

La plástica orgánica desarrollada en paralelo (y a veces en contacto) del Movimiento Moderno, conforme la escuela Biomórfica, misma que ha tenido una larga aunque discontinua historia, alcanzando un clímax a principios del siglo XX con el trabajo de **Antoni Gaudí** y **Frank Lloyd Wright**, para luego oscilar su potencia, en el trabajo de **Paolo Soleri**, **Bruce Goff**, **Friedrich Kiesler**, **Hans Scharoun**, **los Metabolistas**, **John Johansen**, **Simon Rodilla** (Sabato Rodia), **Juan O’Gorman**, **Jacques Couëlle**, **Pascal Häusermann**, **André Bloc**, **William Katavolos**, **Amancio Guedes**, **Rudolf Doernach** e incluso en algunos momentos, hasta **Le Corbusier**.³⁷

Una de las grandes contribuciones de Venturi en su *Complejidad y contradicción* de la arquitectura, fue deplorar la ausencia de significado cultural en la arquitectura moderna,³⁸ ya que con este pensamiento, cualquier proyecto podía concebirse igualmente dentro de cualquier medio, sin exhibir diferencias significativas.

33 Ibid.p 75

34 Charles Jencks, en Davison(1999), p 177

35 Peter Eisenman, en Ibid.p 255

36 Cook(1970), p 19

37 Jencks(1971), p 99

38 Hearn(2003), p 304

Éste alienígena, la *Kunsthau*, no representa en ningún caso, una especie de generación espontánea, por el contrario, proviene de la cadena genealógica, que procede de un lenguaje formal y tratamiento orgánico de la escuela biomórfica, que de alguna manera ya anunciaba el advenimiento de esta edificación. Tal como mencionara Cook en 1970 “el siguiente paso parece inevitable: lo tecnológico y lo orgánico, serán examinados a la par. La simbiosis completa, la función natural no sólo será simbólica sino actual.”³⁹ El alienígena combina la sangre del pensamiento orgánico, con aquella de la línea tecnológica que proviene del enlace con los **futuristas** en los años 1910 y que resurgió con los **Metabolistas** en los años 1960. **Archigram y Cedric Price** en los años 1970, así como con la vanguardia ligera de los años 1990.⁴⁰

Al hablar de una arquitectura lograda por Peter Cook, se habla de una arquitectura producto de las ideas del grupo Archigram (integrado además de Cook por Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene), esta ideología que no necesariamente tuvo origen en la mente de Cook, continúa la tradición directa de **Peter Smithson** e indirecta de **James Stirling**, **Buckminster Fuller** o **Paolozzi**⁴¹ quienes fueran maestros de Archigram, y que también de acuerdo con Cook, continúa con la línea de ideas de **Mies**, **Gropius**, **Taut** y **Le Corbusier**.⁴² A la conformación de este universo ideológico, debe sumarse la aportación de los arquitectos colaboradores en la realización del proyecto, de entre los cuales se asoma **Günter Domenig**, principal representante de la previa *Grazier Schule*.

La compleja relación y conformación ideológica expuesta y admitida por Cook, refleja la posición en la que se ha instaurado la trayectoria teórica que ha recorrido, así como una sinceridad al admitir las fuentes que lo han influido, las cuales no le demeritan creativamente, sino que le sitúan dentro de la realidad de influencias que se genera en el conocimiento arquitectónico, en la forma más pura del *zeitgeist* (espíritu de la época). Cook cita dos influencias en particular que contribuyeron de forma creativa a la *Kunsthau*, **Fiedrich Kiesler** con su casa sin fin de (1959) y el grupo Archigram, del cual fuera miembro Peter Cook, con la **Walking City** (1964).⁴³

Uno de los dos objetos arquitectónicos a los cuales hace referencia Cook, la Casa sin fin de Kiesler, no es en esfuerzo vano, ya que además de la evidente similitud formal, comparte algunos rasgos que ciertamente habrían influido en el cuerpo ideológico de Cook y sus contemporáneos.

Kiesler Apunta que la arquitectura, “consiste en hacer funcional lo superfluo. Apoyar una elevada esencia y no quedarse satisfecho, es enriquecer, inspirar, unir, ayudar a correlacionar el conocimiento de la obra, con el tiempo siempre presente.”⁴⁴ Este autor, describe su obra de la siguiente manera “La forma de la Casa Sin Fin, no es una forma de arte pensada a la ligera como muchos sospechan, sino que proviene de vivir una vida que es más simple y dedicada, sobre todo a los fundamentos más que al equipamiento mecanizado y a la decoración interior. De este modo, tiende definitivamente a asistir al desarrollo de una expresión más libre o a la plenitud de lo individual.”⁴⁵ Kiesler añade que “la idea se desarrolló durante 40 años y anida profunda y ampliamente en mi cuerpo, alma, músculos y

39 Cook(1970), p 23

40 Charles Jencks, en Davison(1999), p 178

41 Cook(1993), p 14

42 *Ibid.* p 132

43 Cook, et al.(2004), p 6

44 Ballesteros y Kiesler(2004), p 49

45 *Ibid.* p 45

nervios; es parte de mi riego sanguíneo y de mis memorias – momentos pasados.”⁴⁶ En el diseño de la casa, Kiesler menciona haber suprimido “...el separatismo en la construcción de la casa. Es decir la distinción entre el suelo, muros y techo... - creando – un *continuum*, una continuidad única.”⁴⁷

Carlo Paganelli recuerda a partir de este proyecto, la otra influencia directa admitida por Cook “... si tuviera unas patas amortiguadas tipo *cyborg*, así como ventosas brillantemente iluminadas, sería una de las *Walking Cities* (ciudades ambulantes) resucitadas, listas para comenzar a relumbrar alrededor locamente...”⁴⁸ Kraus y Sorazogni, críticos más conmensurados, atribuyen esta relación con el proyecto de Ron Herron, a un paralelismo con orígenes en la ciencia ficción⁴⁹ mientras que Rettich y Hohmann, y en otro artículo Lefavre⁵⁰ reiteran la influencia directa de aquel proyecto del año 1964.⁵¹

Al igual que otros de los puntos de referencia conceptuales, tales como el Pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona, la casa Vanna Venturi de **Robert Venturi** y la franja de Moebius, los líderes de la arquitectura demuestran invariablemente ser los primeros en tomar el siguiente paso en la disciplina.⁵² Esta intención es contundente en la concepción de la *Kunsthau*s.

En la conciencia del ‘alienígena amistoso’, se ven imputadas las ideas de otrora, expuestas en diferentes publicaciones por donde Cook y otros hablan de Archigram: “El efecto Archigram es aquel de atrevimiento y de observar, como otros arquitectos son algunas veces alentados a asumir que es posible innovar, de darle la vuelta a un programa, planear por encima de las tradiciones o inhibiciones locales.”⁵³

El efecto Archigram ha consistido en inculcar una actitud optimista, de manera que salga como salga, una obra, no estará demasiado preocupada por la justificación.⁵⁴

El grupo Archigram, usaba ejemplos provenientes de las poblaciones en las cuales se criaron sus miembros, en el proyecto de una ciudad viajera o la ciudad ‘instantánea’. Este instinto del ‘hogar’ y de la ‘continuidad’ y compatibilidad de lo nuevo (incluso lo experimentalmente ‘nuevo’) junto con lo viejo, es en esencia una característica inglesa. No parece, sin embargo inhibir el radicalismo de este trabajo.

Muchas de las ideas de Archigram, las cuales una vez parecieron risiblemente inconstruibles, ahora parecen respuestas muy prácticas a la ciudad contemporánea. Después de todo, el trabajo de Archigram comenzó como un intento por reformar la arquitectura, en la imagen del entretenimiento. En una era dominada por los parques de atracciones y los parques temáticos retro, su trabajo no solo parece un pronóstico, sino que también llega a parecer sobrio.⁵⁵

Archigram comenzó como una protesta contra la lúgubre paleta del bienestar social británico de la postguerra, el color cemento de las escuelas y los apartamentos de interés social, el café de las chapas de madera dentro de los condominios de clase media, el soso ladrillo rojo de las nuevas universidades y los jardines públicos o el hollín negro de las ciudades industriales, producto de la generación precedente de arquitectos, que incluía a **Theo Crosby, Peter y Alison Smithson**, la cual había desarrollado el Brutalismo, como un estilo oficial del bienestar social.⁵⁶

46 *Ibíd.* p 48

47 *Ibíd.* p 57

48 Paganelli(2004), p 54

49 Kraus y

Sorazogni(2003), p 78

50 Lefavre(2004), p 94

51 Rettich y Hohmann(2004), p 105

52 Charles Jencks, en Davison(1999), p 188

53 Cook(1993), p 133

54 *Ibíd.*

55 Muschamp(1998),

56 *Ibíd.*

57 *Ibíd.*

58 Cook(1970), p 94

59 Lefavre(2004), p 94

60 Charles Jencks, en Davison(1999), p 198

Archigram quería celebrar el lado positivo de la vida de la postguerra: La Gran Bretaña de las ferias divertidas, la moda, el fermento creativo en las artes escénicas, la sexualidad enérgica y el divino absurdo de vivir en una ciudad imperial, que no está gobernada más por un imperio.⁵⁷

“El *Fun Palace* y varios de los proyectos de Archigram, ilustran una creencia de que el hombre no necesita apoyarse en técnicas de sobrevivencia, sino en la ingeniosa combinación de diferentes técnicas, de manera que se pueda acceder a un mundo más receptivo.”⁵⁸

Ha tomado 40 años, pero ahora parece que el mundo finalmente ha empatado con las ideas, que Archigram tenía en mente a principios de los años 1960.⁵⁹

De una u otra manera, algunas ideas previas de Cook, se ven materializadas en este nuevo proyecto, donde ha tenido la difícil tarea de seleccionar y desechar lo que en este caso pudiera resultar de poca significancia. Jencks apunta “que nuestra identidad se construye a partir de la capacidad de responder con el olvido, con ninguna memoria. Necesitamos tiempo amnésico; necesitamos el tiempo de cambiar nuestra mente, del olvido. Es tan importante el poder olvidar como el poder recordar.” Si solo permanecemos en el tiempo de una sociedad de consumo, el tiempo de todo y todos se funde en el aire, entonces se vuelve corrosivo a nuestra identidad, ya que cualquier cosa se torna común e insignificante.⁶⁰ Por lo tanto es de primordial importancia, apreciar lo significativo, asimilarlo en la memoria con el tiempo suficiente, y con el ensayo, agudizar los filtros de selección

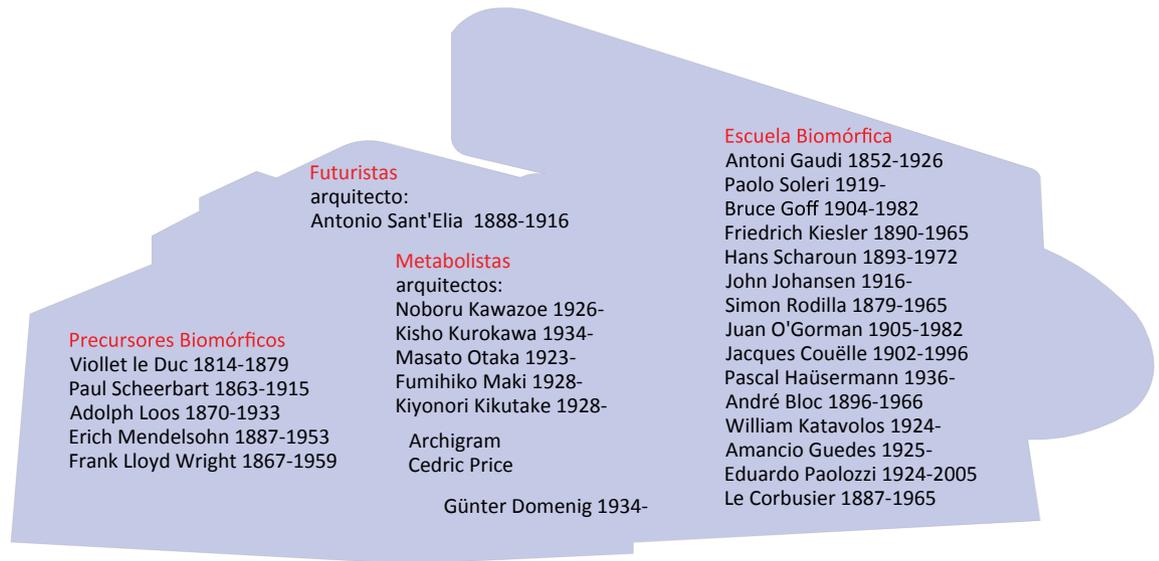


fig. 5.2 Antecedentes teóricos formales de la *Kunsthaus* de Graz.

mental, con tal de conformar una identidad llena de significados, llena de valores insustituibles.

La memoria de la identidad, la cual es el cuerpo o la significación del tiempo,⁶¹ pasó de una célula moribunda a una llena de vida, ahora como patrón de movimiento, en la sensación del registro de los rastros o vestigios significativos recogido en el deambular por el espacio.

Bergson apunta que “Al tiempo que nuestra percepción actual, y por así decir, instantánea, realiza esta división de la materia en objetos independientes, nuestra memoria solidifica en cualidades sensibles, el curso continuo de las cosas. Prolonga el pasado en el presente, porque nuestra acción dispondrá del futuro en la proporción exacta en que nuestra percepción, acrecida por la memoria, haya contratado el pasado.”⁶²

Las cualidades sensibles, tales como se representan en nuestra percepción doble de la memoria (real e imaginaria), son los momentos sucesivos obtenidos por la solidificación de lo real.⁶³ Tanto lo que recordamos, como lo que recordamos haber imaginado, se fundamenta en un solo origen, en la memoria de lo experimentado.

Así la *Kunsthhaus*, deviene un edificio nutrido por ideologías producto de variedad de conceptos e ideas, que han ido evolucionando y encadenándose con el pasar de los años, estas, inscritas en la obra, conforman la memoria de la identidad o ‘tiempo congelado’.

61 Jale Nejdert Erzen, en
Ibíd.p 219

62 Bergson(1975), p 172

63 Ibíd.p 173



5.1.1.3 Una Edificación como antecedente de una consecuente Ideología: La 'polisemia' edilicia

Por polisemia edilicia, se entiende el compendio de los diversos significados que se obtienen en la lectura del objeto arquitectónico. Las edificaciones pueden contener varios mensajes predispuestos o no en su lectura, la variedad estriba en la asimilación del destinatario, donde hay casi tantos significados como percepciones. Esto puede deberse a la polifonía inabarcable del mensaje, y a las referencias personales de cada espectador.

De acuerdo con Hume, "La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla, y cada una percibe una belleza diferente".⁶⁴ En la *Kunsthhaus*, el dictamen de Hume cobra sentido, ya que esta edificación carece de un criterio unificado en cuanto a la interpretación de su lenguaje formal. La variedad interpretativa aquí, se abre en una gama que antes de haberse concluido, ya se comenzaba a describir como la '**burbuja azul**'.⁶⁵ Tras haberse finalizado, se le apreciaba como una **criatura del espacio exterior** que había aterrizado⁶⁶, una **nave espacial** que parece como una **nube condensada** alrededor de las exhibiciones de *Einbildung*,⁶⁷ una aparente burbuja o especie de nube,⁶⁸ una **oruga alienígena**,⁶⁹ un '**capullo elegante**' que está conformado para dejar 'fluir' al espacio dentro de sus límites irregulares, una **gaita mutante**, un **goterón (blob)**,⁷⁰ el remanente de un **páncreas, hígado o estómago**,⁷¹ el **estómago de una ballena sobredimensionado**,⁷² la **ballena** misma siendo **arponeada**,⁷³ o también, desde la

distancia, un **dedo pulgar hinchado de color azul**.⁷⁴

Hay quien lo describe como un producto de Archigram, mezclando nueva tecnología informática, junto con la mecánica popular de **Buck Rogers** y las imágenes arrebatadas al **Cabo Cañaveral**.⁷⁵

La diferencia perceptiva, proviene del acoplamiento de la imagen vista, con aquellas guardadas en la memoria, de manera que en un proceso comparativo inconsciente, puede apuntarse una relación de la visual con las imágenes familiares de la memoria. El observar, es tanto descubrir como recordar.

Llevar a cabo una visión, es siempre una revisión de la realidad, comprometida con los costos y el tiempo. Al final el *Kunsthhaus* de Graz, es sólo una simulación de una **construcción acorazada** o la ilusión de una 'burbuja', aunque es uno de los pocos edificios recientes con un cuerpo integral de forma orgánica, la *Kunsthhaus* habrá de influir en otras edificaciones, tal como ésta, ya ha recibido influencia de la escuela biomorfa.

A pesar de ajustarse a todos los compromisos, tiene un efecto deslumbrante en el espectador, en tanto que éste no está preparado para experimentar un tipo completamente nuevo de forma arquitectónica. De acuerdo con Kraus y Sorazogni "es definitivamente el último edificio del siglo XX, en vez del primero del siglo XXI."⁷⁶

- 64 Hume, en Norberg-Schulz(1967), p 60
- 65 Yasuda(2002), p 13
- 66 Ebony(2003),
- 67 Casciani(2003), p 62
- 68 Szyzkowitz y IIsinger(2003), p 29
- 69 Casciani(2003), p 62
- 70 Slessor(2004), p 24
- 71 Lubell(2003), p 177
- 72 Kraus y Sorazogni(2003), p 78
- 73 Lefaiivre(2004), p 92
- 74 Stokes(2005),
- 75 Lefaiivre(2004), p 94
- 76 Kraus y Sorazogni(2003), p 78

Cabe mencionar entonces la reflexión que apunta que “La teoría de la arquitectura...no puede tomar la experiencia directa como punto de partida. La teoría tiene que estar basada en un conocimiento directo de las obras de arquitectura...”⁷⁷ Con esto, Norberg-Schulz anticipa que para hacer una lectura correcta del objeto arquitectónico, además de poder

emplear apreciación y entendimiento sobre aquello que se percibe, implica combinar la experiencia, con el conocimiento de las intenciones que el autor tuviera para con el objeto y el cuerpo teórico con el que se ha comprometido, causas, consecuencias, agravantes y alicientes.

77 Norberg-Schulz(1967), p 57



fig. 5.3 Geometría que inspira varias lecturas, *Kunsthhaus* de Graz.



5.1.2.1 Una Idiosincrasia en tensión con una Edificación: Simbiosis entre autor y obra

“La arquitectura ha sido desde el principio, el prototipo de una obra de arte cuya recepción, tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras” según relata Benjamin.⁷⁸

La responsabilidad que adquiere un creador para la conformación de su obra, representa un compromiso que afronta aspectos del tiempo interior, relativos a la percepción y a la significación, a la vez que tiene que ver con aspectos del tiempo exterior, en el cual ha de resolver su configuración. La cantidad de tiempo cronológico o exterior invertido, no le garantiza al creador la terminación de tal encargo. Tal situación tuvo efecto con Borromini, a quién le fueron necesarios casi treinta años para construir una iglesia pequeña, y ni siquiera después de aquel período pudo decirse que hubiera quedado terminada. Luis XIV representa el colmo de la inversión de tiempo, ya que pasó toda su vida en construir Versalles, a pesar del hecho de que tenía a su disposición todos los recursos de Francia.

En diecisiete años, uniendo la tenacidad a su amplia visión de las cosas, Haussmann creó la gran ciudad del siglo diecinueve.

La rapidez de la obra, refleja el ritmo y la iniciativa de la expansión industrial que le había determinado.⁷⁹

En el caso de Peter Cook, uno más breve en ejecución que el de Haussmann, el encargo esperado, tardó

en llegar cuarenta años, pero tan solo tres en ser concluido.

Cook demostró la importancia de exponer su bagaje teórico y proyectual, ya que por fin en este momento cuando ganan el concurso, sus ideas no eran solo bien recibidas, sino también esperadas. También existía ahora, una oportunidad de generar un proyecto revolucionario y provocativo que iba a ser construido, aquí Cook habría de desplegar las ideas vanguardistas que desde los años 1960, habían evolucionado y acompañado, los proyectos que solían limitarse al papel.

La creación de la *Kunsthhaus* es la prueba fiel, por un lado, de la ahora factibilidad constructiva de muchas de sus ideas, y por otro, la aseveración de que sus propuestas se mantienen como una vanguardia aún insuperada.

La factibilidad constructiva, siempre había sido de la preocupación de Cook, tal como expone al decir “...cualquier discontinuidad entre arquitectura ‘construible’ y ‘conceptual’ es impensable – siempre hay un flujo que avanza y retrocede...”⁸⁰ este flujo versa entre lo que se propone, y lo que constructivamente se ha de disponer. Ya que a pesar de la suficiencia de las posibilidades tecnológicas, estas no se habían destinado a la industria de la construcción por falta de intereses implicados.

78 Benjamin(1936), p 93

79 Giedion(1978), p 702

80 Cook(1993), p 114

Según señala Peter Cook “El ordenador ha hecho posible llevar a cabo geometrías más complejas, en los años 1960 hubiera sido muy caro, en los 1970 aún caro, en los 1980 y 1990 tal vez comenzaba a ser posible.”⁸¹

El desarrollo tecnológico contemporáneo que permite la confección constructiva a la medida, supera la industrialización masiva del Movimiento Moderno y permite que las ideas de una producción en serie de mayor complejidad tengan efecto, estas ideas son similares a las propuestas en los años 1960. La ‘producción en masa’, ha cambiado a nuestros días por la ‘personalización en masa’, las variables ya son una constante en la generación de productos.⁸²

En el caso particular de este proyecto, el avance tecnológico está expuesto en la confección de la piel de metacrilato termoformado, (ya que se compone) de piezas únicas, gracias a un proceso industrial.

Este objeto en su calidad no euclidiana, tal como lo describe Fournier “no pudo haberse diseñado y representarse por medio de planos convencionales, secciones y elevaciones; sus únicas manifestaciones significativas, comprenden un compendio de datos 3d, dentro de un programa en un ordenador, que más tarde estarían ligados, en la fase configurativa, a las herramientas de producción CAD-CAM.”^{83/84}

A menudo detrás de las fachadas extravagantes y las estructuras esculturales, hay configuraciones espaciales tradicionales, no es el caso de la *Kunsthaus* de Graz, ya que las formas externa e interna son idénticas.⁸⁵ Existe en este proyecto, una sinceridad en la relación entre el lenguaje interior y exterior, que inspira una unidad arquitectónica clara.

En el ensayo o la práctica continua, se encuentra el camino a la maestría, Brancusi ocupado en un reducido número de temas, hizo varias réplicas, produciendo definiciones cada vez más perfectas del carácter esencial. Incluso en el otro extremo, Paul Klee, artista profundamente irracional, también trató de elaborar un método sistemático.⁸⁶ Peter Cook rectifica y enriquece sus ideas con cada publicación, de manera que llegado el momento de aterrizarlas, estas estén muy pulidas, tal y como puede comprobarse en la *Kunsthaus*, donde parece haber una determinación tan resuelta en el diseño, que hace casi incontestable la crítica, ya que esta tiene una larguísima cadena justificativa de intención universal.

Cook menciona “Pienso que el edificio es muy teatral. Hay un fuerte elemento teatral en casi cada proyecto que hago. La primera imagen que uno ve en una exhibición o galería es crítica, en tanto lo prepara a uno para lo que ha de venir. La gente se expone a una serie sofisticada de imágenes, tales como la televisión, la publicidad y el cine; esto es algo que el drama de la forma y el espacio, pueden recrear en una exhibición.”⁸⁷

Cook comprende la importancia del logro de esta edificación y la endorsa como un parteaguas arquitectónico. “Este es solo el principio de las sorpresas que nos esperan en el siglo XXI ya que la arquitectura no será la misma nunca más y este edificio marca el punto de transición.”⁸⁸

81 Cook e Isozaki(2005), p 103

82 Oosterhuis(2003), p 19

83 CAD-CAM: diseño asistido por ordenador y fabricación asistida por ordenador, por sus siglas en inglés Computer Aided Design, Computer Aided Manufacture.

84 Cook, et al.(2004), p 104-105

85 *Ibid.* p 11

86 Norberg-Schulz(1979), p 202-203

87 Cook y Melvin(2004),

88 Cook, et al.(2004), p 105



fig. 5.4 Peter Cook y Colin Fournier, autores de la Kunsthhaus de Graz / Colin Fournier en la obra durante su construcción / el edificio finalizado.



5.1.2.2 Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Edificación: El abandono de la utopía

En su progresión teórica incesante, Cook parece darle sentido a las palabras de Barrow y Webb"... cualquier teoría digna de consideración, no reproduce meras observaciones; debe hacer predicciones novedosas."⁸⁹

Cook acusaba la falta de una esencia plástica en la práctica moderna, misma que dota de significados a la arquitectura, decía que este ingrediente faltante, era describable en términos de mordacidad estética, misma que muchos críticos sostienen como creativa y personal, la cuestión aún permanecía, ¿podía introducirse este ingrediente dentro de una aproximación metodológica? La respuesta podía provenir de otra fuente, dado que varios arquitectos experimentales, situaban su trabajo en un contexto metodológico, actuando a partir de resultados de investigación sistemática e incluyendo en sus proyectos, elementos que no pueden resolverse por ecuaciones, por una prueba, o gracias a la investigación de otros.⁹⁰ Estos proyectos concebidos a partir de la razón, eran condimentados con elementos simbólicos o sentimentales, que no necesariamente se añadían de manera decorativa, pero que si aludían de alguna forma, a lo que luego fue conocido como postmodernismo. La mordacidad estética, se integra posteriormente en la obra de la *Kunsthhaus*, mediante la contundencia en la morfología orgánica.

"Las mayores dificultades en el diseño, son causadas

por metas definidas pobremente... nuestra atención se debe dirigir...a diseñar un sistema de diseño, de manera que el sistema por sí mismo, este integrado en nuestros objetivos generales – de forma que el sistema este abierto y flexible, poseído en sí mismo por la habilidad de vivir y crecer – y esto lo podemos lograr solo a través de la insistencia en que los objetivos mismos sean abiertos"⁹¹Cook al declarar esto, apuntaba la necesidad de proyectar la flexibilidad, sea interior, de crecimiento, adaptación o mantenimiento, de manera que se tuviera presente la condición de cambio, tal como permiten las salas de exhibición, con sus luminarias y enchufes dispersos y personalizables, y con el recubrimiento de vidrio acrílico o metacrilato, que permite reponer y reparar las instalaciones que acoge.

"La obvia influencia potencial, está en la evolución del 'tuning' de los elementos: partes que pueden agregarse a una estructura existente, temporal e intercambiable, tal vez derivada a partir de una herencia diferente."⁹² Esta idea se acoge en el proyecto al interior de las salas de exposiciones, mismas que permiten formatos novedosos, mientras que el laboratorio de medios procura la elaboración de estos formatos.

"La inspiración de la producción, es claramente un tema central de mediados del siglo veinte. Muy pocos arquitectos experimentales, pueden ignorar la sugerencia de los ideales de la producción. Una vez

89 Barrow y Webb(2006), p 71
90 Cook(1970), p 25
91 Ibíd.p 26
92 Ibíd.p 27

más, es una cuestión de definición y una cuestión de heroísmo, podemos ver que ni la producción, ni el pasado previo, mantuvieron una inspiración simplista, aunque su otra implicación, aquella con la habilidad que tenía un producto racional, de dar a un miembro del público precisamente aquello que quiere más rápido, barato y de forma exitosa, es más interesante.”⁹³

La evolución industrial de los últimos cuarenta años, ha pasado de proveer un producto genérico, a un producto personalizado más complejo, acortando distancias entre los procesos industriales y los diseñadores, gracias a las tecnologías CAD-CAM, como en el caso de la *Kunsthaus*.

“Existe un sentimiento de que la evaluación escultórica del movimiento, así como las partes intercambiables, se pueden organizar más claramente si se vinculan a una progresión orgánica fundamental.”⁹⁴ Tal filosofía se puede percibir en el sistema de circulación, con un franco y fácil acceso, gracias a rampas mecánicas, mientras que la salida en otro nodo, permite un flujo uniforme por toda la edificación.

De su trabajo más sobresaliente durante la época de Archigram, la *Plug-in City* abre una discusión entre la posibilidad de acarrear un sistema, el cual está en parte hecho por tubos de movimiento y la total capacidad de transferencia de las partes, las cuales son acopladas.⁹⁵ Tal propuesta no llega a materializarse en la *Kunsthaus*, aunque esté levemente sugerida en la modulación hexagonal de la piel exterior, que no conduce a ningún tipo de intercambio posible, ¿Será que Cook ha abandonado esta idea, o la reserva para su exploración en futuros proyectos?

Cook, aquí no se reprime en lo que a sus propuestas mediáticas refiere, las grandes proyecciones mediáticas del proyecto de Monte Carlo (que hiciera con Fournier) y que anuncia desde 1970, al decir que “La casa muy pronto podría incorporar algunos de los desarrollos de la proyección de la televisión, la cual proyectará en tu pared el programa de tu elección.”⁹⁶ Claramente ven la luz en este proyecto.

“La arquitectura del pasado, usaba un lenguaje estático, la arquitectura del pasado inmediato ha tenido que inventarse un lenguaje para absorber lo dinámico y el cambio; es razonable predecir que la arquitectura del futuro pueda de hecho personificar esta dinámica.”⁹⁷

Siguiendo las pautas que marcan la idiosincrasia de Peter Cook, y en acuerdo con Leupen, un edificio tendrá que servir en el futuro como la combinación de sistemas, que a su vez tendrá procesos de diseño propios, procesos de producción y extensiones de vida diversificados.⁹⁸

Al encuentro con cada proyecto, el creador se lanza abierto con toda idea que pueda configurar un objeto, en cumplimiento de los objetivos propuestos, así como en la producción y disposición de la extensión de la vida útil de su creación.

93 *Ibid.* p 39

94 *Ibid.* p 78

95 *Ibid.* p 101

96 *Ibid.* p 127

97 Cook(1967), p 41

98 Leupen, et al.(2005), p 27

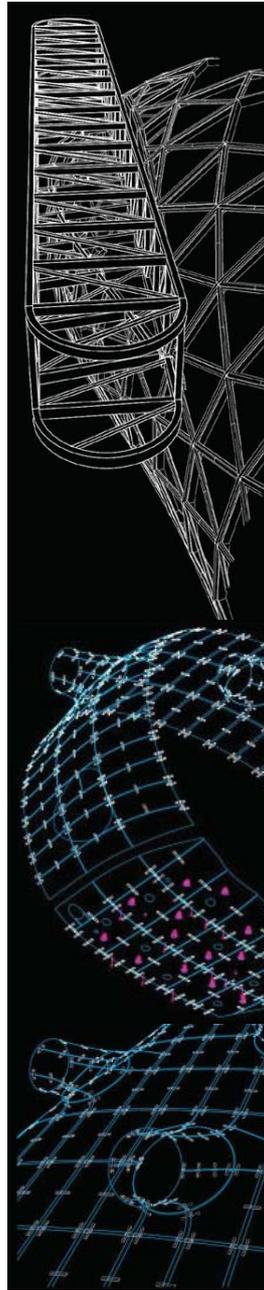
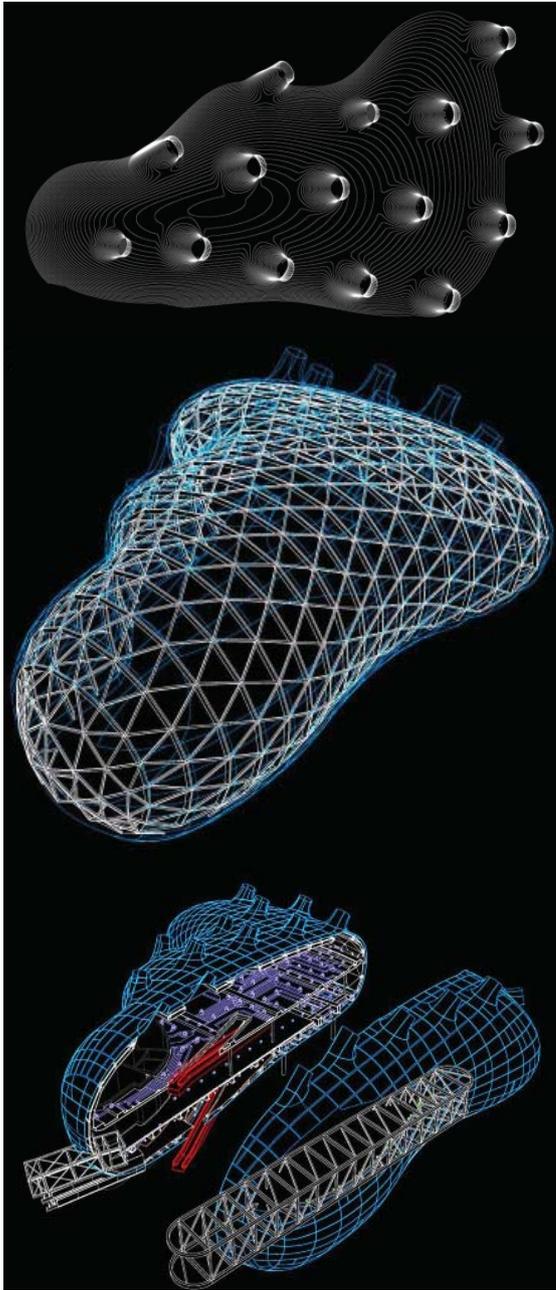


fig. 5.5 Producción de la Kunsthau, primero con tecnología CAD , más tarde con tecnología CAM



5.1.2.3 Una Edificación como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Precursor estilístico

99 Cook(1967), p 5

Con el abandono de la arquitectura de papel, Cook se enfrenta a una recomposición de su práctica, ahora existe en su haber, un objeto construido que repercutirá en cada entrevista, en cada escrito y en cada conferencia futura, por fin el objeto producto de 40 años de ensayos e ideas, se ha vuelto verdadero e inequívoco, en tanto que existe y no deja lugar a dudas.

La *Kunsthhaus* al haber sido configurada, enraíza y hace patentes las ideas implicadas en el objeto, está al desnudo, cualquier persona puede escudriñar cada detalle ahora a la vista, de manera que éste, el sujeto receptor, puede comparar las mejores expectativas que podrían haberse concedido a las representaciones gráficas de los proyectos utópicos, representaciones que suelen explicar los anteriores proyectos de Cook. “Mi estrategia ha

sido esta: mantener la interpretación verbal simple y tan atemporal como sea posible, para enfatizar las imágenes, más allá de la misma trampa, en la que suele caer gran parte de nuestro entorno – manteniéndolo a salvo, optimizado, austero y apartado.”⁹⁹

Por otro lado, los arquitectos de este proyecto no podrán desembarazarse de esta relación, que es al fin real y tangible, prueba palpable del producto de la convergencia configurativa, con base en su idiosincrasia. Ahora todo cuanto sea expresado o expresable del proyecto, les atañe a los arquitectos, y estará ligado a su futura práctica.

En una entrevista con Arata Izosaki en el 2005, época posterior a la finalización de la *Kunsthhaus*, Cook comenta “Este año, es mi último año con un



fig. 5.6 Día de la inauguración de la *Kunsthhaus* de Graz.



grupo de máster en la Bartlett. Por otro lado es el primer año que he podido llevarlos al comenzar el año, a ver un edificio que da la talla y está hecho por mí. Ahora en este momento del año, vendrán a esta exhibición – de Archigram –. Esto es aún más peligroso, porque nunca me he podido dar el lujo de llevar a un grupo de estudiantes a ver un objeto de aspecto curioso, que hayan visto publicado en su propio país y después a la exhibición de Archigram. En otras palabras, estoy cayendo en mi propia trampa, porque les estoy dando un curso exprés... ya no más en papel. Eso es lo peligroso del curso exprés. Uno de ellos llegará a hacerlo mucho mejor de lo que nosotros nunca podremos hacerlo. Uno nunca sabe.”¹⁰⁰

El tiempo de asimilación que Cook solía conceder a los estudiantes en las clases, parecía permitir una reflexión progresiva que administraba paquetes de información, donde se cuestionaba el proceso y no se valía directamente de los resultados encarnados en la *Kunsthau*s (a diferencia del efecto del curso exprés), o los cuarenta años de información bien digerida, expuestos en la exposición de Archigram a la que pertenece la entrevista anteriormente citada.

Los tiempos de asimilación, sugieren reflexión y entendimiento causal, cada proceso ha de comprenderse antes de hacer mero uso de sus resultados. Esto se hace patente en las siguientes palabras de Cook

“la trascendencia trabaja en contra de la asimilación, y el entorno significativo debe acogerse a la velocidad relevante y la fracción de vida.”¹⁰¹

100 Cook e Isozaki(2005),
p 105

101 Cook(1967), p 83



5.2.1.1 Una Ideología en tensión con una Historia: Memoria colectiva

Ámsterdam es una de las pocas ciudades de nuestros tiempos, que muestra una tradición continua de planeación urbana, ininterrumpida desde 1900.¹⁰² Otras ciudades al carecer de tal continuidad, buscan mecanismos que aceleren su propio desarrollo, con tal de acercarse a las más favorecidas.

Graz ciudad menos favorecida, ha tomado el reto lanzado por otras ciudades iluminadas, tales como Barcelona, Bilbao, Viena y Basilea, que se han servido de estos mecanismos para cumplir su propósito.

En el mundo contemporáneo, invertir en la construcción de arquitectura de alta calidad, equivale a crear una máquina increíblemente poderosa, capaz de generar una producción excepcionalmente eficiente y económica.¹⁰³ Graz al igual que las otras ciudades, se planteó invertir en el desarrollo arquitectónico, siendo elegida Capital Europea de la Cultura para el año 2003.

La última inversión en infraestructura cultural que hiciera la ciudad antes de ser nominada, se había hecho en los años 1960,¹⁰⁴ justo en la misma época, en la que también arrancaba la práctica arquitectónica de Cook, al lado de los otros miembros de Archigram.

El decreto de preservación histórica de Graz, encargada de la condición de sus cambios, debía

observarse e implementarse, bajo una revisión que revalorara la interpretación corriente del contenido de su texto, por el momento cargada de historicismo. Ya que la tarea de ‘preservar y proteger’ mencionada ahí, se refiere a la preservación de la estructura y apariencia exterior de la totalidad del ensamble en objetos singulares. Esta situación en realidad, debía contribuir a desaprobar la falacia de que la nueva planeación de proyectos, debería siempre adoptar o continuar usando el vocabulario arquitectónico existente.¹⁰⁵ Ahora debía abrirse la posibilidad a nuevos lenguajes que tuvieran una aportación constructiva, ya que el ensamble de los objetos singulares, podría estar conformado por un diálogo entre la herencia arquitectónica más destacada, junto con el producto de nuevas corrientes contemporáneas.

Lynch sugiere una actitud plural hacia las reminiscencias del entorno, actitud que debe depender de la motivación de cada caso. “

- Cuando se trate de un estudio científico, será necesaria la disección, el registro y el archivo;
- Cuando la motivación sea educativa, propone una representación y una comunicación vivas, sin restricciones;
- Cuando lo más importante sea la conexión personal, propone hacer y preservar im-

102 Giedion(1978), p 732

103 Paganelli(2004), p 54

104 Gaulhofer(2007), p 5

105 Szyszkowitz y
Ilsinger(2003), p 36

prontas tan selectivas y no-permanentes como la memoria misma, y

- Cuando se trate de fortalecer el valor del presente y cierto sentido del fluir del tiempo Lynch promueve el collage temporal, así como la demolición y la ampliación creativas.”

Si se quiere una preservación eficaz, se debe saber para qué y para quién se está preservando el pasado. Lynch también menciona que “La administración del cambio y el uso activo de los restos para finalidades presentes y futuras, son preferibles a una reverencia inflexible ante un pasado sacrosanto. Es preciso elegir y cambiar el pasado, haciéndolo presente. La selección del pasado nos ayuda a construir el futuro.”¹⁰⁶

La Casa de la Arquitectura de Graz, hizo que la arquitectura de esta ciudad fuera una preocupación más pública, que los políticos sintieran una compenetración con la cultura arquitectónica, y más, que ésta atrajera a un público más amplio, probando al fin y al cabo, ser ventajosa en términos de la configuración de la ciudad.¹⁰⁷

Stenros y Aura señalan que cuando uno toma una postura sobre que debe salvarse, cada cultura determina de diferente manera que “vale la pena recordar”.¹⁰⁸ En este momento, Graz tenía una tarea compleja, donde tendría que entretener lo nuevo con lo antiguo, los proyectos que se desarrollaran en esta incorporación, había que someterlos a un estudio de conciencia. En la arquitectura hecha para ser sede de la Capital Europea de la Cultura del 2003, se reunían las concepciones de:

- **Robert Punkenhofer** y **Vito Acconci**, con la isla en el Mur,
- **Klaus Kada** con el *City Hall* ;
- **Florian Riegler** y **Roger Riewe** con la casa de la literatura,
- **Markus Pernthaler** con el *Helmut List Hall*,
- **Hemma Fasch** y **Jakob Fuchs** con el museo de los niños;
- la transformación de la Plaza Mayor,
- la estación de trenes y,
- lo más sobresaliente, **Peter Cook y Colin Fournier** con la *Kunsthau* o casa de arte.
109

El proceso de aceptación que en este caso aplica a los nuevos íconos, lo describe Cook como producto de: “la idea de espacio – que – se origina en un patrón psicológico de bienestar humano. Desde niño se desarrolla a través de las experiencias; una combinación de lo familiar, desafiado por lo no familiar. Imperceptiblemente empieza a tolerar incursiones hacia lo no familiar, en tanto se puedan relacionar con lo familiar. Solo después, es que puede desarrollar un gusto por las cualidades del ‘atrevimiento’, al incurrir en lo incógnito.”¹¹⁰

Lynch indica que a la continuidad del parentesco, debe corresponderle una continuidad de lugar “Nos interesa la calle en la que nuestro padre vivió de muchacho, porque nos ayuda a explicárnoslo y fortalece nuestro propio sentido de identidad. Pero nuestro abuelo o nuestro bisabuelo, a quien nunca

106 Lynch(1972), p 74

107 Szyszkowitz y IIsinger(2003), p 41

108 Stenros y Aura(1987), p 180

109 Gaulhofer(2007), p 6

110 Cook(1996), p 116

111 Lynch(1972), p 71

112 Szyszkowitz y

Ilsinger(2003), p 50

113 Ibid.p 42

114 Giedion(1978), p 6

conocimos, está ya situado en el pasado remoto: su casa es ‘histórica’.”¹¹¹

Sin duda, por un lado, el poderoso maquillaje arquitectónico de esta ciudad, al lado de sus ejemplos históricos, ofrece a una ‘nueva arquitectura’ una oportunidad especial, efectivamente un reto, de explorar una y otra vez la gama completa de posibilidades, entre la herencia arquitectónica y la responsabilidad contemporánea.

Si esta ciudad buscaba posicionarse a sí misma, como una distintiva sede de lo histórico, y de la nueva arquitectura por igual, ¹¹² ahora dependería del ojo del visitante, decantarse por una u otra postura, ya que la sentencia estaba concedida, la ciudad estaba lista para acariciar sus nuevos referentes familiares.

Este desarrollo fue hecho posible gracias a una estrategia inteligente, ejecutada por el gobernador provincial, quien bajo el eslogan ‘planeación a los requerimientos’ concertó profundos intereses arquitectónicos, ante las máximas autoridades Vienesas, de modo que se pudiera vincular un nuevo dominio constructivo a Graz, con un efecto duradero.¹¹³ Este efecto, fue efectivamente logrado gracias a una agresiva campaña mercadotécnica, repercutiendo significativamente en el alza de las estancias en la ocupación hotelera, posterior al 2003, muy por encima del otrora récord logrado en el 2002, es decir que los mecanismos instaurados durante y para la capital de la cultura del 2003, surtieron un cambio definitivo en la ciudad, afianzando su popularidad como destino, al ser del conocimiento de mucha más gente.

Giedion nos recuerda que “La Historia, no es simplemente la depositaria de hechos inmutables,

sino un proceso, una exposición de actitudes vivas y mudables, y de interpretaciones...”¹¹⁴ Un proceso de aceptar, reconocer y apropiarse, con el resultado de una integración familiarizada de la memoria colectiva.



fig. 5.7 Manejo del logotipo, en el primer letrero se lee en alemán, ‘Hasta luego Viena, el suburbio más bonito de Graz’

EIN TEIL VON GRAZ FÄHRT IMMER MIT



WER HÄTTE DAS GEDACHT: Im und rund um Graz erfinden über 4.000 Menschen für über 20 verschiedene Automarken. Von Alltagsgetrieben über feinste Lederitze bis zu großen Fahrzeugen wird im steinigen Autocluster alles hergestellt, montiert und weltweit vertrieben. Die Welt seit Erfindung des Rades braucht Man sieht, eine Kulturhauptstadt darf auch wirtschaftlich höchst erfolgreich sein.

GRAZ ZWEITAUSENDDREI KULTURHAUPTSTADT EUROPAS

GRAZ

LOWE G&P

GRAZ DARF ALLES. NUR NICHT UNBEMERKT BLEIBEN.



GRAZ ZWEITAUSENDDREI KULTURHAUPTSTADT EUROPAS

GERGIEV VISITS GRAZ.

Valery Gergiev und das Mariinsky Theater
11.-23. Februar 2003

JETZT KARTEN SICHERN!

GRAZ ZWEITAUSENDDREI KULTURHAUPTSTADT EUROPAS

OPERNHAUS, GRAZ

WWW.GRAZ03.AT WWW.THEATER.GRAZ.COM

fig. 5.8 Con el primer enfoque de la campaña, se leían mensajes como 'una parte de Graz siempre va a bordo'; en la segunda 'Graz, cualquier cosa va'; y en la tercera, se incorporaron los eventos y las imágenes de los otros logos a la campaña de Graz.



5.2.1.2 Una Ideología como antecedente de una consecuente Historia: Influencia ideológica en la historia

“¿Estamos para intervenir entre el deseo natural y semieducado? ¿Estamos para anular el hábito y el prejuicio con nuestros propios hábitos y prejuicios? ¿Estamos para reinterpretar la actitud e intentar reformarla? ¿Estamos para actuar como agentes del futuro, de una ‘mejor vida?’”¹¹⁵ Con estas preguntas, Cook cuestiona el rol del arquitecto y su función de oráculo o profeta, ¿de qué forma las ideas de una época influyen en la historia futura? Los cuestionamientos puntualizan sobre si la arquitectura, debe intervenir para proveer al supuesto curso natural de las cosas de un soporte, o si debe fungir como árbitro social e interventora del avenir.

Los intereses políticos, económicos e ideológicos diversos, habrán de articular en mayor proporción, la posibilidad de una intervención experimental o conservadora por parte de la arquitectura, la que a su vez, conlleve a establecer nuevos planteamientos más acordes a los primeros. Es decir que si se tiene un proyecto experimental, será más fácil implantar otro que también sea experimental, gracias al antecedente.

Particularmente en Austria, no había una tradición realmente sofisticada de la forma, y a diferencia de América, no existía el sentimiento de que la arquitectura fuera universal.¹¹⁶

Cook describe a los años 1960, como aquellos donde posiblemente ha habido más arquitectos jóvenes provenientes de Austria, que de ningún otro país, Cook proponía en aquel entonces que “Esta oleada se puede contabilizar de dos maneras. Primero, en Austria hay una fuerte tradición de diseño brillante y de retórica formal, que corre desde **Otto Wagner**, **Josef Olbrich** y **Adolf Loos** hasta la *Werkbund* de Viena, que emerge en paralelo, como un fuerte expresionismo, tanto en arte gráfico como en diseño industrial. En segundo lugar, está la decadencia característica de Austria, o más precisamente, el sentimiento entre los jóvenes austriacos, de que su país representa un remanente cultural, el cual está fuera de toda proporción de su rol dinámico.” De manera que el país no compatibilizaba con las ideas de sus arquitectos, quienes habrían de emigrar a otros países con tal de perseguir sus ideales.

Existía una fuerte sensación de cinismo entre estos arquitectos jóvenes, quienes mientras habían tenido que soportar uno de los recovecos educativos más retrasados del mundo arquitectónico, eran aún capaces de imaginar y desarrollar algunas de las ideas del entorno más avanzadas.

La disciplina local, que demandaba producir dibujos de tamaño natural, no desalentaba a los estudiantes de Viena y Graz, de hacer objetos que explotaban en disertaciones fascinantes, sobre neumática,

115 Cook(1996), p 128

116 Cook(1970), p 90

estructuras plásticas, estructuras flexibles y las combinaciones formales más curiosas.

Hans Hollein, el más respetado de aquella nueva oleada, había demostrado elaborar arquitectura que tenía sustancia, tanto en el proyecto que hace para la tienda de velas Retti, como en sus proyectos para el banco y la boutique. Se sabía entonces que él podía hacer objetos de diseño muy sofisticados y estilizados, esto, en el mejor sentido de la palabra. A la par que uno podía observar sus primeros ensayos en retórica deliberada y utópica, con imágenes tales como la de un portaviones encallado en una colina, sugería que el portaviones es aún una ciudad con una estructura coherente.¹¹⁷

La contribución austriaca permaneció paradójica, en tanto que era virtualmente imposible para estos jóvenes arquitectos, operar en la escena constructiva austriaca.¹¹⁸

Cook identificaba por esta época, una aparente similitud de aproximación y pensamiento, entre dos de los países que eran por el momento de lo más excitante en su contexto: Japón y Austria. Ya que compartían una actitud cínica, la cual se expresa a sí misma en un fatalismo, que conduce a la fuerza de resistencia. Además de esto, tienen un bagaje místico, contrastando obviamente con el temperamento Anglo-Sajón, el cual está más ligado a la realidad social.¹¹⁹

Cook al reconocer una serie de patrones ideológicos que compartía con los miembros de su generación, estaría consciente o inconscientemente, preparando el terreno ideológico de su incursión en el país que otrora, habría sido fuente de arquitectos inventivos,

y que ahora permitía la incursión de aquel que reconociera la importancia de su pasado. Estos patrones, conducirían a habilitar la posibilidad de cambio en la Capital de la Cultura del 2003: Graz.

En cuanto a su desarrollo ideológico en 1967, Cook apuntaba que los estándares de desempeño, no debían ser estáticos, una explosión de la capacidad tecnológica, significaba que se podía construir virtualmente cualquier cosa.¹²⁰ Con la preocupación de intentar diseñar una arquitectura de partes flexibles, intercambiables y desechables, se dejaba también a un lado la restricción artificial de solidez, reminiscente del pasado.¹²¹

En 1970, declaraba que los arquitectos más jóvenes, ya encontraban el lenguaje directo de la arquitectura moderna: simplista, angosto y expresionista, a pesar de que aún sufrían de sus normas, las cuales sugieren la necesidad de exponer un diseño, a todo cuando pueda valer, ya que todo debía tener un enfoque utilitario y debía aprobar ser consistente.¹²²

En 1993, acusaba el enfrentamiento con una paradoja: “debe la arquitectura sobrevivir como un arte público comunicativo. Debe poder proveer de función sin excesiva inhibición, es aún un lenguaje mitológico de memoria y diversión deliberada.”¹²³

En 1996, sumaba a la plataforma ideológica, los hallazgos de los psicólogos y terapeutas, alentando el uso del pensamiento lateral, por ejemplo: no solo con la demanda de una estación de bomberos, sino pensando de manera fresca, sobre la vida de los bomberos, sobre la verdadera necesidad de grandes vehículos rojos contra incendios o mejores helicópteros.¹²⁴

117 Ibíd.p 71

118 Ibíd.p 74

119 Ibíd.p 68-70

120 Cook(1967), p 5

121 Ibíd.p 29

122 Cook(1970), p 11

123 Cook(1993), p 139

124 Cook(1996), p 12

Destaca también que las inserciones de lo 'atípico' pueden, como se ha visto, ser banales, aunque pueden por otro lado, permanecer como una necesidad en la faz del desarrollo urbano no imaginativo.¹²⁵ Tanto se requiere del cálculo en la planeación, como un respiro creativo que no tenga que responder necesariamente, a todas las demandas justificativas del funcionamiento o la necesidad física, este respiro, opera en cumplimiento de las necesidades mentales, tales como la estética.

Cook puntualiza sobre posibilidades para 'envolver' las superficies de un edificio y de 'liberar' el espacio, mismas que se han llevado a cabo solo por pocos. "Si esto es considerado como un tema de plasticidad, así como de linealidad, puede considerarse un avance mayor en la manera en la que el espacio, la forma, movimiento y la técnica material, se involucran en conjunto."¹²⁶ Cook añade que la reinención de todas las prioridades normales, aún muy a menudo, conlleva a un edificio maravilloso.¹²⁷

Los métodos, la técnica constructiva, la tecnología y gran cantidad de preceptos proyectuales, son el producto de muchas generaciones, estas no surgen ni acaban de la noche a la mañana, encontramos evidencia de esto en el reconocimiento que hace Koolhaas: "Un centro comercial es ahora el trabajo de generaciones de planificadores de espacios, técnicos de reparaciones y montadores, como en la edad media."¹²⁸

La inserción de cualquier planteamiento experimental, de acuerdo con su nivel de radicalidad, encontrará mayor o menor facilidad en su posible inserción dentro de la historia. Llevar a cabo un futuro radical, le ha tomado a Cook 40 años, gracias

a que la historia finalmente ha evolucionado a su favor, al conducirse por las vías que él y otros han vaticinado.

Lubell declara, "No es común que una ciudad que busca un hito arquitectónico, se volcara por un diseño que parece un sistema digestivo digitalmente activo."¹²⁹ Pero la ideología que le antecede le justifica en buena medida.

El pronóstico futuro y la predicción, son temas difíciles de aseverar, son tan volátiles como puede advertirse con el 'efecto Edipo' de Karl Popper, el cual apunta la influencia que tiene la predicción para con el evento predicho, sea que esta influencia tiende a provocar el evento predicho, o si tiende a su previsión."¹³⁰

El efecto Edipo conlleva dos de los más importantes aspectos de la predicción, ya que por un lado, hay un elemento irreductible de incertidumbre en todas las predicciones sociales, a causa de una inevitable acción recíproca entre el observador y lo observado, mientras que por el otro lado, el efecto de ideas y predicciones sobre el curso real de los acontecimientos, es la clase esencial, en tanto tengamos libertad para disponer de nuestro destino.¹³¹

La técnica *Delphi*, al disponer de las inquietudes e intenciones de un amplio número de expertos, augura la fecha favorecida para que tal o cual avance tengan lugar.¹³²

La corporación Rand o el Instituto Hudson, procesan el futuro en medida suficiente, mediante una 'lluvia de ideas'.¹³³

125 *Ibíd.* p 21

126 *Ibíd.* p 61

127 *Ibíd.* p 35

128 Koolhaas(2002), p 9

129 Lubell(2003), p 177

130 Karl Popper, en

Jencks(1971), p 12

131 Jencks(1975), p 13

132 Science Journal

October 1967, en

Jencks(1971), p 42

133 *Ibíd.* p 13

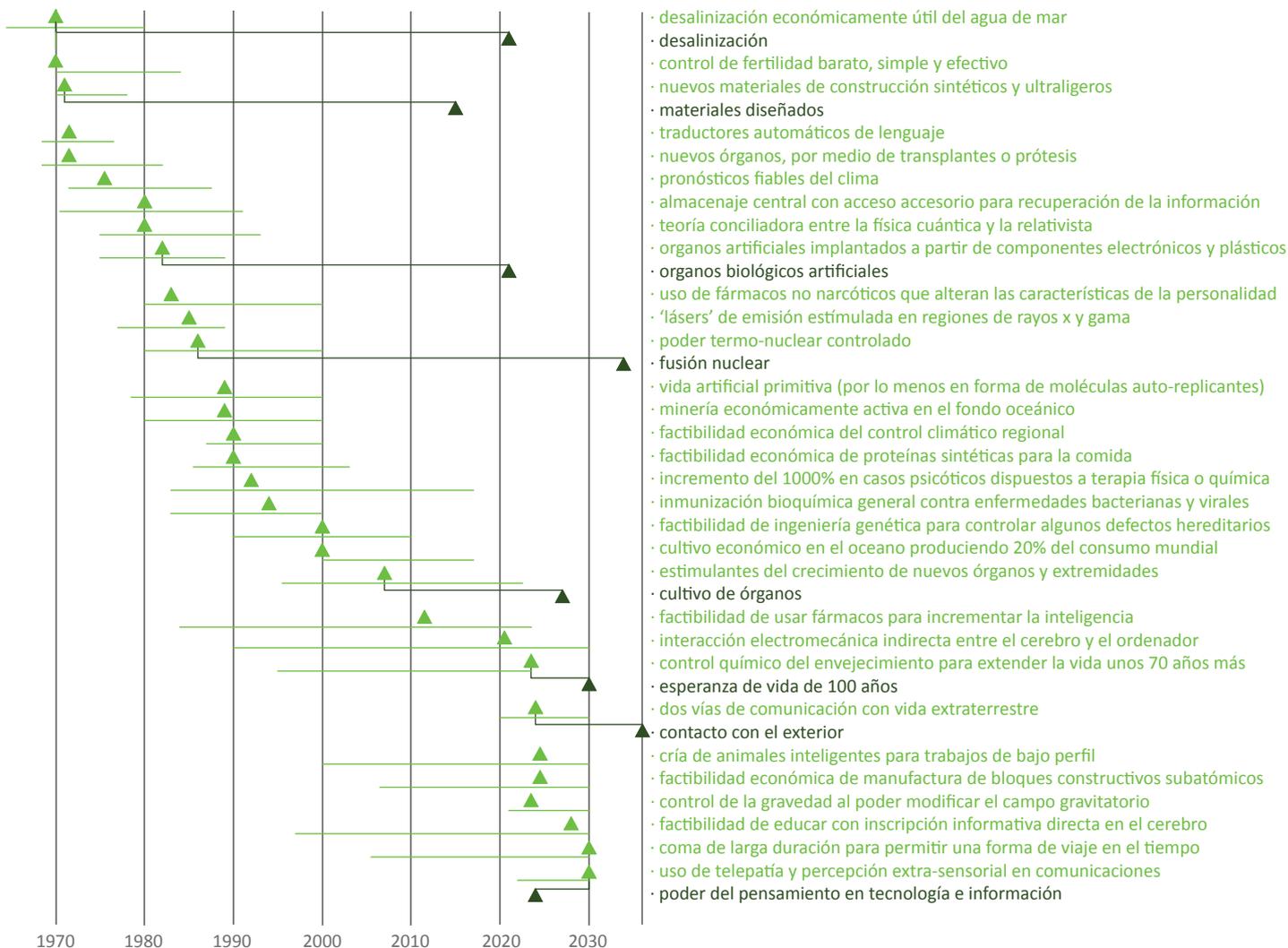
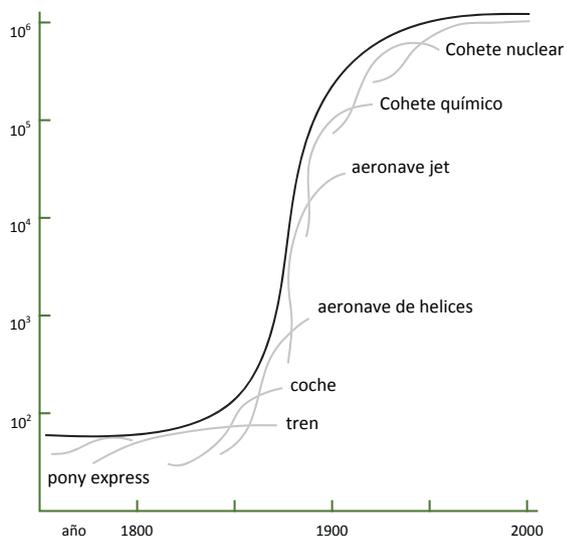


fig. 5.9 Predicción de futuras tecnologías, mediante la aplicación del método Delphi. La precisión de los resultados varía según el año de elaboración, fuera en 1967 (verde claro) o en 2005 (verde oscuro). Fuentes : Science Journal, oct . 1967, en Jencks (1971) p 43. y en <http://www.techcast.org/Upload/Photos/result.jpg> · 20/03/2008

fig. 5.10 Curva en 'S' o curva de Verhulst, muestra la tendencia usual del crecimiento acelerado entre dos niveles de equilibrio. A menudo el crecimiento exponencial consta de pequeños crecimientos en 's' (pequeñas curvas en 's') las cuales se escapan de la atención de quien pronostica. Entonces la gran 'curva envolvente' la cual cubre a las demás, termina muy baja. Science Journal, octubre 1967, en Jencks (1971) p 28.

En la predicción, a menudo es más seguro evitar especificar los avances exactos con antelación y delinear una hipotética 'curva envolvente', sobre una serie de curvas 'S' superpuestas, y proyectar esto al futuro. Este método se usa para predecir las futuras velocidades de transporte, sin predecir los métodos exactos de los vehículos para alcanzarlas.¹³⁴



Julian Huxley apunta una tendencia general en la evolución de los organismos, que tiende hacia el incremento en eficiencia e independencia o control del entorno. Norberg Schulz se decanta también por la evolución de los organismos, aunque en el sentido negentrópico, es decir, aquella tendencia que poseen de incrementar su orden.¹³⁵

Hay tanto tendencias positivas, como aquella de popularizar lo singular, de manera que pueda llegar a la mayoría en un mañana,¹³⁶ o aquellas de orden negativo, tendencias inexorables, mismas que continuarán, a menos que decidamos hacer algo radical al respecto.¹³⁷

El árbol evolutivo de la arquitectura que propone Jencks hasta el año 2000, expresa seis principales tradiciones que se basan en un análisis estructural, como fuera diagramado por Claude Lévi-Strauss. Algunas relaciones en este esquema se oscurecen, dado que el diagrama es bidimensional, aunque en términos generales, las pulsaciones representan el tiempo reversible, mientras que las invenciones y los movimientos son irreversibles.¹³⁸

El árbol evolutivo, incorpora la tendencia de las tradiciones a pulsar, se representa por la expansión y contracción de las formas.¹³⁹

Jencks admite que el diagrama tiene serias deficiencias dignas de señalarse. Primero, está hecho en dos dimensiones en vez de tres, de manera que todas las relaciones cruzadas entre tradiciones, excepto aquellas que están lado a lado, se oscurecen. Un modelo más fiel de los eventos, debería mostrar ramas continuamente intersecando y flexionando hasta 360°, ya que los arquitectos han cambiado de una tradición a otra, desviados por influencias externas.¹⁴⁰

En el papel evolutivo, Giedion señala que "La vida es muy compleja e irracional, cuando su evolución se encuentra bloqueada en una dirección, busca otra salida"¹⁴¹

La ideología de este proyecto, en conformación desde el pasado, y que ha seguido diversas formas de evolución, se entretene en la sucesión histórica del contexto, al cual habrá de ir influyendo, con tal de que dado el momento, el contexto se decante a favor de la ideología, como sucede con el efecto Edipo.

134 Ibíd.p 28

135 Ibíd.p 13

136 Ibíd.p 29

137 Ibíd.p 33

138 Ibíd.p 45

139 Ibíd.p 48

140 Ibíd.

141 Giedion(1978), p 169



5.2.1.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Ideología: Influencia histórica en la ideología

Se dice que los antiguos chinos, tenían un tribunal oficial, cuya misión era determinar qué acontecimientos merecía la pena recordar, es decir, cuáles eran dignos de pasar a las generaciones futuras. El *griot* de los Mandinga, cumple la misma función,¹⁴² el *griot*, es la tradición oral presente en los trovadores, que transmiten los elementos esenciales de la cultura mandinga, al paso de las generaciones.

La restauración o promoción de los valores arquitectónicos, siempre conlleva un cierto criterio selectivo, que acepta o rechaza valores que estima como importantes para su trascendencia. Fuera por ejemplo, en la restauración o en la promoción de nuevas construcciones abiertas a concurso, esta separación, selecciona aquello que se considera significativo y beneficioso.

La intervención que se llevó a cabo en Graz bajo la nominación de la Capital Europea de la Cultura, tenía que interactuar con los más de ocho siglos de historia que tiene la ciudad, afrontando la condición, de ser una de las ciudades con uno de los centros históricos mejor conservados, que ostenta arquitecturas del gótico al barroco, junto con algún edificio historicista.

El lado Oeste de la orilla del Mur, reciente su exclusión de la parte central de la ciudad, incluso hoy en día, debido al curso del agua horadada en la

tierra, y sólo en la última década y media, la gente de Graz incrementó sus esfuerzos por aliviar esta incisión.¹⁴³ Uno de los mecanismos que mejoraba las condiciones de este lado del río, fue la concesión del emplazamiento definitivo de la *Kunsthhaus* dentro de esta área. La razón por la cual la *Kunsthhaus* fue finalmente construida en la porción occidental de la ciudad, es en parte debido a consideraciones urbanas de diseño. En su presente ubicación, la *Kunsthhaus* podría servir entonces, como un eficiente catalizador de cambios positivos, en lo que fuera la mitad menos afortunada de la ciudad.¹⁴⁴

La campaña mercadotécnica, buscaba potenciar entre otros objetivos, que Graz fuera reconocida a lo largo de Europa y que se estableciera como un centro cultural europeo, no solo en el 2003, sino también a largo plazo.¹⁴⁵ Dentro de la propuesta, se identificaban los factores que habían sido promovidos hasta ahora, adjetivos que la calificaban como:

- Romántica,
- histórica,
- con vestigios,
- llena de leyendas,
- gloriosa,
- ilustrada,
- impresionante,
- que deja recuerdos elegantes,
- la más vieja... hoy en día,

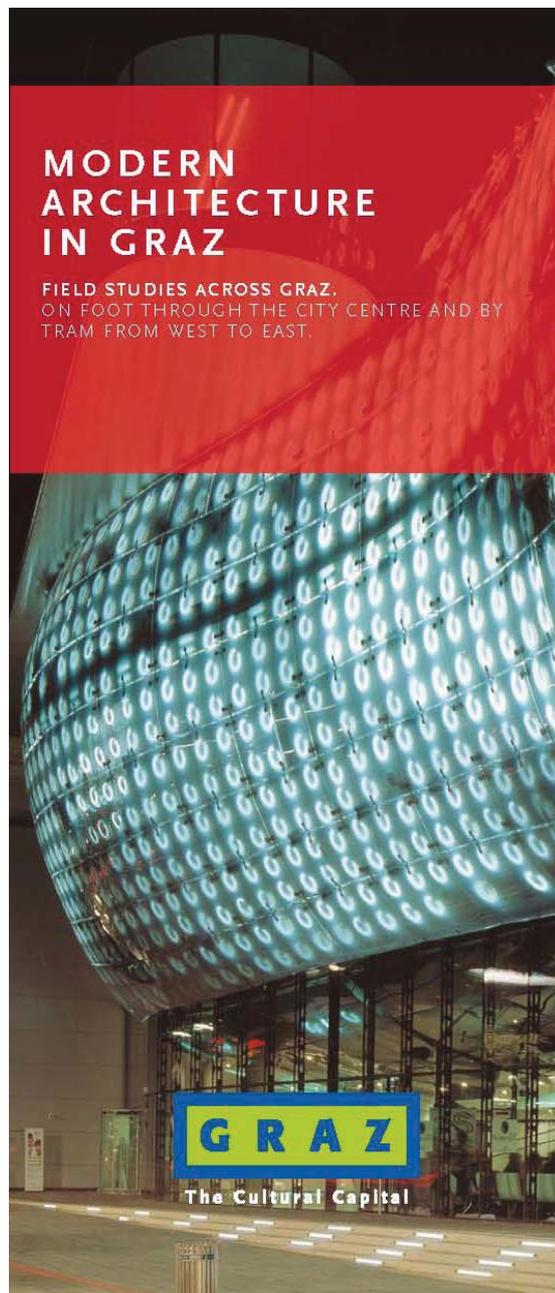
142 Lynch(1972), p 148

143 Szyszkowitz y
Ilsinger(2003), p 34

144 Yasuda(2004), p 119

145 Gaulhofer(2007), p 4

fig. 5.11 Finalmente La Kunsthaus abanderó la arquitectura de la campaña, que aún se promueve con la imagen de los colores verde y azul.



- por siglos,
- para hacer una pausa,
- un lugar de silencio y paz,
- deja prendado,
- lleno de atmósfera,
- nos ha recordado por más de cien años,
- acogedora.¹⁴⁶

El problema de estos adjetivos identificados, es que la mayor parte de las ciudades de la magnitud de Graz en Europa, potenciaban su propia ciudad, exactamente con los mismos calificativos, por tanto se tuvieron que agregar a esta lista, otros que habrían de provenir de las intervenciones del 2003. Estos fueron:

- Progresiva y vivaz,
- llena de energía,
- excitante,
- sostenible,
- innovadora y significativa,
- posición inaccesible,
- alentadora,
- estímulo saciado a la irritación,
- poco común,
- heterogénea,
- pujante,
- emancipada, al día, intensa,
- desinhibida,
- de alto rango.¹⁴⁷

Los proyectos elegidos y la campaña mercadotécnica, cumplieron sus objetivos. Además de las repercusiones favorables en la propia ciudad de Graz, estos mecanismos ya se implementan en la promoción de las subsiguientes capitales de la cultura, como ya fuera el caso de Lille 2004, donde de entre sus proyectos, se destaca la 'maison folie'

146 Ibid.p 7

147 Ibid.

de NOX, que renueva una fábrica textil en forma de centro de arte urbano. Potenciando así, el arte, el reciclaje edilicio, el emplazamiento estratégico, e incluso las formas orgánicas que podrían recordar la *Kunsthaus*.

Kronenburg bajo el mismo tenor, explica que “Los principios básicos de seguridad, confort y belleza, permanecen como el núcleo de los elementos del diseño arquitectónico. La naturaleza de la atemporalidad de estos elementos, no necesita una revolución, el cambio, solo es necesario para asegurarse de su reconocimiento e integración a la estrategia constructiva, que utiliza recursos apropiados de manera que asegure el significado arquitectónico y la continuidad cultural.”¹⁴⁸

La continuidad cultural a su vez, demanda que en determinados momentos históricos, se busque implementar una renovación ideológica, que pone ‘a la hora’ los significados de cada cultura.

Ya que “la arquitectura, como el lenguaje, – de acuerdo con Hearn – no sólo es un medio a través del cual se forman las sociedades humanas, sino una causa de esa formación.”¹⁴⁹

Entonces se tiene en un primer momento, que el desarrollo cultural expresado en las construcciones, es el que atrae la intención social, y algún tiempo más tarde, los papeles han de invertirse, con tal de buscar una renovación, que vuelva a poner en la mira a la cultura en su formato contemporáneo.

148 Kronenburg(2001),
p 110

149 Hearn(2003), p 40



5.3.1.1 Una Tipología en tensión con un Medio: Tipología configurativa

Cook encontraba a finales de los años 1960, que el lapso temporal entre la creación y la aceptación, por parte de la corriente dominante, había disminuido de siglos (si contamos la antigua Grecia como un modelo para el Renacimiento) a más o menos un par de años para un arquitecto de moda.¹⁵⁰

En el caso de las edificaciones de Graz 2003, el periodo de aceptación se ha comprimido al punto, que al estar siendo terminadas, ya recibían críticas positivas. La *Kunsthhaus*, tras siete meses de su apertura, ya era nominada como una de las futuras siete maravillas del mundo, en un artículo que enaltecía su originalidad de forma peculiar “... a pesar de saber que no quisiéramos una ciudad llena de edificios como este, si se hace una o dos veces, puede ser absolutamente emocionante.”¹⁵¹

En una ciudad que lucha por lograr un dialogo productivo entre la tradición y la vanguardia, con respecto a ambos, su planeación urbana y propósito, la *Kunsthhaus*, funciona como un puente en un momento donde el pasado y el futuro se encuentran.¹⁵²

Friedman apunta que “Los edificios y las nuevas ciudades, deben poder adaptarse fácilmente según la voluntad de la futura sociedad que ha de utilizarlos: tienen que permitir cualquier transformación, sin que ello implique la demolición total.”¹⁵³

Lefaivre expone la inserción de la *Kunsthhaus* de la siguiente manera “Literalmente impuesto entre los edificios barrocos del siglo XVIII de tres o cuatro pisos y en colores pastel, que parecen provenir directamente de una ópera de Mozart, el nuevo edificio es un amasijo de materiales en forma de una grande y brillante burbuja azul, con una piel acristalada en acrílico brillante y escamado, que no solo tiene un serio caso de escalofríos, sino que destella y brilla en la oscuridad.”¹⁵⁴

La labor reconciliadora de este edificio, que provoca descripciones creativas diversas, consistía en integrar un edificio histórico preexistente. Asimilando la coraza de la *Eisernes-Haus*, uno de los primeros edificios de hierro fundido en Austria.¹⁵⁵

El programa requería integrar el museo con la estructura de este edificio de 1847,¹⁵⁶ el cual fuera importado de Sheffield, Inglaterra, para Austria. Desde el punto de vista de Cook, la derivación Inglesa, lo hace extremadamente hermanado a su propio edificio, ya que es otro experimento con alta tecnología (según cada época) proveniente del mismo país.¹⁵⁷

La integración más que un simple acoplamiento, requería de una profunda recuperación, de la cual menciona Cook “ virtualmente tuvimos que reconstruir.”¹⁵⁸

150 Cook(1967), p 25

151 Goldberger(2004),

152 Yasuda(2004), p 119

153 Friedman(1957),

p 15

154 Lefaivre(2004), p 94

155 Yasuda(2002), p 13

156 Szyszkowitz y

llsinger(2003), p 29

157 Lefaivre(2004), p 98

158 Cook(2003), p 94

La relación tipológica en este caso, no se limita a la asimilación de la Eisernes-Haus, ya que la *Kunsthau* tenía que interactuar con los proyectos orgánicos, un tanto escondidos, preexistentes en Graz, como son:

- el salón de usos múltiples y el convento de Eggenberg (1974-1977) de Günther Do-

menig, quien habría preparado de alguna forma el radicalismo arquitectónico del 'alienígena amigable' y quien acabara participando en la *Kunsthau*, seguramente desempeñando el papel de intérprete entre la propuesta y la cultura local.

fig. 5.12 La *Kunsthau* inserta en su peculiar contexto.



159 Kraus y

Sorazogni(2003), p 78

160 Lubell(2003), p 178

161 Friedman(1957), p

168

- La nueva isla de Vito Acconci en el río Mur, terminada unos meses antes, también se

incluye dentro del panorama de la geometría orgánica reciente de Graz, la cual termina por anticipar la llegada final del 'neobarroquismo', de la forma de la *Kunsthhaus*, que ingresa directamente dentro del entramado barroco preexistente en esta ciudad.¹⁵⁹

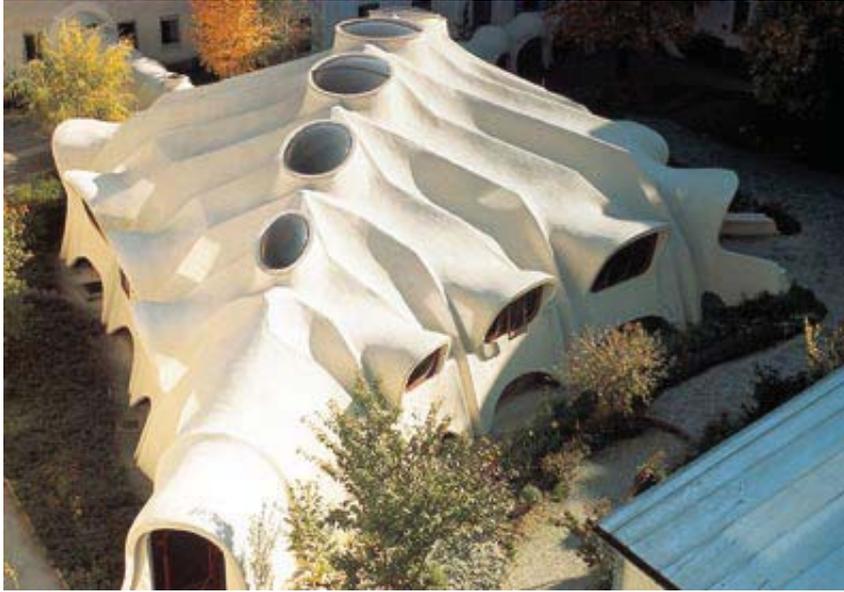


fig. 5.13 Salón de usos múltiples G. Dömenig (arriba);
Isla artificial en el Mur, V. Acconci (abajo)

Cook hizo notar en una charla reciente. 'Podrá estar lleno de conceptos alienígenas, pero son conceptos que tienen que ver con la integración, y la única cuestión restante, se refiere a cuánto tiempo pasará antes de que se incorpore a la ciudad'¹⁶⁰ Para que sea parte habitual del panorama y no tan solo un edificio peculiar, ya aceptado por la gente de la localidad.

Friedman menciona que "no se obliga a nadie a vivir en un monumento y sin embargo hay que amar o soportar su presencia; he aquí por qué es necesaria la opinión de la gente al respecto."¹⁶¹

La *Kunsthhaus*, en un momento previo a su finalización, ya había comenzado a buscar su integración bajo una campaña de nominalización sociable, que fue promovida por los arquitectos, esta le otorgaba el sobrenombre del 'alienígena amigable'. Esta forma de llamarle, al estar reforzada por la crítica positiva, encontró finalmente una integración pacífica, gracias a los heraldos que le precedieron, es decir los edificios de Domenig y Acconci. La verdadera excentricidad de la *Kunsthhaus*, no proviene de su geometría exagerada, ya que ha existido una tradición de cúpulas acebolladas en esta ciudad, que históricamente apuntan hacia un formalismo orgánico, siendo así, la excentricidad remanente en este edificio, reside en la luminosidad pulsante de su inmensa pantalla.



5.3.1.2 Una Tipología como antecedente de un consecuente Medio: Efecto tipológico

De acuerdo con Lefaivre, la *Kunsthhaus* comienza donde el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright se quedó. Mientras el sistema de circulación de Wright estaba dirigido a las pinturas, el de la *Kunsthhaus*, está mejor adaptado a instalaciones de gran formato e instalaciones contemporáneas de multimedia, permitiendo aproximaciones desde diferentes ángulos, de modo que termina por acondicionarse a su época. Gracias al alfiler (la rampa mecánica), al ver la exposición actual, la percepción que uno tiene, envuelta de cuadros, esculturas, fotografías e instalaciones, le hace sentir como si volara lentamente sobre las piezas exhibidas. Esta sensación de vista general, es producto de la mejor tradición de Archigram. Al mismo tiempo la rampa mecánica, es una característica que había introducido Cedric Price, (maestro e ídolo en la *Architectural Association* durante los años de Archigram) en su proyecto del *Fun Palace* de 1961, y que ha influido en obras posteriores, como en este caso.¹⁶²

La creación de la ‘aguja’, como se le ha llamado al mirador, ofrece un panorama dramático de la ciudad. Esta parece provenir del mirador de la cumbre del proyecto de la torre de Montreal, que Peter Cook planteó en 1963. El ‘alfiler’ en cambio, proviene de la primera revista de Archigram, de mayo de 1961.¹⁶³

La programación informática, tiene un antecedente en el proyecto de Arata Isozaki para la feria Mundial

de Osaka. En la opinión de Cook, este “ha llevado esta tema más allá que nadie hasta ahora... una parte importante del proceso de diseño, ha girado en torno a la relación con sus partes móviles, el rango de su potencial ambiental, así como del grado de flexibilidad y control ofrecido por los programadores del software.”¹⁶⁴

La *Kunsthhaus* toma prestado los mejores elementos de los proyectos anteriormente mencionados, constituyendo así, una amalgama con elementos del pasado, que termina por surtir un efecto renovador. Cook menciona que, “para poder lograr una nueva arquitectura, uno va directo al proceso más actualizado, deliberadamente asumiendo un enfoque anti-histórico. Se puede decidir que, una necesaria y más cercana participación con la economía del edificio, se vuelve inevitable. En contra de este rincón materialista del Movimiento Moderno, hay siempre un fuerte impulso por encontrar un nuevo valor filosófico, en cualquier porción del espacio o diseño que se ha hecho.”¹⁶⁵

Este caso demuestra algo que Norberg Schulz señala “La arquitectura actúa sobre la sociedad y puede favorecer la creación de una comunidad más rica.”¹⁶⁶

Ya que con la *Kunsthhaus* y la conversión de algunos edificios del siglo XVIII en nodos de atracción, este lado del río Mur se está transformando en un

162 Lefaivre(2004), p 97

163 Ibíd.p 94

164 Cook(1970), p 142

165 Ibíd.p 30

166 Norberg-Schulz(1967), p 84



fig. 5.14 Nueva vida al lado poniente del río Mur

pequeño enclave cultural, el efecto de los bares locales, ahora de vino, es interesante. El burdel se ha mudado. “A pesar de esto, - nos dice Cook – no estoy seguro que la *Kunsthhaus* sea un alienígena en este contexto.”¹⁶⁷

La *Kunsthhaus* se sitúa ‘justo allá’, en el otro lado, presentándose asimismo como una poderosa y firme contraparte del tradicional ‘justo acá’, el cual aglutina una colección de edificios culturales, siendo estos: el *Stadtmuseum*, la *Neue Galerie* y el *Joaneum*, a pesar de estos, la *Kunsthhaus* sobresale como una respuesta a su historia espacial, mucho más evidente en conjunto con las actitudes de una autoconfianza arquitectónica contemporánea.¹⁶⁸ La *Kunsthhaus*, contribuye a estimar en un futuro cercano, tras completar con el contagio renovador de la zona, un ‘justo acá’ que compite con sus adversarios del otro lado del río, concediendo ahora, un cierto equilibrio a ambos costados del Mur.

Los fenómenos adquieren sentido, a partir de que

tan bien sirven su cometido, que tan bien apoya la arquitectura el sentido del hombre de pertenecer a algún sitio y le ayuda a ‘vivir poéticamente’, aquí y ahora.¹⁶⁹

La inserción de la *Kunsthhaus* y los otros edificios producto de la transformación del año 2003, han contribuido a la renovación social y al refuerzo cultural de la ciudad, valores que se aprecian como positivos y benefactores del ámbito social.

Gaston Bachelard señala que tales lugares especiales, pueden inducir esta aparente inmovilidad del tiempo.¹⁷⁰ Ya que permanecerán como un referente por largos años. La permanencia de los edificios ya construidos, restituye una sensación del paso del tiempo ralentizado.

El entorno construido es un documento concreto y genuino de la historia, incluso afecta subcientemente. La continuidad de la memoria colectiva, es una condición para preservar la configuración global, la riqueza y armonía del entorno.

El entorno a su vez, no será percibido como seguro, si existe una insuficiencia de elementos antiguos y familiares, puesto que recrean una imagen de valores duraderos, concediendo a la localidad una personalidad y expresión en la cual los habitantes confían.¹⁷¹

La *Kunsthhaus* entonces, se sitúa en un medio concedido, a partir de la resolución de la interacción entre los edificios preexistentes y el río, siendo este, una contribución a la ampliación del conjunto cultural de la ciudad, y a la regeneración de un barrio menos favorecido.

167 Cook y

Melvin(2004),

168 Szyszkowitz y

Ilsinger(2003), p 34

169 Stenros y

Aura(1987), p 99

170 Lynch(1972), p 203

171 Stenros y

Aura(1987), p 90



5.3.1.3 Un Medio como antecedente de una consecuente Tipología: Tendencia replanteada

El medio que permitiera la concepción tan bien instrumentada de la gama de edificios que comprenden la puesta en escena de Graz 2003, tiene que ver con la promoción que partiera de la intencionalidad de los habitantes de tal ciudad. Primero lograron el mes de la cultura Europea para 1993,¹⁷² luego el casco antiguo de la ciudad fue nombrado patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1999 y finalmente, lograría ser nombrada la primera Capital de la Cultura Europea en solitario, para el año 2003.¹⁷³

Cuando se hizo la recomendación por parte de la UNESCO, existían dos servicios especializados responsables de salvaguardar el centro histórico. Uno de los cuales se encargaba de monitorear permanentemente los trabajos que se llevaban a cabo, así como los cambios de atributos urbanos que se dieran. El otro, estaba encargado de supervisar los trabajos de rehabilitación y administrar un programa de renovación urbana.¹⁷⁴

Las autorizaciones de construcción de edificios modernos en esta ciudad, corren a cargo de la escuela de Arquitectura de Graz, la cual goza de reputación internacional a este respecto. Tales operaciones, suelen provenir de concursos hechos a conciencia. Existen diversas asociaciones de protección, involucradas en la conservación de la ciudad de Graz, la más importante es la *Internationales Städteforum Graz*.¹⁷⁵

Los dos criterios centrales por los cuales se recomendaba su inserción en la lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, declaraban primero, que “El centro histórico de Graz refleja movimientos artísticos y arquitectónicos que provienen de la región Germánica, de los Balcanes y del Mediterráneo, para lo cual ha servido de cruceo durante siglos. Los más grandes arquitectos y artistas de estas diferentes regiones se expresaron aquí enérgicamente, y entonces crearon brillantes síntesis.” Y segundo, que “El complejo urbano que conforma el centro histórico de la ciudad de Graz, es un ejemplo excepcional de la integración armónica de los estilos arquitectónicos de periodos sucesivos. Cada era está representada por edificios típicos, que a menudo son obras maestras. La fisiología urbana describe fielmente la historia de su desarrollo histórico.”¹⁷⁶



- 172 Palmer, et al.(2004), p 41
- 173 Ibíd.p 42
- 174 ICOMOS(1999), p 19
- 175 Ibíd.
- 176 Ibíd.p 20

fig. 5.15 Plaza y al fondo torre Eisernen, Graz, 1889

En la recomendación de la UNESCO, también se incluía la siguiente descripción del recinto “El centro histórico de la ciudad de Graz, es un ejemplo excepcional de planeación urbana a lo largo de los siglos, con una integración armónica de los edificios construidos en sucesivos estilos arquitectónicos.”¹⁷⁷

La memoria e historia oral, fungieron como componentes importantes en el trabajo de Graz, reflejando la intención de engrandecer la manera en la que se piensa como podría ser la ciudad.¹⁷⁸

Graz quería un programa que combinara ‘la máxima calidad, con la máxima aceptación’ y presentó:

- ‘la cultura como un instrumento constructivo para la gestión de la vida’ a una ‘gran audiencia’¹⁷⁹

El medio ya estaba preparado, la gente tenía tal expectativa por la continuidad en el crecimiento del potencial de Graz, potenciado por campañas publicitarias ganadoras,¹⁸⁰ que además promovían el logo y el espíritu del evento del 2003, al grado de aparecer en los azulejos de los baños de aquellas casas beneficiadas por las renovaciones. Se tenía a este punto, total disposición, y el ambiente adecuado para que Graz, creara edificios contemporáneos, así como también por fin abriera su museo de arte, la *Kunsthhaus*, después de 20 años por los cuales divagara su planeación.¹⁸¹

177 *Ibíd.*p 19

178 Palmer, et al.(2004),
p 135

179 *Ibíd.*p 136

180 *Ibíd.*p 81

181 *Ibíd.*p 75



5.3.2.1 Una Edificación en tensión con una Historia: Desarrollo existencial

Hay creaciones que se renuevan constantemente, ejemplo de esto es el templo de Ise, en Japón, completamente reconstruido con materiales nuevos y en un lugar alterno cada veinte años, este conserva la forma más primitiva de todos los edificios japoneses.¹⁸² Otro ejemplo es el perfil bimilenario del Caballo Blanco de Uffington, que es todavía visible en las dunas, porque se le renueva anualmente “flagelándolo”;¹⁸³ otros edificios se restauran, otros se reforman, otros sufren cambios tan abruptos como aquellos que se hicieron en el edificio de la Bauhaus, el cual aún se yergue en Dessau. Este edificio, durante el nazismo, tuvo recubiertas sus vastas superficies acristaladas con muros, y le fueron sobrepuestos, techos a cuatro aguas.¹⁸⁴ Otros edificios en cambio renacen, como la Iglesia de Santa María en Chicago, construida en 1833, la primera en Estados Unidos con una estructura tipo ‘balloon’ (globo), fue demolida y reconstruida tres veces durante su breve existencia.¹⁸⁵ Otro ejemplo de un renacer, es el pabellón que Mies Van der Rohe hiciera para la exposición de 1929 en Barcelona, el cual tuvo que esperar casi 60 años para su rescate definitivo.

Algunas edificaciones son reubicadas, como el caso de un Puente en Londres, que fue desmantelado y transportado por barco desde el Támesis, hasta su nueva sede en ciudad de Lake Havasu, en Arizona. Aquí, fue montado de nuevo con acompañamiento de banderas inglesas y la imitación de un *pub*.

Ahora pasa por encima del agua de un lago artificial y conduce a una pista de aterrizaje;¹⁸⁶ hay otros edificios que simplemente nunca se terminan, como la *Slow House* de Diller + Scofidio.

El transcurrir y el envejecimiento de una edificación, pueden planearse, permitiendo criterios flexibles, programando los futuros cambios y evitando el envejecimiento con el uso de ciertos materiales, además de tener en cuenta que, el entorno incorpora muchos cambios y contrastes que acentúan el paso del tiempo.¹⁸⁷ Este es el caso de la pátina, que

- 182 Lynch(1972), p 38
- 183 Ibíd.
- 184 Norberg-Schulz(1979), p 195
- 185 Giedion(1978), p 360
- 186 Lynch(1972), p 53
- 187 Stenros y Aura(1987), p 182

fig. 5.16 Exutorios de la Kunsthhaus, bajo las inclemencias del tiempo.



en un principio es agradable ya que en algunos materiales forma capas henchidas de significado, estas, producto de la inclemencia de diferentes circunstancias, conforman una serie de huellas horadadas, tales que engrandecen la percepción poética del edificio. Sea con una textura rica, o un perfil atractivo, ciertos materiales encuentran su mejor momento bajo estas condiciones, mientras que otros, solo ofrecen su atractivo cuando limpios y nuevos, ya que envejecidos, devienen imperfectos y poblados de máculas.¹⁸⁸ Los materiales que exhiben las marcas de envejecimiento, acarrear los mensajes del tiempo.¹⁸⁹

Se puede decir entonces que la pátina, es un estado transitorio por el cual el elemento arquitectónico, además de rendir su existencia efímera, entra en una etapa de decadencia que ha de terminar con la anulación de su utilidad, contribuyendo a definir de esta manera, su particular duración conforme a la propuesta de su vida útil, aunque contribuya al enriquecimiento de su existencia poética.

Lynch propone explotar artísticamente la condición poética¹⁹⁰ con los conocidos artificios de la organización temporal: desarrollo, retraso, clímax, contrapunto, contraste, variación del ritmo, transición,¹⁹¹ en general el devenir de una edificación, puede dirigirse adoptando medidas que permiten mantener la intencionalidad original del autor en la obra. Zumthor propone que "...los edificios deben ser diseñados de tal manera, que el envejecimiento contribuya con su embellecimiento...pienso... en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado, y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas, y mis primeras asociaciones, sigue quedando

con todo, una impresión, un hondo sentimiento, una conciencia del transcurso del tiempo, y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles un carga especial henchida de información."¹⁹²

Pallasma por su parte declara, que "la pátina del desgaste, añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción. Pero los materiales actuales producidos a máquina – paños de vidrio sin escala, metales esmaltados y plásticos sintéticos – tienden a ofrecer al ojo sus superficies implacables, sin expresar su esencia material ni su edad. Los edificios de esta era tecnológica, por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven, y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente elocuentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de la edad, guarda relación con nuestro miedo a la muerte."¹⁹³

La *Kunsthaus*, en su papel de objeto configurado, adopta las condiciones de la materialidad del pasado en la *Eisernes-Haus*, mientras se añade a una tecnología por un lado que marca el paso constantemente, con la instalación *Time Piece Graz*, y otra en permanente cambio, con la gran pantalla.

La *Time Piece Graz* de Max Neuhaus, fue concebida como una señal sonora que se activa cada sesenta minutos, y que empieza a sonar diez minutos antes de que el reloj marque cualquier hora. Esta comienza con un sonido, que durante unos cinco minutos de estar en incremento, llega a su clímax cortándose abruptamente. Es la operación invertida del sonido de una campana, la cual primero suena abruptamente y poco a poco decae. De esta manera, se pretende extender la percepción del edificio al

188 Lynch(1972), p 52

189 Holl(2000), p 75

190 Lynch(1972), p 197

191 *Ibid.* p 207

192 Zumthor(1999), p 23

193 Pallasmaa(1996),

p 32

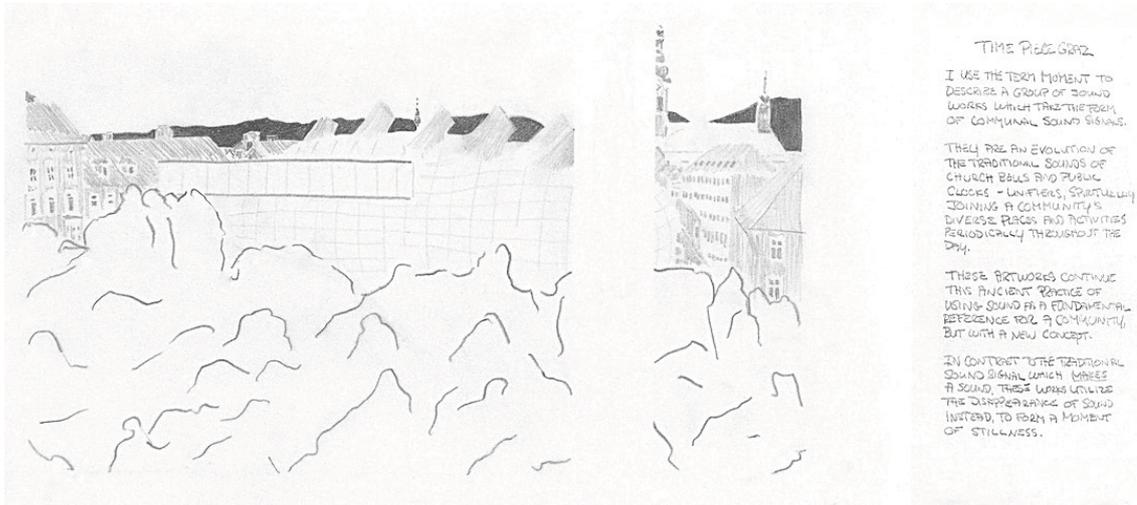


fig. 5.17 *Time Piece Graz*
 Uso el término momento, para describir un grupo de trabajos sonoros que toman la forma de señales de sonido comunitarias.

Éstas, son una evolución de las señales tradicionales de las campanas o relojes públicos - unificadores que ligan en espíritu, diversos lugares y actividades de toda la comunidad, periódicamente durante el día.

Estas obras artísticas continúan su ancestral práctica del uso del sonido, como una referencia fundamental para la comunidad, pero con un nuevo concepto.

En contraste a la tradicional señal sonora que recrea un sonido, estas obras usan en cambio, la desaparición del sonido, para dar pie a un momento de quietud.

oído humano. Max Neuhaus de esta manera, ha concedido a la *Kunsthhaus* una voz.¹⁹⁴

En la fachada principal, se despliega un nuevo medio expositivo para artistas, una pantalla que se conoce por el nombre de BIX, la cual es una inmensa instalación de unos 900 m², esta, está compuesta por anillos de luz, y es producto del equipo con base en Berlín, Realities: United, quien la concibió, diseñó y llevó a cabo.¹⁹⁵

Al advertir el inevitable proceso de envejecimiento, al cual se ve sometida cada instalación mediática high-tech, tras el paso de algunos años, en comparación con la arquitectura que la ostenta, además de la copiosa labor técnica de reemplazos técnicos, se tomó la decisión de fijar un sistema que implementa tecnología antigua, la cual no competiría con aquellas más pujantes, su edad ya estaba determinada, y la percepción que de esta se tuviere, no variaría, ya que había nacido antigua.

Estas decisiones en parte, fueron producto del limitado presupuesto del proyecto, además de otras limitaciones logísticas, y en parte por el deseo que los diseñadores tenían de evadir cualquier parecido a los sistemas de vanguardia, que rápidamente se volverían obsoletos, debido a los rápidos avances que ahora tienen efecto en el área de los sistemas de visualización a gran escala.¹⁹⁶ Bix se compone de 930 anillos fluorescentes de 40 watts, equivalentes al 0,2 % de los pixeles de un aparato convencional de televisión.¹⁹⁷ Por tanto la 'resolución' de la matriz aquí expuesta, es extremadamente baja. Esta reducción inusual, se combina con la instalación de la estructura modular y las enormes dimensiones que cubren la fachada del edificio que da hacia el río, y que es casi cien veces más grande que los sistemas convencionales de complejidad similar. Además, BIX tiene éxito en la integración de la imagen y la estructura, ya que no hay una pantalla de proyección montada enfrente del edificio; en cambio, la *Kunsthhaus* con la integración de la pantalla BIX, irradia por sí misma caracteres e imágenes.¹⁹⁸

194 <http://www.kunsthhausgraz.steiermark.at/cms/ziel/8784561/EN/07/03/2008>.

195 Yasuda(2004), p 128

196 Chaszar(2005), p 122

197 Bullivant(2006), p 24

198 Cook, et al.(2004), p 221

199 Ibíd.p 223

200 Lefaivre(2004), p 97

201 Cook, et al.(2004),
p 224

No obstante, BIX es ciertamente un proyecto low-tech nada convencional. La capacidad de cada lámpara de adoptar un nivel de brillo entre 0% y 100% en 1/20 parte de segundo, es el resultado de un proceso preocupado e innovador, que requirió del desarrollo de *hardware* y *software* especiales.¹⁹⁹BIX proviene de una cruz entre *big*, o grande y *pixel*.²⁰⁰

Con este laboratorio experimental, es posible entre otras muchas cosas, abordar la cuestión de que es lo que la arquitectura puede llegar a hacer, si la tecnología mediática se convierte en un proyector inmenso, adquiriendo la capacidad de representar en tiempo diferido, contenidos no solo propios, sino también ajenos, además de la información habitual expuesta en tiempo real.

Además de las imágenes comerciales convencionales, con enfoque meramente económico, difícilmente se puede encontrar hoy en día, algún concepto implementado que explote las posibilidades de este desarrollo, hacia el diseño y/o con propósitos informativos.²⁰¹

En las discusiones corrientes sobre la arquitectura del futuro, así como del urbanismo, se cuenta con un gran incremento en la apariencia y la aplicación de las superficies del interior y exterior, que son modificables a los propósitos mediáticos. Esto significa que una fachada, no cambia más en una escala temporal de años o décadas, sino que puede alterar su apariencia de un segundo a otro, en forma programada.



fig. 5.18 Fachada BIX,
Kunsthhaus, Graz.

Koolhaas apunta severamente que, “hay una lealtad nula con respecto a la configuración, no hay una situación ‘original’; la arquitectura se ha transformado en una secuencia de lapsos de tiempo para manifestar una ‘evolución permanente’. La única certidumbre, es la conversión seguida en escasas ocasiones por la ‘restauración’”²⁰²

Cook admite de igual manera que “Uno puede sugerir (incluso en un proyecto Nuevo) que haya un desarrollo en fases de una etapa a otra, donde la primera fase, pueda progresivamente abandonar algunas de sus partes, y la cuestión total, esté en constante estado de desarrollo, desprendiendo y adquiriendo nuevas partes. Todo está completo y evolucion constantemente.”²⁰³

Bix actúa como un ‘accionador’ y ofrece a la *Kunsthau*, significativamente más que solo un toque espectacular en la presentación.²⁰⁴

Jan Edler de Realities: United, se ‘autoglorifica de su incapacidad’ de proyectar la televisión más típica o las secuencias de cine, tales como anuncios y avances de películas en esta pantalla, en cambio, expondrá trabajo diseñado específicamente para el edificio y expuesto a la carta de las intenciones de los propietarios o de ‘los artistas’.²⁰⁵ Por tanto, tendrá a bien evadir a corto plazo, el despliegue comercial con el que continuamente, nos bombardean los medios.

Cook, en los nuevos lenguajes de la Arquitectura, describe los espacios tipo “*Aimai moku*, lo cual quiere decir, aquello que es indefinido, vago o ambiguo. Un espacio *aimai moku*, es por naturaleza multifuncional, y permite la evocación de diferentes

respuestas y estados de ánimo. Un espacio así, sirve para estimular la imaginación, con una sensación sin límites, de libre flujo y pacífica.”²⁰⁶

La *Gothic Architecture and Scholasticism*, de Erwin Panofsky, introdujo en la cultura de los años 1960, la noción de que del mismo modo, en que la gran arquitectura del pasado había reflejado las tendencias filosóficas de su tiempo; cualquier nueva arquitectura que tuviese aspiraciones de grandeza, debía reflejar también, necesariamente, las preferencias intelectuales contemporáneas.²⁰⁷

De acuerdo con Kronenburg “Si el rol de la arquitectura, es presentarse como una herramienta y símbolo a la vez, entonces debe construir el futuro así como conservar el pasado”²⁰⁸

Lynch sugiere que “Aunque sería conveniente que el paisaje mostrase la impronta de los hechos humanos, y apareciese conectado con las personas vivas, estas improntas y conexiones, deberían desdibujarse con el paso del tiempo y ser olvidadas, del mismo modo que se desvanecen y olvidan los recuerdos y las generaciones.”²⁰⁹

La arquitectura en cualesquiera que sea su estado o percepción, constituye la memoria viva de cualquier cultura, Tafuri apunta esta relación al decir que, “El final del objeto está ligado al eclipse de la historia.”²¹⁰

Entonces puede declararse, que las diferentes velocidades de presentación y representación en la arquitectura, tanto en su conformación física, como en su entramado mediático, son cada vez más controlables, gracias en buena medida, a la influencia tecnológica.

202 Koolhaas(2002), p 35

203 Cook(1970), p 138

204 Cook, et al.(2004), p 220

205 Lubell(2003), p 178

206 Cook y Llewellyn-Jones(1991), p 126

207 1956, Versión castellana: Arquitectura gótica y pensamiento escolástico, en Hearn(2003), p 313

208 Kronenburg(2001), p 26

209 Lynch(1972), p 74

210 Manfredo Tafuri, Theories and History, 1968, en McArthur(2000), p 48



5.3.2.2 Una Edificación como antecedente de una consecuente Historia: El porvenir suscitado por el hito

Ciertas edificaciones en el transcurso de la historia, han tomado sitio como hitos de la inspiración, mismos que han sido reproducidos por imitadores en fechas posteriores, provocando tanto efectos positivos como rechazos. Un ejemplo de este tipo de hitos que lamenta Giedion, es el edificio principal de la Exposición Universal de París de 1855, el Palacio de la Industria. Este quedaba enteramente recludo entre muros macizos de piedra, y comprendía un inmenso arco triunfal. Este monumental revestimiento en piedra, fue desgraciadamente tomado como modelo para las Exposiciones sucesivas: la de Londres en 1862 y la de Chicago en 1893.²¹¹

La *Kunsthhaus* va en camino de vanagloriarse como uno de estos hitos, que ha incluido en construcciones posteriores, aunque en este caso, se espera que sea de forma positiva.

Aquello que se ha resuelto históricamente después de la creación de la *Kunsthhaus*, por influencia directa de este edificio, involucra a todas las componentes.

Peter Cook en retrospectiva, describe a la *Kunsthhaus* como “un gran edificio británico en un lugar curioso”. Wolf Prix de Coop Himmelb(l)au, arquitecto austriaco que participara y perdiera en el concurso por la *Kunsthhaus*, se adhiere llamándolo “un edificio británico, con un sentido de diversión y juego, que no es ni americano ni austriaco.”²¹²

Hay quien apunta que la *Kunsthhaus*, está destinada a convertirse en un laboratorio tipo ICA (*Integrated Concept Advancement*) para lo radical y lo experimental, atravesando disciplinas y forjando sociedades, con instituciones culturales en las vecinas Eslovenia y Croacia.²¹³

Realities: United por su parte, hace de nueva cuenta con el proyecto SPOTS del 2005, un despliegue de baja resolución para un edificio en la *Potsdamer Platz* de Berlín.

Al tiempo que se terminaba y después de inaugurada la *Kunsthhaus*, también fueron entregados algunos galardones:

- **Peter Cook** recibió al lado de los miembros supervivientes de Archigram, la medalla de oro de la RIBA, antes de la inauguración en el 2002;
- En el 2007 fue nombrado caballero por la Reina Isabel II durante los festejos de su cumpleaños, bajo la nominación de *Knight Bachelor* (ahora le antecede el elogio de *Sir*);
- En 2005, el gobernador de la provincia de Estiria, le otorgó a **Colin Fournier**, la Orden Dorada al Mérito, en su rol de socio a cargo de la obra.

211 Giedion(1978), p 267

212 Cook y Melvin(2004),

213 Slessor(2004), p 25

- la **Kunsthau**s de Cook y Fournier fue finalista en los *Stirling Awards* de la RIBA en el 2004;
 - La edificación recibió el premio técnico de Frankfurt en 2005;
 - formó parte de la selección de obras para el premio Mies van der Rohe 2005;
 - y en 2006 recibió el premio *Architekturpreis des Landes Steiermark*,
- **Realities: United** fue premiado con el *ID Magazine Annual Design Review*, de Estados Unidos, con el *Art Directors Club* y el *Hans Schaefers Award*, de Alemania, todos en el 2004. En el 2005 se les entregó el *Inspire Award* de Alemania, y fueron nominados para los *INDEX: AWARD* de ese mismo año, también recibieron el *Official Design Award* de la República Federal de Alemania en el 2006.



fig. 5.19 Posterior trabajo de Realities United, *Spots* en Potsdamer Platz, Berlín, 2005. / Ampliación de la sede de Kastner & Öhler, Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto, Graz. 2007-2008



5.3.2.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Edificación: El producto histórico



fig. 5.20 Puente que conecta a la Kunsthhaus, año 1910.

Kronenburg indica que “la arquitectura está sujeta a una compleja y abundante influencia, lo que resulta en una multitud de estilos e imaginarios. Algunas de estas influencias son abiertamente controladoras y relativamente fáciles de delinear – legislación, economía, función; algunas son liberalizadoras y retardoras – imagen, estética, y significado. Entre estas polaridades, existe un rango medio de situaciones como localización, entorno, programa, materialidad, construcción y estructura, que definen las circunstancias específicas de la arquitectura que está por crearse”,²¹⁴ el conjunto de estas, conforma el medio en el que se establece, la sucesión de los medios implicados a su vez, y determina la historia por la cual transcurre un objeto.

Los proyectos remotos, son agentes de fertilización intercultural.²¹⁵ La apertura de forma internacional a los concursos, que optan por fortalecer una imagen local más sólida, demuestra una amplitud de criterio, que enriquece a la cultura que los promueve.

La consecución y el perfeccionamiento del conocimiento adoptado por generaciones sucesivas, es eminente en una serie de proyectos tales como San Pedro, en Roma, donde Miguel Ángel modificó radicalmente el carácter de la planta, eliminando los brazos exteriores de las unidades pequeñas en cruz griega y las sacristías diseñadas por Bramante²¹⁶ o con St. Denis, desde el coro de Suger, hasta la nave de Pierre de Montereau, donde puede seguirse el desarrollo, donde cada arquitecto tomó como modelo a su predecesor.²¹⁷

Antoni Gaudí al retomar la Sagrada Familia, dejó claramente visible la porción de su antecesor, y lo adaptó como parte del conjunto, como símbolo del paso del tiempo²¹⁸, más tarde la fachada de la pasión de Josep Subirachs, seguiría el mismo mecanismo.

En la línea filogenética descrita en Graz, han intervenido diversos escenarios, que dieron pie a que se pudiera continuar con la labor de la subsiguiente generación. En el caso de la *Kunsthhaus*, existe una serie de condicionantes históricas, que se van haciendo evidentes en los planteamientos teóricos de Cook, como el mismo explica “El proceso

214 Kronenburg(2001), p 91

215 Muschamp(2000),

216 Norberg-Schulz(1979), p 127

217 *Ibid.* p 112-113

218 Stenros y Aura(1987), p 186

de formar un edificio viene de la abstracción de una serie de ideas en un extremo, una serie de restricciones en otro, y cualquier número de puntos informativos intermedios (a veces implementados de forma incoherente)”²¹⁹

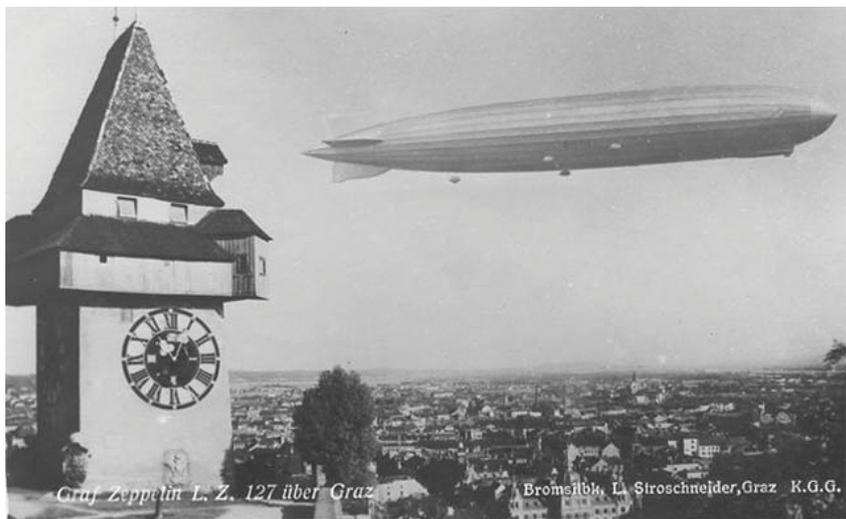
Para el jurado, la ciudad de Graz invitó exclusivamente arquitectos y especialistas calificados del campo de la planeación de exhibiciones. De los 102 proyectos recibidos, el jurado votó unánimemente el 7 de abril del 2000 por el proyecto de Peter Cook y Colin Fournier; además de Conceder un segundo y tercer premio, el jurado pudo reconocer asimismo, ocho proyectos más con mención honorífica.²²⁰

Los antecedentes arquitectónicos de Graz, dirigen la mirada a la *Grazer Schule*, la cual en los últimos veinte o treinta años, ha sido responsable de más trabajo inventivo que aquel que hayan hecho muchas naciones (enteras).

La *Kunsthau*s había intentado cuajar en dos concursos anteriores, en 1988 y en 1998 respectivamente, sin tener mayor éxito que el concurso mismo. Finalmente se hizo un tercer concurso en el 2000, el cual ganarían Peter Cook y Colin Fournier.²²¹

“Algunos de estos arquitectos ya eran buenos amigos nuestros – declara Cook – de manera que el desafío de construir a su lado, lo teníamos en mente, esto, aunado al reto de construir en una veta histórica intacta. Sabíamos que Günther Domenig, Voker Giencke, Klaus Kada, y el resto, estarían pendientes de nosotros.”²²²

Cook había mencionado que “Hay muy pocos edificios con el coraje suficiente para verdaderamente convertirse en recubrimientos formales, con



cúmulos y diagonales, pliegues y ondulaciones.²²³ Lo cual llevaría a derivar el concepto formal de este edificio, en un objeto que reclamara tales condiciones.

Originalmente, el emplazamiento de la *Kunsthau*s, estaba destinado dentro del *Schloßberg* (Castillo en la colina), los cambios sufridos en el desplazamiento de la ubicación, son descritos por Colin Fournier en la génesis del proyecto. “El partido adoptado... en ese momento, se formuló para contornear las cavidades rocosas, con una membrana de forma orgánica, rellenando sus complejos y ásperos contornos rugosos, y para permitirle a esta membrana, sobresalir fuera de la montaña hacia la ciudad, como la lengua de un dragón. Cuando el emplazamiento del museo fue cambiado a su sitio actual, a un costado del río Mur, la piel de dragón encontró su camino a lo largo del río, fluyó en los bordes de una geometría irregular en el nuevo sitio y envolvió las dos plataformas elevadas del museo,

fig. 5.21 Zeppelin sobre Graz, 1929. Esta apertura tecnológica, preconizaba el aterrizaje de la *Kunsthau*s en Graz.

219 Cook(1967), p 89

220 Cook, et al.(2004), p 26

221 Stangl, G., http://gernot.xarch.at/kunsthau_s_graz/intro_2_introduction_2.html · 08/03/2008.

222 Cook(2003), p 95

223 Cook(1996), p 93

- 224 Kraus y Sorazogni(2003), p 78
 225 Cook(2003), p 47
 226 Yasuda(2004), p 119
 227 Cook(1970), p 91
 228 Hearn(2003), p 280
 229 Ruskin(1849), The Lamp of Memory, p 161



fig. 5.22 Tres momentos de la Eisernes Haus: en su formato original s. XIX (arriba); antes de ser transformada c. 2000(en medio); restaurada con apego al formato original, 2003.

formando un recinto que no parece albergar, ni cubierta, ni muros, ni tampoco suelo, sino la metamorfosis perfecta de un árbol.”²²⁴

El primer proyecto para la *Kunsthau*s, habría brotado de la superficie, como una discreta rodaja de edificio (aunque de forma extraña), que se riza fuera de la vista y trepa insidiosamente a lo largo del borde de la colina empinada, en cuya cumbre se encuentra el castillo de Graz.²²⁵ El proyecto en el emplazamiento definitivo, mantuvo de la primera versión, los exutorios, la forma orgánica y el contraste ortogonal integrado, fue consecuentemente transformado, en forma del ‘amistoso alienígena’.²²⁶

Cook explica que a diferencia de la manera de aproximación italiana a un balance sensitivo de planteamientos, el trabajo inglés mantiene la necesidad de inventar situaciones relativamente nuevas, pero entonces las aplica de manera radical, sea para aliviar la herida o bien si es necesario cortar la pierna.²²⁷

La integración con la *Eisernes-Haus* implicó retomar criterios de conservación, que son producto de una serie de resoluciones históricas.

El desarrollo de estos criterios, puede advertirse a partir de la obra de John Ruskin, quien defendía a capa y espada, la pertenencia histórica de un edificio a una época concreta, así como su inalterabilidad, consideró también que cierto envejecimiento y desgaste, no sólo era tolerable, sino deseable. Así pues al volver a tallar una superficie, se elimina de ella la expresión que conservaba el espíritu de su tiempo, y cualquier intento de reproducirla en piedra nueva, estaba condenado al fracaso, tal como escribió en “The Lamp of Memory”²²⁸ (“La lámpara del recuerdo” de Las Siete Lámparas de 1848)²²⁹

“Examinad esa necesidad – de restaurar – antes de que se os presente y podréis evitarla... Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos. Algunas hojas de plomo colocadas en tiempo oportuno sobre el techo, el desbrozamiento oportuno de la hojarasca y de las ramitas obstruidoras de un conducto, salvarán de la ruina los techos y muebles a la vez. ...no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una muleta que la pérdida de un miembro; y haced todo esto con ternura, con respeto, con una vigilancia incesante, y todavía más de una generación, nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y franca, y que ninguna institución deshonrosa y falsa, venga a privarla de los honores del recuerdo.”²³⁰

Ruskin consideraba que los grandes edificios antiguos, eran nada menos que reliquias sagradas. Su misma existencia constituye una razón suficiente para conservarlos. Pero pertenecen a los que los hicieron, y no a los que vinieron después, de modo que la sociedad que los hereda, según Ruskin, no tiene derecho a alterarlos de ningún modo. Ruskin estaba a favor de preservar para no perder el espíritu inspirador del pasado.

Viollet-le-Duc por el contrario, se decantaría por una relación de recambio, sobre las ruinas menciona que “no es necesario renovar – sino – más bien apuntalar, consolidar y sustituir la piedra más deteriorada, por bloques nuevos, pero sin tallar nuevas molduras ni esculturas”. En la elaboración de su teoría publicada en la segunda mitad del siglo XIX, le-Duc pugnaba por una restauración que estimara los valores de la edificación durante sus diferentes épocas, e hiciera uso de técnicas más modernas, con tal de prolongar

su duración. Aceptaba transformar una obra, pero no terminarla si estaba inacabada.²³¹ En general, Viollet-le-Duc pensaba que la restauración, debía respetar la evolución del edificio a lo largo de su historia; por otro lado, los cambios hechos durante cualquier época posterior y culturalmente distinta, debían eliminarse, a no ser que tuvieran un especial mérito artístico.

Además, aunque la pátina histórica es importante para conservar el carácter de un edificio antiguo, también es válido recuperar el brillo y la riqueza que tuvo.²³² El restaurador debe equilibrar todas esas consideraciones, para que el resultado final no se parezca a la imagen exacta del edificio en ningún momento concreto de su historia.²³³

Más tarde, Nietzsche preconizaba el rompimiento definitivo, que el Movimiento Moderno tendría con su pasado histórico, al decir que “Sólo aquello que no tiene historia puede definirse.”²³⁴

En 1941, Giedion a la defensa del Movimiento Moderno y con afán de romper con el pasado, se vale de la sentencia de Bergson, donde éste menciona, que el pasado corre continuamente al futuro. Al pasado lo describe como un “útil diccionario, del cual pueden discernirse las formas.” Acusa al historicismo banal del siglo XIX, diciendo que en esa época se ha usado el pasado “como una evasión del presente, disfrazándose con las formas de épocas transcurridas.”²³⁵

Venturi en Complejidad y Contradicción de 1966, recupera el concepto premoderno de la continuidad histórica en la concepción arquitectónica, es decir que el presente surge del pasado. A él se le adjudica, el conformar un movimiento historicista postmoderno.²³⁶

230 Hearn(2003), p 281-282

231 Ibíd.p 282-284

232 Ibíd.p 284-285

233 Viollet-le-Duc y Sabin(1858), vol 8 p 1

234 Nietzsche, Kwinter(2001), p 40

235 Giedion(1978), p xix

236 Hearn(2003), p 307

237 Norberg-Schulz(1967), p 16

238 Eisenman(2000), p 90

239 Koolhaas(1997), pp 11-12

240 Kwinter(2001), p 74

Norberg-Schulz en 1974, en un afán conciliador, dice que “No pretendemos que el estudio de la historia, conduzca a un nuevo historicismo basado en la copia de las formas del pasado. La información que la historia nos proporciona, debería ilustrar sobre todo, las relaciones entre problemas y soluciones, y ofrecer así, una base empírica para trabajos posteriores.”²³⁷

En el año 2000, de acuerdo con Peter Eisenman y Rosalind Krauss, para poder preservar la singularidad de los objetos al pasar de los años, se les debe desprender de sus modos previos de legitimación, sean estos tradicionalmente: la novedad y la originalidad, a fin de estimar su singularidad.²³⁸

Koolhaas advierte hace un par de años, que “la sistemática restauración de la mediocridad histórica, elimina toda la autenticidad.”²³⁹ Se ha de estudiar a conciencia que es lo que se rescata y se debe argumentar a conciencia el ¿Por qué de las decisiones?

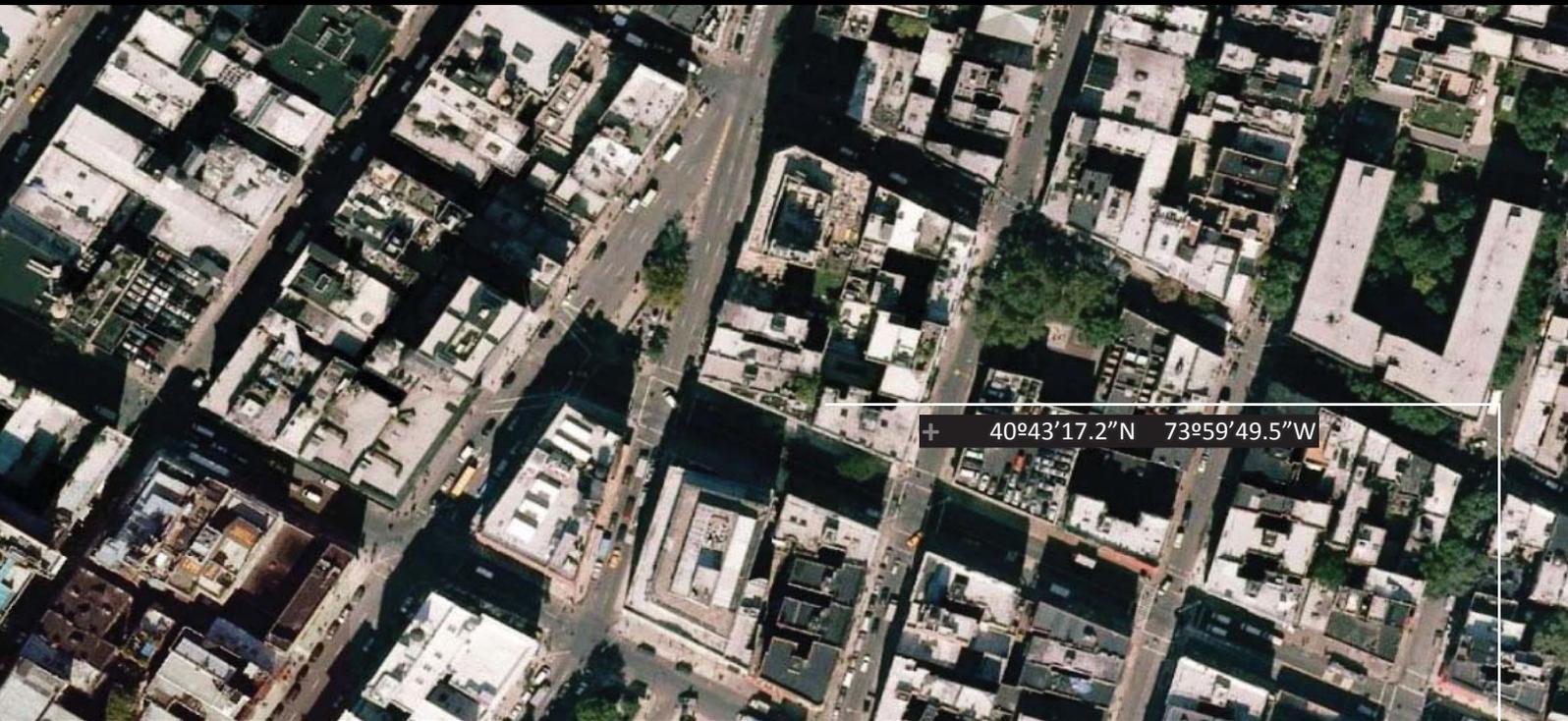
De acuerdo con Kwinter “La verdadera arquitectura no es una combinación árida, de practicidad y utilidad, sino que se mantiene como arte, que es síntesis y expresión.”²⁴⁰

Cook es de la opinión de “Ver la arquitectura como el resultado natural de las circunstancias.” Actitud que él encuentra, en extremo saludable.

Así los antecedentes históricos, se acomodan y ajustan para que, finalmente existan las condiciones que propicien el objeto más adecuado en un momento y un tiempo indicados.

fig. 5.23 Kunsthaus de Graz (página siguiente)





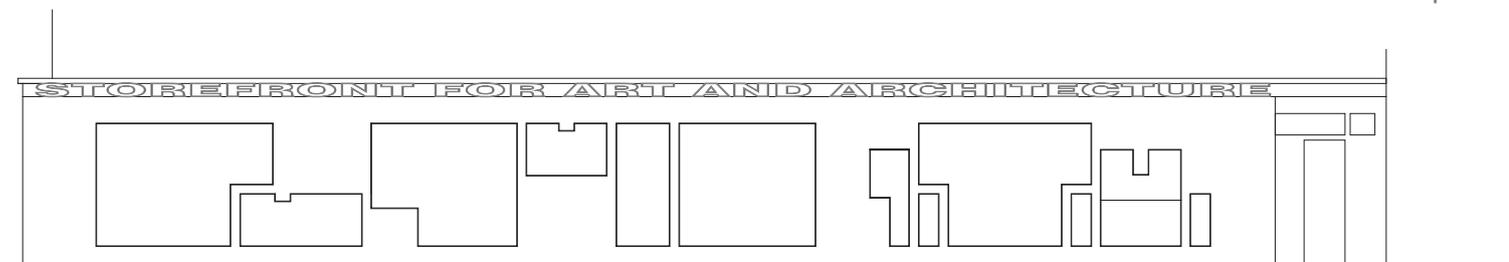
6

Cuarto caso de estudio:

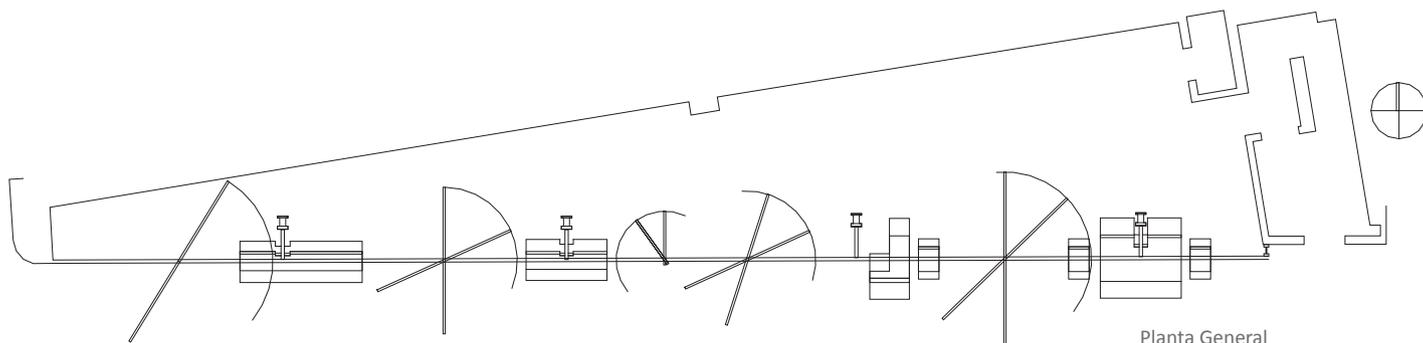
Storefront for Art and Architecture

Steven Holl y Vito Acconci · 1993

Storefront



Fachada



Planta General

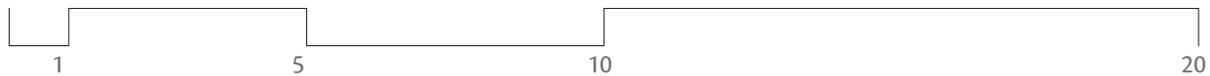


fig. 6b Planos de referencia



6.1.1.1 Una Idea en tensión con una Fase: Interacción en tiempo real

“Queremos que la arquitectura esté en las manos de la gente. Tengo esta duda persistente: ¿Es la arquitectura, un espacio inherentemente totalitario? Cuando se diseña un espacio, ¿estás necesariamente diseñando la actitud de la gente en ese espacio? Quiero que hagamos el opuesto. ...queremos espacios que funcionan como la biología. Queremos que el espacio viva, no como un monstruo que ataca a una persona, sino como algo que reacciona.”¹ Vito Acconci con estas palabras, dispone un planteamiento fenomenológico, el cual Steven Holl desarrolla a mayor conciencia en su obra y pensamiento.

La interacción con el objeto, es una fuente abierta a interpretaciones. Esta se da en un momento de contacto, cuando el objeto y el sujeto se encuentran, este momento confiere al sujeto receptor, una serie de significados que le hacen comprender con mayor precisión al objeto mismo. En la galería *Storefront for Art and Architecture* (Aparador para el Arte y la Arquitectura) en Nueva York, de Steven Holl y Vito Acconci, los significados que el objeto emana, parten de diversas posibilidades configurativas, estas a su vez, son producto del diálogo de orden físico, establecido en la interacción que tiene lugar entre ambas componentes, en este caso por un lado, el objeto que permite variación funcional y formal, junto con el sujeto receptor, quien percibe la información que proviene de las diversas configuraciones objetuales, y comprende las posibilidades de variación del objeto, mismas que difícilmente podría comprender el sujeto, de no ser gracias a la interacción.

Alberto Pérez-Gómez enmarca la complejidad del problema, al señalar que: “...la realidad no es reducible a los polos convencionales de objetividad y subjetividad, es un don a la conciencia personal no dualista, en la que todo el cuerpo humano actúa como receptor sinestésico.”^{2 y 3} Es decir que el receptor no es uno pasivo, ni es meramente intelectual, sino que actúa con el objeto, para generar nueva información significativa, a partir de la interacción.

El encuentro interactivo que tiene lugar entre el sujeto y el objeto, se articula primero dentro de la percepción del sujeto, este hace una lectura que después de algún proceso mental, habrá de remitir en forma de respuesta, la cual puede conducir a una posible acción. La interacción entre estas dos componentes, toma un rumbo físico con la percepción, y un rumbo mental con la lectura y respuesta, para nuevamente regresar al plano físico, con una acción culminante en un esfuerzo interactivo.

La idea motriz codificada en este proyecto, a su vez una de las ideas centrales de Holl, parte de la relación fenomenológica que el sujeto receptor establece, bajo patrones de cambio configurado, los que se descubren al paso del tiempo con el uso del edificio. Esta idea está desarrollada ampliamente en el pensamiento de Holl, y ha continuado evolucionando en los subsiguientes proyectos de dicho autor. En este proyecto casi espontáneo, se presenta ya en un estado maduro.

1 Acconci(2006), p 87-88

2 Sinestesia: Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

3 Alberto Pérez-Gómez, en Holl(1996), p 9

Para Steven Holl – según descripción de Migayrou- la arquitectura está manifiesta; es inmanente; se revela por sí misma.⁴

Holl advierte en el libro sobre las ‘Cuestiones de Percepción’, que “Nuestra percepción se desarrolla a partir de una serie de perspectivas traslapadas, que se desdoblán de acuerdo al ángulo y la velocidad del movimiento”. Al tiempo que sería imposible enumerar todas las vistas posibles que surgieran, producto de un movimiento uniforme.⁵

“Siempre me han fascinado los objetos que no revelan nada de su intensidad cuando son vistos desde lejos. – según comenta Holl – Cuando el observador se acerca, es acarreado por el objeto, y entre más esté descubierto, más intenso y excitante se vuelve”.⁶ Con esto, Holl demuestra su aprecio por el descubrimiento y la sorpresa, producto del desarrollo del detalle en el objeto, y el ajuste escalar, que procura acortar las distancias.

El desplazamiento contribuye con una sucesión dinámica de perspectivas, de orden completamente heterogéneo y que debe nunca menos que resolver espacialmente un espacio puro – al cual Steven Holl aspira – este espacio corresponde al flujo fenomenológico.⁷

Cabe aclarar que este flujo, podrá absorberse dentro de un rango de “velocidad del movimiento, el cual es un factor decisivo en la experiencia...”⁸ Ya que nuestra percepción se somete a duraciones mínimas y máximas de experimentación. Bergson precisa también a este respecto, que “El mecanismo de nuestro conocimiento común, es de naturaleza cinematográfica”,⁹ ya que además de identificarse con la cualidad del movimiento para la comprensión del entorno, se identifica con el ajuste de la velocidad que permite entenderlo.

Valery advierte que, “Para un edificio, ser inmóvil es la excepción: nuestro placer viene de recorrer, haciendo parecer que el edificio se mueve en consecuencia, al tiempo que disfrutamos de todas estas combinaciones de sus partes. Conforme estas cambian, las columnas giran, las profundidades retroceden, las galerías se deslizan: hay mil visiones que se escapan.”¹⁰

En Parallax, Holl confirma esta condición, al afirmar que: “El espacio se percibe por el movimiento del cuerpo, a través del tiempo.”¹¹

Asimismo, “La percepción de la arquitectura – de acuerdo con Holl - supone una variedad de relaciones de tres campos, el frente, el terreno medio y la visión distante, unidas en una sola experiencia mientras observamos y reflexionamos, al tiempo que ocupamos un espacio.”¹²

Los objetos distantes y cercanos, se acomodan en una jerarquía de proximidad, la que admite una percepción relativa a nuestro cuerpo, como se advierte cuando Holl dice, “Jugamos en incalificable deleite con nuestros ojos abiertos, nuestras piernas en movimiento, nuestros brazos y torso comprometidos. El fenómeno del espacio inefable, se refiere a la máxima intensidad y la calidad de ejecución y proporción – una experiencia que se vuelve radiante. Las dimensiones en sí mismas, no crean este espacio; el espacio es más bien una cualidad ligada a la percepción.”¹³ Ya que las dimensiones, no son constitutivas del espacio real, sino que fungen como intérpretes de éste, a manera de mecanismos artificiales, que nos ayudan a simplificar su comprensión

El cambio de posición, es una permuta fundamental que alerta nuestra percepción, ya que nuestra percepción depende del cambio, no solo de posición, sino también del cambio cualitativo.

4 Frédéric Migayrou, en Holl y d'architecture. (1993), p 13
5 Holl, et al.(1994), p 55
6 Leclerc(1994), p 93
7 Frédéric Migayrou, en Holl y d'architecture. (1993), p 16-17
8 Stenros y Aura(1987), p 137
9 Virilio(1989), p 12
10 Paul Valéry, Introducción al método de Leonardo, en Holl(2000), p 22
11 Schmarsow y Giedion habían advertido esta condición tiempo atrás. Ibíd.p 184
12 Holl y d'architecture. (1993), p 26
13 Holl(2000), p 31

La proximidad y la relación específica con el direccionamiento intencional, tienen mayor implicación en la intensidad perceptiva, que en la magnitud misma del fenómeno, aquello que sea más familiar o sea más cercano, tiene más posibilidades de entrar en contacto con la percepción. He ahí un factor de importancia de la proximidad de este proyecto con el sujeto receptor, que accede al contacto directo del objeto.

La materialidad del objeto arquitectónico, al poseer cualidades ópticas diversas, sea este transparente, translúcido u opaco, permite a cada momento, gracias a nuestra relación espacial, una limitada percepción sensorial, por ejemplo, el interior y el exterior, observados desde diferentes puntos, denotan distintas cualidades, de manera que los diferentes puntos de vista aislados, invitan al escrutinio de la obra, para su mejor comprensión. De esta relación, Holl indica "Un punto de vista, un punto de la experiencia del campo urbano, se hace coincidir con los movimientos del cuerpo y los cambios de percepción."^{14 y 15}

Hablar de la relatividad de la percepción, es hablar de una relación temporal, misma que según Suha Özkan, permite asimilar de forma muy sencilla, la tan evidente cuarta dimensión que describe Einstein.¹⁶

Holl acentúa que, "Aunque la fuerza emotiva del cine es incuestionable, sólo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos, y todas las complejidades de la percepción.

La arquitectura, de un modo más completo que otras formas artísticas, atañe a la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales. El paso del tiempo; la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, los materiales y los detalles: todo ello participa en la experiencia completa de la arquitectura."^{17 y 18}

Holl añade que "Las zonas fenomenológicas, también se abren al sonido, al olor, al gusto y a la temperatura, así como la transformación material."¹⁹ "Los fenómenos que pueden 'sentirse' en materia y detalle de un entorno, existen más allá de aquellos que puedan ser transmitidos intelectualmente."²⁰ Ya que los sentidos abarcan más allá de cuanto pueda entenderse.

Holl puntualiza, que en la intensificación de la experiencia sonora, se activan las dimensiones psicológicas²¹ mientras que le concede gran importancia, al dominio de la percepción háptica (táctil), como parte fundamental del completo entendimiento de la arquitectura.^{22 y 23}

"La experiencia física y perceptiva de la arquitectura, no es un despilfarro o dispersión, sino una concentración de energía. El 'tiempo vivido' físicamente experimentado, se mide en la **memoria** y en el espíritu, en contraste con el desmembramiento de los mensajes fragmentados de los medios."²⁴

La voluntad dirigida a afrontar las cuestiones de la percepción, según Holl, "nos alienta a experimentar la arquitectura, caminando a través de ella, y escuchándola."²⁵

"Como en la experiencia perceptiva directa, la arquitectura es inicialmente entendida como una serie de experiencias parciales, en vez de una totalidad."^{26 y 27}

Las sensaciones pueden reconstituirse e intensificarse en la mente,²⁸ por lo tanto, la acción producto de una respuesta, ha de liberarse antes de la deformación del recuerdo. Tal como se puede observar en un experimento, sobre la experiencia subjetiva. En este, según relata Edlund, se colocó a personas en habitaciones que eran una sexta, una doceava y una vigésima cuarta parte de las dimensiones normales, y

14 Cabanes y Sánchez(2003), p 80

15 **En estos cambios Giedion ya apuntaba la experimentación de la cuarta dimensión.**

Giedion(1978), p 292

16 Suha Özkan, en Davison(1999), p 13

17 Cabanes y Sánchez(2003), p 88

18 Holl, et al.(1994), p 41

19 Holl y d'architecture. (1993), p 22

20 Frédéric Migayrou, en Ibid.p 16

21 Holl(2000), p 71

22 Ibid.p 68

23 **A finales del siglo XIX**

Riegl había planteado

una extraña teoría

donde el taktisch y el

optisch fungían como

las dos categorías de la

percepción. Norberg-

Schulz(1967), p 62

24 Holl, et al.(1994), p 74

25 Holl y d'architecture. (1993), p 21

26 Holl, et al.(1994), p 42

27 Cabanes y

Sánchez(2003), p 88

28 Koolhaas(1997), p 15

se les pidió que hiciesen una señal cuando les pareciese que había pasado media hora. En las habitaciones con escala de una vigésima cuarta parte, la señal fue hecha después de minuto y medio; en las de una doceava, después de tres minutos; en las de una sexta, tras cinco minutos y medio. Los mismos sujetos, colocados en un local de proporciones normales, sentían que la misma media hora, había transcurrido aproximadamente tras los treinta minutos.²⁹

La experiencia además de haber sido única en cada persona, fuera por las pequeñas diferencias visuales, como amplitud del campo visual y la calidad mecánica de esta, no poseen razón alguna para decidir que una de ellas, ve la cosa como es. No se puede suponer por tanto, que el objeto físico es lo que todos ven. Para el físico, esto es moneda corriente, ya que sabe que el hombre no puede ver átomos ni moléculas, los cuales constituyen los objetos físicos. He aquí que la escala tiene importancia en la percepción.

Los argumentos de un fisiólogo son igualmente desalentadores, ya que dice claramente que existe una complicada cadena causal, desde el ojo al cerebro, y que lo que se ve, depende de lo que ocurre en el cerebro. Si puede producirse el mismo estado cerebral con causas distintas a las normales, se puede experimentar una sensación visual no relacionada del modo habitual con el objeto físico.³⁰ Lo que lleva a pensar que la significación de todas las palabras empíricas, depende en última instancia, de definiciones ostensivas, y que éstas dependen de la experiencia, siendo ésta a su vez, egocéntrica.³¹ Ya que cada individuo es el centro y la medida básica de su propio mundo, debido a que las conexiones sensibles se limitan estructuralmente a cada individuo, admitiendo la transmisión sensible entre individuos, solo mediante el uso de canales interpretativos, tales como la voz, que prueba ser pobre en cuanto ha de comunicar la cantidad de dolor o emoción.

En el desarrollo fenomenológico y su particular necesidad individualizada, Holl apunta que: "Debemos tratar de alcanzar esa vida interior que revela la lúcida intensidad del mundo. Sólo en soledad podemos empezar a adentrarnos en el secreto mundo que nos rodea. La conciencia de nuestra propia existencia singular en el espacio, es esencial para desarrollar la conciencia de la percepción."³²

En este punto, existe una sincronización, un entendimiento en el intercambio presencial, en consecuencia con su posible relación escalar, producto del encuentro de duraciones, presencias o existencias de sus interlocutores.

La transición entre percepción y recuerdo, es fácil de identificar en las palabras de Zumthor "Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también de una forma singular, sosegada y sin aristas. El objeto así percibido, no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión; trasciende los signos y los símbolos. Está abierta y vacía, como si se viera algo que no deja que se le ubique en el centro de la conciencia. Ahora, en ese vacío de la percepción, puede emerger en el espectador, un recuerdo que parece proceder de lo hondo del tiempo."³³

Corresponde al espectador interpretar correctamente el mensaje comunicado, e interactuar acorde al proceder de sus circunstancias en relación con la información adquirida, sea en la figuración simbólica, la percepción bruta, la imagen auditiva o en la idea. Existe una fluctuación que va de la percepción a los recuerdos y de los recuerdos a la idea.³⁴

El recuerdo aparece en todo momento, haciendo de doble de la percepción, naciendo de ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola,

29 Además de Edlund, J. F. Brown había realizado experimentos similares en los años treinta, en M. Elund, Psychological Time and Mental Illness, en Castro(2002), p 136
30 Rusell(1959), p 106-107
31 Ibíd.p 252
32 Cabanes y Sánchez(2003), p 88
33 Zumthor(1999), p 17
34 Bergson(1975), p 68

porque es de naturaleza distinta a ella.³⁵ Los recuerdos conforman la retención informativa del mundo percibido, y en conjunto construyen significados.

Si la totalidad de los recuerdos, ejerce en todo instante un impulso desde el fondo del inconsciente, la conciencia atenta a la vida, no deja pasar legalmente, más que aquellos que pueden concurrir a la acción presente...³⁶ Es decir que uno solo recuerda lo que necesita recordar; existe un mecanismo que condiciona la recuperación de la memoria en un instante, bajo la asociación de lo que se percibe. A diferencia del subconsciente, que carece de este filtro, y permite al hombre tener en los sueños, una multitud infinita de los detalles de su historia pasada.³⁷

Si realmente el recuerdo visual de todo objeto, fuera almacenado, nunca se tendría sólo el recuerdo de un objeto, se tendrían millares, millones; porque el objeto más simple y el más estable, cambia de forma, de dimensión, de matiz, según el punto desde donde se percibe; a menos pues, que el observador estuviera condenado a una fijeza absoluta con el objeto observado, y que su ojo estuviera inmovilizado en su órbita.³⁸ De esta manera se sabe que la percepción de las cosas, se filtra en la memoria a través del consciente,

aportando solo aquello cuanto es útil o realmente significativo.

Asimismo, la experiencia arquitectónica debería corresponderse con una descripción significativa de la obra en cuestión,³⁹ ya que los elementos originales, son los que van a llamar mayormente la atención, de modo que se les dirija la voluntad e intención, y serán los elementos con los que se propicien más encuentros interactivos.

La Galería *Storefront*, admite la definición que Friedman hace de la arquitectura móvil, siendo esta "Los sistemas de construcción que permiten al hablante – sujeto receptor – determinar por sí mismo la forma, la orientación, el estilo, y demás, de su apartamento – o espacio – así como cambiar dicha forma cada vez que así lo decida."⁴⁰

La geometría del espacio en la *Storefront*, está determinada en un momento particular, por la acción ejercida por parte del sujeto receptor, quien modifica el espacio dentro de unos límites establecidos por la autoría, estos permiten confeccionar un espacio a medida, que abre y hace descubrir en el otro participante (el objeto), los efectos producto de

35 *Ibíd.* p 59

36 *Ibíd.* p 70

37 *Ibíd.* p 71

38 *Ibíd.* p 79

39 Norberg-Schulz(1967), p 125

40 Friedman(1957), p 17

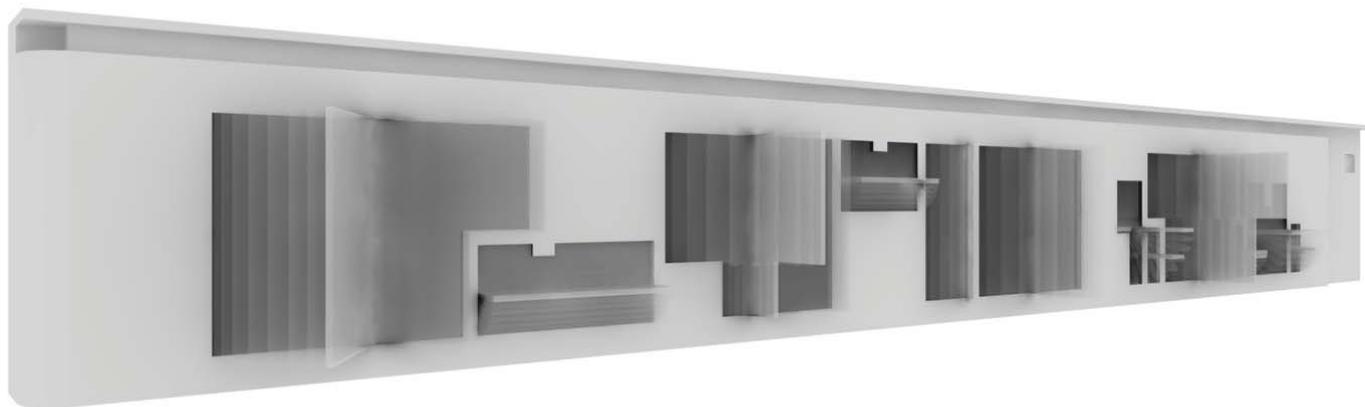


fig. 6.1 Simulación de las posibilidades de abatimiento de la Storefront

41 Peter Eisenman, en Davison(1999), p 251

42 El sociólogo P.

Chombart de Lauwe uso las unidades de Marsella y Nantes para hacer estudios de la interrelación de un edificio con sus habitantes.

Giedion(1982), p 840

43 John Rajchman, en Davison(1999), p 155

44 Bergson(1975), p 137

la posibilidad de variación predispuesta en este proyecto.

En este intercambio, se explica la anotación de Eisenman, quien menciona que "...el sujeto vino a entender al objeto arquitectónico, a través de experimentarlo en el tiempo."⁴¹ y ⁴² Ya que en acuerdo con Rajchman, el movimiento "permite que puntos de vista únicos y vitales, puedan emerger inesperadamente y al mismo tiempo en el mismo lugar."⁴³ Haciendo posible la concepción de aquello que cambia.

Esta idea de apertura fenomenológica propuesta por Holl y Acconci, donde se permite flexibilizar el espacio, gracias a la articulación de aperturas en la fachada, se acoge a un rango propuesto, no a una solución única y fija, contraria a la disposición convencional del diseño, y que por ende se presenta original.

"En las acciones que realizamos y que son movimientos sistematizados, fijamos nuestro espíritu sobre el objetivo o la significación del movimiento..."⁴⁴ Dejando a un lado el ¿cómo? Y privilegiando al ¿qué? Las soluciones de movimientos limitados, permiten acoger

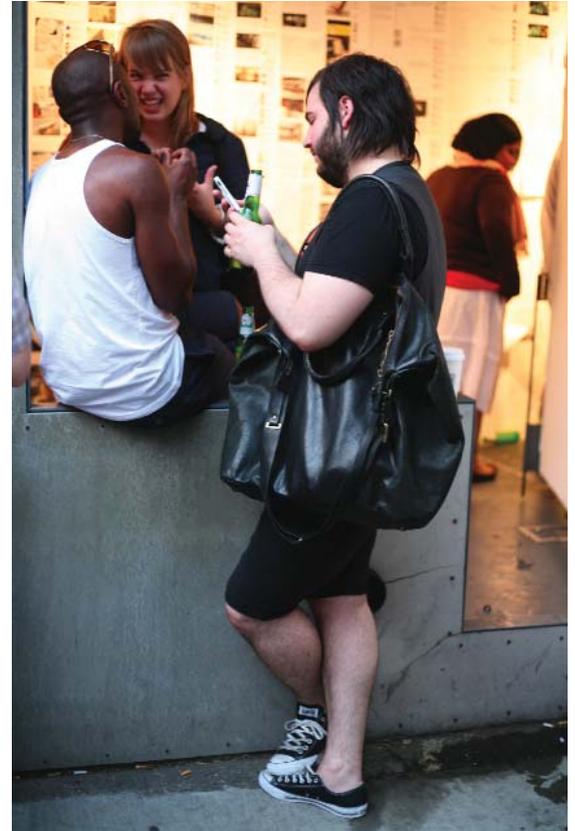
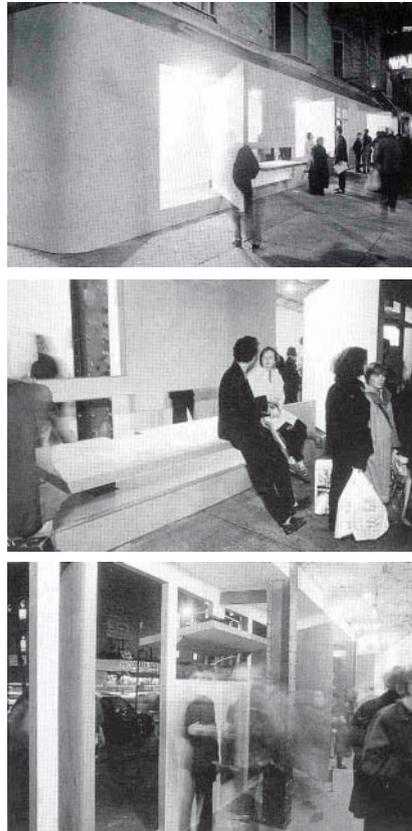


fig. 6.2 Storefront refigurado por los usuarios: inauguración en 1993 (izq.); cierre de la exposición Postopolis. Junio 2007(der.)

este estado de segunda naturaleza, contribuyendo a la precisión del contenido sobre la metodología.

Holl adscribe la importancia del tratamiento de la fenomenología, como una manera de pensar y mirar, ya que “se convierte en un agente para la concepción arquitectónica. Mientras que la fenomenología restaura en nosotros la importancia de la experiencia vivida en la auténtica filosofía, se apoya en la percepción de las condiciones preexistentes. No tiene manera de conformar principios apriorísticos.”⁴⁵ Se construye de la experiencia y con la experiencia.

“La fenomenología, nos recuerda que no ‘tenemos’ un cuerpo sino que, como afirma Merleau-Ponty, ‘somos un cuerpo.’”⁴⁶ Nuestra forma de participación ante la percepción ajena, tiene comprobación definitiva en el medio físico. Así se tiene, que la interacción tiene origen y final en el mundo tangible, ya que es esta una cualidad que pertenece al medio físico.

La intensidad fenomenológica y la preocupación por las experiencias táctiles, han sido temas recurrentes en la arquitectura de Steven Holl, y en este sentido se puede afirmar, que se trata del único arquitecto americano de su generación, influenciado de forma consciente por esta corriente filosófica,⁴⁷ a la cual esta adherido Acconci, de forma intuitiva.

Virilio hace una declaración que ajusta con la arquitectura de Holl y en particular con este objeto “...la arquitectura no mora en la arquitectura, sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores; la estética de lo edificado se disimula en los efectos especiales de la máquina de comunicación...”⁴⁸

En esta galería, el espacio está condicionado por la configuración intencional del sujeto creador, quien concede la última palabra al sujeto receptor, que a su vez, puede ajustarlo a su gusto, dentro de la permisividad de sus particulares parámetros, las ideas aquí, fluyen junto con el estado del objeto predispuesto a la interacción.

45 Holl y d'architecture. (1993), p 21

46 Cabanes y Sánchez(2003), p 544

47 Ibíd.p 536

48 Virilio(1989), p 73



6.1.1.2 Una Idea como antecedente de una consecuente Fase: La previsión del estado

La idea prefigurativa de este objeto, se gesta como un concepto, del cual Holl menciona que “ya sea una declaración racionalmente explícita o una manifestación subjetiva, establece un orden, un campo de indagación, un principio limitado.”⁴⁹

La Galería *Storefront*, tiene origen en un concepto fundamental, concentrado en la implicación fenomenológica, misma en la que coincidían tanto Holl como Acconci, ya que representaba una estrategia consecuente con su pensamiento.

Holl ha tomado la percepción, como modelo para su pensamiento arquitectónico, ⁵⁰derivando en cada proyecto ideas más específicas. En el caso de la Galería *Storefront*, la idea fenomenológica tenía como propósito, la flexibilidad otorgada a un sujeto receptor, que vería en este objeto una liberación concedida.

Acconci en coincidencia con la misma línea de pensamiento, declara: “Pienso que lo que la mayoría de nosotros queremos, es la capacidad de transformación, en vez de la transformación misma. No pienso en ello como la creación de formas – es el quehacer de un sistema cambiante...”⁵¹ “Obviamente no estamos solos a este respecto. ... La gente piensa mucho en términos de ‘¿Puedes tener un espacio que cambie?’”⁵² Esta reflexión que hace Acconci, identifica el ánimo que la gente expresa por tener la última palabra, tanto en la definición del espacio, así como cierta autoridad y responsabilidad en su configuración.

Holl, abanderado con la arquitectura fenomenológica, expone que “En este nuevo quiasma (entrecruzamiento) de la arquitectura fenomenológica, nuestro objetivo es explorar lo que aún no se ha explorado. Nuestra intención es poseer un punto de vista que surja inicialmente de la particularidad de un entorno, con una base cultural impulsada por el eje tanto de la visión, como de la experiencia fenomenológica. Nuestro objetivo no es sólo una arquitectura del sentimiento, sino también un entrelazamiento de lo subjetivo y lo objetivo. Queremos dotar al espacio de fuertes propiedades fenomenológicas, y al mismo tiempo, elevar la arquitectura al nivel del pensamiento.”⁵³

Con una disposición atenta a cuestiones de la percepción, Holl propone que, “debemos suspender la falta de creencia, desenganchar la mitad racional de la mente y simplemente jugar y explorar – asimismo señala que – La razón y el escepticismo, deben conducir a un horizonte de descubrimiento. Las doctrinas ya no son de fiar en este laboratorio. La intuición es nuestra musa. El espíritu creativo debe estar seguido del feliz abandono.” Holl adopta una postura experimental que tras ensayo y error, registra un tiempo de investigación que precede a la síntesis y al proyecto.⁵⁴

La ‘intencionalidad’ dirigida al objeto, circunscribe a la arquitectura fuera de una fenomenología pura, como aquella manifiesta en las ciencias naturales. Holl apunta que “la relación entre las cualidades experimentales de la arquitectura y los conceptos generativos, es análoga a la tensión entre lo empírico y lo racional. Aquí la

49 Cabanes y

Sánchez(2003), p 90

50 Holl, et al.(1994), p

134

51 Acconci(2006), p 89

52 Ibíd.p 109-110

53 Holl(1996), p 16

54 Holl y d’architecture.

(1993), p 21

lógica de los conceptos pre-existentes, se encuentra con la contingencia y particularidad de la experiencia.”

⁵⁵Ya que puede haber una ruptura en la continuidad intencional del autor, que es invisible a los sentidos del sujeto receptor, por ende, la experiencia puede que no coincida con aquello previsto. A este respecto, Holl afirma la importancia de la continuidad intencional, ya que “Cualquiera que sea la percepción de una obra construida – ya sea perturbadora, fascinante o banal –, la energía mental que la produjo, resulta finalmente deficiente, a menos que la intención quede expresa.”⁵⁶

También advierte que la fenomenología, misma que pretende integrar, también condiciona el modo en que se va a integrar, ya que “La lógica conceptual que conduce un diseño, está ligada a su máxima percepción”,⁵⁷ finalmente el objeto se desligará del sujeto creador, para relacionarse independientemente con sus circunstancias, ya que “La arquitectura nace cuando los fenómenos y la idea que conduce a estos convergen.”⁵⁸

El reto para Holl aquí, consistía “en fomentar la percepción tanto interna como externa; en realzar la experiencia fenoménica y, al mismo tiempo, expresar el significado; en desarrollar esta dualidad como

respuesta a las particularidades del emplazamiento y las circunstancias.”⁵⁹

Holl propone que ningún proyecto que él produzca, sea comparable con el siguiente, ya que es único, debido a la particular idea que conduce a su diseño, la cual está concebida alrededor del *locus*⁶⁰ de las circunstancias.⁶¹

Kipnis señala una inconsistencia entre el deseo de generar nuevos proyectos siempre, y la búsqueda de la relación fenomenológica del objeto, debido a que las mismas condiciones repetidas en otro sitio, podrían encausar a concebir un objeto ya ensayado con anterioridad, y que por el afán innovador, quedarían desamparadas de la fenomenología, lo cual diagnostica Kipnis, como un mal presente en varios arquitectos.⁶²

Holl responde a esto, diciendo que no busca lo nuevo para ‘estar a la última’, sino una serie de ideas contemporáneas que acompañan la evolución de su pensamiento y sensaciones,⁶³ es decir que la interpretación fenomenológica es variable e irrepetible, ya que también depende del momento en el que se vive, condición verdaderamente irrepetible. Hertzberger precisa que “...estar alerta de la dimensión temporal en la ar-

55 Holl, et al.(1994), p 41

56 Cabanes y Sánchez(2003), p 88

57 Holl(2000), p 61

58 Holl y d’architecture. (1993), p 22

59 Cabanes y Sánchez(2003), p 88

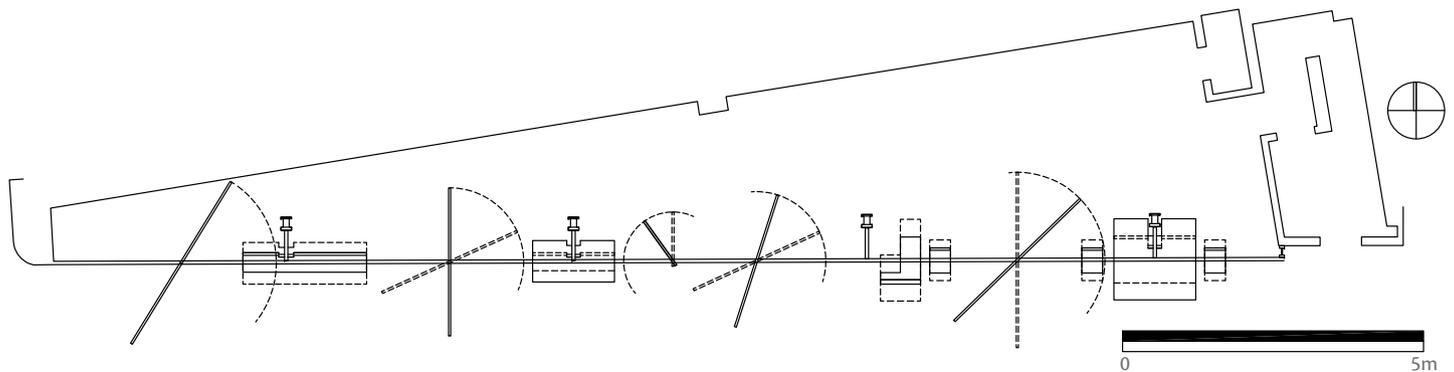
60 **Locus: Lugar, sitio.**

61 Futagawa(1996), p 23

62 Cabanes y Sánchez(2003), p 42

63 *Ibid.*p 43

fig. 6.3 Planta de la Storefront



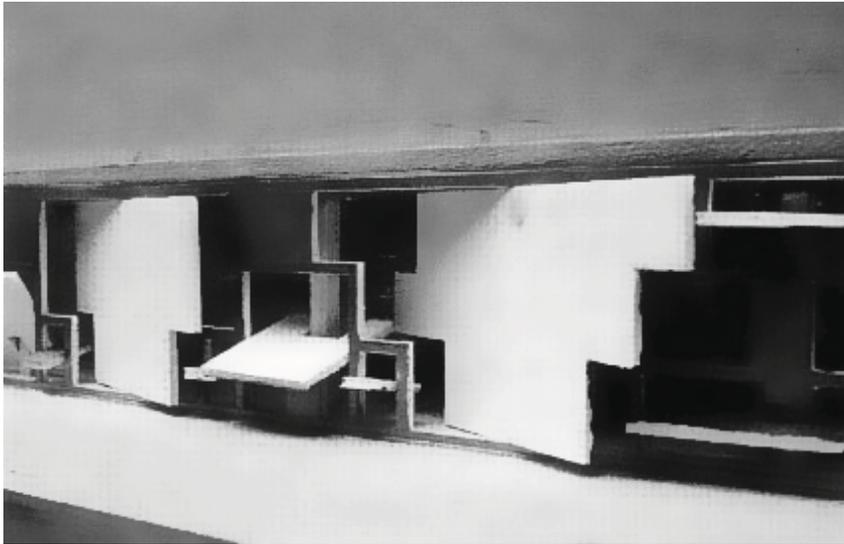


fig. 6.4 Maqueta del proyecto

quitectura, significa estar alerta de la dimensión interpretativa en la arquitectura, y del hecho de que aquello que hagas, debería poderse interpretar de manera diferente en el transcurso del tiempo.”⁶⁴

“A diferencia del crítico y del filósofo – según Holl – el arquitecto debe acoger las contradicciones entre la percepción y la lógica, la reducción entre la intención arquitectónica y la realización, y la cualidad impredecible del juicio futuro que proviene de la acción presente, y así ‘resolver’, o con-fundir estas aporías a través de su imaginación personal.”⁶⁵ El arquitecto ha de entrecruzar la razón con el mundo sensible, proyectando su experiencia y emociones, con tal de configurar un objeto que le satisfaga, sin negar el empleo libre de la voluntad en la toma de algunas decisiones, que también hacen significativo al objeto.

“El resultado – de esta idea - es una arquitectura de situaciones dramáticas, cuya sustancia no es ‘la materia’ o el ‘espacio geométrico’, sino el entrelace, que involucra la realidad tecnológica, a través de sus formas de expresión, precisamente para cuestionar

radicalmente los valores de consumo, y que manipula representaciones perspectivas y ‘ocularocéntricas’, con el objetivo de temporalizar fundamentalmente, la experiencia ‘objetiva’ en el espacio.”⁶⁶

Acconci expone la fenomenología configurada en este objeto, de forma más familiar. “Queríamos introducir la acera a la galería – la acera se movería al interior con el pivotar de un muro- y queríamos que la galería se desparamara fuera, que rezumara fuera, hacia la calle. Al mismo tiempo, se nos quedó al frente de la mente que esto no era un espacio meramente de exhibición, ya que diferentes *shows* tendrían lugar aquí. Así que queríamos un espacio, que fuera constantemente ajustable: el espacio podría ser diferente para cada show- cada exhibidor podría cambiar el espacio – fuera de los muros podría ser dentro, así los muros interiores podrían ser ahora exteriores, parte de la galería podría abrirse, mientras parte estaría cerrada.”⁶⁷

El potencial fenomenológico, puede percibirse en claro aumento, ya que las nuevas tecnologías de la información, permiten olvidar el modo, para concentrarse en el contenido, permitiendo profundizar en la innovación de la experiencia.⁶⁸

La variación del proyecto sea natural (como pudiera ser el hinchamiento de la madera) o sea artificial como los paneles girados de este proyecto, deben estar tematizados en cualquier proyecto, tal como también sugiere Zumthor.⁶⁹ De modo que, tal como se hiciera aquí, a partir de un tema central, en el cual se pretende experimentar, como es la fenomenología, se extrae una idea particular como fue la interacción, a modo de ser rectora del proyecto, y que en este caso tuvo el acierto de contemplar las diversas funciones, contribuyendo con un proyecto emocionante.

64 Herman Hertzberger, Leupen, et al.(2005), p 82

65 Holl, et al.(1994), p 4

66 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 549

67 Finkelpearl, et al.(2000), p 180

68 Cabanes y Sánchez(2003), p 33

69 Zumthor(1999), p 49



O/x → S/x

6.1.1.3 Una Fase como antecedente de una consecuente Idea: Elementos de significación

Holl reclama a la arquitectura como portadora intranferible del significado, ya que el significado recae directamente en el objeto mismo⁷⁰

Pérez-Gómez recalca que más allá de las características formales o estéticas, la arquitectura de Holl revela su significado a través de modos de experiencia radicalmente temporales.⁷¹

Después de construida la galería *Storefront*, ésta, revirtió alguna lección que sus creadores no habían previsto, habiendo evidencia de ello, en las palabras de una entrevista con Acconci "El proyecto de la *Storefront*, es uno que amo y odio al mismo tiempo. Ya que es 50% un buen proyecto. Pero está en Nueva York, lo cual lo hace un buen proyecto para primavera y verano, y uno terrible para otoño e invierno, de manera que pienso,

de alguna forma, que es un proyecto irresponsable. La idea de abrir algo, idea que aun aprecio, ignora el hecho de que hay una sucesión estacional, que hay un clima. La arquitectura existe gracias a que la naturaleza es posiblemente peligrosa."⁷²

Acconci recalca que en esta colaboración, la parte implicada con mayor preocupación por las cuestiones climáticas, fue la parte supuestamente artística, es decir el Acconci Studio.

Philip Nobel recalca el punto débil que Acconci presento, lamentando la negligencia con respecto a las cuestiones climáticas.⁷³ El resultado fue, que ninguno de los dos resolvió por completo, adecuar el proyecto en relación con las inclemencias de los estados críticos, de las estaciones en Nueva York.

70 Holl, et al.(1994), p 22

71 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 548

72 Acconci(2006), p 25-27

73 Nobel(1999),

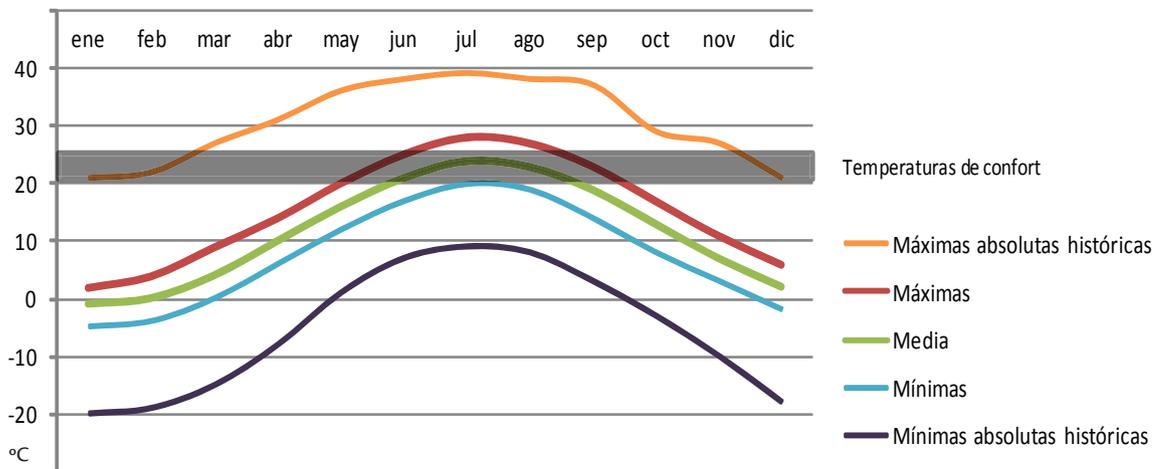


fig. 6.5 Cuidado necesario contra el clima. Cuadro de temperaturas de la ciudad de Nueva York, 2007-2008 y temperaturas históricas.

Fuente:

www.weather.com

Al mirar atrás y darse cuenta de esto, el poder prefigurativo del arquitecto ha desaparecido, lo que está presente es lo que hay, y para darle solución a una cuestión tan contundente como la afección climática, en una obra tan reducida, habría que revalorar la intencionalidad original del proyecto, lo cual conduciría posiblemente a una edificación completamente diferente.

“Cuando el edificio está hecho – señala Holl – no estás involucrado para nada. Estás fuera de la foto, está ahora fuera en el mundo, y tiene que emprender su propia vida.”⁷⁴

Llega un punto en el que el objeto ha trascendido más allá de la intencionalidad original de sus autores, y en este caso, gracias a su naturaleza particular avanguardista, ha provocado su conversión, en uno de los puntos de encuentro más importantes de la escena arquitectónica neoyorquina.⁷⁵ Lo cual imposibilita una readaptación al clima, por lo menos hasta que no decline su favorecida condición.

Leclerc reclama al respecto de la arquitectura de Holl, que un objeto se percibe como se desea o no, respecto de un objetivo, dependiendo de los valores que intervienen en el sistema coherente de polos. No tiene sentido decir que se puede valorar un objeto “en sí”. Sólo adquiere un significado dentro de un sistema de objetos que satisfacen diferentes objetivos.⁷⁶ Es decir, que el objeto no evoluciona por sí mismo fuera de la intencionalidad de su creador, sino que es gracias al aparato contextual, que es aparentemente impulsado hacia adelante. Una de estas condicionantes la aporta el sujeto en su actitud catéctica⁷⁷, aquella que ante objetos arquitectónicos reacciona espontáneamente ante estos, según la “gratificación” que ofrezcan. La catexis significa, al contrario que el conocimiento, que los objetos no son puros, sino que están “coloreados” por los intereses individuales.⁷⁸

La recepción arquitectónica que vincula intereses y apariencia, se asimila en gran medida por la vista, ya que rara vez se toca, huele o escucha el techo o los muros de la mayoría de las edificaciones,⁷⁹ el sentido del tacto a este efecto, suele autenticar cuanto se experimenta, dando testimonio de la limitación física sensible del ser humano, ya que se funda en la materialidad.

Es difícil hoy en día, depender sólo de la vista como exclusivo mecanismo autenticador, ya que existe una variedad de medios para engañar a este sentido.

Zaha Hadid exhibe esta problemática, comentando sobre la hibridación de los dos tiempos (el real o presente, y el diferido o representado) que se yuxtaponen a modo de una superposición que no permite distinguir con agudeza, aquello que pertenece a cualquiera de los tiempos por separado.⁸⁰ Por tanto, conduce a una experiencia de dudosas imágenes.

La imagen en su calidad de decreciente autenticidad, dejará de ser admitida como evidencia en los juicios, tal como vaticina el escritor William Gibson en una entrevista al diario el País, en 1993.⁸¹

El mundo de la arquitectura igualmente acabará por desechar la imagen, como prueba fehaciente del producto arquitectónico. Volviendo a atraer al sujeto receptor, para que este pueda comprender en proximidad y en tiempo real, una experiencia vívida y sensible del objeto, y su relación con el contexto.

Oosterhuis señala, que “Nadie sale de un edificio del mismo modo en que entró.”⁸² Dado que las condiciones cambian, además de enriquecerse por el intercambio entre sujeto y objeto.

El límite de acogida en condiciones climáticas críticas, no fue previsto, y ahora se percibe en este

74 Iovine(2006),

75 Leclerc(1994), p 108

76 Norberg-

Schulz(1967), p 43

77 Catexis: Término del psicoanálisis que indica una inversión consciente o inconsciente de energía psíquica en una idea, objeto o persona.

78 Norberg-

Schulz(1967), p 43

79 Friedman(1957), p

152

80 Zaha Hadid, en

Davison(1999), p 91

81 Praga(1999), p 123

82 Oosterhuis(2003),

p 27

proyecto como un error. El significado extraído de esta obra, implica un abanderamiento a favor de la promoción arquitectónica, aunque paradójicamente sus condiciones lo son menos de lo habitual. Por lo tanto, la lección aquí, estriba en abarcar en cualquier experimento agresivo, no menos que lo habitual. Después de aprender la lección del objeto en la creciente complicación fenomenológica, hay que prever un retorno a la simplicidad, como señala Bergson.⁸³

83 Bergson(1975), p 116



fig. 6.6 Storefront, en un temprano atardecer, posiblemente en invierno



6.2.1.1 Una Idiosincrasia en tensión con una Circunstancia: Conducta creativa



fig. 6.7 Vito Acconci y Steven Holl, durante la creación de la Storefront

Tanto Acconci como Holl retoman elementos de su obra pasada, con tal de ensayarlos de nueva cuenta en un afán heurístico⁸⁴.

Acconci, casi desde el principio de su carrera como artista, haría una lenta conversión de escritor a arquitecto, pasando de manifestaciones poéticas, al performance, al cine en súper 8, al video, a la banda sonora, a la instalación y a la escultura, para finalmente decantarse con la creación arquitectónica, con el Acconci Studio, haciendo encargos públicos y proyectos arquitectónicos.⁸⁵ Este proyecto marca la transformación definitiva de Acconci en arquitecto.

La tendencia de Acconci hacia el tratamiento del espacio, es patente desde los poemas que escribía en los años 1960, como puede apreciarse en el siguiente extracto.

I am going from one side to the other
am
going
from
one
side
to
the
other.⁸⁶

La recepción del cambio radical entre artista y arquitecto, se da en los primeros años después de 1980, cuando los críticos al recibir con incompreensión y desinterés su nueva tendencia, se preguntaban “¿Cómo se pasa de masturbarse en público a proponer casitas y cochecitos?” “Acconci ha perdido el espíritu de confrontación. Y lo ha perdido dejando el arte de la performance por la arquitectura.”

A mediados y finales de los años 1960. Acconci era un escritor que empleaba un enfoque lógico y sistemático, que sería su marca en los performances de los años 1970.⁸⁷

A finales de los años 1960, Acconci en su lenta transición de la escritura al trabajo del performance, tenía lugar conforme las lecturas de poesía dieron paso a los performances en las galerías. Aunque los performances de Acconci, no estaban limitados a espacios expositivos restringidos, sino a sitios incluidos en la ciudad, dijo, “Ir a la calle era una manera de transgredir literalmente los márgenes, liberarse de la casa y dejar el papel detrás.”

84 Heurística: Técnica de la indagación y del descubrimiento.

85 Corinne Diserens, en Acconci, et al.(2004), p 9

86 ‘Twelve minutes’, 0 to 9, 1967, *Ibid.* p 54

87 Finkelparl, et al.(2000), p 173

Esto quedó demostrado literalmente, cuando caminó fuera de una galería hacia la ciudad en 1969, con la pieza *Following Piece* (1969). Esta pieza consistía en seguir a una persona diferente a lo largo de las calles, hasta que entraban al espacio privado, cada día durante un mes. Entonces envió un registro de sus actividades a un miembro del mundo del arte, "una especie de reporte urbano de vuelta a la torre de marfil." *Following Piece*, estaba concebido a modo de correo artístico, y dentro de los sistemas artísticos de aquella época, fue un precursor del trabajo artístico de Acconci de los años 1980 y 1990.⁸⁸

Los primeros años 1970, también vieron una proliferación de videoarte en el trabajo de Acconci,

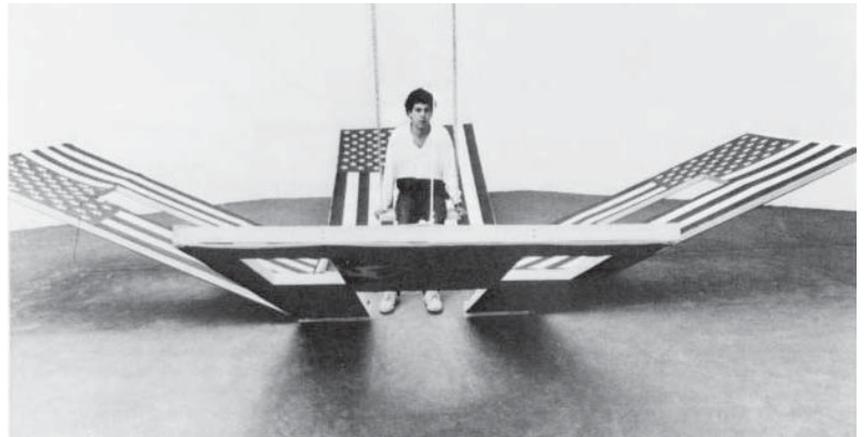


con los performances, las videocintas, el exagerado modo literal y sistemático de su escritura. En estos momentos la repetición y variaciones sobre el tema, eran constantes en el trabajo de este artista.⁸⁹

A *Seedbed*, se le cita a menudo como el polo opuesto del trabajo público de Acconci, fue con trabajos de esta naturaleza, que su investigación de interdependencia con el espectador, comenzó a ser cada vez más evidente. Las instalaciones de Acconci a finales de los

años 1970, también empezaron a incluir regularmente lugares para que el espectador se sentara. Estos se convertirían en un aspecto central de su trabajo posterior. En 1980, Acconci comenzó una serie de trabajos que llamó 'arquitectura auto-eréctil', espacios que eran activados o creados con la participación del espectador.

Ya fuera que al espectador se le pidiera pedalear una bicicleta que movería el escenario, o sentarse en un columpio que tiraba de los muros, de modo que cayeran hacia el suelo, los trabajos estaban incompletos sin la participación activa. En los años 1980, Acconci también creó un número de entornos esculturales, que usaron la imagen de la casa, a menudo se les



daba la vuelta o giraba en ángulo. Estas instalaciones, siempre permitieron al espectador investigar, caminar en medio del espacio y sentarse en una variedad de sitios.⁹⁰

En la exposición de *Public Places*, de 1988 en el MoMA, Acconci presentó por primera vez algunas propuestas de arte en el espacio público, al tiempo que fundaba el Acconci Studio. En las subsiguientes exposiciones internacionales, Acconci presentaría casi en exclusiva

88 *Ibíd.*p 24

89 *Ibíd.*p 173

90 *Ibíd.*p 173-174

fig. 6.8 Obras de Acconci:
Following piece 1969
(izq.); Instant house 1980
(der.)

maquetas, mientras que su nombre seguía identificado con el videoarte y el performance.

Una mirada retrospectiva por los treinta años de obra de Vito Acconci, pone en evidencia que no es que él decidiese emprender una segunda carrera como arquitecto, sino que a lo largo de su evolución, fue situando sus estrategias artísticas, cada vez en campos nuevos de manera sistemática.⁹¹

En el año 1976 Acconci sale literalmente al exterior de la galería, con la exposición *Where We Are Now [Who Are We Anyway?]* (¿Dónde estamos ahora [¿De todos modos quienes somos?]). En esta obra de crítica institucional, la mesa, alrededor de la cual pueden reunirse los visitantes de la exposición, sentados en taburetes, se alarga hasta convertirse en un trampolín que acaba saliendo por la ventana.⁹²

Peoplemobile, de 1979, representa la transición hacia los muebles, las casas de principios de los años 1980, y las obras portátiles de los años 1990.⁹³

La evolución de la construcción conceptual de la arquitectura de Acconci, se da de lo particular a lo general, ya que es a partir de los muebles y las 'casas'(cubículos) que Acconci desarrolla sus primeros proyectos arquitectónicos, lo cuales pasaron de intervenciones esculturales, a intervenciones arquitectónicas, cada vez vinculados a más funciones.

Ya más decantado por la arquitectura, comenzó a exhibir objetos cotidianos evocando su función y significado simbólicamente. Más tarde haría piezas como la *Bad Dream House*, que aun siendo una representación arquitectónica, puede ser considerada una intervención escultórica, mientras que los proyectos creados a partir de 1988, son mayoritariamente intervenciones arquitectónicas, que se adhieren a la arquitectura preexistente, y que

desarrollan sus formas a partir de las estructuras previas.⁹⁴

Acconci, después de la *Bad Dream House*, se propone el parque infantil como un primer tema, este lo intenta plasmar en una maqueta, incluso antes de tener un encargo concreto. En *Proposal for a Playground*, Atlanta 1983. Acconci concibió toboganes, columpios y castillos tubulares a partir de enormes cascos de béisbol, hockey y fútbol americano de color rosa, mientras que en *Land Ho!*, del año 1983, presenta un paisaje devastado por una inundación, donde los objetos de la civilización, como una barca de vela, se encuentran hundidos en fragmentos en el suelo. En diferentes variaciones estos elementos se convierten en miradores, asientos o escondites.⁹⁵

En 1991, Acconci haría la *Mobile Linear City*, el claro antecedente de como la *Storefront*, habría de configurarse dos años después.

Acconci declara hacer diseño y arquitectura, aunque se reserva evitar la etiqueta de arquitecto.⁹⁶ Este autor responde a la relación con el arte, a la que constantemente se ve vinculado, de la siguiente forma: "Maldigo cada centímetro del mundo del arte. Toda mi vida he intentado huir de él, en cierta medida. Si hoy digo, por ejemplo, que hago arquitectura, esto no tiene ningún eco. La mayor parte de la gente, prefiere pensar que soy un artista. Además, quizás lo sea: un artista que cree que hace arquitectura (risas). No obstante, siempre consideré que el mundo era mucho más vasto que el mundo artístico..."⁹⁷

Por otro lado, Holl, establecido en Nueva York desde los años 1970, había empezado a dar clases en la Universidad de Siracusa y más tarde en Pratt y Columbia en 1980, había establecido en definitiva, una praxis académica y una vinculación inequívoca con Nueva York. A partir de esta relación académica, Holl manifestaba su preocupación considerando que, "la

91 Acconci, et al.(2004), p 395

92 *Ibíd.*

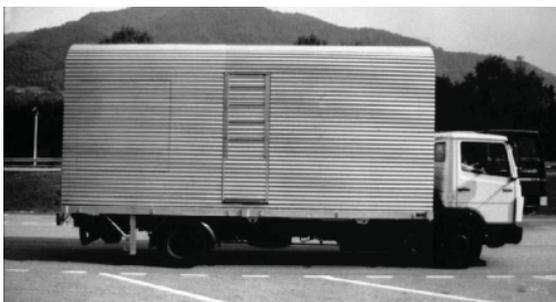
93 *Ibíd.*,p 396

94 *Ibíd.*

95 *Ibíd.*,p 397

96 *Ibíd.*,p 36

97 *Ibíd.*,p 38



arquitectura siempre tiene que traerse de vuelta al nivel de la reflexión y el pensamiento, la enseñanza, es una forma de balancear la práctica.”⁹⁸

Pérez Gómez señala, que gracias a la ausencia estilística en la obra de Holl, sus proyectos ofrecen necesariamente diferentes posibilidades.⁹⁹ Además añade que la aspiración de Holl, es seguir proponiendo una arquitectura en acto, más que un producto específico.¹⁰⁰

Zaera Polo señala la diferencia de su trabajo con los post-modernistas, al decir que explora la diferencia a través de la percepción, de las cualidades físicas de la arquitectura, y no mediante un lenguaje semiótico. Aquí el discurso fenomenológico, toma importancia como “percepción de la materia diferenciada e inestable”¹⁰¹

Sea cuales fueran las condiciones expectantes de la crítica “la arquitectura –dice Pérez Gómez – debe considerar seriamente el potencial de la narrativa, como la estructura de la vida humana, una visión poética llevada a cabo en el espacio-tiempo.”¹⁰² Habrían de construir en este proyecto, tanto Holl como Acconci, una narrativa, que participara de sus preocupaciones, para y con las circunstancias.

Aquí es donde Holl llega a los anclajes (que menciona en sus escritos). Más que la posición física de un edificio, el anclaje comprende ambos, un enraizamiento conceptual y uno experimental.¹⁰³ Finalmente, Holl precisa que la “Arquitectura, tal vez más que cualquier otra forma de comunicación, posee el poder de unir la expresión intelectual e intuitiva.”¹⁰⁴

Al encuentro fundamental de este proyecto, llega Holl como el abanderado intelectual, mientras que Acconci representa el sentido intuitivo.

fig. 6.9 Antecedente inmediato de la Storefront: Mobile Linear City, Acconci, 1991

98 Futagawa(1996), p 14

99 Alberto Pérez-Gómez, en Holl(1996), p 9

100 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 550

101 Ibíd.p 16

102 Holl, et al.(1994), p 23

103 Holl(1991), p 4

104 Holl y d'architecture. (1993), p 23



6.2.1.2 Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Circunstancia: Efecto de la personalidad arquitectónica

fig. 6.10 Croquis para la Storefront, espacio pivoteante Holl

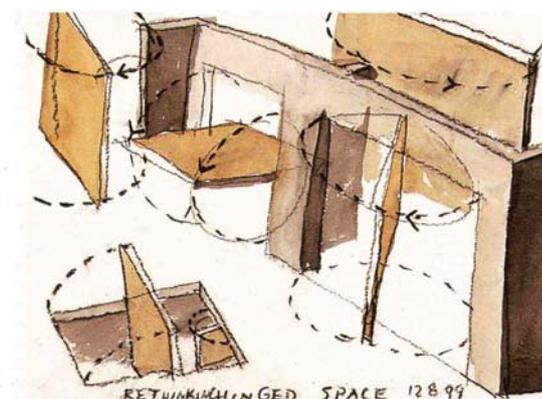
Al tiempo que Acconci adopta el papel de arquitecto, Holl le cede el paso, mientras que adopta un rol reflexivo, Acconci, aquí no sólo logra aterrizar en la disciplina arquitectónica, sino que participa de un intercambio de papeles, ya que el artista funge como arquitecto, y el arquitecto como artista, teniendo como escenario justo este, el aparador para arte y arquitectura.

Acconci declara este intercambio de roles al mencionar que, "Steven está acostumbrado a trabajar como un arquitecto y quería trabajar como un artista; Yo quería trabajar como un arquitecto."¹⁰⁵

Además de las manifiestas intenciones arquitectónicas de Acconci, en Holl existía una predisposición por el arte, que haría de este intercambio de roles, un hecho poco sorprendente. Ya que Holl, casi abandonó los estudios de arquitectura en 1967, para convertirse en pintor.¹⁰⁶

Esta predisposición hacia la pintura por parte de Holl, permanecería manifiesta en su afición por conceptualizar mediante acuarelas, herramienta que utiliza también para conceptualizar este proyecto.

De acuerdo con Steiner, "si todos los pintores nacen como fenomenólogos (van den Berg), uno podría extender esta observación a los arquitectos. En la medida en la que pueden acotar el objeto que merecen, están sujetos a reproducir la condición de su acto de percepción, como el objeto de percepción: suspenden su creencia en la existencia de un mundo, al menos de acuerdo a su concepción colectiva de ese mundo."¹⁰⁷



Los objetos arquitectónicos significativos, mantienen esta misma condición, a menudo gracias a una vida de privaciones y al desarrollo continuado de un cuerpo teórico.

Para Steven Holl, la arquitectura solo tiene significado, cuando posee una estrategia conceptual, basada en la reflexión filosófica. "La esencia del trabajo arquitectónico, es la relación necesaria entre concepto y forma."¹⁰⁸

Holl reconoce que hay una fuerte componente visual en la arquitectura, aunque también la aprecia como una forma de arte mucho más rica, que enlaza no sólo con lo visual, sino también con lo conceptual, lo fortuito, lo fenomenológico, lo social y con más, mucho más.¹⁰⁹

105 Acconci(2006), p 25-27

106 Futagawa(1996), p 11

107 Steiner, et al.(2002), p 78-79

108 *Ibíd.* p 12

109 Cabanes y

Sánchez(2003), p 37

Cada esfuerzo creativo restablece el patrón, y tiene que reinventar la matriz del tiempo, que podría reemplazar a la matriz histórica, para reconstruir la experiencia de la temporalidad, como una forma ideada.¹¹⁰

Jencks convoca a mantener una actitud que genere un equilibrio, entre la expectación y la memoria, abre su argumento con una locución latina:

"Futura abhorret vacuum: lo cual significa que se perjudica al futuro, cuando ya no se busca, estar vivo es ser de alguna manera un futurista, ya que la vida necesariamente conlleva expectación, proyección, deseo por las cosas que vendrán y memoria. Ésta última necesidad, la memoria, es la verdad irreductible a partir de la cual el conservador, comienza a hacer pronósticos a futuro. Jencks Señala que sólo a partir de la memoria del pasado, el futuro puede tener sentido, ya sea como progreso o cambio, dado que el significado consiste en una oposición entre el pasado y el futuro.¹¹¹

Las obras necesariamente, parecen responder en diferente medida al marco filosófico que les da fundamento. La capacidad de Holl para hacer justicia a esta intención fundamental, sin embargo, se ve aumentada por la flexibilidad formal de cada proyecto, nunca predeterminado por un lenguaje estilístico.¹¹²

En el caso del desarrollo de Acconci, la razón que él indica como propulsora para comenzar a hacer arte, fue el resentimiento en contra de los signos de 'no tocar' en el museo.¹¹³ Más tarde, como indica Mariño, violaría las categorías de la práctica visual, con tal de exponer la temporalidad de la escultura, al espacio de entre las artes, es decir hacia el teatro.¹¹⁴

A principios de los años 1980, hizo equipo para los espacios públicos. Añadía piezas que eran interactivas, el espectador completaba la pieza, que consistía en un vehículo, o un instrumento que el espectador

podía ver – el uso tenía por resultado, la erección, un refugio, una arquitectura, el espectador culminaba la configuración del objeto gracias a su acción.¹¹⁵

Acconci, al describir la forma en la que aborda el campo de acción arquitectónico, declara que "La arquitectura existe, porque la naturaleza es peligrosa."¹¹⁶ Caso curioso, ya que dentro del arte, Acconci era visto como una amenaza.

Al entrevistarse con Tom Finkelpearl, Acconci describe como se llevó a cabo la relación previa a la realización de la *Storefront*.

Primero fueron abordados tanto él como Steven Holl, por Kyong Park y Shirin Neshat (coordinadores de la *Storefront*) quienes querían que ambos colaboraran, lo cual no sería una primera vez, ya que en 1988, habían trabajado juntos en el proyecto de un tramo de siete manzanas en Washington DC. El proyecto de Washington nunca tuvo lugar, solo llegó a fase de investigación y desarrollo.

En el caso de la *Storefront*, era Acconci quien promovía la idea de la renovación, advirtiendo que era una oportunidad singular para él, a diferencia de Holl, a quien se le presentan este tipo de oportunidades a menudo.¹¹⁷

En una reflexión que hace Holl, se advierte la amplitud experimental de la actitud que emprende con cada nuevo proyecto, haciendo que la *Storefront* no sea la excepción."La arquitectura ha de permanecer en el ámbito de lo experimental, abierta a nuevos valores e ideas. Enfrentada a las tremendas fuerzas conservadoras que la impulsan constantemente hacia lo ya probado, lo ya construido, lo ya pensado, la arquitectura debe explorar lo que aún no se ha sentido. Sólo de este modo, podremos compartir nuestro gozo con las generaciones futuras."¹¹⁸

110 Steiner, et al.(2002), p 75

111 Jencks(1971), p 9

112 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 547

113 Nobel(1999),

114 Mariño(1999), p 64

115 Finkelpearl, et al.(2000), p 184-185

116 Nobel(1999),

117 Finkelpearl, et al.(2000), p 176-178

118 Holl(1996), p 16



6.2.1.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Elemento fundamental de la personalidad arquitectónica

Hay circunstancias que por su magnitud sorpresiva o fantástica, marcan de forma definitiva el modo de pensar y actuar de cada sujeto creador; tal es el caso de lo que le sucediera a Holl en un viaje por Canadá. Holl relata que gracias a una conversación con un alumno de filosofía, su campo teórico se ve ampliado en gran medida, ya que lo introduce a Merleau-Ponty, y con ello a su fenomenología particular.

Frampton corrobora esto, ya que encuentra que a partir de 1982, existe una diferencia en la arquitectura de Holl, a partir de entonces, esta se desvincula del carácter del material, y de la fenestración¹¹⁹ que pudiera emplearse para producir un cierto efecto en la superficie.¹²⁰

De acuerdo con las consideraciones de las últimas obras de Merleau-Ponty, Pérez Gómez señala que, la hermenéutica fenomenológica, ha reconocido la *autonomía* del lenguaje poético, demostrando que su significado se deriva de su capacidad de hablar de algo 'ajeno', que lo 'sustenta' y lo 'precede', incluso cuando este 'otro' producto creativo se obtiene mediante el lenguaje.¹²¹ Teoría que sustenta la conceptualización poética, y a veces exógena de las ideas que llevan a concebir un objeto, ya que este no tiene que limitarse a partir exclusivamente de condiciones locales.

Frampton, indica que Holl jugaría con los temas del apartamento Cohen, en numerosas piezas subsecuentes. En un apartamento en la torre del MOMA de 1987, en una tienda para *Giada* en

Nueva York del mismo año y en otro apartamento completado en Nueva York en 1988. En los tres, Holl pasa de una pieza de ingenua inventiva rítmica a la siguiente, siempre desplegando su sentimiento perene por el equipamiento poético, y su talento al lograr luminosidad a partir de sus componentes más improbables; un armario empotrado en la torre del MOMA, vidrio encofrado y recubrimiento de lámina de cobre en *Giada*, y por último, un muro curvo en madera de Tilia Americana y seda de avión (un polímero sintético, posiblemente Nylon, Dacron o Vectran). Estas componentes las mitificaría Holl, como 'las alas de Ícaro'.¹²² Los mecanismos propositivos son similares, los materiales no, la experimentación con la luz exterior se mantiene como una constante que reúne a estos proyectos.

En cuanto a Acconci, este descubre y critica que "... la vida en su conjunto se presenta como una inmensa acumulación de principios e intereses económicos, que han despojado gradualmente a la gente de su capacidad para apropiarse del tiempo en el que está viviendo. Todo lo que era visible directamente, se ha transformado en un resultado."¹²³ La información expuesta, es para él, producto de la evolución de procesos, la discusión de grupos de trabajo, y al final se exhibe ostentando su artificialidad con destinatarios específicos, que dejan poca libertad al espectador. Estos factores circunstanciales, surten un efecto determinante en el pensamiento de estos autores, que en respuesta, procesan y critican en objetos arquitectónicos, tales como la galería *Storefront*.

119 Fenestración: Acción de perforar o practicar una abertura.

120 Kenneth Frampton, en *Holl y d'architecture*. (1993), p 7

121 Alberto Pérez-Gómez, en *Holl(1996)*, p 10

122 Kenneth Frampton, en *Holl y d'architecture*. (1993), p 7

123 Acconci, et al.(2004), p 361

En respuesta al desafío de Merleau-Ponty, la obra de Holl y Acconci reafirma la esperanza en la posibilidad, de una arquitectura culturalmente significativa,

una característica poco común en un mundo crecientemente privatizado, en el que la percepción de la realidad, se identifica cada vez más con una 'imagen' telemática,¹²⁴ y no con la presencia objetiva que tiene por bien exponer la obra.

124 Alberto Pérez-Gómez, en Holl(1996), p 10

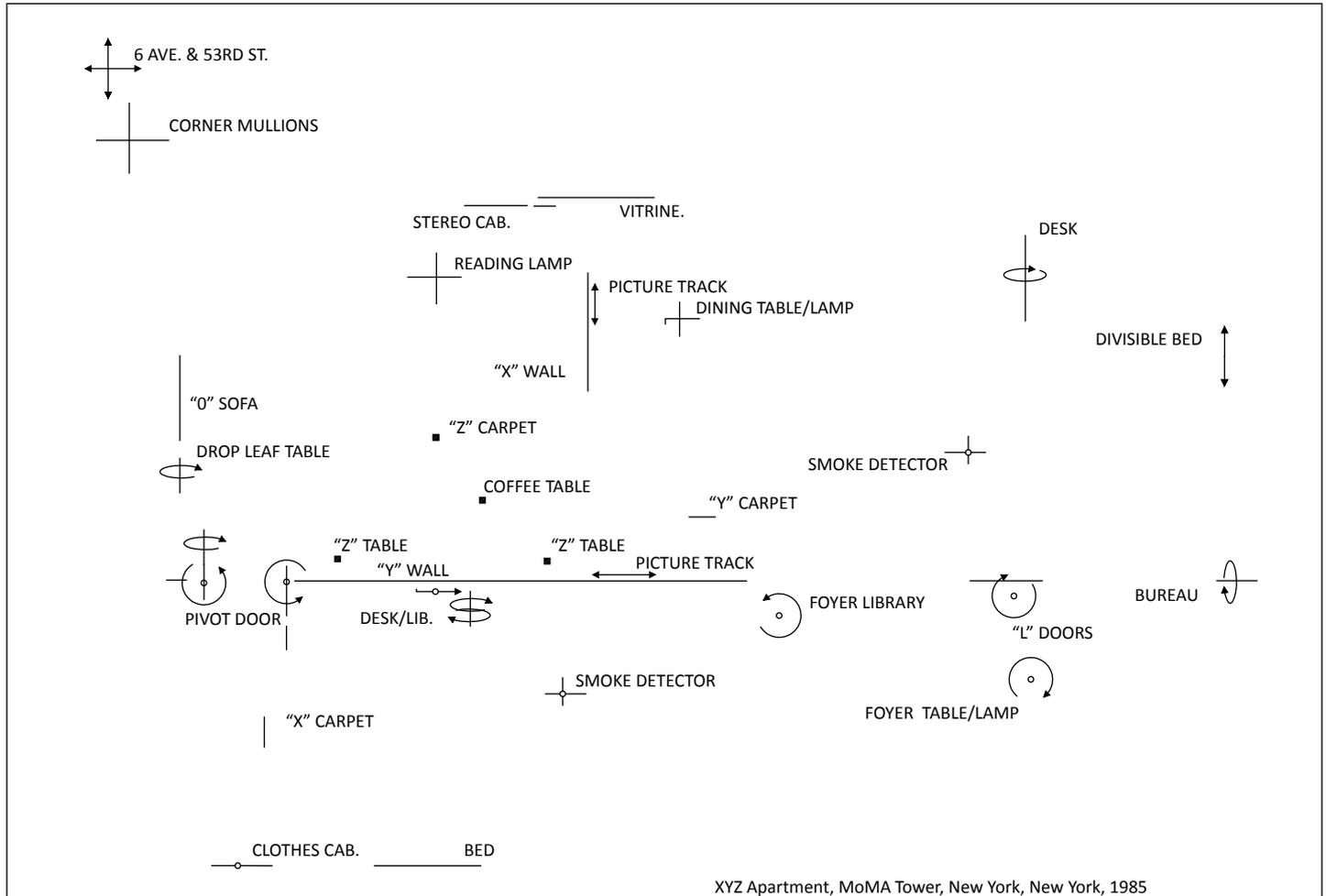


fig. 6.11 Apartamento XYZ, 1985-1987, posiciones y movimientos de los objetos compuestos, nueva forma de composición de Holl.



6.2.2.1 Una Idea en tensión con una Historia: El criterio del arquitecto

Holl, desde su llegada a Nueva York en 1977, se refiere a Acconci como un artista al que siempre ha respetado. Ambos han mantenido siempre un deseo de colaborar, la primera colaboración infructuosa tuvo lugar enfrente de la *National Portrait Gallery*, en la séptima avenida en Washington. Para esa ocasión, habían volado para hacer una presentación a un grupo de abogados mayores. Según relata Holl, la experiencia transcurrió de la siguiente forma “Vito estaba de pie, haciendo la presentación, recargado en la pared al describir algo, hasta que en un momento dado, uno de los abogados nos pidió que saliéramos de la habitación por algunos momentos. Treinta minutos más tarde, nos dijeron que estábamos despedidos del proyecto. ¿Te lo puedes imaginar? Esta fue nuestra primera experiencia juntos.”¹²⁵

En esta segunda oportunidad de colaboración, tres años más tarde, había una expectativa más prometedora que en la otrora oportunidad, la cual desechara el proyecto de planificación urbana, originalmente patrocinado por la *Pennsylvania Avenue Development Corporation*.¹²⁶

En esta nueva colaboración, Holl y Acconci establecieron un peculiar sistema de trabajo. Que cada uno describe con diferentes matices.

Aquí, Holl y Acconci mantendrían una lucha interna llena de propuestas. Ya de por sí la propia decisión de colaborar con Vito Acconci, era indicativa de las inclinaciones encontradas con las que Holl tiene

que lidiar habitualmente. Acconci, viejo amigo del arquitecto, es un artista cuyo renombre emana de la dimensión crítica de su obra. Acconci por su parte, con escasa preocupación por lo sensual y una actitud prosaica hacia el oficio, re-formula, re-contextualiza y re-territorializa los lugares comunes, doblando o redoblando de forma irónica sus significados, asimismo representa la apoteosis del proyecto crítico.¹²⁷

El mecanismo de trabajo que establecieron, partía de un esquema de reuniones, donde Vito proponía una idea, mientras que Holl tendría otra. Entonces se separaban y trataban de hacer lo de uno, más como lo del otro y lo del otro más como lo de uno, para entonces reunirse de nueva cuenta. “Era como estar en una puerta giratoria y nunca estar juntos. – según comenta Holl – Seguíamos manteniendo reuniones aunque nunca teníamos el mismo esquema.”¹²⁸

La versión de Acconci es muy similar, comenta que el modo en el que colaboraron, “fue que cada uno trabajaba por separado, y después ambos nos juntábamos y resumíamos, revisábamos e intercambiábamos ideas. El intercambio estaba agonizando y antagonizando. En cambio cada uno de nosotros, al jugar con la idea del otro, la remplazábamos, con una propia. De manera que siempre teníamos que volver a empezar desde el principio. Ninguno de nosotros estiro y extendió lo que el otro había presentado. Si uno de nosotros lo hacía, o si alguno de nosotros anticipaba hacia donde iría el otro, el otro ya había ido hacia algo diferente. Entonces, después de una serie de caminos sin final,

125 Futagawa(1996), p 36

126 Holl(1996), p 110

127 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 554

128 Futagawa(1996), p 40

algo ocurrió. Lo que pudo haber ocurrido, fue que al saber que nos acercábamos al límite, ahora teníamos que ponernos serios.

De manera que nosotros – el Acconci Studio – hicimos un modelo con una fachada cambiante: con secciones de la fachada empujadas al interior, o tiradas al exterior, haciendo asientos con la fachada. Holl comparó las secciones cambiantes a las ventanas, que hicieron que el Acconci Studio pensara en puertas, lo cual a su vez les hizo pensar en muros móviles. “Steven – según Acconci - quería abrir la fachada a la luz, así que pensamos en abrir la fachada a la gente – la luz tendría cuidado de sí misma. Nosotros – el Acconci Studio – proporcionamos paneles móviles; hicimos dibujos, pero nada de esto habría pasado sin:

- las conversaciones con Steven,
- argumentos con Steven,
- golpeándonos la cabeza contra los muros con Steven.”¹²⁹

Holl admite que su colaboración con Vito Acconci en la Galería *Storefront*, fue una experiencia intensiva.¹³⁰

Tras lidiar con varias ideas en conflicto, Acconci en retrospectiva comenta lo difícil que es saber el verdadero origen de la idea directriz. Ya que Holl comenzó con dibujos de acuarela, mientras que Acconci lo hacía con maquetas. En una maqueta los paneles de la fachada se inclinaban y se sumergían en el suelo. Esta parecía ser la idea seminal, ya que en ella todos coincidían, con este enfoque se concebía la *Storefront* como una ‘casa de cartas’

En una propuesta también preliminar, se invocaban dos fases, primero tirando el muro antiguo, con la idea de luego poner uno nuevo, hecho de piezas del anterior. Como no habría dinero para esa segunda fase, se habían dado por vencidos: ya que habrían

estado proveyendo bajo esta propuesta, un trabajo de demolición, más no uno de construcción, ni un trabajo de reconstrucción.¹³¹

Holl y Acconci, han ido más allá de hacer incisiones quirúrgicas en las paredes, y han llevado a cabo – según Philips - una ‘autopsia’ completa del edificio. “El muro sur – según comenta Philips-está cortado, esterilizado, y engrapado, de manera que todos los espectadores participan en el examen forense que confirma el deteriorado estado de la galería de arte.”¹³²

Acconci defendía la idea de renovación, argumentando que “no significa necesariamente destruir lo viejo, ya que se puede rodear con lo nuevo, puedes desprenderlo de lo nuevo o puedes insertar lo nuevo.”¹³³

Acconci en la producción de sus maquetas, asume a la arquitectura como un instrumento para la interacción, señala que la única intervención real que él tiene en la representación del proceso prefigurativo de cualquier proyecto, tiene que ver con poner las figuras humanas en la maqueta, procurando entender y proyectar lo que estas personas harían, donde y como lo harían.¹³⁴ Es una versión avanzada del juego de la casa de muñecas. Con este ejercicio, Acconci hace uso de la maqueta, como intérprete entre su forma de pensamiento como escritor, homologando con la de arquitecto, pudiendo ejercer una transición entre la representación bidimensional, al plano experimental.¹³⁵

Pérez Gómez describe como Holl y Acconci comenzaron, “con un muro liso y enlucido, diseccionado igualmente en paneles pivotantes. Cuando los paneles están cerrados, los cortes forman un enigmático dibujo sobre el muro. Cuando se abren, disuelven el muro en una serie de lamas, mesas, sillas, puertas y otros elementos utilitarios. Es una operación sagaz, provocativa, inteligente, crítica; para bien o para mal.”¹³⁶

129 Finkelpearl, et al.(2000), p 178-179

130 Cabanes y Sánchez(2003), p 50

131 Finkelpearl, et al.(2000), p 178-179

132 Philips(1994),

133 Acconci(2006), p 98

134 Finkelpearl, et al.(2000), p 182

135 Ibíd.p 187

136 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 554

137 Holl y d'architecture. (1993), p 28

138 *Ibíd.*

139 *Ibíd.*

140 Futagawa(1996),

p 40

141 Barthes(1985), p 93

Holl describe a la arquitectura como una 'liga' en transformación, el arte de la duración, que cruza el abismo de las ideas y los órdenes de la percepción, entre el flujo y el sitio, siendo una fuerza a su vez, que hace de puente entre el intelecto profundo y las sensaciones de

vista, audición y tacto, entre las más altas aspiraciones del pensamiento y los deseos viscerales y emotivos. En la arquitectura se agrupan una multiplicidad de tiempos, una multitud de fenómenos se fusionan, y una variedad intencional tiene lugar.¹³⁷

Holl y Acconci, llegan entonces al mismo resultado mediante mecanismos diferentes, Acconci lo resuelve mediante el ensayo físico con las figuras a escala, en el sitio también a escala, mientras que Holl ejerce esta misma interacción de forma mental.

Dentro del concepto del arte de la duración que menciona Holl, se entrevé el concepto de 'duración' desarrollado originalmente por Bergson, este incluye una 'multiplicidad de secesión, fusión y organización'.¹³⁸ Idea que aparece en la *Storefont* ya que esta galería refleja las ideas de aceleración de las tendencias fluctuantes, donde se hace imposible el encuentro con apetitos en continuo cambio, donde el "Perdurar – según indica Holl - es un desafío primario para la arquitectura concebida hoy en día."¹³⁹ El perdurar de este proyecto depende de la relación y el cambio continuo de la transformación prevista por, y con el sujeto también cambiante.

Holl cierra la experiencia admitiendo que, "Al final se nos terminó el tiempo. Y no sé cómo es que se resolvió. Aunque este proyecto tiene una cierta intensidad en sí, y gana intensidad a partir de nuestro compromiso con nuestro trabajo."¹⁴⁰

Roland Barthes, señala a este tipo de momentos, como el momento pregnante, momento donde ciertamente existe la presencia de todas las ausencias (memorias, lecciones y promesas) en cuyo ritmo, la historia se vuelve inteligible y deseable.¹⁴¹

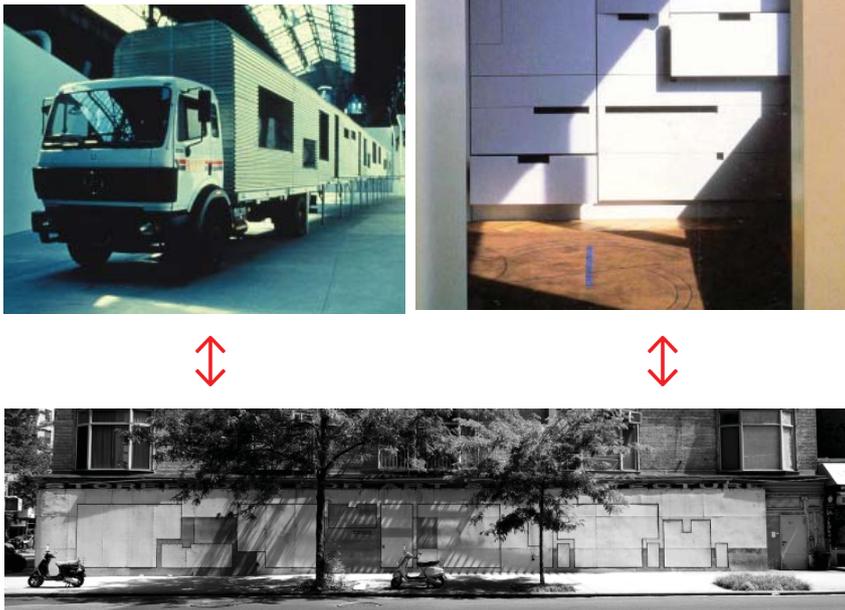


fig. 6.12 Dilución de la aportación de uno u otro autor. Apartamento XYZ, Holl, 1987 (der.), Mobile Linear City, Acconci, 1991 (izq.), Storefront for Art and Architecture Holl y Acconci, 1993 (abajo).



6.2.2.2 Una Idea como antecedente de una consecuente Historia: Prediciendo la indeterminación

El tipo de intervenciones que constantemente admite la galería *Storefront*, abarca una variedad que va desde las exposiciones individuales, expresamente hechas para el sitio, hasta exposiciones grupales, que a su vez abarcan temas que van desde los tecnológicos, hasta temas políticos y sociales con enfoque artístico u arquitectónico. A menudo, los contenidos y las instalaciones que promueve esta galería, desafían los formatos convencionales. Sea con diferentes colores, reflejos, cortinas, letreros, variaciones en el flujo, motivos expositivos, contenidos o públicos, la galería *Storefront*, promueve la adaptación de la galería para con las nuevas exposiciones o con el expositor.

La filosofía de la galería, alienta a todos los artistas que exhiben, a experimentar y adoptar las condiciones inusuales del espacio de la galería, sea con su espacio triangular en planta, y con acceso desde la calle por la fachada del proyecto de Acconci y Holl.

Aquí se han exhibido más de mil artistas, arquitectos y diseñadores de renombre internacional, cada uno formulando su muy particular exposición, algunos de estos expositores han sido: Peter Cook, Diller+Scofidio, Tony Feher, Dan Graham, Coop Himmelb(l)au, Alfredo Jaar, Kiki Smith y Lebbeus Woods, entre muchos otros.

¹⁴²

Holl advierte lo delicado que son las ideas que conducen cualquier proyecto. Adscribe que estas se forman por una combinación de los dos hemisferios del cerebro. Si se trata de sacar de balance y se trata de

concebir un proyecto en un vacío, se corre el riesgo de perder la poesía.

Las ideas deben apoyarse en la complejidad histórica y la intencionalidad específica de cada obra, con tal de no caer en el desarrollo de edificaciones, como aquellas hechas completamente por ordenador, sin ningún tipo de pensamiento. Holl recalca que “para hacer un poema, no se necesita una máquina,”¹⁴³



- 142 Storefront.for.Art. and.Architecture(2007),
143 Futagawa(1996), p 100
144 Steiner, et al.(2002), p 76

fig. 6.13 Exposición Inside Outside, de Petra Blaise, 2001.



Steiner apunta en la producción de Holl, que es como si cada uno de los proyectos registrara el hecho siempre importante que la arquitectura, ha de vivir a la par de su propio concepto, sea históricamente constituido, como una convergencia de diferentes formas de conocimiento y experiencia, estratos o referencia, y modos de idealismo y realidad.¹⁴⁴

145 Paul Ricoeur, en Muntañola Thornberg(2000), p 61
146 Finkelpearl, et al.(2000), p 181

Esta interrelación de elementos en el pensamiento del autor, se acerca más a lo que Ricoeur describe como el momento hermenéutico, que es el momento “del pensamiento, a través del cual el mundo del texto se confronta con lo que consideramos realidad, con el fin de redescubrir esta realidad...”¹⁴⁵ Anticipa las relaciones entre el objeto (el texto) y aquello que lo condiciona y transforma.



También en los proyectos públicos de Acconci, siempre se han permitido ciertas interacciones, son tan flexibles, que aún donde hay bancos para sentarse, hay para diferente número de personas. La Galería *Storefront* no es la excepción a esta condición.

Acconci, describe la idea que promovía a futuro un amplio espectro contextual “No quisimos proveer un espacio en el que otra gente tuviera que encajar, queríamos proveer un espacio en el que otra gente pudiera configurar sus propios usos. Su trabajo podría modelar el espacio, su trabajo no tenía que estar modelado por el espacio. Esperábamos que el espacio pudiera servirles a ellos, que ellos no tuvieran que servir al espacio, o acostumbrarse a este. Como mucho, tendrían que acostumbrarse al cambio, a las posibilidades de cambio que provee el espacio. Si quieren mostrar dibujos en las paredes, las paredes no tienen que estar en una sola posición, si quieren mostrar modelos, una sección del muro puede pivotar para convertirse en mesa o repisa.”¹⁴⁶



fig. 6.14 Exposición de Warren Neidich, septiembre 2002 (arriba); The New York Bike-Share Project , julio 2007,(centro); CPH Experiments, octubre 2007(abajo).

Koolhaas señala que el futuro se está alejando en el transcurrir histórico, al punto de que no seremos capaces de poder predecir lo que sucederá con 5 o 10 años de anticipación, sino que incluso el mes que viene será impredecible, uno de los síntomas más relevantes de este tipo, es la crisis Asiática.¹⁴⁷

El cono de las posibilidades futuras, va creciendo con el tamaño de la población, la velocidad de los aparatos, las comunicaciones y los transportes, el incremento en la pluralidad en las ideas sociales, llega al punto, que continuamente se reduce la certidumbre de los eventos futuros, a causa del acortamiento de su duración.

Bajo el mismo tenor, Brand acusa que “Todos los edificios son predicciones y todas las predicciones son malas”¹⁴⁸ ya que ningún edificio mantiene su condición del diseño original, y todos son transformados con tal de proveer una utilidad vigente en cada contexto histórico.

Ahora bien, Lynch nos aclara que en realidad nuestras propuestas, se deben centrar en el tiempo en el que se vive y no el que se vivirá, ya que “es posible idear lugares y acontecimientos destinados a intensificar nuestro sentido del presente, bien sea por sus propias características vividas, o bien porque agudizan nuestra percepción de la actividad que contienen”¹⁴⁹

147 Koolhaas y
Obrist(2006), p 60
148 Brand(1994), p 178
149 Lynch(1972), p 97



6.2.2.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Idea: Influencia de la memoria histórica en la idea personal

150 Nobel(1999),

151 Acconci(2006), p 79

152 Acconci, et al.(2004),
p 398

La filosofía permisiva de la *Storefront*, ha sido la misma desde su fundación. Esta ha tolerado cambios en su configuración a lo largo de su historia, cada replanteamiento de la fachada, presentaba a la *Storefront* como un nuevo objeto, primero gracias al cambio de dirección, del número 51 de la calle Prince, al número 97 de la calle Kenmare, y luego con los nuevos elementos que se le fueran ajustando, las incisiones que se le hicieran en las fachadas o la interactividad con el público, cuestiones que no significaban ninguna novedad para esta institución.

La comisión concedida a Holl y Acconci, mantuvo la continuidad de este pensamiento, que promovía la transformación constante, su continuidad, se basa en que supieron retomar este planteamiento, perpetuando la posibilidad de variación de las intervenciones que cada artista o arquitecto, formulara en este nuevo caso, logrando asimismo, que estas intervenciones sean fácilmente reversibles.

Acconci señala, de acuerdo con la filosofía de la galería, que quería “tomar la palabra ‘público’ tan literalmente como fuera posible, de manera que nuestro trabajo – el del Acconci Studio – debería ser público en el sentido de que sea de uso público, que sea de acceso y accesible de manera pública”¹⁵⁰

Expresa su interés por el viandante casual, quien se detiene a ver algo, no porque tenga una etiqueta de arte, sino porque establece una conexión directa con la vida de esta persona.¹⁵¹ Aquí, cualquier persona se detiene a ver una vitrina que resulta ser de arte y arquitectura, y no una galería que pretende ser una vitrina. De modo que la fachada, deja de ser una protección de la vida privada, para convertirse en un envoltorio permeable sobre el cual, a la vez, el observador se pueda sentar.¹⁵²

Los espectadores caminan hacia afuera y hacia adentro, atravesando varias incisiones, y por supuesto, forman parte del espectáculo.



fig. 6.15 Storefront, en el
51 de la calle Prince (izq.);
Storefront, en el 97 de la
calle Kenmare (der.).

Al tiempo que había sin lugar a dudas, un raciocinio que justificaba el tamaño y posición de las aperturas en la fachada de la *Storefront*, la experiencia global, resulto una completa negación de la funcionalidad impositiva de la arquitectura.¹⁵³

Pérez Gómez comenta sobre esta fachada, que es “Una muralla misteriosamente adornada, que defiende el mundo del arte sagrado, pero vulnerable frente a la vida callejera. Tímidamente ofrece mirillas para los vulgares mirones de ambos lados. Cuando se abren los paneles, el muro se desintegra, exponiendo el espacio antes sagrado, a la rutina de la calle. La vida se hace arte; el arte se hace vida; e impera la democracia.”¹⁵⁴

Contraria a la corriente versión de las galerías, esta no se disocia de la calle, la entreteje, aquí ya no se diseña con intención de profesar una declaración individual estética, ya que el artista se conjuga con la edificación, y se atiene a las intervenciones que se hagan, en su pequeño trozo de historia de la galería *Storefront*.

La arquitectura que promueve Acconci, busca funcionar gracias a la liberación de lo que él llama el **sujeto participativo**, ya que este ha de escoger de la composición, aquello que le acomode más, en vez de aquello que el arquitecto ha perpetrado.¹⁵⁵

Pallasmaa libera un veredicto para esta relación, en el cual, “la arquitectura nos desliga del presente, y nos permite experimentar el lento y firme flujo del tiempo y la tradición. – ya que – Los instrumentos y las ciudades, son instrumentos y museos del tiempo. Nos permiten ver y entender el paso de la historia.”¹⁵⁶

Acconci menciona “Siendo que no sé que pueda ser una interacción adecuada, todo lo que puedo hacer, es proveer suficientes ocasiones, situaciones en las cuales otra gente – a través del uso del cuerpo en ocasiones – pueda llegar a diferentes métodos de interacción,



diferentes actitudes de interacción, diferentes razones para interacción. Cuando digo ‘interacción’ aquí, es una interacción. Espero que se dé, no solo entre persona y persona, sino también entre persona y cultura. Espero que pueda proveer la posibilidad de interacción, aunque no necesariamente el programa de interacción.”¹⁵⁷

Philips adscribe una explicación que puntualiza la transformación de la experiencia de este espacio. “Usando estrategias de vigilancia, confundiendo las expectativas que tiene el espectador de una interioridad protegida, artistas y arquitectos han explotado este espacio liliputiense y acogedor, con planta en forma de cuña, con tal de socavar los entornos del arte tradicional.”¹⁵⁸

El ejercicio de Holl y Acconci, mantiene la idea de un espacio programado bajo el título de galería, ¿pero qué pasaría si las diferentes situaciones de variación

fig. 6.16 Storefront, un imán de curiosidad.

153 Philips(1994),

154 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 554

155 Finkelpearl, et al.(2000), p 182

156 Juhani Pallasmaa, en Holl, et al.(1994), p 31

157 Finkelpearl, et al.(2000), p 182

158 Philips(1994),

tuvieran diferentes etiquetas?, café, juguetería, tienda de ropa y nuevamente galería. Oosterhus, propone establecer momentos de congelamiento diversos en la variación, que darían por resultado: un modo de celebración, uno alocado o uno en espera.¹⁵⁹

Lynch señala que “mediante el collage temporal, acumulamos visualmente las ricas huellas del tiempo pasado. Mediante el diseño episódico, podemos crear contrastes que resuenen contra nuestros recuerdos y nuestras expectativas personales, de modo que nos ayuden a organizar el tiempo en configuraciones discontinuas y recurrentes. Mediante la exhibición directa del cambio ambiental, pueden dramatizarse las modificaciones continuas del presente, y aprovechando el movimiento del observador, podemos conseguir los mismos efectos, incluso en un entorno sin cambios.”¹⁶⁰

¿Pero que pasaría con una arquitectura liberadora?, donde se podría plantear la adecuación cíclica individual, con momentos acondicionados para el encuentro entre individuos en la construcción de una relación social, una arquitectura conciente de los elementos y transformaciones históricas, que permiten la continuación o la diferenciación del pasado histórico a voluntad. Una arquitectura que podría liberar al sujeto de cualquier ritmo de vida implantado, donde encontrara todos los servicios a su disposición a cualquier hora, y si fuera también su voluntad, que pudiera prescindir de cualquier señal de tiempo, de modo que emergería libre sin ninguna dependencia temporal, que no fuera la suya propia, todo esto sería propicio en una arquitectura liberadora.

“La historia es una pesadilla de la que estoy intentando despertar”, exclama Stephen Dedales en *Ulysses*.¹⁶¹

159 Oosterhuis(2003),
p 71

160 Lynch(1972), p 217

161 Joyce(1922),
capítulo II



6.3.1.1 Una Tipología en tensión con una Circunstancia: Tipologías en jaque

Fundada en un presupuesto que tanto Holl como Acconci encontraban ínfimo, la galería *Storefront*, se abre camino en relación con otras galerías y otros proyectos de la época, y se presenta como un objeto evolucionado a partir de los propios proyectos, que cada uno de estos autores venía haciendo desde hace tiempo. Steven Holl manifiesta que, “cada proyecto, sin importar su tamaño, presupuesto o restricciones, debe estar basado en una arquitectura real”.¹⁶² “Aún siento que si solo tienes que hacer una habitación y la haces bien, sigues siendo un arquitecto.”¹⁶³ La magnitud de la obra para Holl, es una cuestión secundaria, el hacer un proyecto pequeño no lo desvía de su ánimo por crear y generar una arquitectura significativa.

Holl recalca su metodología de aproximación “Todo lo que hacemos, es arquitectura con la letra ‘A’ mayúscula, tanto como podamos. Emprendemos casos como la vivienda de interés social y nos atrevemos con ideas. Aún puedes convertirlo en arquitectura, a través del espacio y los materiales y la luz. La arquitectura no es una cuestión de grandes presupuestos.”¹⁶⁴

Holl equipara el presupuesto de esta obra con el de “una alfombra de confección especial para un apartamento de lujo.”¹⁶⁵

La incisión del mundo popular exterior, en vinculación con el mundo de la élite, “resulta – según comentó Holl - en un proyecto muy áspero, en el sentido de que teníamos un presupuesto bajo.”¹⁶⁶

Acconci describe como después del encargo con un año de anticipación, tuvieron que encarar el proyecto con un presupuesto de \$50000 y un espacio mínimo,

“Sabíamos que teníamos un espacio pequeño, de 3 x 30 metros. Con tal presupuesto, y en tal espacio, todo lo que podíamos hacer, era dotar a la *Storefront*, literalmente de un nuevo frente, una nueva fachada. Al cambiar la faz de la *Storefront*, al hacerla menos estricta, pudimos renovar la totalidad del espacio.”¹⁶⁷

En otra entrevista, Acconci señala “Para nosotros, fue casi nuestra primera oportunidad de hacer verdadera arquitectura, y dejamos que el presupuesto se interpusiera en el medio, un presupuesto muy pequeño... pero no creo que el presupuesto sea una excusa. No puedes decir, ‘pues no puse muros porque no teníamos dinero’. Tienes que encontrar una manera de poner muros sin dinero, de otra forma solo estás haciendo lo que siempre pienso que hacen los artistas: hacen versiones fantásticas de sus cosas, hacen películas fantásticas, hacen arquitectura fantástica; es todo un juego.”¹⁶⁸

El proyecto de Holl y Acconci, se afilia con otros de bajo presupuesto, que logran excelentes resultados, tales como la *Ecole d’Architecture en Marne*, de Bernard Tschumi, proyecto realizado con un presupuesto muy reducido, similar al de un edificio industrial¹⁶⁹ o el **Centro de Arte del Parque Hyde** de la ciudad de Chicago, diseñado por Garofalo Architects, galardonado con varios premios.¹⁷⁰

La opción consistió en decantarse por probar una ahora recurrente y viable posibilidad, la que logra un diseño exitoso, a pesar de cualquier presupuesto reducido.

162 Leclerc(1994), p 93

163 Futagawa(1996), p 58

164 Ibíd.p 30

165 Holl(2000), p 234

166 Futagawa(1996), p 40

167 Finkelppearl, et al.(2000), p 176-178

168 Acconci(2006), p 25-27

169 Tschumi(1999), 170 http://www.hydeparkart.org/4833/2007/02/hpac_and_garofalo_awrded_archi.php

· 07/03/2008



En el *New Yorker* se publicó una crítica que confirma el éxito de esta edificación e institución con pocos recursos “El sitio tiene forma de una rebanada de pizza, y no es mucho más grande, pero no hay nada de pequeño en la visión exhibida en la *Storefront for Art and Architecture*. Las exhibiciones de arte en la *Storefront*, que operan con un presupuesto ínfimo, han estado poniendo a los museos en ridículo por años.”

171

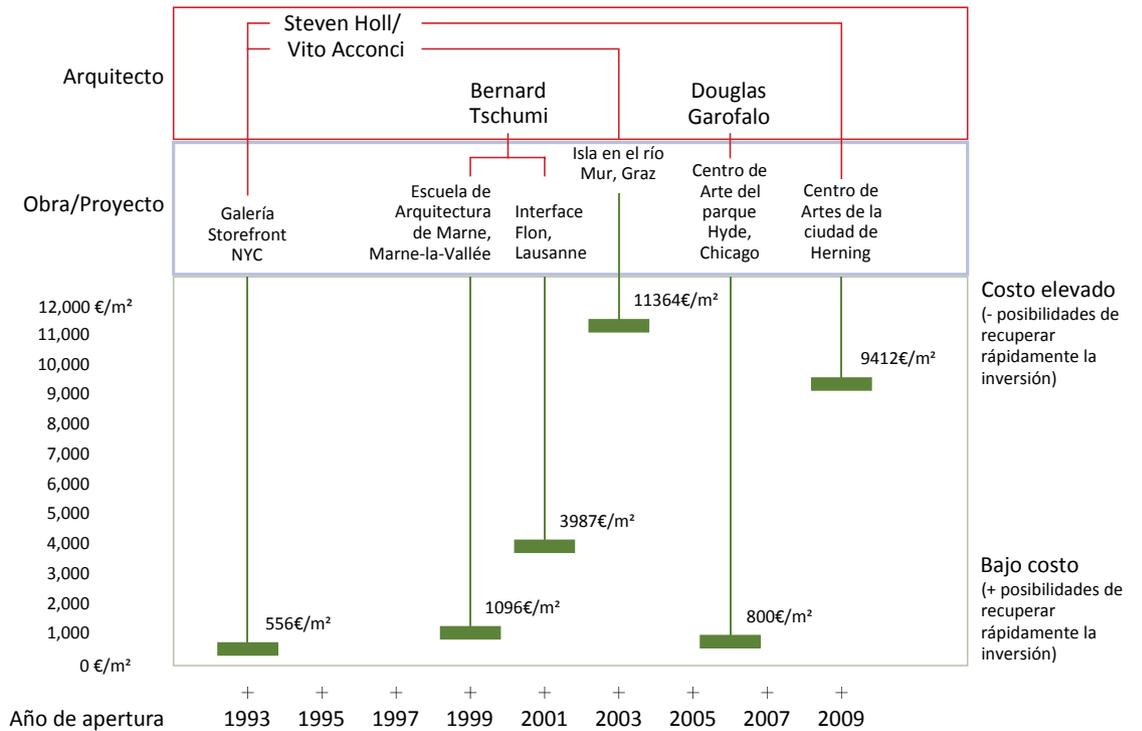


fig. 6.17 Interior Storefront (arriba); Tipologías de bajo y alto costo con buenos resultados (abajo).



6.3.1.2 Una Tipología como antecedente de una consecuente Circunstancia: Acciones de una tradición tipológica

Norberg Schulz reclama que, "...la investigación arquitectónica, sólo puede hacer un uso limitado de experimentos de laboratorio, y la comprensión teórica debe basarse sobre todo, en el análisis de entornos ya existentes." ¹⁷² En el cuerpo de la obra de los autores de esta galería, es fácil percatarse de la herencia configurativa de un objeto a otro subsiguiente, por un lado en la arquitectura de Holl, parece haber una disciplina muy estructurada a este respecto. Ya que retoma ordenadamente, elementos con conceptos similares y los entretreje con nuevos elementos, a la vez que abandona algunos anteriores.

En las edificaciones de principios de los años 1990, Holl retoma el espacio pivotante que había ensayado en la década anterior, espacio que se comenzara a experimentar con una serie de diseños de apartamentos en Manhattan con el **apartamento Cohen**, el **apartamento XYZ** en la torre del MOMA, y el apartamento Kurtz.

La polémica que aquel entonces había sobre la reconstrucción, condujo a otros diseñadores a crear guías retorcidas, fragmentos de muros, y pliegues tortuosos.

Cuando se construyeron sus geometrías, el espacio se congeló en una caricatura de lo dinámico. Estos tres apartamentos intentaron crear un espacio del movimiento y del dinamismo, promesa de las corrientes imperantes del deconstructivismo, en vez de geometrías móviles reversibles, estas geometrías se movían alterando las experiencias del espacio. ¹⁷³ Más

tarde, el espacio pivotante había encontrado un grado evolutivo, en el extraordinario conjunto de las **viviendas Nexus de Fukuoka** de 1990 en Japón, aquí, la macro movilidad se reforzaba por gavetas, que se deslizaban y plegaban a manera de mobiliario en los apartamentos. ¹⁷⁴ Holl describe sobre esta obra, que el espacio cuarto por cuarto, es espacio interactivo, donde 'los muros participativos' reordenan los entornos domésticos. El espacio ajustable toma vida, especialmente en los espacios domésticos de Manhattan y Tokio, donde cada metro cuadrado es un universo. A diferencia de los problemáticos sistemas de 'particiones móviles' de los años 1960, los muros 'participativos' son un híbrido entre muros fijos y muros articulados. El espacio se vuelve dinámico y contingente. ¹⁷⁵

El desarrollo del espacio pivotante de Fukuoka, se basó en la idea del espacio flexible de los conceptos fusuma y shoji ¹⁷⁶ de la arquitectura japonesa. ¹⁷⁷

En la arquitectura tradicional japonesa, se ensayaba con flujos, momentos y transferencias, como en el caso del **Castillo Edo**, honrando la coexistencia con la naturaleza, vista ésta como la relación de un proyecto constructivo con su entorno, es típico de los edificios tradicionales japoneses, presentar muros delgados, tales como un gesto, transparentes, que cuando son desplazados, controlan la vista de la naturaleza y la cantidad de luz: para crear un espacio con luz tenue – muy práctico en zonas con estaciones muy marcadas. ¹⁷⁸

172 Norberg-Schulz(1979), p 229

173 Holl(2000), p 230

174 Kenneth Frampton, en Holl y d'architecture. (1993), p 9

175 Holl(2000), p 226

176 **Paneles deslizables con papel opaco en el caso de fusuma y papel traslúcido en el caso de Shoji.**

177 Futagawa(1996), p 54

178 Stenros y Aura(1987), p 20-21

Ahora, el espacio pivotante en el clímax del desarrollo por parte de Holl, se plantea en la *Storefront* con un nuevo orden de ejes de giro, que enriquecen el movimiento del objeto.

Por parte de Aconcci, en la Galería *Storefront*, se encauzó la celebración hacia una variación de una de sus obras anteriores: la 'Casa móvil', una obra que se hacía eco de los muros articulados, que Holl había puesto en las Viviendas Nexus en Fukuoka. En esta Casa móvil, Aconcci cortó los paneles laterales de una auto-caravana, de modo que pudiesen desplegarse como mesas, sillas, armarios, camas y otra parafernalia doméstica.¹⁷⁹

El diseño interior que busca el ahorro de tiempo, en la flexibilidad (de los diferentes momentos) de la materia de sus elementos en el espacio, ha motivado a los arquitectos a encauzar nuevos diseños flexibles. Tal es el caso del arquitecto, Perret, quien aportó la mayor contribución de la joven generación de arquitectos franceses, en la forma como trató a la planta arquitectónica, dándole flexibilidad.¹⁸⁰

Por otro lado, la arquitectura americana se caracterizó desde la llegada de los primeros colonizadores, por una tendencia propia: el dar a la casa americana, una planta fácilmente ampliable, cuando debido a nuevas condiciones sociales y económicas, se creyera conveniente.¹⁸¹

Algunas de estas casas destinadas a vivienda, tienen tabiques cambiables en sus aposentos, de modo que uno de ellos que conste de cinco habitaciones, puedan éstas quedar convertidas en una sola. Este fue el caso que se dio en las manzanas para viviendas erigidas por Leandro McCormick; y más adelante en el "Hotel Virginia" en las calles de Ohio y Rush.¹⁸²

J.H. van den Broek, diseñó camas plegables y particiones deslizables para ahorrar espacio y entonces proveer viviendas económicamente más accesibles, esto es evidente en el **edificio Vroesenlaan**, de 1934 en Róterdam.¹⁸³ Ludwig Mies van der Rohe, propugnó la doctrina del espacio unificado o "universal", en el que el ocupante es libre de instalar particiones móviles en función de sus necesidades temporales.¹⁸⁴

La más reciente, **Casa Rotor** de Luigi Colani, del 2004, se puede 'reamueblar' en un instante. Contiene un 'rotor' dividido en tres segmentos, que comprenden la habitación, el baño y la cocina, y se pueden alternar de una a otra, en el lapso más corto de tiempo.¹⁸⁵

La forma en que estaba configurado el espacio pivotante en la *Storefront*, hacía uso de cojinetes de bolas (rulemanes o baleros) que permiten el giro de las piezas, de modo que ofrece un sinfín de maneras en las que se le puede abrir, o medio abrirse o cerrarse. Tiene un extraño rango de posibilidades espaciales" a lo que Kyong Park respondió, cuando todas las puertas están abiertas "no hay *Storefront*, no hay galería, no hay arquitectura."¹⁸⁶

El espacio pivotante, tiene que ponerse de vuelta en su sitio al final de cada día, sellando la galería "como si fuera con suturas..."¹⁸⁷ Este sistema hace que el cuerpo del edificio, sea constantemente violado y reparado – se le deja completamente abierto en un punto o virtualmente impenetrable al término del día.¹⁸⁸

La inmediatez del acceso de la galería, tiene el efecto de desarticular la separación entre el mundo artístico reservado para la élite y la vida callejera. Por la noche, ofrece la apariencia de un gran móvil iluminado, que cuando está cerrado, da paso a una fachada sólida.¹⁸⁹

- 179 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 554
- 180 Giedion(1978), p 343
- 181 *Ibíd.*p 377
- 182 *Ibíd.*p 393
- 183 Aranguren-Gallegos, Manzana Cerrada, Madrid, en Leupen, et al.(2005), p 152
- 184 Hearn(2003), p 219
- 185 Luigi Colani, Rotor House, en Leupen, et al.(2005), p 160
- 186 Futagawa(1996), p 40
- 187 Philips(1994),
- 188 *Ibíd.*
- 189 Leclerc(1994), p 86

Curiosamente ni Holl ni Acconci, han retomado el espacio pivotante desde entonces, sus edificaciones advierten en el caso de Acconci, un estudio más encausado a las formas orgánicas, mientras que los de Holl señalan una búsqueda por la explotación de los límites conceptuales de la luz. La Galería *Storefront*, puede significar el punto de madurez que satisficiera

el apetito experimental de sus autores, sobre el espacio pivotante, y por tanto su posterior abandono, imitando el proceso natural de maduración de los frutos en un árbol, ya que alcanzado un punto, el árbol los abandona.

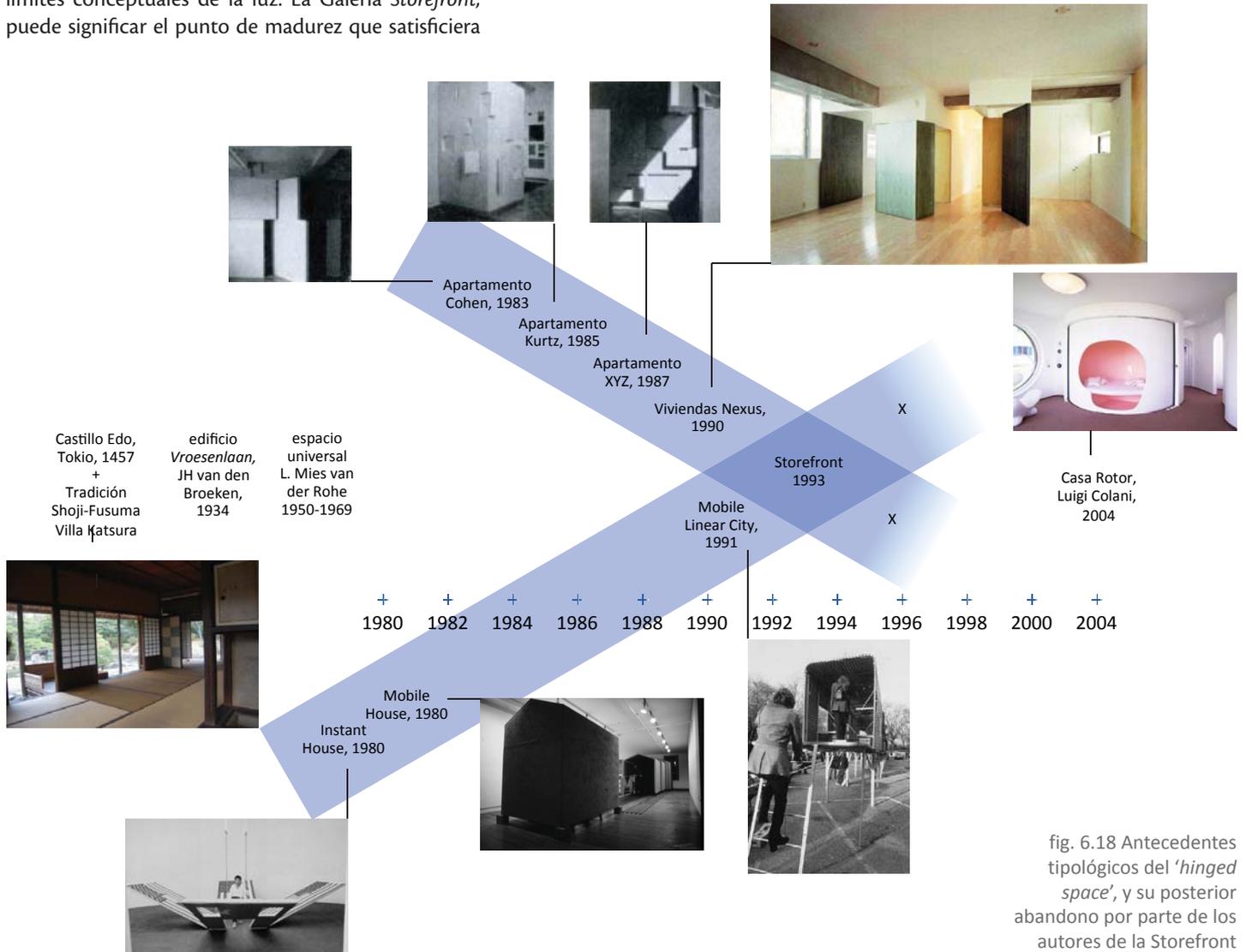


fig. 6.18 Antecedentes tipológicos del 'hinged space', y su posterior abandono por parte de los autores de la Storefront



6.3.1.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Tipología: Acciones de prefiguración tipológica

Holl en su condición de autor, gracias al libre acceso que tiene de esta obra, descubre una cuestión que parecía no haber advertido previamente, ya que se exalta al describir el fascinante espectáculo que generan las luces móviles de los coches, al pasar por fuera de la galería por la noche, cuando esta permanece cerrada, dejando pasar pequeños haces de luz por las diferentes ranuras, que a su vez generan una sinfonía libre de ritmos lumínicos que se proyectan en las paredes.¹⁹⁰

“Las farolas y los faros de los coches en movimiento, lanzan rayos de luz por las rendijas del muro, unos rayos interrumpidos de manera intermitente por los peatones que pasan. La reflexión crítica, da peso a la contemplación hipnótica: la habilidad, al asombro; el espacio, a la atmósfera. Y Holl pregunta: “¿Por qué no ambas cosas? ¿Por qué no tanto la crítica como la experiencia?” es una pregunta legítima.”¹⁹¹

Holl no se desvincula de ningún fenómeno, ya que exhorta a aprovechar tanto el esfuerzo crítico, como la experiencia que proviene de los elementos inesperados, que tiene por ofrecer el objeto. Tal circunstancia incidió en la intencionalidad de los futuros proyectos de Holl, como en el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, donde se acomodan las curvas descritas por el edificio, en base al rumbo invertido del sol, de las 11am a las 11pm. Al tiempo que la incidencia del sol en su altitud máxima con sus 51º, rebota dentro de la sección.¹⁹² También en la adición del *Cranbrook Institute of Science*, Holl hace de la luz como cualidad, un tema central como se advierte en el empleo y diseño de diferentes vidrios en la fachada.¹⁹³

Pérez Gómez advierte que la luz, cuya esencia enigmática continúa desafiando a la ciencia contemporánea, se vuelve un importante elemento retórico en sus obras.¹⁹⁴

El empleo de la luz como un recurso arquitectónico, se viene usando desde tiempos remotos según señala el mismo Holl, existe la creencia de que en la arquitectura, no pueden desligarse los fenómenos de las dimensiones espaciales, el tiempo y la luz. El erudito y poeta Rumi (1207-1273), observó un espacio determinado, donde las ‘estrellas giran alrededor del Polo Norte’. Del mismo modo, entran y giran los rayos de sol, en los intemporales huecos del templo de Santa Sofía de Estambul, animando el paso del tiempo. En este enorme espacio, la duración de la luz actúa como un alma silenciosa.¹⁹⁵

Por otro lado, Holl diseña para la *Planar House*, unas losas que se combinan en algunos puntos y divergen en otros. Eso creó fachadas con pequeñas aberturas, que permitían el paso de la luz – sin sacrificar demasiado la privacidad de los dueños, o el precioso espacio del muro. Bernstein apunta que “El resultado, es una especie de geometría que ha intrigado a Holl, por lo menos desde que diseñó la *Storefront for Art and Architecture*, confiriendo un rompecabezas de una intriga similar.”¹⁹⁶

Holl concluye que “Poner atención a las propiedades fenomenológicas bajo la transformación de la luz en un material, puede presentarse como una herramienta

190 Futagawa(1996), p 40

191 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 555

192 Futagawa(1996), p 97

193 Alberto Pérez-Gómez, en Cabanes y Sánchez(2003), p 547

194 Alberto Pérez-Gómez, en Ibíd.

195 Holl(1996), p 11-12

196 Bernstein(2007),

poética para resolver espacios de estimulantes percepciones.”¹⁹⁷ Tal como hace con el uso de la luz exterior, en las obras posteriores al descubrimiento que hiciera en la galería *Storefront*.

197 Holl, et al.(1994), p 83

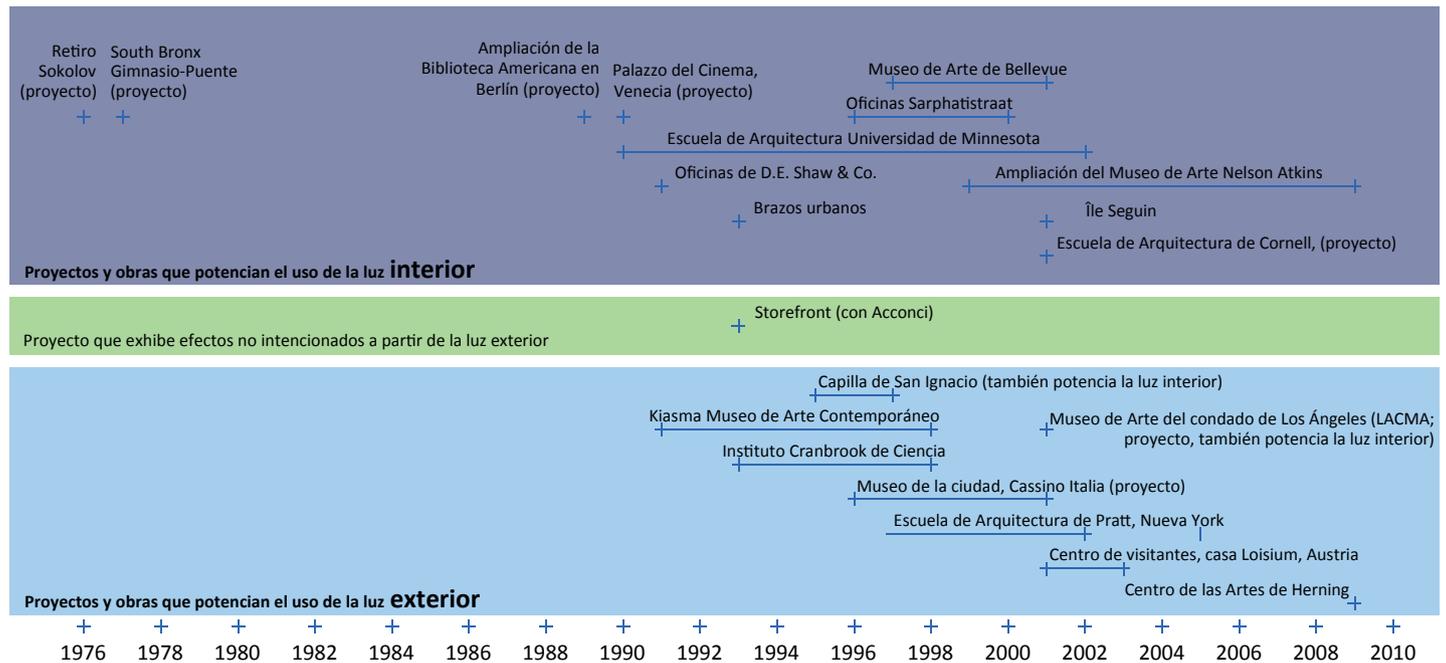
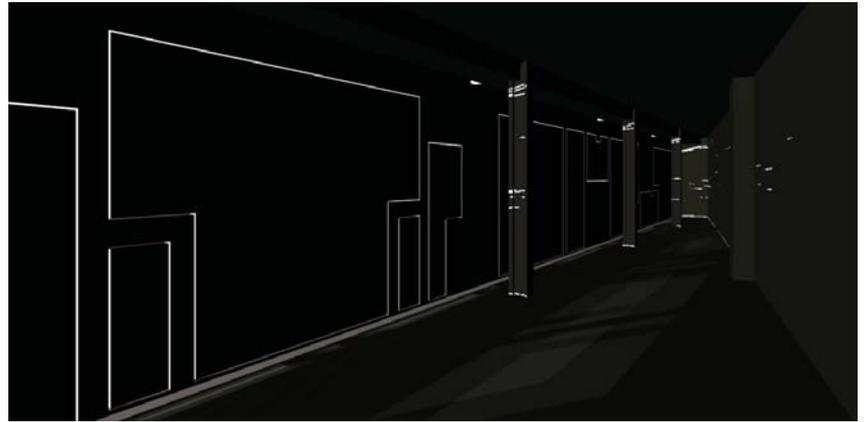


fig. 6.19 Simulación del interior de la *Storefront* por la noche (arriba); Nueva tipología dentro de la obra de Steven Holl, producto de una circunstancia que tuvo lugar en la *Storefront* (abajo).



6.3.2.1 Una Edificación en tensión con una Circunstancia: El momento anacolúptico

Tras la apertura de la nueva fachada, tienen lugar dos fenómenos, por un lado se suceden las críticas que terminan por arrojar un saldo favorable, al tiempo que por otro lado, comienza el desgaste del edificio.

Philips describe el arduo proceso crítico donde alternan la aceptación y el rechazo: “Desafortunadamente, después del shock inicial de este proyecto, su impacto disminuyó rápidamente.” “Al final, parecía una visita irrespetuosa a una idea reciclada – añade – sus silenciosas decepciones son pasajes prometedores. Sus rutinarias autopsias, mantienen la esperanza de asombrosos resultados.”¹⁹⁸

Storefront por su parte, atrae a una audiencia diversa,¹⁹⁹ sea por el llamado de la asociación local de ciclistas, el interés por la discusión con un editor que habla de los libros que hacen en otra parte del planeta, por comprender la dimensión del análisis crítico al consumo, por la exposición de arquitectos o artistas, individuales o colectivos, etc. En la diversidad de la concurrencia, reside también la diversidad de opiniones. El éxito emana de la continuidad intencional que han logrado formular Holl y Acconci, ya que el edificio recibe variedad y ofrece variedad, y al estar constantemente activo con exposiciones y visitas, tiene asegurado un cierto éxito, mismo que se ve ampliado por la originalidad de los contenidos, que a menudo son mejores que el de museos de mayor dimensión, y con más recursos.

El material con el que está hecho la galería, se está desgastando y rompiendo, eventualmente llevará a la galería, a plantearse la decisión de preservar la fachada tan celebrada, u optar bajo el mismo planteamiento que ha tenido siempre, por una fachada nueva, con un diseño que nuevamente permita flexibilidad y variación. Todo por servir se acaba, aquello que no se renueva, decae y muere. La renovación o la restauración, tendrá que ver seguramente con el primer factor propuesto, si aún permanece como un objeto ampliamente aceptado, si es un hito digno de preservarse o si es mejor reducirlo a la memoria, y dar cabida a un planteamiento nuevo, como lo fuera este en su momento.

A este pasar de página se le puede llamar de acuerdo con Koolhaas, un momento anacolúptico. Este es un instante, donde cualquier afiliación a una cultura, cualquier dependencia en una base segura, se hace con el costo de la ansiedad e inseguridad. Un momento anacolúptico marca el fin de un estado y el principio de otro.

Un momento anacolúptico, es un momento singular, donde lo que sigue no puede ser predeterminado; se puede desintegrar en caos o puede lanzarse a un diferente nivel de orden o construcción. Como punto de mediación, un momento anacolúptico se representa por un guión, es también un estado de inmediatez (de incognición, intemporal, sin sentido), es el momento creativo, a su vez inconmensurable.²⁰⁰

198 Philips(1994),

199 Storefront.for.Art.

and.Architecture(2007),

200 Inconsecuencia en la construcción del discurso,

Zeynep Mennan,

Mehmet Kütükçüoglu

y Kerem Yazgan, en

Davison(1999), p 72

Los objetos arquitectónicos requieren de condiciones estables y variables predeterminadas, con tal de respaldar su durabilidad y transformación,²⁰¹ la selección de materiales y el empeño en la conciencia del detalle, condicionan también una arquitectura perdurable,²⁰² así mismo, la previsión de la duración de su valor económico, arroja certidumbre a la previsión de su consecución. El tiempo de vida útil de un ordenador convencional, es de dos a tres años, el de un coche seis años, el de una casa de unos treinta años, mientras que el de un edificio de oficinas, es de unos cuarenta años, lo que sugiere que existe por necesidad, un momento de reemplazo, una situación de reinicio,²⁰³ que en caso de demandar un canal creativo, puede dar lugar a un momento anacolítico.

Las circunstancias imprevistas y el desentendimiento de la previsión en el mantenimiento, conllevan a desastres, como aquellos que reclamaron los edificios más logrados del período de las grandes exposiciones – el Palacio de Cristal del 1851, y la Galería de las Máquinas del 1889, el primero destruido en un incendio 86 años después de su construcción, mientras que el segundo fue demolido tan solo 21 años después de completarse.²⁰⁴

201 Can Çinici & Aslihan Demirtas, en *Ibíd.* p 45

202 Rapp + Rapp, Block A, Ypenburg, en Leupen, et al.(2005), p 168

203 Winy Maas, en Davison(1999), p 57

204 Giedion(1978), p 255-256

fig. 6.20 Efecto de los detrimentos en la Storefront





6.3.2.2 Una Edificación como antecedente de una consecuente Circunstancia: La efervescencia del hito

Desde su fundación original en 1982, la Galería *Storefront* se ha establecido como una organización sin fines de lucro, comprometida con el avance de posiciones innovadoras en el arte, la arquitectura y el diseño, ha sido la galería más innovadora, progresiva e intrépida, devota de la arquitectura en los Estados Unidos. Además de proveer de un foro para desafiar el trabajo, generar diálogo a lo largo de las fronteras geográficas, ideológicas y disciplinarias.

Como sitio público para las voces emergentes, la galería *Storefront* explora temas vitales en el arte y en la arquitectura, para incrementar la conciencia pública, e interés en el entorno construido y diseño contemporáneo.²⁰⁵

“Es importante operar en un espacio público que sea libremente accesible,” según el director de la *Storefront*, Joseph Grima. “Así como portar un gran número de tópicos a nuestro programa de exhibición, el rol de la *Storefront* hoy en día, consiste en aglutinar a la gente – tan diversa como una comunidad misma – para discutir los temas en voga.”²⁰⁶

Durante las dos primeras décadas de su existencia, la *Storefront* ha mantenido una posición importante entre la comunidad de diseño local, nacional e internacional, implementando programas innovadores y experimentales. La *Storefront* en su 25° aniversario, permanece como una de las únicas plataformas alternativas en Nueva York, enfocándose primordialmente a la arquitectura y al entorno construido.²⁰⁷

Con la intervención de Holl y Acconci, la galería ha ampliado en buena medida su promoción como objeto de culto, más no como institución. La Institución después de la intervención de dichos autores, ha tomado una posición secundaria, de la cual paulatinamente ha ido reclamando su papel central. Después de un período en el cual se han superpuesto en la memoria pública, el contenido de las exposiciones, los ciclos, las conferencias y los eventos de la galería, por encima de la creación de la fachada de 1993, la institución va recuperando su posición protagónica, ya que ahora cuando se habla sobre el aniversario de la *Storefront*, se hace referencia a la institución que cumple 25 años de existencia y no la que se acerca a los 15, es decir a la fachada de Holl y Acconci.

La promoción del objeto atrajo y aún atrae, la voluntad e intenciones de un mayor número de gente talentosa, lo que ha permitido que la *Storefront* mantenga en expansión las dimensiones teóricas y la práctica, como hiciera con tanto brío durante la última década.

Philips menciona que, “Este proyecto es un símbolo de la organización intencional en vez de un burda promulgación o extensión de las agendas políticas.”²⁰⁸ La fachada de la *Storefront*, es vista ahora por muchos, como un hito contemporáneo de la arquitectura, y es visitado por miles de artistas, arquitectos y estudiantes de alrededor del mundo. La fachada ejemplifica el cometido de la *Storefront* por una arquitectura y arte alternativos,²⁰⁹ a tal punto que generó la confusión con la institución que iniciara diez años antes, con la fachada creada por Holl y Acconci.

205 Storefront.for.Art. and.Architecture(2007),

206 McKeough(2007),

207 Storefront.for.Art. and.Architecture(2007),

208 Philips(1994),

209 Storefront.for.Art. and.Architecture(2007),

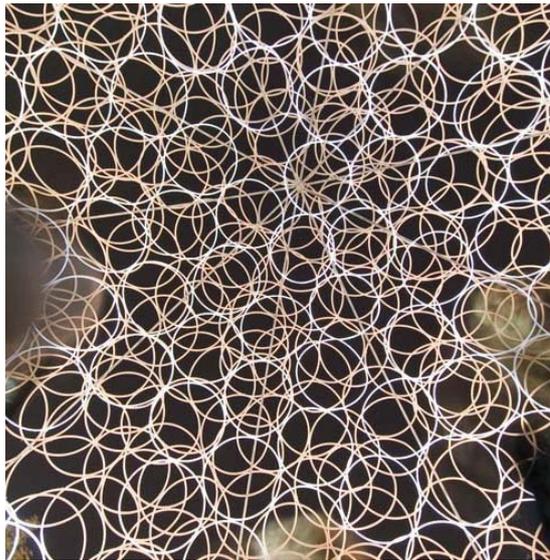
and.Architecture(2007),

and.Architecture(2007),

Al promover las festividades de su aniversario como institución fuera de la famosa fachada de paneles múltiples de Holl y Acconci, también comunica otro punto importante. “La fachada se ha vuelto el sinónimo de la *Storefront*, aunque la *Storefront* no es un edificio o un espacio particular,” según Grima. “Existió 10 años antes que la fachada de la *Storefront* fuera una idea.”

210

Aristóteles, señala una cualidad intrínseca: ‘ser en el tiempo’ lo que significa estar afectado por el tiempo, ²¹¹ en la acción de generar un cambio radical en la fachada de la galería, a manera de comenzar sobre ‘hombros de gigantes’, esto provoca una reacción que concede al mismo tiempo su propia identidad a la nueva intervención, y no será hasta después de un periodo de acumulación de recuerdos reivindicativos, como la ahora celebración del 25 aniversario, que el objeto se fusiona con su cometido, es decir con la institución.



210 McKeough(2007),
211 Aristóteles(s. IV
AEC), LII, 221ab, p280

fig. 6.21 Estructura
montada para el 25º
aniversario de la
Storefront, Minsuk Cho/
Mass Studies, 2007



6.3.2.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Edificación: Evolución edilicia

- 212 Holl(1996), p 7
 213 Ibíd.p 110
 214 Cabanes y
 Sánchez(2003), p 184
 215 Holl(1996), p 110

Holl expresa en uno de sus primeros libros "También nos interesa explorar las experiencias esenciales de los fenómenos cotidianos. Los hechos, las circunstancias, cuando se consideran importantes pueden generar una arquitectura llena de significado."²¹²

De acuerdo con Holl, la historia de las exposiciones celebradas en la galería, se expresaba en los diversos cortes y capas de pintura que los artistas y arquitectos habían acumulado en esta superficie otrora uniforme.²¹³ Por lo tanto, el cambio de fachada comisionado, debía partir del estudio de una circunstancia recurrente, es decir, el cambio sucesivo y definitivo de la fachada. Ni Acconci ni Holl se interesaron por la permanencia de la fachada, ni por la idea de un espacio de exposiciones estáticas. Sugiriendo la idea de improbabilidad, mediante la perforación de la fachada, Acconci y Holl desafiaron la frontera simbólica que

subyace en la exclusividad del mundo del arte, al que solo pertenecen aquellos que son considerados 'iniciados'.²¹⁴ Al abrir los paneles, la fachada se disuelve y el espacio interior de la galería se expande hacia la calle.²¹⁵

La creación de Holl y Acconci, se produce después de un momento en el que las intervenciones ya han tenido una diversidad de efectos en la fachada, tales que la atracción había empezado a decaer, ya que el sujeto que participó de las instalaciones durante su primera década de existencia, caía en la posibilidad de acostumbrarse a este tipo de intervenciones. En ese momento, se planteó una etapa de consolidación, que invocó el proceso de reestructuración, que había de proveer la fachada del 93, la cual se mantiene en la misma línea crítica de las intervenciones que se han sucedido en la galería. Esta vez, siendo la más longeva hasta ahora, permitiendo transformaciones, hasta que en un futuro el deterioro invada la materialidad del objeto y se presente una nueva oportunidad de concebir el objeto que represente a la institución. En la actual fachada, tanto la intervención intencional como el desgaste, y otros elementos contextuales intervienen transformando la galería, misma que buscará mantener su identidad institucional, tras un nuevo cambio, como ya ha logrado concretar con la intervención de estos autores en su momento. La institución de la galería *Storefront*, representa con seguridad, el cambio futuro en la arquitectura, es decir, la reimplantación de un objeto que accede a circunstancias mejores, que aquellas que le antecedieron



fig. 6.22 Storefront en su etapa previa al proyecto de Holl y Acconci

fig. 6.23 Storefront de noche (siguiente página)





7

Quinto caso de estudio:

Mediateca de Sendai
Toyo Ito & Associates · 1994-2001

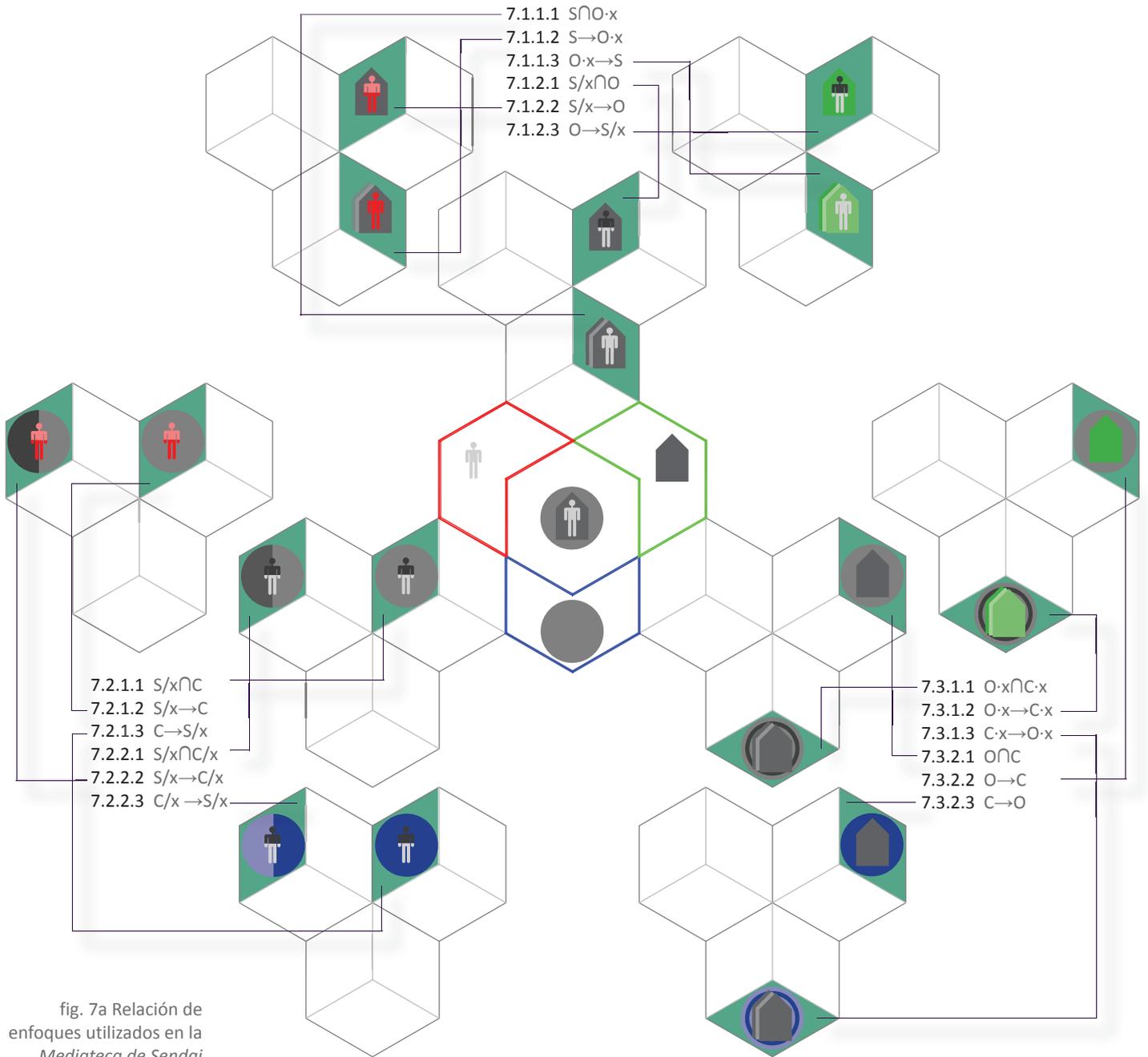
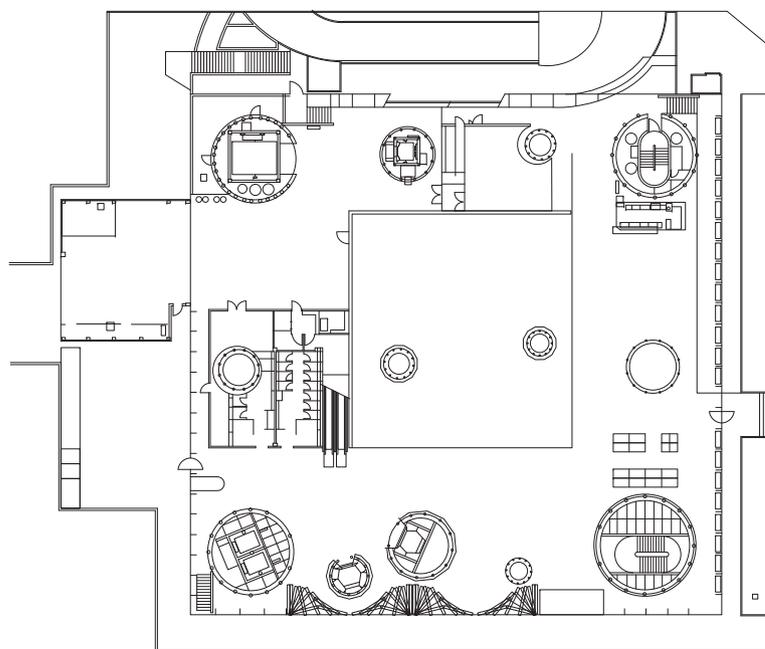
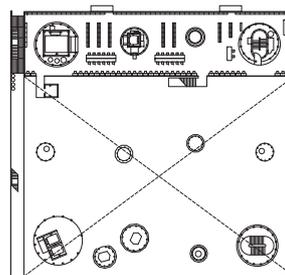


fig. 7a Relación de enfoques utilizados en la Mediateca de Sendai

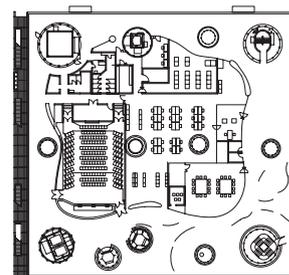


Planta Baja

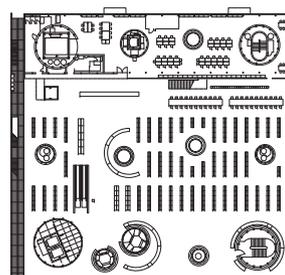
1 5 10 20 50



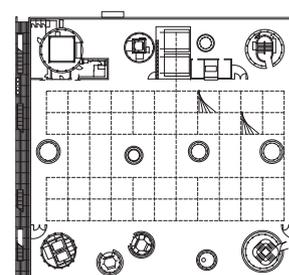
Entreplanta



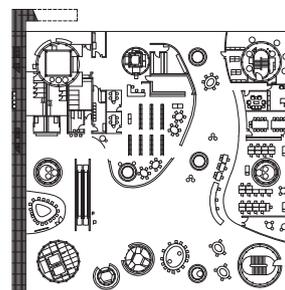
P.5



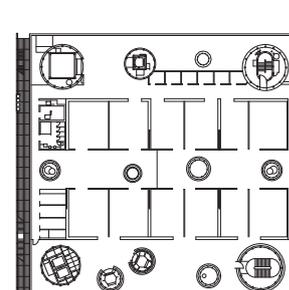
P.2



P.4



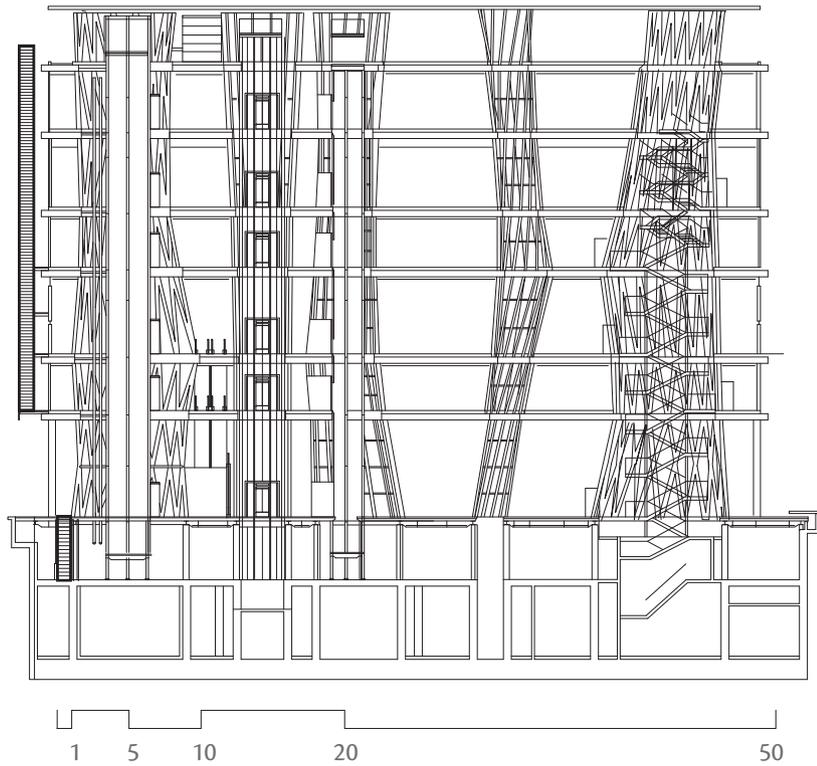
P.1



P.3

1 5 10 20 50

fig. 7b Planos de referencia



Sección E-W hacia el Norte



7.1.1.1 Una Idiosincrasia en tensión con una Tipología: La trayectoria del arquitecto

Toyo Ito, seguidor en un principio del pensamiento del Movimiento Moderno, al considerar el progreso y los cambios sociales de su tiempo, se da cuenta que es necesaria una forma nueva de pensamiento arquitectónico.¹

“Pienso que ser capaz de explorar la sociedad a través de una nueva arquitectura, es una actividad genuinamente valiosa, y definitivamente una de las cosas más intrigantes sobre mi profesión.”²

La arquitectura que ha desarrollado, pasa por un proceso evolutivo que hace que cada proyecto, recupere planteamientos conceptuales de proyectos anteriores, para entonces ejercer una revisión, la que termina por modificar estos planteamientos. Evita también toda repetición burda, como expresa al decir, “me parece indigno perpetuarse repitiendo soluciones”.³ En algunas ocasiones, cuando estos conceptos alcanzan un desarrollo complejo, y llegan al clímax, Ito redirige sus esfuerzos a nuevas prioridades, las que terminan por promover una nueva etapa en su pensamiento.

Su forma de trabajo reelabora constantemente soluciones ensayadas, incluyendo otras por ensayar, de las cuales, la gran mayoría nunca abandona el tintero.

La ‘transformación constante’, además de ser uno de los propósitos que incorpora en sus proyectos, la



fig. 7.1 Toyo Ito

busca también como método de trabajo. “Siempre he querido trabajar de esta manera, es decir, pensar de manera continua, al tiempo que se diseña y modifica el diseño poco a poco, - hasta hace poco tiempo no se me permitía proceder de esta manera.”⁴

Lo que hace a Ito tan interesante, es que ha sido capaz de producir arquitectura, que realmente va de la mano con la retórica. Tiene una habilidad singular de crear arquitectura que sorprende, sin ser rimbombante.⁵ Su arquitectura es sumamente estética e ideológicamente crítica.⁶

La Mediateca de Sendai, una de sus mejores obras, significa la realización de uno de sus objetivos teóricos, y representa la cúspide de una segunda etapa en el desarrollo tipológico de su arquitectura,

- 1 Schaarschmidt-Richter(1995), p 15
- 2 Mastromattei(2004), p 198
- 3 Jorge Torres Cueco, en Ito(2004), p 9
- 4 Ibíd.p 35
- 5 Sudjic(2001),
- 6 Frampton(1981), p 288

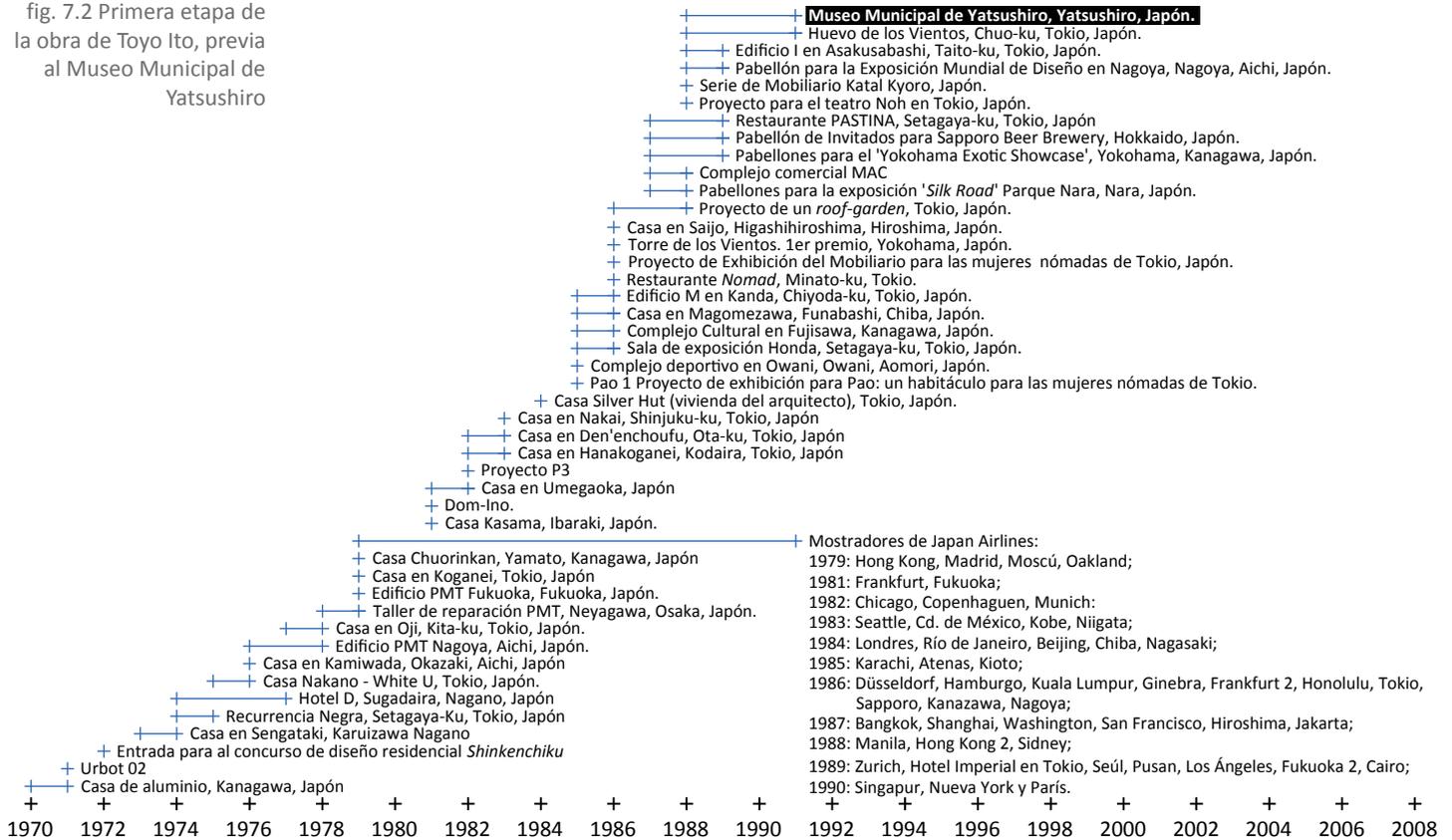
- 7 Ito(2005), p 53
 8 Ito y Bolaños(2006),

ya que primero, se dedicó a proyectos pequeños como casas, escenografía o mobiliario, mientras que en una segunda etapa, tiene acceso a proyectos públicos de mayor envergadura.

En la primera etapa, Toyo Ito elabora proyectos tales como la **Silver Hut (1984)**, el **restaurante Nomad (1986)** o la **Torre de los Vientos (1986)**, que buscaban ser efímeros y ligeros, elementos que finalmente fraguan en el **Museo Municipal de Yatsushiro (1991)**,⁷ en esta misma etapa,

centra su preocupación por incorporar en sus proyectos tecnología de punta, con cierta ambición fenomenológica, sea con las cualidades de los materiales, con usos novedosos, o bien con un vertido hacia los medios, como hace de nueva cuenta en el caso de la **Torre de los Vientos**, la cual es una expresión visual de los fenómenos de la ciudad, y que despierta nuestra sensación casi inconsciente, de su velocidad y ritmo;⁸ el **Huevo de los Vientos (1991)**, el cual de día era un simple objeto que reflejaba el sol, mientras que por la

fig. 7.2 Primera etapa de la obra de Toyo Ito, previa al Museo Municipal de Yatsushiro



noche mostraba un despliegue tecnológico con cinco proyectores de cristal líquido, que inundaban el interior de imágenes⁹; y la exposición **‘Visiones de Japón’ (1991)**, la cual hace un despliegue mayor de recursos mediáticos.

En el proyecto de la **Biblioteca de Francia (1992)**, Ito muestra su interés por incorporar referencias fenoménicas, junto con la tecnología de la

información. Finalmente en la Mediateca de Sendai, logra presentar tecnologías informativas ubicuas, aunque invisibles.¹⁰

La Mediateca de Sendai, responde afirmativamente a la pregunta que durante su concepción formulara Hiroshi Hara: “¿puede haber tal cosa como una forma arquitectónica o un estilo expresivo de la electrónica?”¹¹

- 9 Ito, Escritos. 2000 p 101
- 10 Witte y Kobayashi(2002), p 14
- 11 Hara(2001),

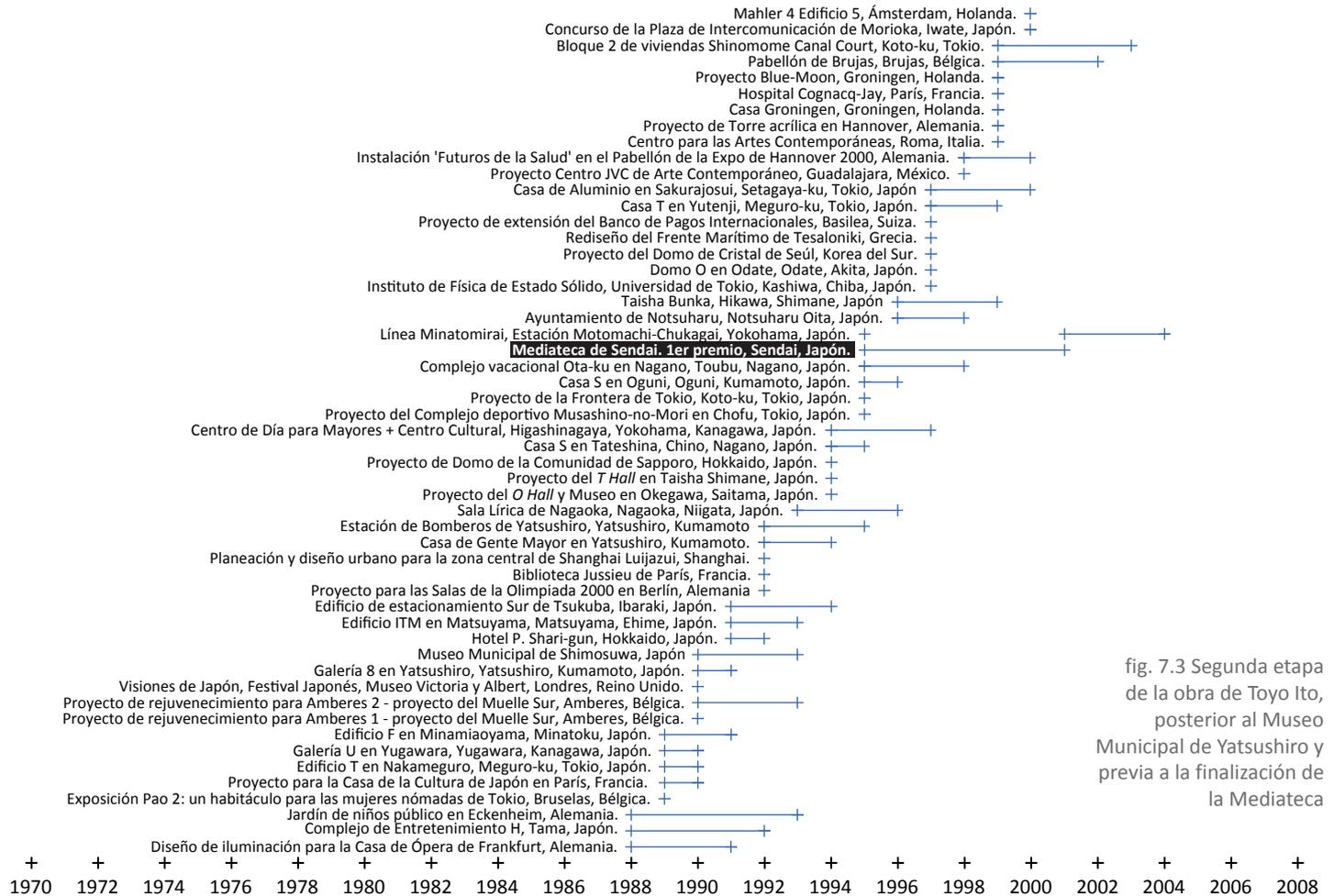


fig. 7.3 Segunda etapa de la obra de Toyo Ito, posterior al Museo Municipal de Yatsushiro y previa a la finalización de la Mediateca

La Mediateca se presenta como el clímax de la expresión estética de la electrónica de aquel momento, Ito alcanza aquí la máxima apariencia deseable, extraída del mundo electrónico.

Esta preocupación por visualizar las imágenes de las tecnologías electrónicas, emula la actitud de la arquitectura de la era de la máquina, que planteaba metáforas mecánicas, centradas en el coche o el avión.¹² La electrónica, en este caso, al corresponderse con la era en la que él actúa, funciona como mecanismo autenticador de la actualidad de su pensamiento.

Ito señala “Hoy en día ¡hay tantos modos de vida! Siento que está bien cualquier cosa que permita vivir de un modo más libre y placentero a una persona; y cualquiera que sean las circunstancias, la arquitectura sólo puede proporcionar soluciones específicas a la realidad de ese tiempo, y de ese lugar.”¹³

En el texto de la *Arquitectura en una Ciudad Simulada*, Ito alude a la estética que promueve una sociedad consumista, sometida a una promoción mercantil rapaz, y al movimiento como parte de una experiencia extática. De este mismo escrito, Jencks deduce que Ito más que ningún otro arquitecto “ha capturado la poesía de nuestro excedente electrónico...”¹⁴

De la relación con la era electrónica, Hara puntualiza que a diferencia de los fenómenos mecánicos, los electrónicos son aún más efímeros, es por esto que demandan una estética que se pueda adoptar a la reducida duración disponible que tiene cada evento, Hara también observa, que la arquitectura desaparece, en tanto sea entendida como evento y

no como objeto,¹⁵ reflexión en clara sintonía con el pensamiento asiático.

La arquitectura debe su existencia a su conformación eventual, y no meramente a su constitución física, por tanto es importante ajustar la vida útil del objeto, al evento, de modo que no es necesario continuar construyendo monumentos pesados.

Ito defiende la creación temporal: ‘No quiero decir... que la arquitectura deba reemplazarse con imágenes de video, o que los edificios temporales deban usarse, deberíamos construir en vez, arquitectura efímera y de ficción, como una entidad permanente.’^{16 y 17} Esta declaración se decanta por incluir en la obra, ni más ni menos que lo indispensable para su creación, herencia que ronda entre las obras minimalistas y modernas.

Ito declara en el escrito, ‘Arquitecturas en el Bosque de los Medios “...creo que la informatización de la era contemporánea, nos permite retroceder al estadio más primitivo del hombre, a su esencia como persona, y es de esta energía que debemos partir para hacer arquitectura.”¹⁸

En acuerdo con Kwinter, nadie ha sido más cuidadoso en no recaer en la simpleza de pensar la arquitectura, exclusivamente como puro evento o flujo. Está no debe considerarse más como un elemento estancado, como se ha planteado al describirse como ‘música congelada’, tampoco se le puede derivar en algo tan primitivo como una corriente,¹⁹ la arquitectura de Ito, va más allá de la simplicidad de las características de los elementos que emplea, y entreteje una complejidad fundada en conceptos, situaciones, y relaciones físicas en creciente y variable complejidad. Ito prescribe que su arquitectura se funda, en “el concepto o

12 Ito y Maffei(2002), p 23

13 Ito(2005), p 55

14 Jencks(1995), p 12

15 Hara(2001),

16 Jencks(1995), p 12

17 Cabanes, et al.(1994), p 14

18 Ito(2004), p 38

19 Kwinter(2002), p 30

pensamiento que late detrás de nuestra propia forma de expresión.”²⁰

La Mediateca, plantea el inicio de una relación más estrecha con la naturaleza, la que determinará aspectos formales y estructurales, de los futuros objetos proyectados, característica que cierra el triángulo de la cosmogonía, que Ábalos detecta en la obra de Ito,²¹ esta se conforma por:

- una preocupación por el sujeto (aspectos fenomenológicos),
- una preocupación por la naturaleza (creación de escenarios e inspiración formal) y,
- una preocupación por la técnica (aspectos tecnológicos de concepción, creación o uso).

Estas tres preocupaciones se entrelazan constantemente, con tal de ejercer la promoción de cada una de ellas en base a las otras dos restantes.

Preocupación por el sujeto:

La ‘fenomenalidad’ a la que se refiere Ito, según Antoine Picon, se plantea a partir de la materialidad específica de la era de la información, generando impresiones casi táctiles.²² Lo fenoménico, se trata y asimila con la fenomenología.

La **Torre de los Vientos**, buena prueba de ello, genera una serie de efectos configurados con una variabilidad tal, que los hace casi irrepitibles, Jencks corrobora que esta obra está pensada para enaltecer los sentidos.²³

Al describir la **Torre de los vientos**, Ito comenta que “...a partir del crepúsculo, presenta una iluminación intermitente, basada en la información

que transmite un sensor, el que mide el viento y los ruidos procedentes de los alrededores de la torre. Es un dispositivo que hace ‘visible’ el ruido existente en el aire de la ciudad.”²⁴

También menciona en otro texto, que la Torre de los Vientos, “encarnaba del modo más eficiente, el diseño de los vientos. La torre se caracteriza por estar instalada en mitad del centro urbano, iluminado con neón, en lugar de estar en un museo. Aunque la torre – que emite luces parpadeantes igual que otros anuncios luminosos de neón – es menos espectacular, se dice que produce la impresión de que el aire que la rodea, se filtra y purifica. Puede que sea así, porque lo que yo intentaba, no era provocar que una sustancia lanzara luz al aire, sino que el propio aire se convirtiera en luz.”²⁵

Toyo Ito genera arquitectura que promueve la intensidad de una experiencia, diferente a la acostumbrada, sea al transformar el espacio estático en algo más dinámico,²⁶ al absorber las experiencias de la sociedad y reflejar su múltiples dimensiones,²⁷ o al dejar al objeto en constante construcción dinámica, para así determinar una idea como un punto de transición, en un proceso más largo.²⁸

Preocupación por la naturaleza:

Ito es partidario de la promoción de la experiencia, como generadora de significados expuestos en su obra, gracias a la experiencia, uno descubre la voluntad creadora en pro de la inmanencia, ya que permite percibir estructuras acuosas, a modo de ‘agua dentro de agua’, únicamente cuando se está ahí presente, entre las estructuras.²⁹ De ahí que se pueda concebir en su pensamiento arquitectónico, la expresión de fugacidad, próxima a la manera en la cual uno percibe el momento presente.

20 Ito y Bolaños(2006),

21 Iñaki Ábalos, en Ito(1985 - 2000), p 15

22 Picon y

Agoston(2002), p 61

23 Jencks(1995), p 11

24 Ito(1985 - 2000), p 124

25 Cabanes, et al.(1994), p 10

26 Ito y Balmond(2004), p 60

27 Taki(2002), p 72

28 Ito y Maffei(2002), p 15

29 Kwinter(2002), p 29

Ito una vez declaró, “Solo creo en el placer del momento...”³⁰ Lynch nos recuerda a este respecto, que el núcleo de la percepción recae en el sentido del ‘ahora’³¹

También en Sendai, Ito ejerce una recombinación de tradiciones divergentes, como los manifiestos de material, luz y movimiento, centrales para la búsqueda de este autor por una expresión arquitectónica.³²

Otro elemento natural que utiliza de forma metafórica, es ‘el viento’, el cual a su vez representa flujos, tales como el movimiento de la gente, o el flujo de la luz introducida, e incluso el flujo sugerido por la mirada escrutadora de la visión humana.

Ito declara, “...lo que me atrae, no es visualizar el viento, sino pensar lo maravilloso que sería, si pudiera existir una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento.”³³

El ‘viento’, también alude el poder vivir y diseñar arquitectura libremente. Diseñar libremente, es diseñar objetos, totalmente opuestos a los antiguos trabajos de la arquitectura moderna en Japón, esto es, construir arquitectura *ligera*, en vez de una moderna arquitectura pesada.³⁴

“La arquitectura que me gustaría llamar metamorfosis del viento, es aquella que se acopla al cuerpo humano, y cuya suavidad llena todo el conjunto arquitectónico, ello que hace sentir una sensación ligera y refrescante, en lugar de determinar rígidamente el lugar de actividades de la gente, por la costumbre sistematizada, llamada arquitectura.”³⁵

Los trabajos de Ito tienen elementos arquitectónicos que promueven tales flujos, y pocos muros que los interrumpen. En comparación con el minimalismo de Mies, la arquitectura de Ito, es una de ‘campos de flujo’.³⁶ Idea que de forma contrariada e irónica, parece provenir del venerado espacio universal del **Pabellón de Barcelona (1929)**, obra de van der Rohe, el cual significa para Ito, una de las mejores representaciones del espacio fluido, hecho en el mismo tenor descompositivo que conduce a la abstracción dinámica, que puede encontrarse en muchos edificios.³⁷

Preocupación por la técnica:

Toyo Ito se caracteriza por correr muchos riesgos en sus propuestas, evitar repetirse, innovar con cada proyecto, así como agotar las posibilidades tecnológicas. Su obra logra conjugar con ejemplar maestría la inspiración, a partir de formas orgánicas, junto con la utilización de tecnologías de vanguardia.³⁸

Para quien no vive en Japón, es en extremo interesante observar como al integrar nuevos desarrollos tecnológicos en su obra, es capaz de incluir elementos esenciales de su propia cultura.³⁹ Según Hara, es posible usar la arquitectura en madera tradicional de Japón, para explicar con un sin fin de maneras, la expresión arquitectónica de lo efímero y provisional. No obstante, Ito ha llegado a esta estética, por medio del estudio de la realidad social de Japón, en vez del estudio de los antecedentes históricos japoneses. Esta estética, termina por ser una próxima, a aquella del *pop art*.⁴⁰

Sus estructuras ligeras de acero, y superficies de aluminio perforado, lo situarían formalmente para algunos incautos, dentro de la tradición *High-tech* ⁴¹

30 Schaarschmidt-Richter(1995), p 17

31 Lynch(1972), p 75

32 Picon y

Agoston(2002), p 64

33 Ito(1985 - 2000), p 37

34 Hara(2001),

35 Ito(1985 - 2000), p 95

36 Hara(2001),

37 Ito y Maffei(2002),

p 15

38 García, et al.(2005),

p 20

39 Schaarschmidt-

Richter(1995), p 19

40 Hara(2001),

41 En el cual la tecnología determina la forma del edificio y se ostenta como el elemento principal de la arquitectura

o Moderno tardío. Sus planos diagonales y bóvedas voladas, parecen confirmar esta lectura.⁴² Aunque detrás de todo el formalismo tipo high-tech, del materialismo afilado, incluso detrás del frío acero y el hormigón gris, que colorean todo en un crepúsculo de un avanzado vertedero industrial, Ito se presenta como una personalidad que no se preocupa por declararse a sí mismo poético.⁴³

Según Jeremy Melvin, y bajo la teoría de James Galbraith, Toyo Ito en realidad pertenece a la corriente Metarracionalista, y no al *High-tech*, esta corriente, el Metarracionalismo, combina una serie de experiencias consumistas, con formas extraordinariamente complejas.⁴⁴ Otros edificios que comparten este calificativo determinado por Melvin, son **la terminal del transbordador de Yokohama**, de Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi (2002), **la Plaza Federation Square en Melbourne**, de Peter Davison y Don Bates (2002), **la Fundación Schaulager en Basilea** de Herzog y de Meuron (2003), **la Villa VPRO en Hilversum** de MVRDV (1997), **el Museo Judío en Berlín** de Daniel Libeskind (1999) y **las Oficinas de Het Oosten en Ámsterdam**, de Steven Holl (2000).

En la Mediateca de Sendai, también más allá del estilo *High-tech*, Ito ha logrado mantener el control de una estructura tecnológicamente compleja, acompañando los aspectos técnicos, al servicio de esta búsqueda por una poética de la luz, y una desmaterialización del edificio.⁴⁵

Toyo Ito defiende la desmaterialización de la arquitectura, como un paralelo a la observación de la realidad de la población nómada, la cual une los fragmentos urbanos, a manera de *collage*, y se sirve de pequeños artefactos, con tal de saciar su

sed de confort, haciendo de su salón, una cafetería o un teatro; de su comedor, un restaurante; de un armario, una boutique; o de un jardín, un club deportivo. De continuar por este camino, “para una vivienda bastará, solo con que haya un televisor, y una papelería grande al lado de la cama.”⁴⁶ Tal como sucede ahora con el fenómeno japonés de los ‘hikikomori’.⁴⁷

El fin de la trayectoria de los caminos planteados por Ito, es el reemplazo sistemático de cada categoría de expresión arquitectónica, por su doble exacto.⁴⁸ Los trabajos de Ito son interpretaciones ligeras y elegantes, del no-contexto existente.⁴⁹ Es decir que son ejercicios de sustitución, con un alto nivel de abstracción. Estos pueden comprenderse, como el resultado de investigaciones sobre la fugacidad que impone los medios, en virtud del consumismo y la mecánica de aceleración, y como resultado de investigaciones sobre la provisionalidad existente en la cultura materialista contemporánea.

El desarrollo de estos resultados, ha de concebirse viable solo gracias a una apreciable pericia técnica, que parte desde el interior del sistema. Estos objetos vienen a señalar lo que para el pensamiento moderno siempre ha sido una paradoja sin resolver: la estrecha concatenación que existe entre la producción material contemporánea, y la mecánica de activación e intensificación de su producción: es decir, la moda.⁵⁰

Ito, crítico del formalismo de la generación que le precede, asimila este movimiento como anacrónico, situándose él mismo en el presente, y no en el futuro como suele suceder, Ito así expresaba su deseo, de dirigir a la gente hacia horizontes fuera de esquemas.⁵¹

42 Jencks(1995), p 11

43 Ibíd.p 12

44 Melvin(2005), p 140

45 Ito y Maffei(2002), p 234

46 Ito(1985 - 2000), p 62-63

47 ‘hikikomori’ (引き籠り): significa aislamiento, y se usa para describir a los adolescentes o jóvenes adultos que se sienten abrumados por la sociedad japonesa respondiendo con un aislamiento social, en Watson(2007),

48 McMorrough(2002), p 108

49 Ito y Maffei(2002), p 10

50 I. Ábalos y J. Herreros, Toyo Ito: el tiempo ligero, en Cabanes, et al.(1994), p 40

51 Schaarschmidt-Richter(1995), p 18

“La posibilidad de mantener la simpatía de la gente, más allá del tiempo generacional, pensando en el presente como momento en el tiempo histórico, con una arquitectura fija como movimiento congelado, en circunstancias fluidas, desemboca en la concepción arquitectónica cualitativa.”⁵²

Ito critica la previsión de la división entre interior y exterior, ya que esta podría, caer fácilmente en una crisis de aislamiento, a pesar de que esta condición de inestabilidad, seduce al diseño arquitectónico, para convertirse en sintética, y para organizar sistemas heterogéneos en flujo.⁵³ El diseño, de acuerdo con Ito, es *pulsación*, es la orquestación del conflicto y la estabilización, nunca como simple equilibrio. El diseño convoca a las estructuras latentes, a tender hacia el exterior, al insertar viscosidades en el flujo del mundo, que luego conducen a la generación de formas arremolinadas.⁵⁴

“Diseñar arquitectura – escribe Ito – es un acto de generar vórtices”⁵⁵

Menciona que para llegar a un espacio que no puede imaginarse a priori por la mente, ha debido colaborar con diseñadores estructurales, para trabajar de forma sinérgica.⁵⁶

En una entrevista declaró:
“Cuando diseño, imagino un lugar que no está completo por sí mismo, sino como una sucesión de espacios continuos. Cuando creé la **instalación CG en la ‘Mediateca de Sendai’**, Imaginé un espacio en el cual los tubos se desplegaban interminablemente, como árboles en un bosque.”⁵⁷

Ito Juzga cada proyecto por el grado de continuidad de las características físicas, con respecto a la

presentación del modelo inicial, esta relación crítica, sirve como herramienta fundamental para la mediación retórica con el cliente, y se basa en el entendimiento de la fidelidad entre original y copia.⁵⁸ Esto es evidente cuando éste declara “Yo vivo en una casa que yo mismo proyecté, y aun así, existe una enorme distancia entre la casa que recuerdo que proyecté, y el ‘espacio de recuerdos almacenados’”.⁵⁹

Hara demanda que para que un trabajo pueda acceder al título de conceptual, debe ser primero la maquinación de un experimento regido por un concepto, a su vez señala la claridad lograda por Ito en la **White ‘U’ (1976)**, bajo el concepto de ‘campos curvados de travesía’,⁶⁰ demostrando la capacidad que tiene este autor, para comenzar y finalizar esquemas compositivos, regidos por la continuidad de un mismo concepto.

Ito declara que “...en la arquitectura hay momentos fundamentales, en los que uno siente satisfacción, si bien el diseño es un acto sobrio que necesita continuidad...hay momentos en los que te llega hasta el fondo del corazón, una sensación agradable como, la que produce el sonido del bate, a consecuencia del golpe que decide una victoria indecisa.”⁶¹

La arquitectura según Ito, al expresar su temporalidad en la relación entre contenedor y contenido, “Por una parte, tiene una función que se orienta hacia un espacio fluido, correspondiendo a los actos de la gente que van cambiando sin cesar; la otra, es la función que se orienta hacia el monumento inmóvil, fijando la arquitectura eternamente.”⁶²

52 Ito y Bolaños(2006),

53 Taki(2002), p 72

54 Kwinter(2002), p 30

55 Ibid.p 29

56 Inui y Ito(2004), p 8-11

57 Ibid.p 8

58 McMorrough(2002), p 109

59 Ito(2005), p 14

60 Hara(2001),

61 Ito(1985 - 2000), p 87

62 Ibid.p 89

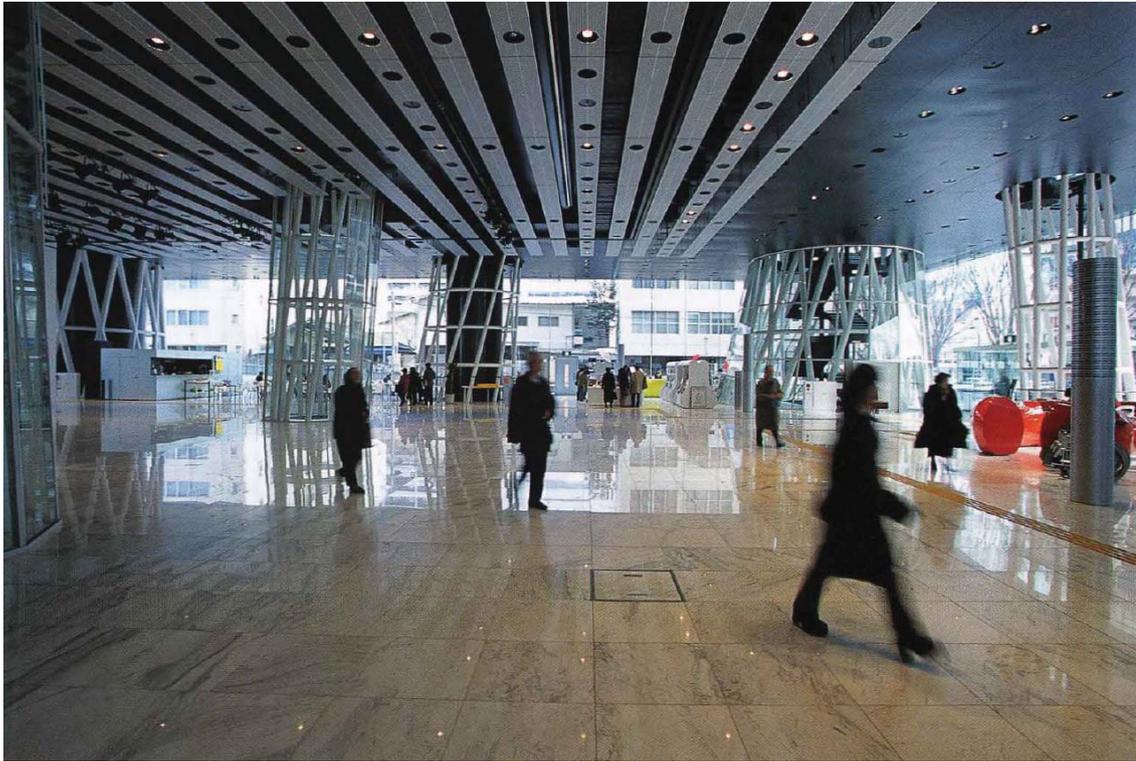


fig. 7.4 Interior del
vestíbulo de la Mediateca
de Sendai

Toyo Ito representa el '*flâneur* de la era digital', a modo de una paráfrasis de Charles Baudelaire, éste, recorre el mundo con una mirada atenta, especulativa, intelectual e inteligente, observando todos los acontecimientos que nos rodean, como valiosas sugerencias para la creación artística.⁶³

En acuerdo con una teoría de Jencks que parece mayormente correcta, entre mejor sea el arquitecto, más facetas diferentes revela su trabajo de investigación y más difícil es su clasificación estilística.

Si cada individuo tiene muchos 'yos' por desarrollar: el yo como padre, como consumidor, su ideal yo, su tentativo yo, entonces cualquier buen arquitecto

puede explotar este caleidoscopio psicológico. Detrás de la fachada consistente del gris plateado, el trabajo de Ito brilla heterogéneamente.⁶⁴

El aspecto desinhibido y carismático de Ito, reside en su toque humorístico ligero y en su modesta ironía.⁶⁵ Ito se distingue por su afán laborioso, su simpatía y accesibilidad, cualidades muy aparte del sistema estelar de la arquitectura.

63 Jorge Torres Cuelo, en Ito(2004), p 7

64 Jencks(1995), p 11

65 Ibíd.p 12



7.1.1.2 Una Idiosincrasia como antecedente de una consecuente Tipología: Prefiguración idiosincrática de la tipología

Hay mecanismos que se plantea un arquitecto en el ejercicio profesional, para el tratamiento genérico de cualquier proyecto, a manera de estándar o condición por defecto, mecanismos apriorísticos, que eventualmente se incorporan a su cuerpo idiosincrático, haciendo de estos una plataforma de trabajo, con la cual se puede abordar cualquier proyecto, al tiempo que establecen vínculos entre las creaciones que comprenden su obra.

Desde los años 1980, Toyo Ito ha deseado crear dos tipos de arquitectura, una con espacios puros y modernos, y otra, con edificios de amplias superficies tridimensionales, que pudieran portar el título de expresionistas. Al satisfacer uno de sus dos deseos, inmediatamente después renacía la urgencia del otro. Creando una alternancia en las expectativas del arquitecto.⁶⁶

En un proyecto concebido posteriormente a la Mediateca, en el **Pabellón de la Expo de Hannover** del 2000, se establecen vínculos directos con proyectos previos a la Mediateca, mediando una especie de puente que elude a esta obra, al tiempo que esta se construía, probando la alternancia conceptual. En Hannover, se usaron televisiones y sillones reclinados, uno encuentra su principal referencia en la lógica material de la pantalla de video, no como un modelo conceptual, pero como una máquina de efectos, al re-hacer los medios virtuales de lo banal, en vez de lo esotérico.⁶⁷

Ito menciona su preferencia por crear cierta indeterminación fundamental, para cualquier proyecto arquitectónico, ya que permite que el proyecto hable, o más bien, sea capaz de generar una variedad de posibles relatos, referidos a una realidad construida y codificada. Sin esta indeterminación, el proyecto no es más que un montón de copias de planos.⁶⁸

Además de la solución técnica, es inherente a cada proyecto, conformarse como una obra de arte, a partir de la cual se cristaliza la imagen del espacio, la cual a su vez, tiene que ver con la totalidad del objeto.⁶⁹

Ito se reconoce por la búsqueda del dinamismo, que captura el balance momentáneo logrado durante el movimiento, fascinado por la tecnología informática, tiene por misión crear edificios nuevos, orgánicos y en relación con la naturaleza

La creación arquitectónica, tiene por costumbre buscar la configuración de espacios novedosos, a lo cual Ito se suma en busca de una imagen, de un espacio desconocido, que cambie día con día.⁷⁰ Este autor declara, “Quiero diseñar arquitectura, como si fuera un cuerpo inestable que flota.”⁷¹ La búsqueda de su arquitectura, se centra en una arquitectura mutable, ligera y etérea. Además de crear espacios confortables para la gente que los habite, aquí la relación entre usuario y objeto,

66 Inui y Ito(2004), p 8

67 McMorrough(2002), p 110

68 Picon(2006), p 10

69 Torres, et al.(1997), p 19

70 Yoshida(2004), p 7

71 Jencks(1995), p 11

se construye en función de las necesidades y actividades que desarrolla dentro del objeto, en relación con algunos elementos. Por ejemplo, la relación de un espacio para comer, la puede iniciar con una mesa, para luego plantearse como se sentarán a su alrededor, y luego pensar como estará iluminado, y como podrá esta zona de asiento, ser contenida con un muro, etc.⁷²

Para Toyo Ito “la arquitectura se reduce a algo que protege al cuerpo humano, tan confortablemente como sea posible, tan confortable como la ropa.”⁷³ Su arquitectura opera una negación de la forma, anteponiendo la flexibilidad, la fluidez espacial, su arquitectura se da como un “paisaje de acciones humanas”⁷⁴

En la Mediateca se propuso mejorar el confort, que conllevaría a un acercamiento entre lo físico y lo virtual, “Una de las tareas que me impuse, fue ofrecer un espacio agradable y fácil de utilizar, lo más confortable posible para los que conectan a Internet, el espacio virtual. Aquí la distancia entre ambos cuerpos, se hizo muy evidente, más *evidente* que nunca.”⁷⁵

Los dos cuerpos que Ito menciona, los concibe como:

1. el ‘cuerpo real’, conformado por el cuerpo físico, primitivo y tangible y;
2. el ‘cuerpo virtual’, formado por la acción de la información.

Ito aclara que estos cuerpos, no pueden distinguirse tan fácilmente en la vida cotidiana, ya que constituyen un solo cuerpo interactivo.⁷⁶

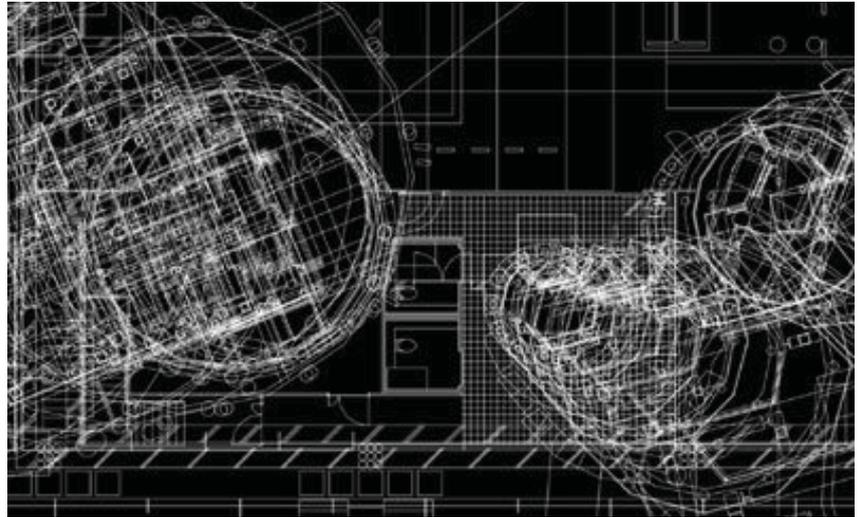


fig. 7.5 Planos de los diferentes niveles de la Mediateca superpuestos, búsqueda por la estética electrónica.

Torres, Taylor y Suzuki, coinciden que la Mediateca, serviría como un lugar de encuentro de los dos cuerpos del ser humano contemporáneo, el cuerpo que contiene el flujo de electrones, y el cuerpo primitivo sensible a la naturaleza.⁷⁷

Al concretar el concepto de la Mediateca de Sendai, Ito declaró pensar en un proceso de metamorfosis, donde cualquier cosa podía tomar forma, al moverse por el agua, durante la creación de los tubos arborescentes. Así, este proyecto sintetiza el pensamiento de Ito, que liga al ‘cuerpo primitivo’ con la naturaleza, al tiempo que ese cuerpo forma parte del mundo electrónico.⁷⁸

Procura también disolver los límites entre el interior de cualquier proyecto, con respecto al espacio urbano circundante o espacio exterior, para así volver ambiguo el límite entre la arquitectura y la ciudad, en lo que denomina ‘Arquitectura de los límites difusos’.⁷⁹ ‘Para Ito, es una imagen que existe en su interior, una imagen de una arquitectura

72 Mastromattei(2004), p 105

73 Schaarschmidt-Richter(1995), p 16

74 Marie Ange Brayer(2006), p 6

75 Sakamoto y Ferre(2004), p 144

76 Ito(1985 - 2000), p 154

77 Torres, et al.(1997), p 26

78 Marie Ange Brayer(2006), p 7

79 Ito(2001), p 135

80 Ito(2006), p 27

- 81 Marie Ange Brayer(2006), p 12
 82 Ito y Maffei(2002), p 278
 83 Taki(2002), p 75

blanda, que todavía no ha tomado una forma definitiva.⁸⁰

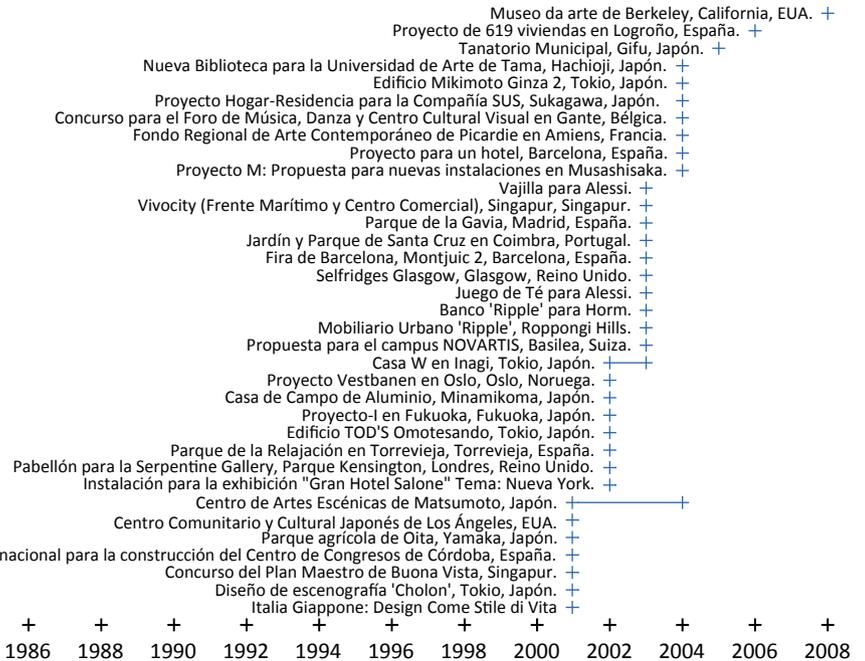
Otra frontera que se propone desaparecer, es aquella que separa a la estructura de la imagen, del conjunto, por el contrario, Toyo Ito trabaja en la integración orgánica entre ornamentación y estructura.⁸¹ Después de la Mediateca, Ito ha potenciado cada vez más la concepción orgánica previamente concebida.

En el proyecto del **Centro de Arte Contemporáneo de Roma (1999)**, las columnas estructurales en acero, conducían la luz de las claraboyas hacia la planta baja, y creaban un efecto de 'pilares de luz', similares a los de la Mediateca de Sendai.⁸²

La influencia de las columnas tubulares serpenteantes de la Mediateca, puede verse con más apego en el diseño para los **escenarios de la producción de danza de Cholon (2001)**, de Hirota Yamazaki, donde Ito creara tres tubos que canalizan la luz al escenario, durante el tercer acto. Esta fue una interacción más pura que los elementos estructurales de la Mediateca, de similar configuración. Estos ductos de luz verticales, evocaban las intenciones originales de Ito en Sendai.⁸³

En el **edificio Tod's (2002)** en Omotesando, Ito volvía a usar un motivo arbóreo, que se diferenciaba notablemente del de la Mediateca, ya que este, en vez de partir de una serie de columnas interiores, se confeccionaba como un entramado exterior, que

fig. 7.6 Tercera etapa de la obra de Toyo Ito, posterior a la finalización de la Mediateca



tenía más que ver con la piel del contenedor, que con su estructura, de acuerdo con Inui, Tod's es cercano a 'Sendai', en el sentido que la expresión no es excesiva.⁸⁴

También en Tod's, según Brayer, Ito pretendía utilizar al árbol como « símbolo inestable del tiempo presente » y “producir una abstracción nueva a través de una geometría no-lineal”, una “geometría dinámica, que genera a la vez vida y abstracción”.⁸⁵ En el **proyecto 'M' (2004)** Ito quería usar el ícono arbóreo para crear espacio, con este mecanismo quería ir más allá de Sendai, lo cual fue duramente criticado, ya que se le concebía como un refrito de una idea exitosa usada previamente.⁸⁶

En todo caso, la Mediateca pertenece al conjunto de arquitecturas propuestas en base a eventos, como la **Casa H2** (1996) de Greg Lynn, o el **Museo de la Mercedes Benz** (2006), de Ben van Berkel y Caroline Bos.

- 84 Inui y Ito(2004), p 8
85 Marie Ange Brayer(2006), p 12
86 Inui y Ito(2004), p 12

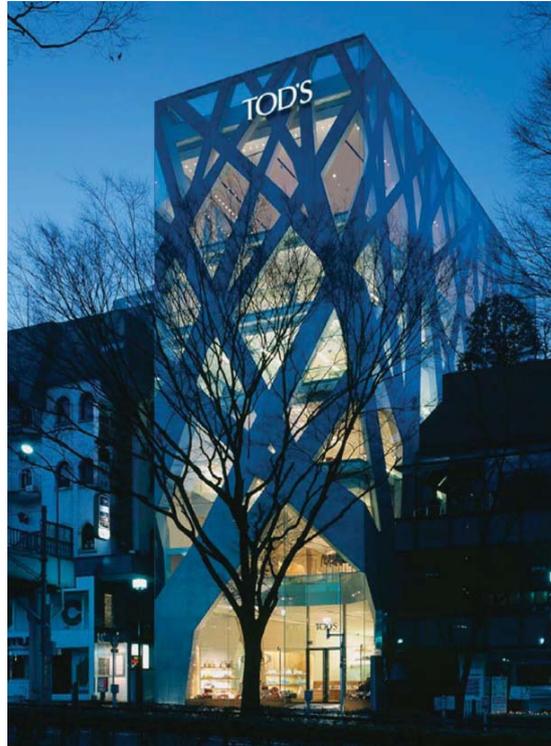


fig. 7.7 Edificio Tod's (arriba); Proyecto del Fondo Regional de Arte Contemporáneo Picardie, Amiens. (abajo), exploración de las variantes de un tema que pueden recaer en refritos.



7.1.1.3 Una Tipología como antecedente de una consecuente Idiosincrasia: Abstracciones recurrentes

Giedion señala en su momento y de forma anacrónica, “Hoy en día examinamos conscientemente el pasado desde el punto de vista del presente, para ubicar el presente en una dimensión más amplia, para que pueda ser enriquecido por aquellos aspectos del pasado que aún son vitales. Esto concierne continuidad, más no imitación.”⁸⁷

Oosterhuis nos recuerda que la apariencia visual, es el resultado del proceso que opera el guión genético en un entorno, con lugar y momento particulares.⁸⁸

Es posible observar en retrospectiva, los vínculos que se van construyendo entre la obra de Toyo Ito y otros autores, a la vez que estos vínculos figuran como conceptos que de obra en obra se van rescatando, dadas sus condiciones excepcionales. Los mecanismos de captación, demuestran tener una mejor recepción cuando son abstractos y no literales, tal como termina por indicar Giedion.

En cuanto a la difusión de los límites, está se hace eco del proyecto del **Teatro Total (1957)** de Walter Gropius, donde se abandona la separación entre actor y espectador, que había sido la norma desde el Renacimiento. El propósito de Gropius, era “meter al espectador en el centro mismo de la acción dramática”. Y lo logra, haciendo que parte del auditorio sea móvil, de modo que el escenario pueda estar rodeado por los espectadores.⁸⁹

Toyo Ito pugna por una arquitectura que declina y se desvanece, una arquitectura efímera, totalmente contraria a aquella que propusiera Albert Speer, arquitecto de Hitler, quien proyectara su obra hacia el futuro con tal intensidad, que diseñó sus grandiosas estructuras con la esperanza de que llegaran a ser nobles ruinas⁹⁰ tal forma de trabajo, aterriza en el Campo *Zeppelin*, o en el pabellón alemán de la exposición de 1937 en París.

En la arquitectura japonesa, el estado incompleto que propone Ito en su obra, se expresa como una preferencia por la asimetría, dado que la vitalidad en la asimetría, demanda compromiso, forzando la mente a completar lo incompleto. De acuerdo con Chang, esto ha influido en gran medida la consideración del espacio de los japoneses: por ejemplo, el orden secuencial, es imperativo en el tratamiento japonés del espacio, y buen ejemplo de esto, se observa en la **Villa Imperial Katsura**, la cual ha sido diseñada para diferentes tipos de movimiento⁹¹ o los **Jardines de Stourhead**, que están diseñados como circuito alrededor de un lago artificial, donde las vistas se suceden, abriéndose y cerrándose, entre diversas masas vegetales, que se contemplan desde arriba o desde abajo, y forman estructuras de carácter y asociaciones sucesivamente diversas.⁹²

El diseño secuencial en la Mediateca, está planteado con la transición que se experimenta al recorrer los diferentes niveles que presentan diferentes

87 Giedion(1982), p 7

88 Oosterhuis(2003), p 39

89 Norberg-Schulz(1979), p 202

90 Lynch(1972), p 51

91 Stenros y Aura(1987), p 18-20

92 Lynch(1972), p 212

escenarios. Como la música misma, se trata de un mundo lleno de secretos, que se van descubriendo mediante el movimiento en el espacio y en el tiempo. Como también sucediera en **la Filarmónica de Berlín**, de Hans Sharoun⁹³

Tal situación puede comprobarse en la reacción de Nishizawa al visitar el edificio “Tan pronto como el ascensor empezó a moverse, las diferentes escenas de cada nivel, tal como la oficina de la biblioteca y los espacios de la galería – los pude visualizar claramente, uno detrás de otro, en el transcurso de mi movimiento ligero.”⁹⁴

La contemplación, otro elemento comúnmente explotado por la cultura japonesa, tal como se hace en el **Templo de Ryoanji**, hecho intencionalmente para ser visto desde una cierta distancia, mientras uno medita,⁹⁵ alude a la calculada orquestación, que sucede en la transición que el edificio de la Mediateca presenta al atardecer.

Por otro lado **el Centro Beaubourg** (Georges Pompidou), declaraba abiertamente, que nuestra época ya no estaría regida por la duración, que nuestro único modo temporal, es aquel de ciclos acelerados y del reciclaje, el tiempo de los transistores y el flujo constante.⁹⁶ Esta es una obra que influiría en el pensamiento de la generación, a la que pertenece Toyo Ito.

Las obras que influyen en el pensamiento de cada arquitecto, son asimilarlas como modelos, para eventualmente recuperar ciertos elementos que deposita en su propia obra, estableciendo un vínculo intencional que funda una relación con el objeto u objetos originales.

Toyo Ito declara la influencia que un proyecto suyo pudiera tener en otros posteriores, “Un diseño de arquitectura, es sin duda un objeto virtual; tan virtual, que no solamente anticipa la construcción de un solo edificio, sino potencialmente la de una serie completa de variaciones y derivaciones.”⁹⁷

Señala su aprecio por proyectos tales como: **la Casa de Frida Kahlo y Diego Rivera** (1931) de Juan O’Gorman, o el proyecto **Instant City** (1968) de Peter Cook de Archigram, que ya en los años 60 visualizaba de la manera más fantástica, una ciudad que sirve sólo como un sitio, donde se suceden los actos que sobrevienen en combinación diversa de lugar y tiempo.⁹⁸ En mayor relación con la Mediateca, exhibe su aprecio por la **Librería Kinokuniya**, construida en 1947 por Kunio Maekawa.⁹⁹

Según Marie Ange Brayer, la Mediateca se libera del racionalismo del **Pabellón de la exposición** de Mies van der Rohe en Barcelona, y de aquel de la **Casa Dom-ino** (1914) de Le Corbusier, proyectos muy presentes en el pensamiento de Ito.¹⁰⁰

Desde los años 1980, los edificios de Ito se evidencian por su austeridad y sus métodos de oclusión.¹⁰¹ Declara que su interés por los fenómenos electrónicos, comenzó en aquellos años con la **Torre de los Vientos** en Yokohama (1986).¹⁰²

De acuerdo con Torres, Taylor y Suzuki, la obra de Toyo Ito tiene dos etapas que terminan por fusionar sus características en la Mediateca de Sendai, en la primera, predomina la curva y el espacio fluido, de aquí se puede destacar: **White U** (1976), **El Museo Municipal de Yatsushiro** (1991), **El Museo Municipal de Shimosuwa** (1993) y el **L Hall en Nagaoka** (1996). Mientras que la

- 93 Norberg-Schulz(1979), p 218
- 94 Nishizawa(2002), p 24
- 95 Stenros y Aura(1987), p 127
- 96 Kronenburg(2001), p 27
- 97 Picon(2006), p 10
- 98 Ito(1985 - 2000), p 90
- 99 Ito y Balmond(2004), p 70
- 100 Marie Ange Brayer(2006), p 6
- 101 Taylor(2002), p 92
- 102 McMorrough(2002), p 103

103 Torres, et al.(1997),
p 19

104 The.Embassy.
of.Japan(2006a), p 4

105 Ito y Balmond(2004),
p 56

106 Ibíd.p 68

107 Ito y Bolaños(2006),

108 McMorrough(2002),
p 109

segunda está dominada por las líneas rectas y las formas geométricas, creando volúmenes cúbicos transparentes. Se podría pensar aquí en la **Casa de la cultura de Japón en París** (1990), el **T Building en Nakameguro** (1990), el **ITM Building en Matsuyama** (1993) o el **Centro de Información en Urayasu** (1996).¹⁰³

Tras finalizar la Mediateca en el 2000, las ideas de Ito sobre los edificios, cambiaron considerablemente según declara el autor, "Sendai' fue construida al soldar enormes cantidades de acero, y durante el proceso, me encontré atraído por la fuerza del acero y un sentido de substancia. Si pensamos en la gente, esto podría referir a la atracción de sus cualidades interiores, infundidas en la vida, excediendo su belleza exterior. Desde entonces he estado buscando un dinamismo que capture el balance momentáneo, logrado durante el movimiento en mis trabajos."¹⁰⁴

En otra entrevista Ito comenzó explicando cómo sus ideas arquitectónicas han cambiado completamente desde la Mediateca de Sendai. De manera que su trabajo siempre ha demostrado una tendencia a eliminar la materialidad, y a desafiar la gravedad, es así entonces, que vino a entender la belleza, la profundidad de la estructura y el material. Balmond señala que "En medio de la fase constructiva de la Mediateca de Sendai, se volvió claro que es imposible esconder la estructura, cubriéndola con vidrio, situación que molestó incluso a los trabajadores que habían puesto tanto esfuerzo en hacerla posible."¹⁰⁵

Toyo Ito se refirió a la Mediateca de Sendai en una conferencia, como su viejo amor, al mencionar cuán difícil fue hablar de un viejo amor. La emoción para él, recaía en compartir sus nuevas amadas con la

audiencia.¹⁰⁶ La Mediateca, al ser una arquitectura tan importante dentro de la obra de Ito, significaba un referente inmediato asociado con su nombre, por tanto, se había dado a la tarea de superar tal inmediatez referencial, con otra u otras obras de igual o mayor impacto, que pudiera desvincularle de la imagen de la Mediateca, hablar de su obra nueva, ayudaría a superar este obstáculo.

Ito declara "Cada vez que he tenido proyectos de arquitectura, he desarrollado mi propia lógica arquitectónica, basada en los proyectos que he hecho antes. Después del proyecto de Sendai, esta tendencia se ha acelerado, esta aceleración, también puede pensarse como la continuidad del tiempo, y la evolución del tiempo."¹⁰⁷ John McMorrough observa que la Mediateca funciona ahora como un modelo, repetido a lo largo de la obra de Ito, reutilizado con mayor fuerza para la entrada del concurso para el **Centro Contemporáneo de Arte en Roma**. La recurrencia de estas estrategias, ahora por tercera vez, vincula la trayectoria de las elaboraciones arquitectónicas de lo ideal, a lo específico, y luego a lo típico, es decir de lo casi imposible, a lo realizado y a lo reciclado. La ironía de esto, es por supuesto que el edificio diseñado para resistir la tipología, no puede evitar la reproducción necesaria por la práctica arquitectónica.¹⁰⁸



fig. 7.8 Proyecto de Centro
de Arte Conemporáneo en
Roma (arriba izq.)



7.1.2.1 Una Idea en tensión con una Edificación: Arquitectura efímera

El proceso de creación de la Mediateca, era original, pero no por el género híbrido del edificio, ya que en Japón estos edificios no son ninguna novedad, era original en tanto que la programación, el diseño y la construcción, estuvieron vivos durante el proceso de forma simultánea, en vez de estar en forma secuencial.¹⁰⁹

Emiko Okuyama delimita tres pilares como personajes esenciales en la creación de la Mediateca, por un lado, Isozaki como adjudicador del nombre de 'Mediateca', Onoda como revisor y promotor de la idea del taller, añadida gracias a él, y por último, Ito como el creador del edificio prototipo.¹¹⁰

Yasuaki Onoda, miembro del comité del proyecto, trabajó arduamente en la revisión del diagrama de este, de manera que lo transformó completamente, aunque él lo presentara como una modificación menor al diagrama original. La mayor aportación de este nuevo esquema, incluía la componente del taller, un nodo tipo *Bauhaus*, éste espacio aparentaba ser uno confeccionador, es decir, una especie de fábrica productora de medios, que apoyaría la 'creación de la información sin barreras'¹¹¹

En cuanto a la propuesta con la que participó en el concurso Toyo Ito, se conformaba como un prototipo simple y claro, bajo el entendido de que un 'prototipo', es un sistema que puede responder a cualquier situación, a cambio de ser un edificio

que tiene una configuración determinada, que responde a un programa específico.¹¹² Después que la construcción se completara, el edificio comprobó encarnar tal flexibilidad, aunque aún muy diferente en carácter del supuesto ideal universal del siglo XX.¹¹³

Durante el periodo de elaboración del proyecto ejecutivo, la propuesta del concurso no sufrió cambios radicales, a pesar de sufrir un trabajoso proceso evolutivo, con infinidad de planos tentativos por cada planta.¹¹⁴

Durante la creación de la obra, Ito mantuvo un sistema donde el proyecto permanecía en un estado de latencia, que conducía a la fusión entre diferentes energías, y sometía al objeto bajo la idea de término abierto.¹¹⁵ Aún mejor ilustrado por la frase de Stewart Brand "Un edificio no es algo que se termina, un edificio es algo que se comienza".¹¹⁶

La Mediateca ya estaba 'en uso', durante los cinco años que duró su creación. Ito señala que la Mediateca, al continuar creándose, debe seguir cambiando, debe permanecer siempre en construcción.^{117, 118 y 119}

"La transformación perpetua de todas las cosas me parece esencial. Es por esto que yo deseo sinceramente hacer objetos de arquitectura temporal."¹²⁰

109 Pollock(2001), p 200

110 Sakamoto y Ferré(2003), p 129

111 Witte y Kobayashi(2002), p 16

112 Ito(1985 - 2000), p 228

113 Sakamoto y Ferré(2003), p 11

114 Ito y Maffei(2002), p 232

115 Sowa(2002), p 41

116 Brand(1994), p 188

117 Sakamoto y Ferré(2003), p 27

118 Columbia University Newline (2002),

119 Ito(1985 - 2000), p 238

120 Capron y Huysmans(2001), p 5

- 121 Luca y Nardini(2002), p 70-71
 122 Ito(2005), p 68
 123 Sakamoto y Ferré(2003), p 139
 124 Ibíd.p 31
 125 Sakamoto y Ferre(2004), p 144
 126 Pollock(2001), p 199
 127 Ibíd.p 191
 128 Taylor(2002), p p 94
 129 Pollock(2001), p 199

Aquí en la Mediateca, se optó por el modelo abierto, susceptible a una adaptación mensurable, que por encima de cualquier característica concreta del edificio, expresa una continua evolución.¹²¹

“...entendiendo la Mediateca de Sendai, no como una obra acabada, sino como un lugar en una especie de movimiento perpetuo, donde todavía uno puede participar en su creación; eso es lo que resulta tan interesante en la Mediateca de Sendai.”¹²²

Okuyama advierte que para recrear esta condición, el ¿cómo? fue de vital importancia, ya que tanto la

gente como las cosas, vienen y van continuamente.¹²³ Es así que se adoptaron una serie de medidas que permitirían acoger esta idea.

La Mediateca de Sendai, fue dispuesta como un espacio de comprensión del conocimiento, el cual se debía proveer de lo último en ‘conocimiento y cultura’, lo cual no significaba que solo usaría la tecnología más avanzada, sino que ofrecería servicios que podrían contribuir al crecimiento y desarrollo de la Mediateca misma, al invertir constantemente la posición de cada espacio como ‘servidor’ y ‘servido’.¹²⁴

La polarización entre estos dos términos, se diluyó, cuando estos acabaron por unirse, al compartir un mismo espacio en forma de evento, más allá de intercambiar función, es decir, que cada espacio puede adoptar el papel de servidor o servido. Con esto, Ito buscaba imprimir a los espacios, a modo de metáfora, la relación del flujo de la información en los medios.¹²⁵

Para agilizar la fluidez y aprovechar completamente la apertura que le concedía este tipo de estructura, Ito evitó hacer recintos en forma de caja, y fijar particiones donde fuera posible, favoreciendo los muros de vidrio, las cortinas móviles, los paneles temporales, donde las separaciones ineludibles fueran necesarias.¹²⁶

En la zona de las oficinas administrativas y la sección de los libros infantiles, las divisiones se articulan por medio de cortinas diáfnas, que mantienen las barreras visuales al mínimo.¹²⁷

Con estos muros, Ito responde a la época a la que pertenece, por un lado, al rechazar al objeto, gracias



fig. 7.9 Divisiones del espacio en la Mediateca

a su desmaterialización, y por otro, al uso de la explotación de las tecnológicas contemporáneas, particularmente la del vidrio.¹²⁸

Según Naomi Pollock, mientras que los muros transparentes o móviles de la mediateca, actuaron a manera de mobiliario, el mobiliario diseñado especialmente por cuatro firmas independientes – actúa casi como muros.¹²⁹

Emiko Okuyama refuerza esta idea, al advertir en la escasez de muros, la resultante extrapolación de la función que estos tuvieran por ejercer, ahora inherente al mobiliario.¹³⁰

El arreglo del séptimo piso, ejemplifica este tipo de diseño con muros curvos y muebles que se pueden reubicar. Otro aspecto muy interesante en este nivel, es la configuración prevista para los tubos fluorescentes, ya que se distribuyen en un patrón totalmente aleatorio, que borra cualquier sentido de dirección.¹³¹

Cada nivel de la Mediateca con su variable configuración, evoca el intercambio que permiten los medios de información, de modo que se construyen densidades variables, en vez de sitios restringidos. La información se reescribe cada vez que se usa, como si de un medio informático se tratara.¹³²

En los lados Este y Norte, las placas del entrepiso interior, se han extendido 50 centímetros hacia el exterior, por motivos estéticos, para marcar las franjas horizontales oscurecidas, que caracterizan las fachadas laterales.¹³³

Ito expresa que este edificio ha estado en uso desde el principio, se usaba al tiempo que se diseñaba y continuaba aún en diseño después de construido.

Al hacer una instalación pública, recomienda que lo más importante, es pensar sobre cómo se puede introducir la idea de continuidad, en el proceso del proyecto.¹³⁴

“Ahora podemos construir un edificio virtual y experimentarlo durante el proceso de diseño – según declara Toyo Ito - Después podemos experimentar otro edificio como una entidad física.” Actualmente, el proceso de cambio entre arquitectura virtual y física es continuo, su relación es muy estrecha y representa una creciente simplificación.¹³⁵

Tümertekin, advierte el deber de estar atentos a las diferencias que se puedan pronunciar, entre la temporalidad de un diseño físico y uno virtual, ya que no es lo mismo la duración de algo real, que la de algo virtual. Se deben conocer sus limitaciones y su posible utilidad.¹³⁶

Incluso después de concluida la construcción, el programa arquitectónico de un edificio flexible como este, puede continuar sufriendo modificaciones conforme a la evolución de los medios. De modo que se recrean nuevos escenarios, los que permiten nuevas experiencias espaciales, donde espacio real y virtual, tendrán un papel más cercano. El diseño de la arquitectura no se referirá solo al diseño de la construcción material, sino al diseño de aplicaciones, que incluyan programas como se entienden hoy en el lenguaje informático. Se podrá diseñar el tiempo de la misma forma en la que se diseña el espacio.¹³⁷

y ¹³⁸

- 130 Sakamoto y Ferré(2003), p 137
- 131 Ibíd.p 104
- 132 Witte y Kobayashi(2002), p 16-18
- 133 Ito y Maffei(2002), p 236
- 134 Sakamoto y Ferré(2003), p 179
- 135 Ito y Maffei(2002), p 342
- 136 Han Tümertekin, en Davison(1999), p 51
- 137 Ito y Maffei(2002), p 343
- 138 Ito(1998), p 29
- 139 Leupen, et al.(2005), p 13

De acuerdo con Leupen, existen tres maneras posibles para encarar al tiempo y la incertidumbre:

- Hacer edificios polivalentes, que permitan muchas funciones en un mismo espacio, sin que el espacio tenga que cambiar.
- Hacer edificios que sean en parte permanentes y en parte cambiantes, es decir que permitan ciertas modificaciones para cambiar la forma en que se usa
- Hacer edificios semi-permanentes, por ejemplo 'edificios industriales, flexibles y desmontables', que estén destinados a una función, pero al desaparecer, puedan permitir que otra estructura con una función asignada, ocupe su lugar.¹³⁹

La Mediateca se sitúa de acuerdo con la clasificación de Leupen, en el segundo tipo.

Para delinear como es que Ito concibió este edificio, en parte permanente y en parte cambiante, se puede recurrir a un ensayo que escribió conforme se completaba la Mediateca. Aquí describe cinco puntos críticos que procuran la realización de este proyecto:

- Un deseo de no crear juntas
- Un deseo de no crear vigas
- Un deseo de no crear muros
- Un deseo de no crear cuartos
- Un deseo de no crear arquitectura¹⁴⁰

Según la descripción de Kaoru Mende, cada piso tiene un sistema muy preciso de control de iluminación, que se adapta al cambio gradual de la intensidad exterior de la luz, sistema que encontró su resolución más difícil en el séptimo piso, donde

se tuvieron que programar, dos niveles de control separados, para el voltaje de la luz en diferentes áreas.¹⁴¹

Se estableció un sistema de seguimiento de luz solar, en dos de los tubos centrales, de modo que se conduce la luz natural al interior del edificio, para iluminar las zonas más oscuras.¹⁴²

En planta baja, una porción del muro de vidrio, en la fachada principal, puede abrirse totalmente, diluyendo los límites entre el espacio interior y exterior.¹⁴³

En la fachada de vidrio del restaurante, se pueden reflejar imágenes, convirtiendo el espacio en un espacio escénico, aquí todos los espacios son temporales, y han sido originados a partir de la información emitida.¹⁴⁴ La Mediateca, es un intérprete continuo entre lo que se demanda y lo que se ofrece, es una arquitectura pensada como efímera, está hecha con una previsión temporal. Muntañola advierte la necesidad de establecer algunas reglas, a fin de que los itinerarios efímeros no produzcan catástrofes inesperadas y súbitas, ya que por ejemplo, las modas no tienen la profundidad de las costumbres, ni su duración.¹⁴⁵ Tekeli bajo la misma línea, advierte que la experiencia humana en el ciberespacio, no tiene un tiempo narrativo.¹⁴⁶

Sudjic señala que aunque está construida de forma impecable, aún depende de la cualidad de las ideas que fundamentan su diseño, en vez de la excelente calidad de sus detalles. Es espacialmente rica y compleja, tiene una presencia notable, y también recae en una gran brecha entre la ambición arquitectónica, y la realidad mundana de las actividades que tendrán lugar dentro de ella.¹⁴⁷

140 Witte y Kobayashi(2002), p 18

141 Sakamoto y Ferré(2003), p 97

142 Ibíd.p 107

143 Ito y Maffei(2002), p 232

144 Ibíd.p 94

145 Muntañola

Thornberg(2000), p 13

146 Ilhan Tekeli, en Davison(1999), p 230

147 Sudjic(2001),

148 Norberg-Schulz(1967), p 43

Una obra concebida con espíritu efímero, concede una continua renovación a la experiencia de esta, su prolongada aunque inadvertida permanencia, se escuda al paso de los años como una constante novedad, y su correcta manufactura, tendrá por probar después de algún tiempo, la verdadera condición impuesta por la idea central, la de la arquitectura efímera.

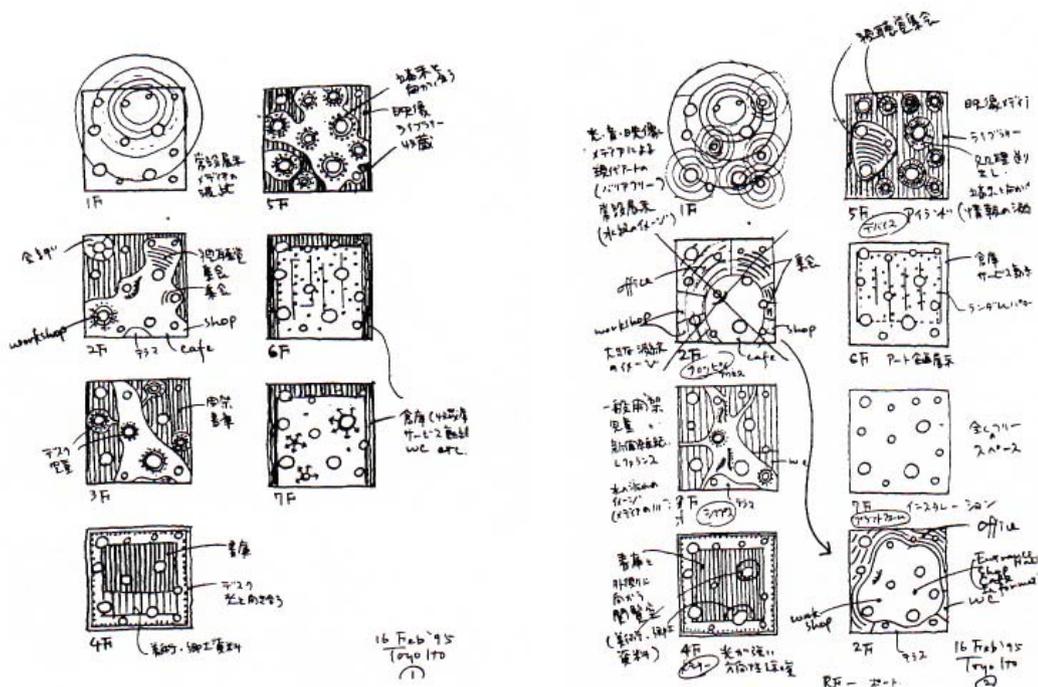
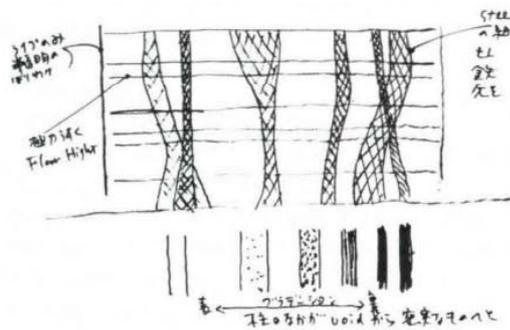


fig. 7.10 1F Exposición permanente de arte contemporáneo (sin barreras) incluyendo luz, sonido, video (imagen de ondas)
 2F Taller, terraza, oficina, vestíbulo de acceso, tienda, café, información, aseos.
 3F General / sala de lectura de estanterías abiertas para niños, sala de referencia para periódicos revistas, imagen de fluir del agua (corriente de los medios), terraza, sinapsis
 4F Estanterías y sala de lectura que mira al exterior, la luz intensa sugiere instrucciones, memoria
 5F Punto de encuentro audiovisual, sistemas de vídeo, biblioteca, procesado y envíos, ondas de información, terminales, isla, recursos
 6F Sala de exposición de programas de arte, almacén de servicio, circulación, dibujo aleatorio
 7F Espacio libre completo, instalaciones, plataforma



7.1.2.2 Una Idea como antecedente de una consecuente Edificación: Proyección

fig. 7.11 Croquis conceptual de la Mediateca de Sendai



Según Norberg Schulz, las expectativas de cualquier objeto arquitectónico, presentan tres aspectos diferentes: conocimiento, satisfacción y valores permanentes.¹⁴⁸ De manera que todo objeto ha de perfilarse como **entendible, deleitante y memorable**, valores a tener presentes durante su concepción. El objeto arquitectónico por su propia naturaleza, llega o se materializa tarde, como nos recuerdan Çinici y Demirtas, ya que la idea antecede al objeto.

El habitual proceder requiere de ambas, una proyección y una idealización. La proyección arquitectónica por su lado, abstrae el tiempo en el que busca operar la idealización, la proyección conecta a la idealización con la realidad, acercando lo ideal a lo mundano. Consecuentemente, la arquitectura más vital, viene de la devoción a una incondicional, y ahora no idealizada búsqueda por el presente.¹⁴⁹

De esta búsqueda por el presente, existe un pasaje obligado de lo abstracto a lo concreto, por parte del arquitecto, a diferencia del pintor o compositor. Holl, lo describe como la metamorfosis de una idea poética, con un diagrama exploratorio y un propósito coherente en la forma. En este pasaje entre abstracto y concreto, se contempla un concepto limitado único, el cual concede a su vez libertad de trabajar dentro de lo contingente e incierto, es una estrategia diseñada para elevar las expresiones de la arquitectura, a un nivel de pensamiento. Los Conceptos limitados, apuntan a la fusión, que en vez de resultar en una filosofía sobre arquitectura, nos dirigen hacia la arquitectura que encarna filosofía.¹⁵⁰

Una arquitectura cargada de ideas, debe estar fundada en una intencionalidad primaria que la respalde, y que eventualmente conlleve a su constitución.

La Mediateca se perfila como un objeto sincero, y no el producto experimental de una serie de accidentes, ya que se funda en una serie de ideas, particularmente dirigidas a conformar este peculiar edificio. Un antecedente de la idea de arquitectura efímera, expresada concretamente en la Mediateca, proviene del exhorto de Ito, por “aprender a hacer arquitectura de ficción...y en segundo lugar... hacer arquitectura efímera y temporal.”¹⁵¹

149 Can Çinici & Aslihan Demirtas, en Davison(1999), p 45

150 Holl(2000), p 245-246

151 Ito(1995), p 9

152 Witte y Kobayashi(2002), p 19

La idea que aquí concentra Ito bajo dos enunciados, se dirige a una arquitectura fenomenológica, eventual y finita, a promover contenidos mediáticos añadidos.

En la revisión del interés inicial, Ito, al optar por diseñar un edificio novedoso, expone: “Queríamos diseñar otro tipo de espacio al insertar estos tubos en un espacio universal...insertar la naturaleza como un elemento, en términos no sólo de figura sino de función, como una función orgánica. “ Witte recuerda en este tenor, el cuento de Nathaniel Hawthorne, donde una mariposa mecánica ve suplantado su mecanismo por el alma.¹⁵² Esta parece la misma magia y encanto, que Ito buscaba proferir a la Mediateca.

En un ensayo llamado ‘Tres Transparencias.’ Ito mismo describió la eroto-genesis de la Mediateca, la cual tiene origen en la experiencia de observar plantas lánguidas, así como el movimiento de la piscina, a través del vidrio de un acuario gigante.¹⁵³

Al margen de los primeros croquis con elementos tubulares, Ito describía la imagen del proyecto con “Columnas como plantas marinas”, este autor, imaginaba “tubos suaves que ondulen lentamente debajo del agua, tubos de hule rellenos con fluido”. Quería que el frente, fuera una sección que se abre a un mundo diferente.¹⁵⁴

Cecil Balmond, con quien hiciera el concurso,¹⁵⁵ al conversar con Ito, expone que el orden en el que él confía que se deben organizar los mecanismos creativos, apunta que se debe contar primero con el patrón, seguido de la configuración, lo material y finalmente la estructura.¹⁵⁶ Ito, añade que Balmond encuentra una solución óptima para cada objeto,

que existe solo por un cierto instante, durante el análisis estructural.¹⁵⁷

Los esfuerzos por hacer cada tubo de la estructura diferente, dieron cabida a los ‘lugares de descubrimiento’,¹⁵⁸ mismos que perseguía la arquitectura libre que en un principio demandara Onoda.

En cuanto al resto de la estructura, Ito en pro de la ligereza, descartaba el hormigón, concluyendo que el diseño básico, habría de satisfacerse con una ‘losa plana’ de acero, cuya resistencia y dureza harían de este, un material ideal.¹⁵⁹

Un vehículo importante entre la intencionalidad ideal del proyecto original, y la realidad material, reside según Ito, en las maquetas del proyecto.¹⁶⁰

Las maquetas para casi todos los contendientes del concurso de la Mediateca, fueron elaboradas por Masaaki Sakano.¹⁶¹ Quien tenía como meta, ‘la arquitectura como piel’, con lo cual ya se auguraba que la maqueta de la Mediateca, tendría ventaja sobre las demás. La Mediateca, además según Masaaki, poseía una dimensión diferente a toda maqueta hecha por él durante los últimos diez años. También reconoce que el tiempo invertido en ella, fue de tan solo dos días y medio, lo cual curiosamente, consideraba relativamente poco.¹⁶²

Masaaki admite la importancia de cooperar con el fotógrafo Ohashi, ya que de la coordinación entre ellos, dependía la calidad de las imágenes, por ejemplo, cuando Ohashi le participó el formato, de la imagen frontal que habría de hacer de la fachada principal del proyecto de Ito, Masaaki resolvió entonces no plagar la vista con árboles que impidieran esta visual.¹⁶³

- 153 Kwinter(2002), p 29
- 154 Ito y Maffei(2002), p 346
- 155 Marie Ange Brayer(2006), p 6
- 156 Ito y Balmond(2004), p 44
- 157 Ibíd.p 47
- 158 Sakamoto y Ferré(2003), p 15
- 159 Sasaki(2002), p 43
- 160 Ito, et al.(1999), p 155
- 161 Ibíd.p 159
- 162 Ibíd.p 161
- 163 Ibíd.p 163
- 164 Ibíd.p 161
- 165 Ibíd.p 163

fig. 7.12 Maqueta de la Mediateca de Sendai



Masaaki adscribe a las maquetas como un vehículo que diluye la frontera entre realidad y utopía,¹⁶⁴ y también señala que si la idea que conduce al proyecto es buena, no hay necesidad de pronunciarse con demasiado trabajo a este respecto, basta con una maqueta razonablemente buena, y que se vea bien para que Ohashi la pueda fotografiar. De modo que, según Masaaki, difícilmente se hubiera ganado el concurso con un modelo muy elaborado.¹⁶⁵

De vuelta con el proyecto bidimensional, Ito proponía en el interior, una organización espacial y programática experimental, que podría devenir paradigmática para una nueva generación de arquitectura pública.¹⁶⁶ Estos principios pueden entrecruzarse, en las recomendaciones que hace Leupen para conformar edificios resistentes al cambio con el paso de tiempo, sea con mayor altura en el entrepiso, servicios organizados en compartimentos, sistemas de suelo de acceso fácil y sistemas portantes adecuados a diferentes programas.¹⁶⁷

La novedad que acarrea la Mediateca, era que el método de proyectar se extendía más allá del edificio y sus sistemas técnicos, para así manipular la realidad de los materiales, e incluso de la naturaleza.¹⁶⁸

Ito aspiraba que la Mediateca, gracias al uso, se convirtiera en “un lugar para pensar sobre la ciudad”.¹⁶⁹ Que la gente estimulada por la Mediateca saliera “a la calle para crear un libro”¹⁷⁰

Ito manifiesta que, “al pensar que la ‘Arquitectura es una existencia que va con la vida, y está en continuo desarrollo’, esta idea se asemeja a la existencia de una persona que vive en la sociedad contemporánea. La arquitectura no debería terminar limitada solo dentro de la propuesta del arquitecto. La arquitectura ha de crearse al comunicarse con otros, incluyendo a los usuarios, y en continuo desarrollo, a través del uso que le concedan los usuarios, aún con los peligros que les pudiera representar a sus vidas.”¹⁷¹

Durante los cinco años en los que se hizo el proyecto, cada piso ha continuado evolucionando, los diagramas para las actividades de cada piso, parecían tableros de juego, donde las marcas muestran el juego en curso. A diferencia de la típica planta completamente acotada, los planos de Sendai parecen funcionar un poco más libremente. Sea o no que el juego continuara terminado el edificio, cualquiera esperaría que así fuera.¹⁷²

Louis Kahn frecuentemente declaraba, que el punto inicial de la arquitectura residía en saber lo que el edificio ‘quería ser’.¹⁷³ Ciertamente las aspiraciones de la Mediateca eran muy ambiciosas, y ser lo que esta quería ser, se logró gracias a la juiciosa elaboración del proyecto.

- 166 Daniell(2001),
- 167 Leupen, et al.(2005), p 31
- 168 Picon(2006), p 15
- 169 Ito(2001), p 136
- 170 *Ibid.*
- 171 Ito y Bolaños(2006),
- 172 Sakamoto y Ferré(2003), p 17
- 173 Stenros y Aura(1987), p 33
- 174 Jencks(1971), p 39
- 175 Bob Van Reeth en,

Cualquier arquitectura interesante, señala Jencks, está hecha a partir de clasificadores múltiples, y a partir del nexo entre ideas y formas que continúan pulsando y están en desarrollo ¹⁷⁴

El diseño según admite Van Reeth, se está volviendo una actividad cada vez más fascinante, ya que concierne más retos con más variedad. La prueba para los diseñadores, consiste en producir conceptos innovadores, eficientes, totales, elaborados justo en tiempo. ¹⁷⁵

Leupen, et al.(2005), p
110
176 McMorrough(2002),
p 108-109



7.1.2.3 Una Edificación como antecedente de una consecuente Idea: Del idealismo a la realidad palpada

Así como el arquitecto promedio aprende de otras obras, para tomar elementos prestados que compone a manera de ideas, se somete de esta forma a un autoaprendizaje con cada obra. El autor y la obra aquí en cuestión, no son la excepción. Ya que a pesar de la recepción entusiasta y uniforme del proyecto, se generó una subcorriente crítica que emanaba de Ito mismo.

En la presentación en el Instituto Berlage de 1999, Ito habló de fallos, compromisos; y el doloroso proceso de diseño y construcción implicado. El entendimiento ampliamente aceptado, ha sido que este proceso de refinamiento colectivo, resultó en una disminución de la intención original de Ito. El proceso de realización, tuvo efecto a través de incontables reuniones con el cliente, las cuales fueron una fuente de reconocida decepción para este autor.¹⁷⁶

Incluso según Dana Buntrock, Ito le anticipa que después de la conclusión de la Mediateca, pensaba retirarse.¹⁷⁷

Los que visitan el edificio tras su finalización, afirman que estos elementos originales, producen ahora una impresión distinta, que no es tan insólita y potente como durante la construcción, se ha demeritado la continuidad intencional entre el proyecto y la obra, y esto solo es evidente después de construido el objeto. Hay quien afirma que prácticamente no advierte su presencia. “Yo comparto esa misma

impresión” declara Ito. “De hecho, los tubos han sufrido cambios desde el concurso, cuando los imaginábamos como estructuras inmateriales en forma de árbol.”¹⁷⁸

Picon concibe a la Mediateca como el epítome del estado físico contemporáneo, que a pesar de la idea de desmaterialización, termina por conformarse con placas de acero pesadas, que a la vez que aluden a las construcciones navales, y dan cabida a una componente fluida y luminosa, confieren una apariencia de ‘joya electrónica’ a la Mediateca. En este caso, lejos de ser accidental, la continuidad entre representación y materia, radica en el centro de la intención del arquitecto.¹⁷⁹

Itto describe ahora al objeto, como un cubo de 36 metros de alto en el centro de la ciudad. “seccionado para exponer al volumen en corte.”¹⁸⁰

Del conocimiento y de la experiencia del objeto construido, se desprenden una secuencia de episodios inesperados, aunque de alguna forma previstos.

Hertzberger señala que la flexibilidad, puede ser la capacidad de adaptación del interior de un edificio, aunque el término también puede usarse para demostrar, que un edificio puede extenderse sin dificultad, de manera que el término modificar dentro de la flexibilidad, se trata de excluir tanto

177 Buntrock(2007), p 94

178 Ito(2001), p 134

179 Picon(2006), p 14

180 Jodidio(2002), p 248

181 Herman Hertzberger, Greiwoninggen, Almere,

como de incluir, ya que puede ser acumulativo o segregacional.¹⁸¹ La flexibilidad puede ser prevista, pero el resultado que se demanda con precisión en esta arquitectura, se concibe solo tras la conclusión del objeto.

Hol. en Leupen, et al.(2005), p 220
182 Schaarschmidt-Richter(1995), p 19

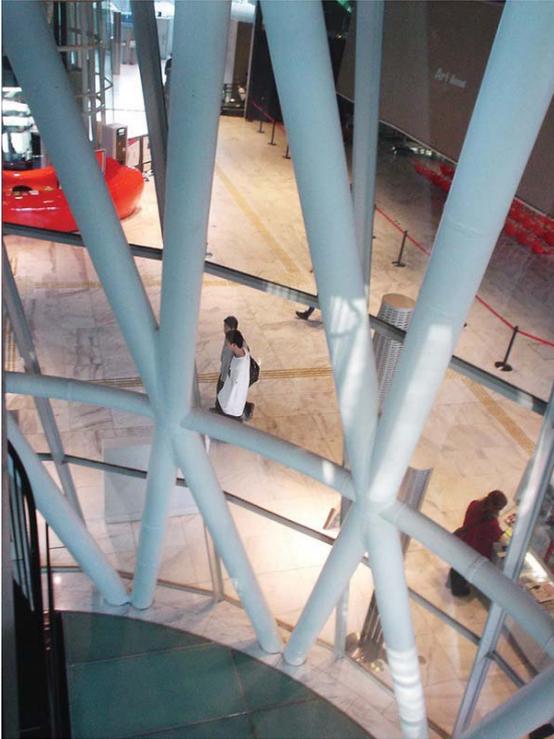


fig. 7.13 Interior de los tubos, de mayor complejidad que la prevista



7.2.1.1 Una Idea en tensión con un Medio: La reacción pública

Cada arquitecto al encarar la creación del objeto, enlaza sus ideas con el medio que acogerá su arquitectura, de forma personal, sea por confrontación o sumisión, las ideas se entretejen en la materialidad permitida por el conjunto de circunstancias, que dan lugar al medio contextual.

Ito declara sentir que “la relación entre arquitectura y naturaleza, o entre arquitectura y sus alrededores, debería ser relativa y flexible.”¹⁸²

La forma en la que encara algunos proyectos, procura tomar en cuenta, la forma física del emplazamiento del edificio, y sus propias consideraciones teóricas,¹⁸³ no obstante tiende cada vez más, a proponer edificaciones que miran a su contexto como limitantes a explotar, y ya no como guías que puedan conducir al diseño.

El propósito de la arquitectura según Ito, conlleva directamente a la persona, a crear un escenario provisional para el hombre, que ahora siendo un nómada, es producto del sometimiento al cambio y la temporalidad. Así argumenta Ito, que el espacio arquitectónico, pueda comenzar con las piezas de tela rojas y blancas, que los japoneses usan para formar un lugar, apartado para encuentros festivos.¹⁸⁴

Opina que los concursos japoneses para él, tienen un efecto de demanda y restricción mayor, que

aquellos en el extranjero, ya que en estos tiene conocimiento directo del cliente, y difícilmente logra una propuesta austera.¹⁸⁵

Las condiciones para que Ito pudiera ganar el concurso y construir la Mediateca, fueron propicias, en tanto que era muy posible que se considerara que este tenía una carrera lo suficientemente madura, ya que desde 1990, había tenido oportunidad de participar en edificios públicos.¹⁸⁶ Ito gana entonces, sobreponiéndose al proyecto de Nobuaki Furuya, quien ha de conformarse con el segundo lugar.¹⁸⁷

Ito propone una arquitectura, que tiene en cuenta los trastornos profundos de la sociedad japonesa contemporánea, rechaza la optimización de un modelo estándar, y reinterpreta la relación entre naturaleza y técnica, hace uso de la ligereza y fluidez como condiciones de sociabilidad en la era de la información y que han de evidenciarse en este proyecto.¹⁸⁸

La inteligencia de su arquitectura, recae en la observación lúcida de las realidades sociales.¹⁸⁹ Tal fuera el caso de los individuos nómadas, y ahora en la Mediateca, la relación de los medios en una era de la informática.

Además de la incorporación de la tecnología de punta, Ito reconoce las posibilidades generadas por la acción entre naturaleza y entorno, declara “que

183 *Ibid.* p 18

184 *Ibid.* p 17

185 Inui y Ito(2004), p 15

186 The.Embassy.

of.Japan(2006a), p 4

187 <http://www.furuya.arch.waseda.ac.jp/project.html> · 17/03/2008.

188 Sowa(2002), p 41

189 *Ibid.*

190 The.Embassy.

of.Japan(2006a), p 4



fig. 7.14 Ambiente acogedor de la Mediateca

la arquitectura debería reflejar la sensibilidad de la gente, de la era en la cual es creada y funciona.”¹⁹⁰

De manera que la idea central que configura a la Mediateca, encuentra un hueco entre la tradición japonesa y la era de la informática, aquí Ito, potencia lo eterno que está oculto en lo efímero.¹⁹¹ Este edificio acaba por presentarse, como la mejor conexión entre lo real y lo virtual.

La relación entre lo permanente y lo efímero, que exhibe una correspondiente proximidad, es evidente cuando Ito comenta que “La arquitectura es a veces conservadora, y a veces existencia autoritaria. Por otro lado, pienso que la arquitectura o la ciudad que cambia con lo efímero (fugacidad), tiene una belleza oriental.”¹⁹²

Según Sato, la mediateca se puede volver el lugar experimental, para que la gente aprenda cómo usar

y compartir ambos, el espacio físico y el virtual. Así como podrá ser el último reducto, del papel público de, “Una esfera virtual del trabajo de una biblioteca en una biblioteca física.”¹⁹³ Ya que se espera que las bibliotecas terminen por emular el efecto de internet y las tecnologías móviles, permitiendo eventualmente, tener acceso a los acervos de las bibliotecas en cualquier parte.

Con la Mediateca, también logra una imagen que es una amalgama de la fusión entre la estética del edificio y la estructura, que en opinión de Sasaki, logra el mejor acuerdo entre arte y técnica posible.¹⁹⁴

Fujihata, declara que la ‘animosidad’, es la clave para la operación a largo plazo de un edificio como la Mediateca, así como concebir un mecanismo para mantener las casa viva, es esencial.¹⁹⁵

- 191 Jencks(1995), p 13
- 192 Ito y Bolaños(2006),
- 193 Sato(2005), p 3
- 194 Sasaki(2002), p 46
- 195 Kobayashi(2002), p 82
- 196 Bergson(1975), p 157



7.2.1.2 Una Idea como antecedente de un consecuente Medio: Previsión del medio

fig.7.15 Koji Taki y Toyo Ito durante una entrevista

Bergson señala que el ser inteligente no vive sólo en el presente; no hay reflexión sin previsión, no hay previsión sin inquietud, no hay inquietud sin un relajamiento momentáneo de la vinculación a la vida.¹⁹⁶ El hombre se propone objetivos, y hablar de un objetivo, es pensar en un modelo preexistente, que no tiene más que realizarse¹⁹⁷

El entorno espacial y temporal, puede utilizarse para dar forma a las actitudes hacia el futuro, actitudes que son en sí mismas claves para cambiar el mundo.¹⁹⁸

El proyecto hubo de sortear ciertos obstáculos, para poder aterrizar las ideas que habrían de concebirlo, la previsión de estas, tuvo un largo proceso que comenzó en forma, con la composición del jurado.

El Jurado del concurso, estuvo integrado por Minoru Kanno, Terunobu Fujimori, Yoshio Tsukio, Katsuhiko Yamaguchi, y finalmente Arata Isozaki, quien acepta el cargo de presidente, bajo la condición de hacer totalmente público este concurso. Isozaki abanderaba también, la promoción de la idea de concebir a este proyecto como una Mediateca.¹⁹⁹

Este fue un concepto que ya existía en Francia y Alemania, pero todavía no en Japón. Fue difícil tratar de explicarlo a la administración, aunque todo mundo estaba interesado en la novedad del nombre.²⁰⁰



El comité del proyecto integrado por Yasuaki Onoda, Masaki Fujihata, Minoru Kanno y Koji Taki, acuerda definir el término mediateca, como “una edificación donde la gente puede crear un nuevo tipo de arte, así como adquirir conocimiento gracias a la infraestructura de la tecnología informática. Entonces las funciones convencionales del museo y la biblioteca, se integran como parte de un sistema, a través del cual la gente puede acceder a sus contenidos de diferentes maneras.”

Es un nuevo espacio de funciones urbanas, para una nueva era, que en conjunto amasa, colecta y provee de media sensual, tal como arte, media intelectual, libros y otras fuentes de información, además de nuevos medios audiovisuales y electrónicos, los cuales apoyarían también a cada ciudadano individual, para que éste, desarrolle su potencial imaginativo para comunicar.²⁰¹

197 *Ibíd.*p 120

198 Lynch(1972), p 137

199 Ito(1985 - 2000), p 222

200 Sakamoto y Ferré(2003), p 129

201 *Ibíd.*p 9

202 Kobayashi(2002), p 85



fig. 7.16 Uso de tecnologías contemporáneas en la visualización de contenidos y el entorno construido.

El propósito de la Mediateca, era el de promover nuevos tipos de arte y educación duradera, al apoyar actividades participativas y autoexpresivas, que harían de suplemento a los servicios públicos existentes.

El comité aconsejó cuatro Métodos para lograr este propósito:

1. Crear un 'ambiente inteligente' con tecnología informática avanzada
2. Confiar en operadores y usuarios para apoyarse mutuamente en actividades inteligentes y creativas, en vez de proveer solo servicios unidireccionales.
3. Buscar servicios de redes compartidas, en vez de servicios locales cerrados

4. Poner al día los programas de actividades, para integrar nuevos productos en futuros eventos.²⁰²

Tümertekin recuerda que el arquitecto no puede crear ni el evento ni la experiencia, solo puede determinar las condiciones, que crearían justo esta experiencia.²⁰³

La ecuación que habría de habilitar la Mediateca, tendría entonces dos componentes temporales fundamentales, con velocidades diferentes, que habrían de resolverse en conjunto, la primera, la más rápida, la de la información y cultura, a través de los medios, y la más lenta y casi imperceptible en su desvanecimiento, la de la arquitectura.²⁰⁴

Manuel Gausa, acusa que el reto contemporáneo de los arquitectos, consiste en producir nuevos

203 Han Tümertekin, en Davison(1999), p 53

204 McMorrough(2002), p 101

205 Manuel Gausa en, Leupen, et al.(2005), p 70

mecanismos de acción, que respondan al estímulo de un nuevo orden global, en un estado constante de excitación,²⁰⁵ en acuerdo con una velocidad más rápida.

Ito al abordar la concepción del proyecto en relación con el medio, exploró la relación arquitectónica, incipiente en las tecnologías flexibles de la información y los medios, además de tener en cuenta estas tecnologías efímeras por naturaleza: su aproximación a una arquitectura de la información, fue más absorbente que asertiva, evitó recaer en el tono antagonista característico de los debates tecnológicos, y revisó de forma calmada la arquitectura contemporánea.²⁰⁶

Declara que al haber visto la imagen del espacio, la aproximación consistió en sugerir una metáfora arquitectónica, que evocara al ordenador o a la tecnología electrónica, tal como los arquitectos del siglo XX, basaran la imagen de su arquitectura en metáforas de la era de la máquina.²⁰⁷

Por otro lado, logró la aproximación arquitectónica de un entramado sólido y flexible (a modo de cestería, entretejido en base a redes) al conjugar la ligereza y el dinamismo automotriz, que continua desde cualquier 'génesis de vórtices'. Ito escogió trabajar en un medio presurizado, en un mundo líquido-sólido, donde la idea es la de nunca permitir que la solidificación se sobreponga a la condición líquida.²⁰⁸ También comparó la estructura con 'frondas en balanceo' de plantas marinas, en un mar viscoso, y también la comparó con redes de pescar en suspensión, lo cual explica el viento lento y variable en este espacio.²⁰⁹

La relación que la Mediateca habría de alcanzar con la naturaleza, se ajusta al máximo tecnológico vigente, de forma que aquí incluso, se concibe una naturaleza secundaria o naturaleza arraigada.²¹⁰

De acuerdo con Onoda, físicamente, los límites de cada espacio no están estrictamente definidos. Funcionan ambos como espacio general o como espacio de circulación, como una especie de amortiguador entre funciones. Los espacios tienen nombres, aunque parecen más una sucesión de actividades. "Nos estamos imaginando una organización espacial abierta análoga al sistema operativo LINUX."²¹¹

La construcción "rígida" se acaba en un momento dado con la configuración material, será después que se podrá empezar a utilizar el edificio. Si el espacio probara ser lo suficientemente flexible, el programa podría seguir cambiando.²¹²

Daniell describe a la aproximación final que debió concebir el edificio, como un archivo multimedia público, un nodo telemático que debe encarnar lo virtual, localizar lo global, congelar lo efímero y convertir lo solitario en lo comunitario.²¹³

206 Witte y Kobayashi(2002), p 13

207 Sakamoto y Ferré(2003), p 175

208 Kwinter(2002), p 33

209 Ibid.

210 Sowa(2002), p 41

211 Sakamoto y Ferré(2003), p 137

212 Sakamoto y Ferre(2004), p 145

213 Daniell(2001),

214 Norberg-Schulz(1967), p 78



7.2.1.3 Un Medio como antecedente de una consecuente Idea: Sintonía genitiva

Según menciona Norberg Schulz, las investigaciones demuestran que el marco arquitectónico (medio), puede ser o no favorable, es decir que influye en la actitud del sujeto creador.²¹⁴

Un hecho en particular, puede redirigir el actuar del creador, puede conducir a diseñar en un estado de aprehensión abierta. Es decir, que al tiempo que se diseña, se incorporan ideas, situaciones o factores, que se presentan en el instante, y que seguramente serán de utilidad para el diseño, o construcción de una determinada arquitectura. No se puede negar todo cuanto le sucede a uno. Tal podría ser el caso de un proceso de diseño en el actual Nueva York, donde se pretendiera hacer un nuevo rascacielos, sin tomar en cuenta los hechos de septiembre del 2001. No se pueden negar las circunstancias del pasado, para operar de forma responsable en un momento determinado.

Sasaki comenta haber tenido serias dudas, de que las ideas de Ito que perfilaban una arquitectura sin peso o densidad, pudieran hacerse realidad, dado que recién habían sufrido el difícil terremoto de Kobe, en 1995.²¹⁵

Por otro lado, Ito explica que al pertenecer a la cultura del *shoji* y *fusuma*, los japoneses son perfectamente capaces de imaginar unos límites que se transparenten, y que permitan que pase el aire entre los espacios exterior e interior.²¹⁶ Aunque



fig. 7.17 Ciudad de Sendai

Ito elige no hacer uso directo de ninguno de estos elementos, ni del tatami, ni de ningún otro elemento de la casa tradicional japonesa, recrea el mismo efecto con otros elementos, por ejemplo, al usar paneles de aluminio perforado, en vez de papel.²¹⁷ Ya construida la Mediateca, Taki señala que el diseño que promueve una serie de experiencias en este edificio, excede por mucho aquel que se demanda en el diseño de exhibiciones.²¹⁸ Los discursos retóricos de los arquitectos sobre esta obra, no logran explicar con precisión, en qué consiste la atracción sensual e intelectual que provoca el edificio.²¹⁹

Las ideas dirigidas y configuradas en este edificio, provienen de una abstracción del medio contextual del pasado, estas plantean una reflexión significativa sobre los cambios y su velocidad, sobre cómo y hacia donde se deben dirigir las intenciones del creador, para ser consecuente con el tiempo en el que se diseña, en un afán heurístico.

215 Sasaki(2002), p 41

216 Ito(1985 - 2000), p 210

217 Mastromattei(2004), p 198

218 Taki(2002), p 75

219 Ibíd.p 69

220 Stenros y Aura(1987), p 96



7.2.2.1 Una Idea en tensión con una Circunstancia: Interacción circunstancial en tiempo real



fig. 7.18 Mueble de recepción diseñado por Karim Rashid.

En los años 1960 y 1980, emergió la arquitectura fenomenológica de la mano del postmodernismo, esta buscaba enfatizar todo cuanto perteneciera a un momento y lugar particulares.²²⁰

La fenomenología desarrollada por Husserl y luego por Heidegger, inspiraron a Norberg Schulz y Pallasmaa, quienes sentenciaron que el objetivo de esta, era encontrar de nuevo ese nivel de imaginario, existencia a priori y contenido poético, el cual debe ser un término fundamental de toda arquitectura significativa.²²¹

Las condiciones poéticas en la Mediateca, fueron predisuestas más allá de un nivel global, en circunstancias que iban construyendo la experiencia del visitante, al ir interactuando con el espacio.

La oficina de Ito, produjo cientos de variaciones de las configuraciones que habrían de permitir flexibilidad en cada planta. Además los interiores de cada nivel, fueron asignados a diferentes diseñadores, tales como KT Architecture, Ross Lovegrove, Kazuyo Sejima y Karim Rashid. Todos con el mismo propósito, hacer permanente el estado de flujo del partido elegido.²²²

“Como el arquitecto a cargo – según menciona Ito - podría haber otorgado una imagen unificada; pero quería crear algo más como un espacio urbano, un interior que se vuelve en una sucesión de objetos y lugares, conforme te mueves alrededor de él, como cuando te mueves por las calles de una ciudad.”²²³

“La experiencia de la arquitectura, o la arquitectura como secuencia, representa la esencia de mi arquitectura. Como tomar una caminata por el jardín de los paseos...o como la experiencia del espacio sonoro....

El jardín de los paseos (kaiyū-shiki), es un jardín tradicional japonés, con árboles, estanques y algunos elementos naturales. La gente lo transita a pie por sí misma. Por lo tanto la gente puede tener

221 Ibíd.p 96-97

222 Daniell(2001),

223 Mastromattei(2004), p 198

224 Ito y Bolaños(2006),

225 Witte y

diferentes secuencias y experiencias. El compositor Toru Takemitsu (1930-1996) algunas veces se refería a este tipo de jardín tradicional, como la notación de una partitura”.²²⁴

La superficie abstracta que se descubre en el paseo, deja un porcentaje de la ecuación arquitectónica incalculada o vulnerable, el cual busca reconocer potenciales.²²⁵

En la Mediateca se usaron diferentes tipos de vidrio según la función encomendada, por ejemplo, para recubrir las columnas se uso vidrio reforzado resistente al calor, notablemente armado. En cada nivel, los materiales de los plafones y de los suelos, no entran en contacto con los tubos de las columnas, ni con los muros exteriores, el vidrio está separado por una entrecalle, que produce una fractura entre la variación por piso, y la continuidad de la estructura de mayor valor.²²⁶

En cuanto a la señalética, el concepto según descripción de Akira Suzuki, se basó en la rapidez, de modo que cuando los visitantes preguntan al *staff* por información, estos pueden guiarlos inmediatamente. Suzuki menciona que se han preparado diferentes tipos de mapas, para varios tipos de requerimientos. Los mapas fueron hechos a su vez, siguiendo los parámetros identificados en algunas entrevistas, con usuarios de silla de ruedas.²²⁷

La arquitectura de la mediateca, menos preocupada por representar información, se vuelca por las ambiciones menos pictóricas del habitar, y la experiencia en este espacio presente.²²⁸ La experiencia libre de medios, en este caso se justifica con las palabras de Ito, “Para mí es un acto de arquitectura darse cuenta de una experiencia en

la vida cotidiana, sin una experiencia inundada con contenidos audiovisuales.”²²⁹“La apariencia de diferentes tipos de espacio, y su rastro de una secuencia, es ya de por sí arquitectura.”²³⁰

Nishizawa al comentar su experiencia dentro del edificio, señala sentir un entorno misterioso. “Sentí como si estuviera caminando alrededor del interior de un vehículo inmenso, o del cuerpo de un recién nacido gigantesco, en vez de un edificio.”²³¹ Nishizawa encontró que la Mediateca estaba “... llena de luz natural, que sutilmente iba cambiando y que emana del interior, fue como si el edificio mismo empezara a respirar.”²³²

La tectónica, el programa, y la sensación, se exploran y redefinen constantemente en la Mediateca.²³³

El tiempo concebido bajo la forma de un medio homogéneo y sin límites, no es nada sino el fantasma del espacio, al acecho de la conciencia reflexiva según Bergson.²³⁴ Es decir que no hay tiempo que importe, sino el de la experiencia. La experiencia del espacio, se convierte gracias a la percepción, en un lugar, mientras que la del tiempo se transforma en ocasión. Lugar y ocasión representan valores más individuales y cercanos, que aquellos que otorgan los términos universales de espacio y tiempo.²³⁵

El presente psicológico no es un instante adimensional del filósofo, sino un espacio de duración real, hasta de cinco segundos de extensión, aunque usualmente no pasa de dos.²³⁶

Ito argumenta que la búsqueda por nuevas experiencias proviene de la búsqueda por una nueva vida, la cual conduce siempre a un nuevo espacio.²³⁷

- Kobayashi(2002), p 19
- 226 Ito(2003), p 244
- 227 Sakamoto y Ferré(2003), p 111
- 228 McMorrough(2002), p 105
- 229 Ito y Bolaños(2006),
- 230 Ibíd.
- 231 Nishizawa(2002), p 23
- 232 Ibíd.p 24
- 233 McMorrough(2002), p 108
- 234 Bergson, Banu Helvacioğlu, en Davison(1999), p 102
- 235 Stenros y Aura(1987), p 37
- 236 Lynch(1972), p 144
- 237 Ito(1995), p 8
- 238 Lynch(1972), p 108
- 239 Witte y



7.2.2.2 Una Idea como antecedente de una consecuente Circunstancia: La reacción concertada y estimulante

En la concepción de la arquitectura, usualmente se plantean algunas reacciones previsibles, existen otras en cambio, que surgen por la intervención circunstancial, ajena a la prospección.

La reacción de cualquier sistema complejo, suele ser relativamente inevitable, en un instante inmediatamente posterior, dada la inercia del estado dinámico presente. Más allá de ese momento, es posible influir en la acción, mediante procedimientos planeados, que se basan en las consecuencias del estado presente, en cambio la previsión a partir de la intervención futura, es demasiado incierta para que resulte posible cualquier cambio dirigido.²³⁸

Taki, rápidamente se dio cuenta de las posibilidades furtivas, del flujo programático de la futura Mediateca: "La actividad humana, condiciona y es condicionada por la arquitectura, y el diseño de Ito crea un nuevo orden vital, sin promover la ilusión de que la actividad humana ha determinado el resultado."²³⁹

Al estudiar el esquema de Ito, Taki opina que se participa de un juego cuyas reglas pueden cambiarse, o que deberían cambiarse, el proyecto de la Mediateca sería desarrollado con muchos comodines, los cuales a su vez provocarían cambios en las reglas.²⁴⁰

Tsubota se oponía al abandono de las funciones

originales requeridas, al no encontrar ningún argumento válido que pudiera justificar el cambio. De modo que la postura de Tsubota, haría de puente con los orígenes del proyecto.²⁴¹

Para equilibrar la imposición que suele representar la arquitectura, la cual Ito describe como 'extremadamente artificial', éste se da a la tarea de eliminar un orden particular, al apilar los niveles de forma aleatoria. Según menciona Ito, "Quería establecer una relación entre ellos, que fuera totalmente igualitaria y libre. Eso es lo que quería desde los primeros dibujos, quería hacer un 'supermercado de medios.'" ^{242 y 243} Un edificio que bajo su visión, almacenaría distintos medios, tales como publicaciones, videos, películas, cuadros y arte electrónico, del mismo modo en que un supermercado almacena diferentes productos a lo largo de sus estantes. Los artículos tendrían un tratamiento igualitario, y serían de fácil acceso para los usuarios. Ito y su equipo, querían desarrollar un espacio totalmente diferente a los equipamientos públicos habituales. ²⁴⁴ Quería además que la Mediateca hiciera visible la imagen de la tecnología electrónica digital. ²⁴⁵

La diferencia de escenarios entre los niveles de la Mediateca, resalta la importancia y experiencia inusual que promete cada espacio en la era de las telecomunicaciones, ya que son estas las que diluyen

Kobayashi(2002), p 21

240 Kobayashi(2002), p 82

241 Ibid.p 83

242 Sato(2005), p 2

243 Sakamoto y Ferré(2003), p 175

244 Ito(2001), p 135

245 Taki(2002), p 75

246 Ito y Maffei(2002),

p 232

el significado de estar o no en un determinado sitio.

En la planta baja, Ito había propuesto una plaza auténticamente cóncava, sumergida en el suelo y sin muros exteriores, a manera de crear un filtro abierto entre el edificio y la ciudad. Desafortunadamente, el cliente luego decidió cerrar esta área, de manera que pudiera usarse como un vestíbulo de acceso, área de información y cafetería.²⁴⁶

En cuanto a la estructura, en el concurso se había propuesto una docena de columnas, mientras que el proyecto final configuró trece.²⁴⁷

El comedor, los baños, las salas de reuniones y otras instalaciones comunitarias, se localizarían en base a su frecuencia de uso, y de tal manera que se mantuviera una distancia para ser caminada dentro de unos límites aceptables.²⁴⁸

El movimiento actúa como elemento integrador del edificio y sus partes, tomar en cuenta el movimiento humano, fue uno de los puntos clave del diseño. El diseño del entorno, debía estar organizado de tal forma que se pudieran entablar episodios.²⁴⁹ De modo que la arquitectura se convierte en la ciencia de las estructuras fluidas y dinámicas, y de los entornos que operan en tiempo real, que menciona Oosterhuis²⁵⁰

En un futuro, la proyección arquitectónica tendrá que ver más con la organización episódica, que con el arreglo geométrico, ya que tiene mayor importancia, e impacta más la visual que tiene el usuario a nivel del proyecto, mientras transita por él, y no la visual de una fachada aplanada, o una vista a ojo de pájaro. El futuro de la proyección se

podrá ayudar de programas tales como el programa *Virtools*, que ayuda a diseñar las reglas del juego.²⁵¹

Cada frente del edificio, se caracteriza por una solución arquitectónica que acentúa su cualidad bidimensional, y así se diferencia de otras.²⁵² Dota bajo un mismo lenguaje, a cada lado del edificio con una personalidad particular, efecto agudizado por la iluminación natural.

La fachada que da a la avenida arbolada con Olmos, se cubrió con una doble piel de vidrio, y se le adosaron patrones en forma de franjas, lo cual provocó una relación visual compleja entre interior y exterior, la percepción de la forma de su arquitectura, cambia a cada momento por el paso del tiempo, y con el juego que se crea con el reflejo de la luz, al tener esta que traspasar dos piezas de vidrio.²⁵³

Según menciona Oosterhuis, el cuerpo humano siente algo como real, cuando es tan rápido o más rápido que la mente humana, y el sistema corporal lo puede procesar.²⁵⁴

La iluminación del atardecer que incide en las fachadas de la Mediateca, se ve contrastada por la iluminación interior, que ajusta su intensidad según sea requerida. Esta compensación lumínica, lleva tras una observación prolongada, a asimilar de forma más contundente, la transición del día a la noche incidiendo en este edificio, más cercana a la percepción humana, gracias a su doble fuerza.

En cuanto al sistema de información de la Mediateca, este se diseñó con tres políticas, flexibilidad, conectividad y escalabilidad para alcanzar eventualmente el estadio de una posible extensión.²⁵⁵

247 *Ibíd.*

248 *Ibíd.* p 234

249 Stenros y Aura(1987), p 151

250 Oosterhuis(2003), p 6

251 *Ibíd.* p 16

252 Ito y Maffei(2002), p 232

253 Ito(1985 - 2000), p 233

254 Oosterhuis(2003), p 55

255 Sato(2005), p 3

256 Lynch(1972), p 102

257 *Ibíd.* p 114

fig. 7.19 Diferentes niveles del edificio, con una diversidad de experiencias propuestas.



258 Norberg-Schulz(1967), p 128

259 Lynch(1972), p 214

260 Leupen, et al.(2005), p 20

261 Bob Van Reeth en, *Ibíd.*p 113

262 The.Embassy. of.Japan(2006b), p 3

263 Norberg-Schulz(1967), p 127

El diseñador de acontecimientos, debe entonces encargarse de ordenar las ocasiones, diseñar el entorno, disponer de los detalles, sostener y sugerir posibilidades para las acciones mismas.²⁵⁶ En su diseño pueden exhibirse señales de las acciones futuras, como plantar árboles donde habrá de haber un conjunto habitacional.²⁵⁷ Los elementos deben disponerse en un orden claro para estar activos. El arquitecto debe conformar sus edificios de tal modo que la percepción no resulte demasiado difícil.²⁵⁸

Entonces se podría diseñar incluso el cambio de larga duración, como si se tratase de un arte, planificando retrasos, aceleraciones e inversiones, con la vista puesta tanto en su forma secuencial, como en su aspecto inmediato o en sus consecuencias económicas y sociales.²⁵⁹

En el futuro, un edificio será visto como una combinación de sistemas, con proceso de diseño de producción y extensión de vida propios.²⁶⁰ Deberán estar diseñados bajo un esquema de uso polivalente, con el uso presente como coartada.²⁶¹

Toyo Ito impulsado por la creación de este edificio, se hizo acreedor al reconocimiento de la RIBA, entrega durante la cual el Sr. Pringle dijo “Toyo Ito ha sido una inspiración para generaciones de arquitectos alrededor del mundo, desde que su trabajo empezara a recibir alabanza internacional en los años 1970. Por treinta años ha sido una figura puntera en la arquitectura, y estoy encantado que haya aceptado la *Royal Gold Medal*.”

Toyo Ito es el cuarto arquitecto japonés en recibir la Medalla Real de Oro de la RIBA (*Royal Institute of British Architects*)²⁶²



7.2.2.3 Una Circunstancia como antecedente de una consecuente Idea: Respuesta reflexiva

Al perpetrar la construcción de la experiencia mediante la percepción, la respuesta al resultado de la producción, sea esta fiel o no a la continuidad intencional, se formula como una serie de ideas que pueden contrastar, justificar o finalmente reconducir las ideas que en el objeto construido, han seguido una constitución diferente.

La experiencia debe construirse mediante una sucesión de percepciones, con la ayuda del conocimiento. La percepción suele ser defectuosa, ya que la mayoría sólo posee esquemas perceptivos parcialmente desarrollados, el efecto justo pretendido por el arquitecto, se consigue en pocas ocasiones.²⁶³

Las lecciones de la experiencia almacenadas en la memoria, orientan a los mecanismos sensorimotores, con cuanto recuerdo les sea útil, con tal de dirigir la reacción motriz para desempeñar su tarea,²⁶⁴ que en este caso, es la de formular una respuesta a la arquitectura.

En el caso de la Mediateca, el dispositivo que permitió la gran variedad de respuestas, se generó a partir de ejercer una especie de meta-decisión, que no se comprometía con nada en particular, según menciona Onoda,²⁶⁵ esta acción condujo a una arquitectura libre, y que a su vez ha permitido toda actuación de cambio.

Sanford Kwinter elucida a este edificio, como uno en el cual 'el clima' reemplaza 'al peso', al sugerir que la Mediateca esta rellena con "imágenes puras y salvajes, de orbitas y elipses en continua danza", aquí la Materia-corpórea y programática, se barre en dinámicas complejas de ligereza, viscosidad, pulsaciones y remolinos.²⁶⁶

Kwinter resuelve que el volumen de la Mediateca, el cual desplaza los medios fluctuantes por una onda vertical, tiene por propósito organizar los niveles como secuelas en el tiempo, como un sólido tan difícil de comprender por completo, y que es tan exquisitamente sutil en su poética y potencial físico, que reclama tiempo para poder ser asimilado por completo.²⁶⁷

Según Witte, Ito logra reconducir su falta de habilidad para hacer un edificio con la apariencia de 'información', cuando afirma que un edificio tiene que 'mostrarse' antes que 'parecerse'.²⁶⁸

En cuanto al diseño de la iluminación, la imagen del edificio de noche de repente se convierte en algo tan importante como la vista de día.²⁶⁹ La viveza con la que se presenta la imagen nocturna con respecto a la diurna, equipara su potencia visual.

264 Bergson(1975), p 96

265 Sakamoto y

Ferré(2003), p 129

266 Witte y

Kobayashi(2002), p 20

267 Kwinter(2002), p 34

268 Witte y

Kobayashi(2002), p 14

269 Vose(2002), p 2

270 Kronenburg(2001),

p 88

La generación constante de ideas, en base a circunstancias que tienen efecto continuamente, ayuda por un lado, a evaluar las consecuencias de acciones prescritas, y por otro a reforzar la argumentación expuesta en futuros proyectos.



fig. 7.20 Mediateca de Sendai, de día (izq.) y de noche momento en el que potencia su presencia gracias al tratamiento de la luz.



7.3.1.1 Una Tipología en tensión con una Historia: Tipologías en transformación

Es importante que la arquitectura contemporánea, sea representativa del tiempo y lugar en el cual se construye. A pesar de que los edificios sean poseídos por individuos o selectos colectivos, la arquitectura es posesión cultural de todos. Siempre ha sido y continúa siendo un símbolo de su tiempo y cultura. Es la manifestación más evidente e identificable, de los esfuerzos de la humanidad por mejorar su situación.²⁷⁰

La arquitectura contemporánea japonesa, se ha logrado posicionar en un tiempo relativamente breve, como influyente a nivel internacional, los factores esenciales de este logro incluyen:

- La fuerza de la economía
- La disposición orientada al futuro
- El papel del progreso tecnológico
- El rápido desarrollo de la sociedad de la información
- Las cualidades del entorno urbano y,
- La afición japonesa por experimentar la innovación, aliada al diálogo familiar junto con la tradición aún imperante.²⁷¹

Ito reconoce dos problemas fundamentales a sortear en una *Ciudad Simulada*,

- Primero: ¿cómo puede crearse una obra arquitectónica como una entidad, cuando en esta era, los bienes de consumo están perdiendo su significación como entidades?
- y luego: ¿cómo puede construirse una arquitectura que resista el paso del tiempo, cuando las comunidades locales han sido aniquiladas en pos de una nueva arquitectura, y cuando las redes de comunicaciones a través de los medios se suceden vertiginosamente?²⁷²

La arquitectura según un apunte de Ito, además de sufrir eterna evolución, es un lugar de producción, es como un teatro que va produciendo mensajes cada tarde, un teatro que al procesar información recibida, emite otra a cambio.²⁷³

Koji Taki descubre la teatralidad de la ciudad también visible en la Mediateca, la cual describe como un fenómeno de escenarios cambiantes.²⁷⁴

En Japón la vida de los edificios se estima en una decena de años.²⁷⁵ En esta cultura, la idea de una arquitectura sólida y sustancial, diseñada para perdurar materialmente, no existe.²⁷⁶ Esto se explica en base a la fluidez, que es la expresión de la inestabilidad general del universo y de la naturaleza trascendente de los seres y las cosas. La percepción

271 Slessor(2001), p 42

272 Cabanes, et al.(1994), p 14

273 Ito y Maffei(2002), p 25

274 Taki(2002), p 75

275 Jorge Torres Cuelco, en Ito(2004), p 10

276 Ito y Maffei(2002), p 9

277 Picon y Agoston(2002), p 63

del universo como algo transitorio, se ha descrito a menudo como uno de los factores culturales, que cuenta con la afinidad japonesa por el mundo virtual, y sus entidades flotantes y efímeras.²⁷⁷

Tokio, ciudad que marca la pauta que las ciudades japonesas tienden a seguir, cuenta entre sus características con:

1. La progresión laberíntica incesante, sensación que se tiene recorriendo en un vehículo futurista a través de un espacio intrincado, similar a la sensación de ir por una autopista elevada.
2. Espacio lleno de sonidos con origen tecnológico; ruidos, colores, olores e informaciones que llenan la atmósfera.
3. El consumismo se ha posicionado como incesante motor de cambio.
4. La ciudad temporal, creada a partir de los elementos virtuales, lanzados aquí uno tras de otro.²⁷⁸

El contexto imperante en las ciudades japonesas, en especial en Tokio, encuentra paralelo en aquellos de las películas *Blade Runner* de Ridley Scott, o en la película *Akira* de Katsuhiro Otomo, en estas películas se materializan la velocidad y el ritmo de la ciudad del futuro.²⁷⁹

La violencia de la imposición que proviene del exterior, de acuerdo con Ian Bruma, no es la única causa que ha generado dislocaciones intelectuales y artísticas en Japón, lo que sí es evidente es que el consumismo exacerbado, es señal tanto de

modernidad económica, como indicio de malestar cultural.²⁸⁰

Tales cuestiones llevaron a Ito a apropiarse de un rechazo a las construcciones permanentes japonesas, y su restricción con el presente.²⁸¹ Incluso llega a afirmar que "...en lugar de construir edificios "para que duren", ¿Qué hay de malo en derribarlos? Es una manera diferente de pensar la arquitectura."²⁸²

Lo efímero para Ito, nunca significa continuidad física, sino la concepción temporal como espíritu.²⁸³

Dado que todo cambia rápidamente en el contexto urbano japonés, y nada tiene una substancia perdurable, las obras de Ito buscan evitar cualquier tipo de solidez, y se presentan con una apariencia evanescente, frágil y mutable.²⁸⁴

El estilo de vida que persigue el funcionamiento 24 horas al día, conduce a concebir una nueva expresión nocturna, esta necesidad es inherente a los trabajos de Ito en Japón, desde la **Torre y el Huevo de los Vientos**, hasta la Mediateca, a la par de edificios como el **Kursaal** de Rafael Moneo en San Sebastián (1999) o la adición al **Centro Nelson Atkins** de Steven Holl en Kansas City (2007). La luz se utiliza como un elemento imprescindible, que dota a los edificios con las mismas características en el interior, que durante el día, así como para promover su imagen al destacar de entre las sombras nocturnas, funge también como una liga entre lo real y lo virtual.

La Mediateca propone un panorama post-programático, ya que prescinde de programa, donde

278 Ito(1985 - 2000), p 197-198

279 Ibíd.p 196

280 Fernández-

Galiano(2006), p 256

281 Ito y Maffei(2002), p 14-15

282 Ito(2005), p 52

283 Ito y Bolaños(2006),

284 Ito y Maffei(2002),

p 9

285 Witte y

Kobayashi(2002), p 11

se encarnan unos de los conceptos técnicos más avanzados en su estructura. La relación tipo Jekyll y Hyde con respecto a los antecedentes modernos, la llevan a un momento oportuno de apreciación histórica. Y aún este edificio de manera inextricable, entrelaza estas ambiciones, haciendo difícil si no imposible, capturar cualquier aspecto del edificio sin tomar en cuenta otros.²⁸⁵

La Mediateca de Sendai, es comparable en su solución interior, con el **Centro Pompidou** en París; ya que de manera similar a este, superpone siete placas que no están determinadas funcionalmente, y que no limitan la polivalencia de los planos

vacíos.²⁸⁶

Existen tres nociones fundamentales de la arquitectura de acuerdo con Sasaki: fluidez, transparencia, y condición física, cada una expresando un cierto espíritu de nuestro tiempo. Según Ito "La arquitectura debe ser siempre el reflejo de la época en la que se vive y del lugar donde se ubica."²⁸⁷ Ningún edificio ha empujado estos conceptos tan lejos, en términos de pensamiento arquitectónico o estructural, como la Mediateca de Sendai.²⁸⁸

286 Sowa(2002), p 41

287 Ito(1985 - 2000), p 24

288 Sasaki(2002), p 41

289 Lynch(1972), p 41-42

290 Ibíd.p 46

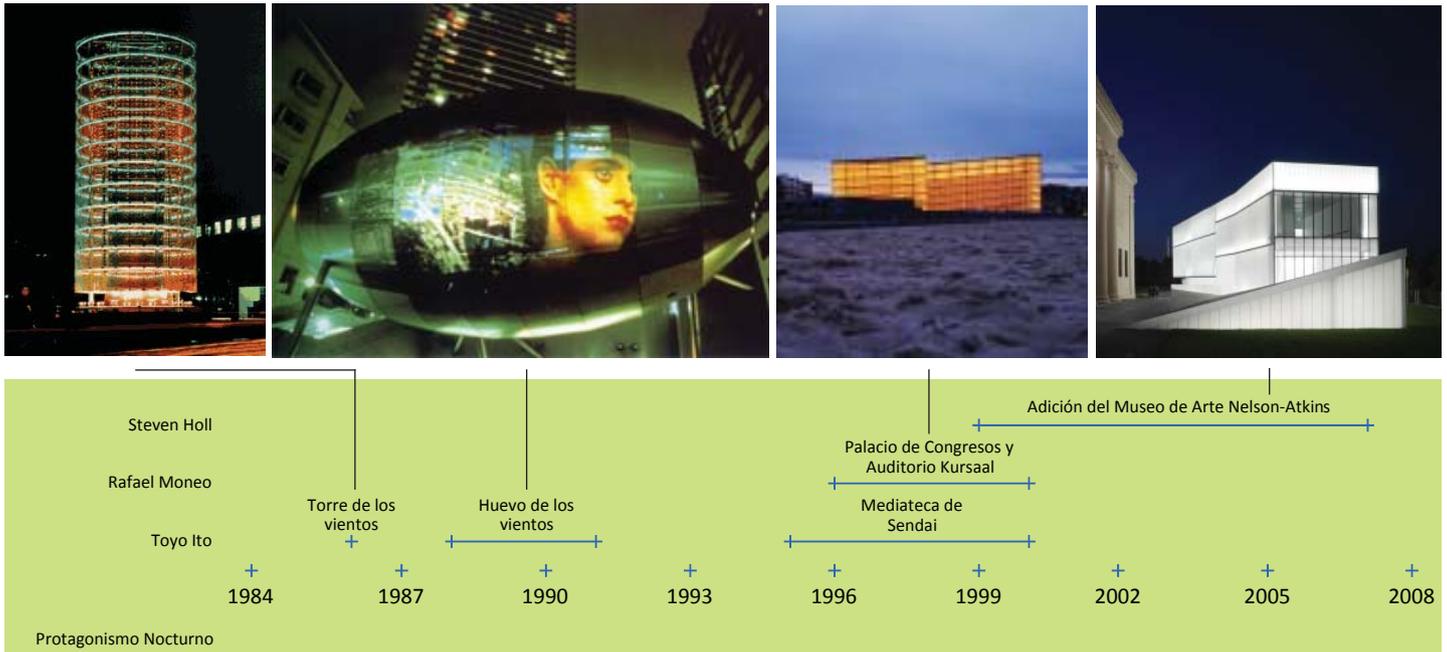


fig. 7.21 Construcción de la expresión nocturna a través del tratamiento lumínico, cada vez más franco.



7.3.1.2 Una Tipología como antecedente de una consecuente Historia: Innovación y retorno

Los valores que convocan a determinar la duración de los edificios, sea al actuar en su destrucción o salvación, entretejen vinculaciones que declaran la selectividad con la que se construye la memoria de una cultura. ¿Deben salvarse las cosas por estar asociadas a personas o acontecimientos importantes? ¿Por ser particularmente típicas o atípicas? ¿Por ser un símbolo colectivo? ¿Por contribuir información sobre el presente o sobre el pasado? o ¿Deberían salvarse al azar como muestra de la realidad no selectiva? Lo que está claro es que no se puede preservar todo, y algún sistema de selección ha de establecerse con tal de construir la memoria.²⁸⁹

De entre los mecanismos de preservación, se distingue la apropiación de elementos que recuerdan simbólicamente a otros que ya habían sido apropiados, por ejemplo, los inmigrantes suecos al llegar a los Estados Unidos, buscaban paisajes “suecos” donde asentarse, y los colonos británicos construían ciudades británicas. Por ello, un nativo de Calcuta, estando muy lejos de su hogar, recién llegado a Londres, se asombra ante la nostálgica familiaridad del escenario londinense. Ve muchos objetos que conoció en su patria – buzones, barandillas, detalles – objetos que los diseñadores británicos habían trasplantado en otro tiempo a la India, para aliviar su propia nostalgia.²⁹⁰

Los principios de conservación, no pueden derivarse exclusivamente de la naturaleza física de luniverso, sino que deben tener en cuenta también las esperanzas y los valores humanos, tales como la familiaridad nostálgica.²⁹¹

La idea del pasado, no sólo como tiempo anterior sino como historia, fue la que hizo de la conservación de los edificios en su estado original, una tarea seria de las sociedades avanzadas...²⁹²

La arquitectura tradicional japonesa, se considera por lo general, un ejemplo claro en donde el tiempo, el movimiento y el espacio, son reunidos discreta y armoniosamente. En japonés la palabra *ma* (間) se usa para espacio, tiempo, habitación y pausa. Razón por la cual, los japoneses han entendido el hecho arquitectónico, como creación que entreteje tiempo y espacio.

En la cultura y tradición japonesas, la actitud que se adopta con respecto a los diferentes géneros edificatorios de forma tradicional, suele ser una respuesta al entorno natural. En lugar de plantear resistencia o defensa, el estado de ánimo fundamental, ha sido de acomodo y adaptación.

La arquitectura tradicional, se adapta a las condiciones climáticas y geográficas. El caso de la vivienda japonesa, ha evolucionado con tal de hacer

291 *Ibíd.* p 125

292 Hearn(2003), p 279

293 Mastromattei(2004),

p 198

más soportables los cálidos veranos.

La vivienda se levantaba ligeramente del suelo, y se mantenía con el interior despejado, con tal de dejar correr el viento por dentro y por debajo de la zona habitable. La techumbre se concebía con salientes largos y bajos, para proteger el interior del sol y la lluvia. El espacio interior se separaba con puertas corredizas (*shoji y fusuma*) que podían ser retiradas para formar un espacio único, el cual se usaría para bodas y funerales.²⁹³ La selección de los materiales era determinada por el clima, haciendo de la madera, el material elegido por encima de la piedra, ya que en verano es más fresca y absorbe humedad, mientras que era más cálida al contacto en invierno. Además, este material funciona bien con los terremotos, evento natural recurrente en Japón.

Tanto forma, como disposición y materiales, se elegían de acuerdo con las condiciones del contexto. Las viviendas se construían con elementos prefabricados, que podían comprarse en un mercado. La simetría se disgregaba, siendo esta reservada para los templos, como símbolo de perfección divina.²⁹⁴

Después de la Restauración *Meiji* de 1868, Japón abrió sus puertas a expertos extranjeros para formar arquitectos japoneses, así como para supervisar los primeros proyectos de construcción.

En el proceso de asimilación de los valores occidentales durante el siglo XX, Japón amplió el intercambio académico con otros países, enviando alumnos a estudiar en el exterior, para que luego al regresar difundieran sus nuevos conocimientos, o con profesores extranjeros emplazados en Japón, para cumplir la misma función. Es notable

el aprovechamiento de la evolución de los conocimientos de occidente, ya que tras el terremoto de 1923, Tokio envió personal a informarse de cómo Londres había resuelto su reconstrucción, tras el incendio que (esta otra ciudad) había sufrido.²⁹⁵

Como contrapunto, en la época después de la Primera Guerra Mundial, los arquitectos europeos y americanos, contribuyeron a revalorizar la arquitectura tradicional japonesa.²⁹⁶

Este renovado interés por la tradición, llevó por ejemplo, al arquitecto **Isoya Yoshida** (1894-1974) a desarrollar un nuevo estilo de arquitectura residencial, que asimilaba las técnicas *sukiya-zukuri*.²⁹⁷ **Kenzo Tange** (1913-2005), otro arquitecto japonés, también recuperó elementos tradicionales japoneses, los cuales combina para generar una serie de edificios espectaculares en los años 1950 y 1960, como el Estadio Nacional Yoyogi (1963).

En los años 1960, el movimiento metabolista buscó hacer del modelo biomórfico, algo más dinámico, basándose en un modelo del metabolismo celular. A partir de un enfoque general, la ciudad bajo esta visión, está en un proceso de constante transformación.²⁹⁸ El movimiento proponía la creación de mega estructuras innovadoras, donde se pudieran enchufar otras, estaban dispuestas para el crecimiento y la adaptación constante, como finalmente se viera en la **Casa del Cielo de Kikutake** (1958) o la **Torre Nagakin de cápsulas**, obra de Kurokawa en Ginza (1971).²⁹⁹

Con la asimilación de la cultura occidental durante el siglo XX, Japón iría implantando otros tipos de centros arquitectónicos, ahora no religiosos, los cuales se convierten en su lugar habitual y transparente de

294 Architecture in Japan, Walter Gropius, en Isozaki, et al.(2005), p 353

295 Lynch(1972), p 10-11

296 Kodansha-International(2003), p 138-140

297 Sukiya zukuri, es un estilo de arquitectura que introdujo el método arquitectónico de la sala de té, utilizado principalmente para vivienda. La decoración mínima, y la exposición de materiales al natural, son las principales características. Primero apareció en el siglo XVI, y se volvió popular especialmente para las casas secundarias de los terratenientes y aristócratas, así como para restaurantes.

298 Arata Isozaki y Akira Asada, en Davison(1999), p 79

299 Frampton(1981), p 286-287

300 Praga(1999), p 90

301 Taki(2002), p 73

302 Ito y Maffei(2002),
p 23-24
303 Taki(2002), p 75
304 Sakamoto y
Ferré(2003), p 47
305 Ito(1985 - 2000),
p 32
306 Kobayashi(2002),
p 83
307 Witte y
Kobayashi(2002), p 14
308 Sowa(2002), p 41
309 Kwinter(2002), p 32

fig. 7.22 Zentrum
fur Kunst und
Medientechnologie,
Karlsruhe, Peter P.
Schweger, 1997.

reunión, su centro de prestigio social y artístico,³⁰⁰ estos sitios proferen espacios destinados a cultivar el conocimiento, como en el caso de la Mediateca de Sendai. Este, un centro de atracción cultural, conlleva a enriquecer el conocimiento personal.

Este edificio toma prestado como punto de partida, el ejemplo de la casa Dom-ino de Le Corbusier, de modo que permitía acomodar diversas actividades imaginadas, en capas horizontales. Taki comprueba que sería un error interpretar el uso de este modelo, como un retorno a la arquitectura moderna. Ya que la intención implicada en este proyecto, no buscaba la reintroducción del sistema Dom-ino, ni su manipulación retórica convencional, ya que este proyecto había servido de modelo durante 100 años, por lo que no era una mala idea comenzar la simulación desde este punto.³⁰¹

La concepción de la Dom-ino, significó la posibilidad de que por primera vez, la tecnología permitía

prototipos, además de liberar la arquitectura de los hasta ahora indispensables muros. Con los desarrollos en matemáticas no lineales, y su aplicación en la ingeniería estructural, cualquier forma arquitectónica podía ser resuelta de forma dinámica. En consecuencia, desapareció el prototipo estricto, y con él las soluciones espaciales provenientes de ejemplos análogos. Ahora todo lo que quedaba en el corazón del acto creativo, era un principio, aquel de hacer visible lo invisible.³⁰² La Mediateca se separa primero del modelo Dom-ino, con el hecho de que la Mediateca de ningún modo está conformada físicamente como un prototipo,³⁰³ y luego, en opinión de Sasaki, en el hecho de que formalmente es más cercana a la obra de Mies van der Rohe o de Gaudí.³⁰⁴

Toyo Ito puntualiza que el reclamo que se hacía del modelo Dom-ino “consistía en una casa ‘semi-construida’, que cambia de expresión según quién la habita”³⁰⁵

Durante la creación de la Mediateca, se tuvieron en cuenta dos referencias, la primera, el **Zentrum fur Kunst und Medientechnologie** (Centro para arte y tecnología mediática) en Karlsruhe, edificio que integra arte y tecnología de la información, y provee educación para los artistas mediáticos, y el segundo el **Carre d'art** (Cuadrado de Arte) en Nimes, un complejo que contiene un museo de arte contemporáneo y una biblioteca pública.³⁰⁶

La Mediateca otrora utópica y ahora espejo de la verdad, resplandece en nuestro tiempo por encima de un vasto campo de utopías desechables, según descripción de Witte.³⁰⁷ El edificio carece de precedentes, ya que interioriza todo, reabsorbe **los conductos de Beaubourg y las torres de**



Shújov,³⁰⁸ también aquí interviene la idea de los **pilotis Corbusianos**, y generaliza el **sistema de 'alimentación' de Fuller**, no solo como anfitrión de nuevas funciones, sino que cuenta con una distribución a lo largo y dentro de un campo de múltiples núcleos.³⁰⁹

La Mediateca también es producto inusual de un concurso original, que buscaba más allá del objeto, una nueva tipología.³¹⁰

Hay que advertir que hay formas que parecen ser copiadas o reinterpretadas, aunque la recreación formal, puede también ser un acto creativo inocente, desentendido del pasado, por ejemplo, en el caso de la relación entre la Mediateca y las Torres de Suchoy, se puede encontrar un ancestro común de ambos, en las primeras cabañas permanentes de Sumeria, que estaban construidas con juncos curvados, sin arrancar las raíces del suelo,³¹¹ probando que entre estos proyectos de factura más reciente, no hay necesariamente una relación directa consiente.

El mundo del flujo de electrones y los escenarios siempre cambiantes de la Mediateca, generan una impresión sobre la importancia del nuevo entendimiento sobre nosotros y nuestro mundo. Aún cuando no se coincida con las interpretaciones de Ito, la Mediateca provee de un estímulo intelectual inconsciente. Si hay algún significado en la arquitectura, abrumado por la complejidad en esta era, se relaciona a este campo impredecible, donde se abre un panorama de potenciales.³¹²

Ito puntualiza la falta de atrevimiento en general, ya que difícilmente se da ningún paso para tantear lo desconocido en la arquitectura, acusa que al paso que

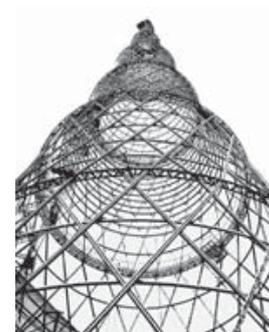


fig. 7.23 Carre d'art, Nîmes, Norman Foster, 1993 (izq.); Torre de Shújov, 1922 (der.)

se avanza, no bastarán cien años para crear edificios públicos vívidos, y llenos de personalidad.³¹³

Loos proponía que valía la pena investigar, solo en caso de perseguir una mejora.³¹⁴ El desarrollo tecnológico debería tener como prioridad el mejoramiento en la calidad, y no solo el abaratamiento de costos³¹⁵. La construcción se respalda de valores sociales y convenciones, existen casos donde la innovación no es deseable ni beneficiosa para dicho proceso,³¹⁶ y es aquí donde Ito encuentra la gran falla de cara al futuro.

La Arquitectura crea el espacio de la historia con cada edificio, estilo o tipología.

310 Sakamoto y Ferré(2003), p 7

311 Norberg-Schulz(1967), p 72

312 Taki(2002), p 76

313 Ito(1985 - 2000), p 212

314 Kronenburg(2001), p 14

315 Ibíd.p 16

316 Ibíd.p 6

317 Jale Nejedt Erzen, en Davison(1999), p 219

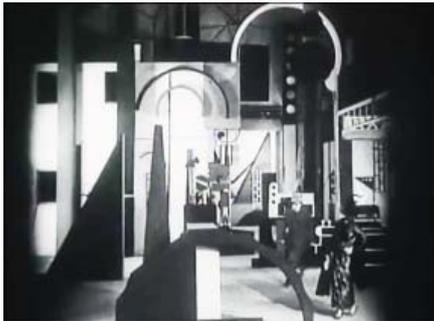
318 Henri Bergson
'Materia y Memoria', en
Ibíd.p 88
319 Ito(1995), p 9
320 Giedion(1978), p 234

Valdría la pena expresarlo plenamente, con y en arquitectura, la vida de una época puede sobrevivir en paralelo a cualquier otra, la arquitectura valiente, otorga personalidad y determinación a cada era. ³¹⁷

Si *L'inhumaine* de Marcel L'Herbier, era un film concebido y recibido como manifiesto en apoyo de

la arquitectura moderna³¹⁸ y si *Blade Runner*, de Ridley Scott, concebida hace un cuarto de siglo y fuente de inspiración de autores como Ito, prueban ser un anticipo de la cultura arquitectónica de una época, ¿podrían entonces las películas más recientes *Equilibrium* o *Minority Report* (ambas de 2002) anticipar el mismo efecto?

L'inhumaine, Marcel L'Herbier, 1924



Blade Runner, Ridley Scott, 1984



Equilibrium, Kurt Wimmer, 2002



Minority Report, Steven Spielberg, 2002

fig. 7.24 Películas
influyentes en la
arquitectura.



7.3.1.3 Una Historia como antecedente de una consecuente Tipología: Antecedentes históricos de las tipologías

La presencia continuada de los objetos arquitectónicos hasta nuestra época, permite entender la continuidad de un tiempo lineal, que puntualiza la creación heroica de cada una de estas edificaciones en el pasado.

Ahora más allá de cualquier insurgentismo, la arquitectura refleja el mundo sin fronteras entre realidad y virtualidad en el cual vivimos.³¹⁹

Las características innovadoras que presenta una tipología como producto histórico, estallan ante el reconocimiento público, para luego irse absorbiendo lentamente en la memoria colectiva, con tal de volverse eventualmente la norma, es decir la forma habitual de proceder.

Ejemplo de esto es apreciable en los edificios que comienzan a aparecer en el siglo XIX, construcciones que no tienen nada que ver con aquellos del pasado, aunque todos ellos tienen algo en común, son concebidos para la mera función de organizar, desde allí se activa la previa demanda de una distribución de grandes cantidades de mercancías.³²⁰

La liberación de antiguas filosofías políticas que defendían ciertas ideologías androcéntricas, tienen que ver con esta nueva sociedad emergente de la información.³²¹

Bajo este panorama histórico, la Mediateca podría haberse concebido eficientemente como un búnker subterráneo, o en emplazamientos divididos sin una coherencia arquitectónica general, ya que contrario al incremento de los potenciales de la revolución industrial, la revolución electrónica ha reducido dramáticamente la necesidad de arquitectura.³²²

La Mediateca, un edificio sencillo de acuerdo con Witte, se presenta como un elixir tranquilizante del malestar que ha generado la dialéctica de las décadas recientes.³²³

Este edificio contiene una solución terapéutica, en forma de una posibilidad tecnológica y programática, dentro de la cual los elementos arquitectónicos, circulan en un estado de atomización suspendida, indiscretamente, omnipotentemente y vulnerablemente.³²⁴

La operación realizada en este tipo de edificios, que estipula una transformación tipológica, tal como la conversión de viviendas en oficinas, almacenes en *lofts*, o iglesias abandonadas en clubes nocturnos, permite la reestructuración de las actividades sociales de una zona en decadencia.³²⁵

La realización de la Mediateca, corre con mucha suerte, al acogerse a un momento y lugar oportunos, ya que se puede descubrir que algún edificio posterior también hecho por Ito, según Fernández

321 Taki(2002), p 71

322 Daniell(2001),

323 Witte y

Kobayashi(2002), p 13

324 Ibíd.p 13-14

325 Koolhaas(1997), p 11

326 Fernández-

Galiano(2006), p 256

327 Jencks(1995), p 13
328 Lynch(1972), p 43
329 Ito y Maffei(2002),
p 232

Galiano, recae en cierto grado de fatalidad. Tal es el caso del edificio **Tod's**, del cual este autor comenta que “la vulgaridad de los espacios, y la mediocridad de los detalles —de los falsos techos a las barandillas de las escaleras— hace la obra indigna del autor de la Mediateca de Sendai.”³²⁶

Si un edificio metálico puede ser tan delicado, humorístico y flexible como este, el siglo veintiuno puede reescribir la lúgubre historia de arquitectura de la era de la máquina, misma que nos ha aburrido e impresionado alternadamente.³²⁷ “El hombre – decía Nietzsche – debe tener la fuerza suficiente para romper con el pasado.”³²⁸



Flatiron Building,
Daniel Burnham,
Nueva York, 1902



Lever House Building,
Gordon Bunshaft (SOM),
Nueva York, 1951-1952



HSBC Main Building,
Foster & Partners,
Hong Kong 1979-1985



Mediateca de Sendai,
Toyo Ito & Associates,
Sendai, 1995-2000

fig. 7.25 Edificios que al replantear de forma radical la concepción edilicia abren paso a nuevas tipologías



7.3.2.1 Una Edificación en tensión con un Medio: Simbiosis configurativa

Sendai, una ciudad provincial ordenada, ubicada al norte de la isla de Honshu, a unos 100 minutos³²⁹ al noreste de Tokio, posee calles flanqueadas por una variedad de árboles. Aunque la ciudad es tranquila y confortable, según Sudjic parece un poco sosa.³³⁰ Esta ciudad, ahora apoderada de la Mediateca, siguió la construcción de este edificio, entre el 17 de diciembre de 1997, y el 10 de agosto del 2000, siendo inaugurado finalmente, el 26 de enero del 2001, habiendo tenido un costo aproximado de 13 mil millones de yenes.³³¹

En la víspera del año nuevo del 2000, la Mediateca hizo una especie de preinauguración, con la cual desplegaba su sistema de iluminación, que por un momento suplantaba al alumbrado público, esta era la primera relación oficial, que pretendía el objeto con su medio. Incluso las luces de los árboles zelkova de la avenida Jozenji-Dori, fueron apagadas. La Mediateca anunciaba así, la promesa de una era por venir.³³²

Este edificio en acuerdo con el pronunciamiento de su autor, buscaba que tanto objeto como contexto, fueran recíprocamente mejorados.³³³ Tal situación puede evaluarse al observar su funcionamiento, mediante la variedad de actividades que ofrece. Por ejemplo, en una tarde sabatina, aquí la gente puede visitar una exposición de caligrafía, ir a un concierto de música clásica, comprar postales,

tomarse un café, leer libros, ver videos y escuchar música.³³⁴

Cada taller que tiene lugar en la Mediateca, se graba y guarda en los archivos de la biblioteca, en formatos digitales e impresos. Una de las labores de la mediateca, consiste en hacer un gran esfuerzo por alfabetizar a la gente en cuanto a medios digitales se refiere.³³⁵

Hiroto Kobayashi menciona la importancia de dejar a la gente usar el edificio con sus propias ideas, de modo que la creatividad quedaría liberada de los convencionalismos, como por ejemplo, las funciones impuestas. Cuando la Mediateca permite que su rango de uso recaiga en la imaginación de sus usuarios, refuerza la relación con su medio, ya que el medio personificado en los usuarios, al definir la Mediateca, provocan que esta se vuelva parte del medio.³³⁶

En la Mediateca no se asignó unilateralmente ningún espacio, no hubo ningún ejercicio estricto de 'compartimentación' ni se especificaron usos particulares; en cambio se dejó que el edificio permitiera a los usuarios, descubrir nuevos lugares y usos por sí mismos. "Un nuevo edificio público, verdaderamente debe invitar al descubrimiento y la creatividad, ¿no debería ser así?"³³⁷

330 Sudjic(2001),

331 Sendai.

Mediatheque(2007),

332 Taylor(2002), p p 89

333 Mastromattei(2004),
p 198

334 Sowa(2002), p 41

335 Sakamoto y
Ferré(2003), p 133

336 Kobayashi(2002),
p 87

337 ...(2002),

338 Friedman(1957),
p 25

Ante un panorama que resuelve proponer una multiplicidad de elecciones, o incertidumbres como respuesta válida, se opta por dejar abierto el campo de posibilidades, para que el sujeto receptor en calidad de usuario, se responsabilice de la justificación. Esta misma tendencia ha ido ganando terreno y desarrollándose cada vez más en todas las actividades: viajes, alimentación, pasatiempos, etc.³³⁸

Taki encuentra un conflicto en la relación de la Mediateca con su medio contextual, ya que dice haber descubierto que la Mediateca concebida por la ciudad, es solo un complejo cultural ordinario, por lo tanto ante esta visión, dista de cumplir el compromiso que se ha propuesto de crear y guardar nuevos tipos de arte e información, de modo que termine por alejarse de la plataforma de investigación intelectual que pretendía este autor. Es entonces que encuentra que la ciudad tiene ideas diferentes de aquellas estipuladas por él.^{339 y 340} Sudjic comparte la impresión de Taki, ya que describe a esta obra como altamente tradicional, en lo que respecta a muchos aspectos: ya que se presenta como un monumento local y una expresión de orgullo cívico.³⁴¹

A pesar de no estar diseñada para ahorrar tiempo, reducir costos, o incrementar el desempeño edilicio, la Mediateca es una estructura libre de toda dominación racionalista y productivista.³⁴² Es un edificio que existe como la intersección de dos condiciones aparentemente opuestas: una armadura representativa completamente evacuada, y una lascividad³⁴³ amplificada de su propia expresión material.³⁴⁴ La estructura se elimina al máximo, mientras que la expresión más extensa, la

más cristalina, deja ver aparentemente todo cuanto ahí existe.

Nishizawa, parece advertir tal desencauce que redirige la mirada escrutadora, dado que encuentra que se oculta más de lo que se revela en la interface entre interior y exterior.³⁴⁵ Lo cristalino y transparente reconduce al espectador, a no ensalsarze por encontrar la tecnología implicada tanto en la estructura, como en los mecanismos de climatización y las diferentes experiencias que pueden recrearse en el interior, al cual muy vagamente se accede desde fuera. Nishizawa lo puntualiza así “Desde el exterior experimenté la forma arquitectónica, como una entidad física dura y real. En contraste, el interior me presentó con una imagen arquitectónica insubstancial y suave”³⁴⁶

Esta desviación, recalca la condición que advierte Kwinter, al mencionar que la Mediateca de Sendai, pertenece al mundo del clima, en vez de al mundo del peso. Ya que logra potenciar con su desmaterialización y adscrita redirección atenta, un mundo de efectos que provienen de un sistema vinculado y presurizado, de fuerzas auto propulsadas, en un juego combinatorio, libre y controlado.³⁴⁷

Tal control se evidencia por ejemplo, con la apertura o cierre de ventilas superiores, en el doble vidrio de la fachada sur, las cuales generan una corriente ascendente que enfría en verano, y una capa aislante de aire que sella el calor dentro en invierno³⁴⁸ Capron y Huysmans, describen su experiencia en una visita: “Durante el día, el bosque real se refleja en el sur de la fachada de la Mediateca de Sendai, pero cuando cae la noche, un bosque de árboles virtuales – las columnas – aparecía progresivamente. En este

339 Kobayashi(2002), p 83

340 Sakamoto y Ferré(2003), p 139

341 Sudjic(2001),

342 Sowa(2002), p 41

343 Lascivia: Deseo excesivo, apetito de una cosa.

344 Witte y Kobayashi(2002), p 16

345 Nishizawa(2002), p 25

346 *Ibíd.*

347 Kwinter(2002), p 32

348 Sendai. Mediatheque(2007),

momento, el paisaje interior ya no está más frente a mis ojos, la arquitectura ahora es otro bosque, otra naturaleza. ¡Una que me fascina!³⁴⁹

La Mediateca podría bien presentar al visitante con un enigma: una producción arquitectónica, cuyas contradicciones no pretenden ser completamente resolubles,³⁵⁰ aunque si emotivas.

La Mediateca de Sendai nos fascina, según Taki, porque evoca una sociedad basada en la tecnología de la información, cuyos mecanismos son como un edificio: silenciosos, transparentes, y sin glamour superficial.³⁵¹

349 Capron y Huysmans(2001), p 6

350 Picon y Agoston(2002), p 64

351 Taki(2002), p 69



fig. 7.26 La Mediateca y su Medio Contextual



7.3.2.2 Una Edificación como antecedente de un consecuente Medio: El medio como producto de la obra

La Mediateca, un edificio que Japón acoge como extremadamente informal, con personal joven y amistoso, se ha vuelto un recurso popular local. A pesar de la informalidad, la atmósfera permanece tan decorosa como una biblioteca erudita.

El director Emielo Okuyuma observa: “Cuando anunciamos por primera vez este proyecto, quienes se opusieron pensaron que sería un monstruo peligroso. De hecho, la gente ha respondido a la atmósfera acogedora y a los colores brillantes. La concurrencia es más grande y juvenil de lo que anticipamos”.³⁵²

Habitualmente la duración de la vida de un edificio, es superior a aquella del uso por el cual es concebido, se debería permitir la adaptación del espacio desde entonces, con el fin de permitir otros usos. Si se toma como ejemplo a la Mediateca de Sendai, podría observarse que hay muy pocas divisiones que fragmenten los vastos espacios interiores del edificio; el espacio de cada nivel es grande, abierto, y se entreteje con el de los otros pisos, por el sesgo de las columnas tubulares que dejan entrever la animación estimulada por el edificio. Son las columnas tubulares, las que generan una multiplicidad de espacios, de una manera similar a los árboles en un bosque.³⁵³

La flexibilidad programática, junto con la posibilidad de intercambio funcional, y la durabilidad cultural,

es decir la acogida social del edificio, son clave para la vida útil de este.³⁵⁴

Mucho antes de terminarse, la Mediateca de Toyo Ito fue ampliamente discutida. En décadas recientes, pocos proyectos han gozado de tal recepción, el proceso de concepción y materialización de este objeto, constituyó un evento connotado.³⁵⁵

En la última etapa de la construcción del edificio, las columnas comenzaron a reflejar la imagen de su contexto, ya que se parecían a los árboles zelkova u olmos chinos, alineados en la calle frente al edificio.³⁵⁶

El carácter resultante de la Mediateca, no está predeterminado, su género no es reconocible.³⁵⁷

Hay gente que al visitar la Mediateca tras ser completada, afirma experimentar un desvanecimiento de la imagen insólita y potente que habían percibido durante su construcción. Hay quien afirma incluso que no advierte su presencia. Ito mismo dice compartir esa impresión, ya que los tubos han sufrido cambios desde el concurso, cuando los imaginaban como estructuras inmateriales en forma arbórea.³⁵⁸

Ito advierte que ve en la gente que experimenta el espacio de la Mediateca por primera vez, que se

352 Webb(2001), p 50

353 Capron y

Huysmans(2001), p 5

354 Leupen, et al.(2005),
p 40

355 Picon y

Agoston(2002), p 59

356 Taki(2002), p 75

357 Ibíd.p 70

358 Ito(2001), p 134

comportaban como si estuvieran dando un paseo por la calle, y no en el interior de un edificio, lo cual atribuye al hecho de que éste, es un edificio donde la gente puede relajarse, ya que es un edificio 'sin ceremonias'.³⁵⁹

Hay temas inesperados que han surgido después de la inauguración, provocando que constantemente se tenga que actualizar la información, esta es una de las actividades que ayudarán a mantener a la Mediateca cambiando en el futuro.³⁶⁰

Sejima reporta su experiencia " Estaba impresionada con lo diferente que era el espacio, justo después de la apertura el día de la inauguración. La galería abrió, los monitores se encendieron, los estantes se llenaron, los visitantes usaron todo, y de repente sentí como la gente, se acercaba a la superficie que el edificio establecía entre los usuarios y el espacio."³⁶¹

359 Ibíd.

360 Sakamoto y Ferré(2003), p 111

361 Ibíd.p 145



fig. 7.27 Experimentación del espacio de la Mediateca (vestíbulo).



7.3.2.3 Un Medio como antecedente de una consecuente Edificación: Parámetros condicionales

fig. 7.28 Logotipo de la
Mediateca



La Mediateca comenzó en 1994. En ese tiempo, la ciudad de Sendai estaba creciendo rápidamente, y necesitaban nuevos equipamientos para la comunidad, con tal de suplir su ritmo de crecimiento.

La Galería Cívica necesitaba reubicarse, Sendai no tenía museo, y la biblioteca era vieja, y su uso requería renovación inmediata.

Para la calle Jozenji, la cual es una de las avenidas más importantes y bellas en la ciudad, había un predio ocupado por una sala de *pachinko*³⁶² y una terminal de autobuses, en detrimento del vecindario, de manera que se decidió convertir a este sitio, en una nueva institución pública.³⁶³

En sus primeras etapas de planeación, se planteaba como una amalgama de cuatro diferentes programas, que solventaran las carencias, y que habrían de confeccionarse en cuatro instituciones separadas:

- Un nuevo edificio para la **Galería Cívica** de la ciudad, cuyo periodo de alquiler estaba por terminar, y que solía emplazarse en una tienda departamental,
- Una estructura de remplazo para la dilapidada sucursal de la **Biblioteca Pública** de Sendai, Aoba-ku,
- Una mejora al **Centro de Aprendizaje Audiovisual** de Sendai y
- Un **Centro de Servicios Informativos** para aquellos con minusvalías auditivas y visuales.^{364,365 y366}

En vez de crear cuatro instituciones separadas, la propuesta de Onoda, apostaba por la integración de cuatro funciones dentro de un mismo edificio, usando “talleres como elementos en conexión.”³⁶⁷

La propuesta concebía un proyecto clave, que ayudara a conformar la ciudad del siglo XXI, intentaba orgullosamente, poner a Sendai en el mapa mundial. Esta propuesta también era concebida como un agente expansivo, que animaba al distrito existente alrededor del enclave.³⁶⁸

La exposición llamada *Blurring Architecture*, sobre la Mediateca de Sendai, además resalta los aspectos que efectivamente lograran apalearse con esta edificación, al librarse de las barreras en su sentido más amplio, de cara a aquellos que tuvieran alguna minusvalía.³⁶⁹

362 Pachinko (パチンコ) : Máquinas tragamonedas japonesas.

363 Sakamoto y Ferré(2003), p 127

364 ...(2002),

365 Sakamoto y

Ferré(2003), p 7

366 Kobayashi(2002), p 80

367 Ibíd.

368 Sakamoto y

Ferré(2003), p 9

369 Ito(1985 - 2000), p 235

A pesar de las diferencias en el transcurso de su creación, y con respecto a la narrativa del discurso que proponía, existió una brecha similar, entre la diáfana y luminosa maqueta presentada por Toyo Ito para el concurso de la Mediateca de Sendai, y la realidad estructural de las pesadas placas de acero usadas para construir el edificio³⁷⁰

Sasaki advierte sobre la estructura, que no hay tubos iguales, de manera que cada junta tiene un ángulo diferente. Y cada sección de tubo tenía una ranura para soldarse. Con la recopilación de toda esta información, fueron cortadas automáticamente por una máquina, que trabajaba directamente desde el ordenador. Haciendo patente que este edificio no podría haberse construido sin estas tecnologías, especialmente en la fábrica, en vez de en el sitio.³⁷¹

370 Picon(2006), p 12

371 Sakamoto y Ferré(2003), p 53

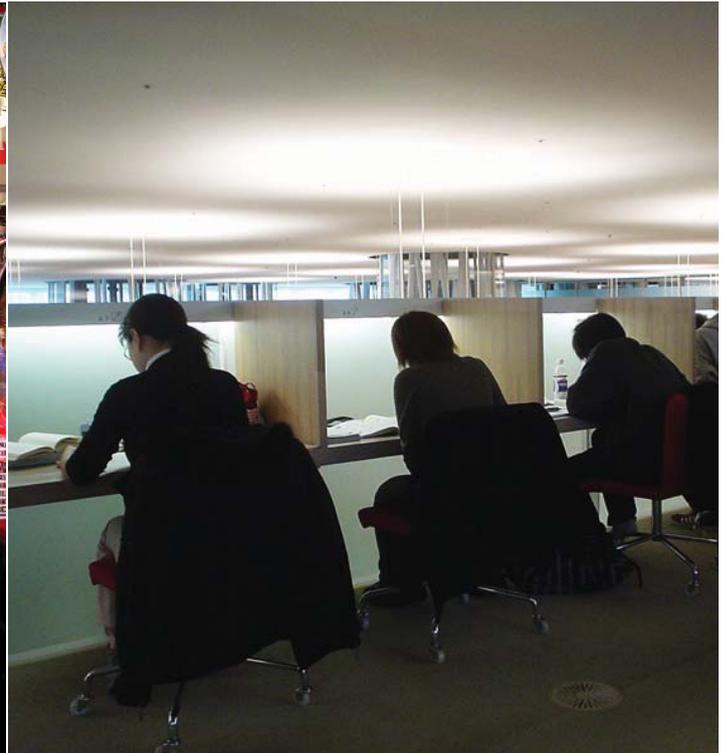
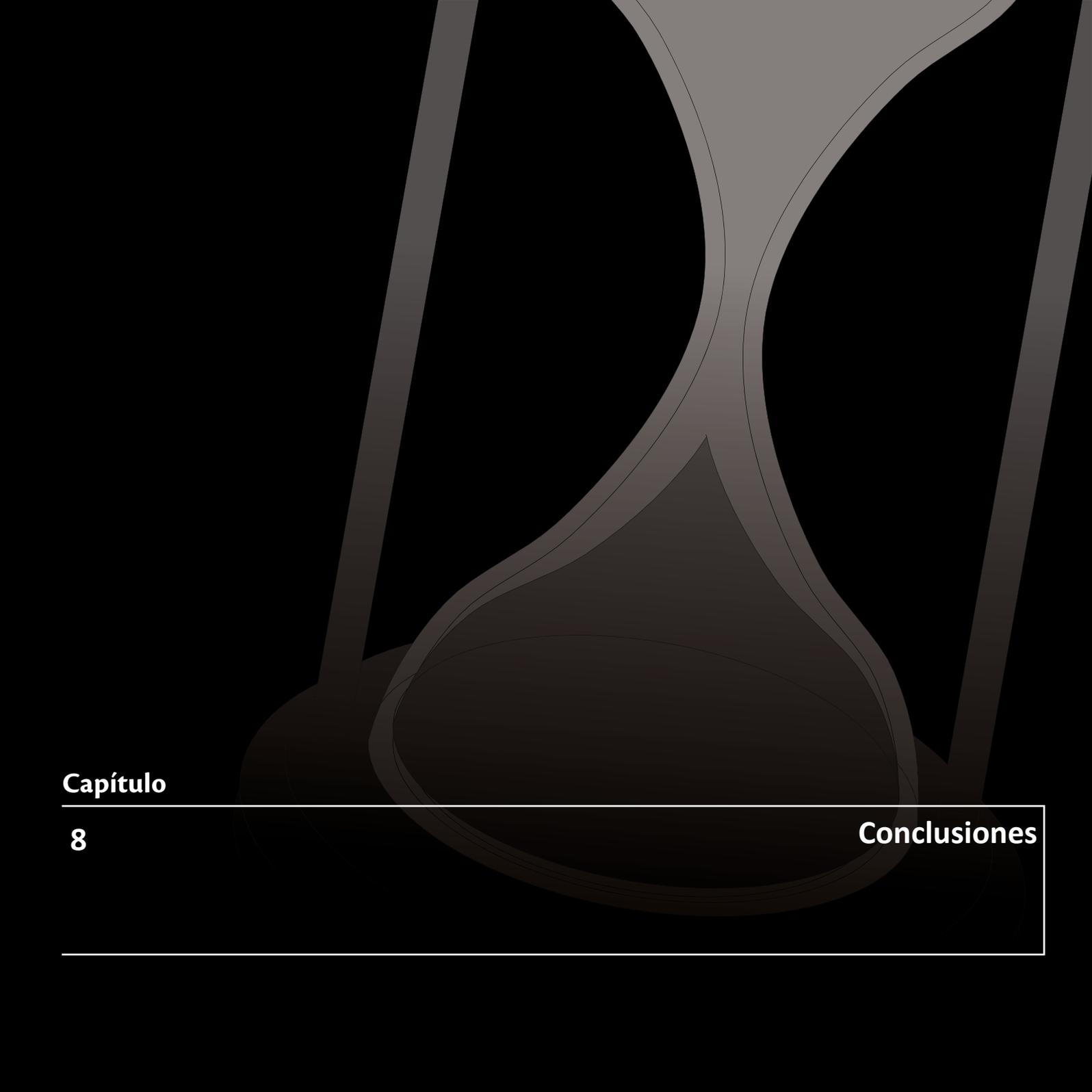


fig. 7.29 Realidad sustituida por la Mediateca, Sala de Pachinko, 2006 (izq.); Zona de Estudio, Mediateca (der.)

fig. 7.30 Mediateca de Sendai (página siguiente)





Capítulo

8

Conclusiones

8.1 Conclusiones: Del tratamiento de los preliminares

Atendiendo al pensamiento de una gran cantidad de autores, pude comprender que el tiempo abarca prácticamente la mitad de aquello cuanto conocemos, sea por su producción, asimilación o divulgación, la otra mitad está descrita por lo que llamamos espacio, que en un momento dado puede comprenderse como el tiempo congelado o anulado, ya que por ejemplo, en una descripción geométrica se describe el espacio, al congelar por un momento aquello que se describe. Quinton hace una reflexión sobre la percepción, y la incompatibilidad entre tiempo y espacio "...podemos al menos concebir circunstancias en las cuales deberíamos tener una buena razón, para decir que conocíamos las cosas reales localizadas en dos espacios un tanto diferentes. Sin embargo no podemos concebir tal estado de la cuestión, en el caso del tiempo. Nuestra concepción de la experiencia, es esencialmente temporal de una manera en la cual no es esencialmente espacial."¹

Dada la injerencia del tiempo, ha de comprobarse que todo autor tiene pronunciamientos con respecto al tiempo. Con el simple hecho de emplear un verbo, ya se está indicando una acción que ha de tener alguna duración y por tanto un tiempo. Esto condujo a hacer una selección de pensadores, los cuales están recopilados en esta investigación. Estos han demostrado una herencia continua del conocimiento, entre una y otra época, ya que han ido cuestionando a su predecesor, aclarándolo,

complementándolo o refutándolo, según sea el caso.

Las características del tiempo que destacan de entre la lectura de los autores expuestos, pueden agruparse en dos corrientes básicas, la aristotélica o exterior, y la agustiniana o interior. En la vertiente aristotélica es donde se ejerce la comunicación, en ella existe todo cuanto es verdadero. Mientras que la vertiente agustiniana o interior, puede concebir algún tipo de ficción y delirio. A la exterior se le relaciona más con el cuerpo y a la interior con el espíritu.

Después de atender algunas descripciones neurofisiológicas, puede entenderse que la teoría aristotélica, parece ser la más acertada, siendo que los pensamientos y las memorias son el producto de la interacción material. Con esta teoría se postula que aquello cuanto permanece, permanece ante nuestra escala perceptiva, pero sin embargo cambia, sea con una velocidad más lenta, o con cambios que se escapan a nuestros sentidos, el tiempo interior del pensamiento en cambio, es un flujo de electricidad que recurre a la materia para poder existir, y por tanto pertenece al mismo mundo del supuesto tiempo exterior, la división que hacemos entre uno y otro, explica muchas de las cosas que percibimos, para hacerlas más asimilables, pero no por esto se dirige a la verdad evidente, que el tiempo no es más que posibilidad, ritmo o medida de cambio, al fin

1 Quinton(1993), p 220

y al cabo, es la diferencia sobre aquello que se ha supuesto como inmutable.

Además de resolver un análisis sobre el entendimiento del tiempo a lo largo de la historia, se ha considerado el desarrollo psicológico y fisiológico en el ser humano, así como los canales en los que puede percibirse el tiempo.

8.2 Conclusiones: Estructura

“El principio básico de la arquitectura moderna es el de dividir el total en elementos y organizar estos elementos de acuerdo con una regla...Esto es similar al método de la ciencia moderna, con el cual se intenta analizar y reducir las cosas a elementos y explicar todo mecánicamente en términos de las relaciones de estos elementos.”²

El trabajo se aborda desde la perspectiva del pensamiento moderno, sin embargo se sobrepone a la arquitectura del movimiento moderno, reservándole el sitio de fundamento o base, con desdén a su frialdad y mecanización.

La información recopilada sobre el pensamiento del tiempo, incluye características esenciales del entendimiento, como son inmanencia y trascendencia; sincronía y diacronía; tiempo físico o exterior, y tiempo psicológico o interior (variante humana del primero) así como las componentes básicas detectadas en la creación arquitectónica, las cuales son: sujeto, objeto y contexto, han sido conjugadas para elaborar un sistema de enfoques, que permiten analizar la arquitectura en aspectos, que a veces se desligan de su creador, del objeto mismo o de su contexto, para así permitir encontrar diferentes relaciones tanto casuales (en la sincronía) como causales (en la diacronía).

Los términos de las componentes del hecho arquitectónico, se analizaron en pares, para acceder

a una mayor tensión que aquella que pudiera ofrecer el análisis en solitario de algún término. La tensión que generan los términos adversarios, y no términos hidalgos o disidentes, suministra mayor certidumbre, al tener dos referentes en los cuales apoyarse, y no uno solo que pretendiera vincularse libremente, de forma aleatoria o caprichosa.

El sistema de enfoques estructurado en esta investigación, comprende la totalidad combinatoria de las variables presentadas, abarcando completamente el universo de acción expuesto, al tratarse de un sistema de elementos finitos. Cada par de términos, abre una ventana de enfoque que permite considerar algunos conceptos relacionados con cada caso de estudio particular, los cuales a su vez permiten por un lado, analizar cada caso a partir de una perspectiva particular, que admite algunas libertades, mientras que permite reconocer que efectivamente en cada caso enfocado, existen los aspectos originalmente perseguidos de forma empírica...

Con cada enfoque, se pusieron en tensión dos términos conformados por componentes en cualquiera de sus variantes escalares. La tensión entre términos, tuvo la tarea de abrir una ventana al pensamiento y la reflexión, sobre la relación en conflicto bajo esta oposición. El resultado de cada confrontación, se expuso a modo de conceptos.

² Witte y Kobayashi(2002), p 18

La confrontación de términos, elabora sobre la libertad de dos posibilidades, la primera, consiste en permitir centrar uno de los términos, privilegiándolo sobre el otro, de modo que el concepto del que se habla, se centra en cualquiera de los dos términos, con la aportación secundaria del otro término, aunque en la mayoría de los casos se buscó un equilibrio entre los términos del enfoque. Esta libertad también fue extensiva a la variante causal, al centrar cualquiera de los dos términos en un momento presente, permitiendo por ejemplo, que en una relación donde 'a' es antecedente de 'b', se pueda tener a 'a' en el pasado, mientras que 'b' está en el presente, o bien que 'a' pertenezca al presente y 'b' al futuro.

La segunda libertad acogida en este análisis, permitió confrontar a los términos, indagando en aquello que se produce en la tensión, así como la tensión de los términos encontrada dentro de las ideas de los autores. Es decir que se utilizan dos tipos de oposición, la directa y la indirecta. Por ejemplo, en la directa se puede hablar de la relación del objeto con el contexto, mientras que en la indirecta se puede hablar de lo que alguien más menciona sobre la relación entre el objeto y el contexto.

Con cada enfoque, se permitió inspeccionar aspectos específicos de cada obra, sentenciando algunas características a destacar, según fuera su importancia, virtud de factores como la originalidad o la magnificencia, o por la accesibilidad que se tuviera a la documentación, al presentarse en formatos públicos e inteligibles.

Cada enfoque aglutinó alguna o algunas características de cada proyecto, sin que esto implicara exhibir, o adentrarse en la totalidad del

conocimiento que pueda explotarse a partir del ejercicio de este enfoque, en tal o cual caso de estudio, ya que hay enfoques que podrían permitirse relaciones muy extensas, lo cual a su vez explica la diferente cantidad de texto destinada bajo cada enfoque.

En la organización de los capítulos, se agrupó el mismo par de términos, en paquetes de tres enfoques, donde a cada uno de los enfoques, correspondía cada uno de los tres posibles órdenes temporales. Con esto, se buscó congrega situaciones que comprendían los mismos elementos, de modo que se pudiera comparar la relación entre el mismo par, actuando en el caso de antecedente y consecuente, así como en el caso de coincidente.

La búsqueda dentro de este sistema de enfoques, ha puntualizado como objetivo primordial, destacar aspectos de implicación temporal de cada caso de estudio.

8.3 Conclusiones: Generales

La arquitectura, influida históricamente por el pensamiento empírico de la dimensión temporal, requiere de ella, en tanto se configura con tiempo y tiempo. La labor de esta investigación ha consistido en crear un sistema de análisis, que interprete los mecanismos de implicación temporal, así como una variedad de situaciones, que se han expuesto en los casos de estudio, las cuales advierten al arquitecto, sobre que tomar en cuenta al crear o analizar un objeto arquitectónico, en relación con la dimensión temporal.

La exposición de los conceptos que emanan del ejercicio de este análisis, conformaron una vasta cantidad de información, que promueve el conocimiento de los factores temporales, con implicaciones en tal o cual hecho arquitectónico, según el caso de estudio.

Se buscó dividir los enfoques entre los casos de estudio, empatando las mejores características identificadas primero de forma empírica, de entre los cinco casos seleccionados, con los enfoques que pudieran explotar estas características temporales destacadas. Es decir que cada ventana de enfoque, se abría en el proyecto que se pretendía como más explotable. Teniendo como resultado la confirmación de tal suposición, en la gran mayoría de los casos.

Se prevé que si este tipo análisis se destinara completamente a un solo proyecto u obra, podría abarcar de forma total el conocimiento sobre las implicaciones temporales de esa obra específica, de acuerdo con las variables tratadas. Tal previsión no fue dispuesta como objetivo en esta investigación, ya que aquí lo que se buscaba identificar, era una mayor variación de implicaciones temporales en diferentes obras, fruto de la riqueza de los aspectos más relevantes, expuestos en los conceptos, tras la aplicación de los 81 enfoques en los casos de estudio.

Haber optado por cinco casos de estudio, en vez de solo uno, permitió explotar aspectos temporales de forma más contundente, y mejor expuestos en algunos de ellos. Sin embargo, la comprobación definitiva de este sistema de enfoques, tiene por objetivo la aplicación en un solo caso de estudio.

La elección que primaba cinco casos de estudio, obra de autores con carreras académicas y profesionales destacadas, ha rendido fruto con una variedad de formas de concebir el tiempo, además de una diversidad en la implantación de conceptos temporales entre las obras elegidas, así como entre otras obras de cada uno de los autores (ver figura 8.6)

Los casos analizados, permitieron valorar con mayor o menor fuerza, las tres componentes de cada hecho arquitectónico. En el caso de la *Storefront*, la relación interna de la componente subjetiva, tuvo un mayor aporte, mientras que aquel por parte de la *Maison à Bordeaux*, la *Kunsthhaus Graz* y la Mediateca, fue de mayor carga objetiva, el *Blur* por su parte, tuvo una importante consideración de la componente contextual.

Tras la investigación, queda claro que cada autor cuenta con un sistema de tratamiento temporal, el

cual ha desarrollado, durante su vida profesional. Los sistemas se presentan con una variedad en el cuidado, que cada uno procura para sus creaciones, sistemas que a pesar de basarse en algunas ideas compartidas, fueron desarrollados en su mayoría de forma individual.

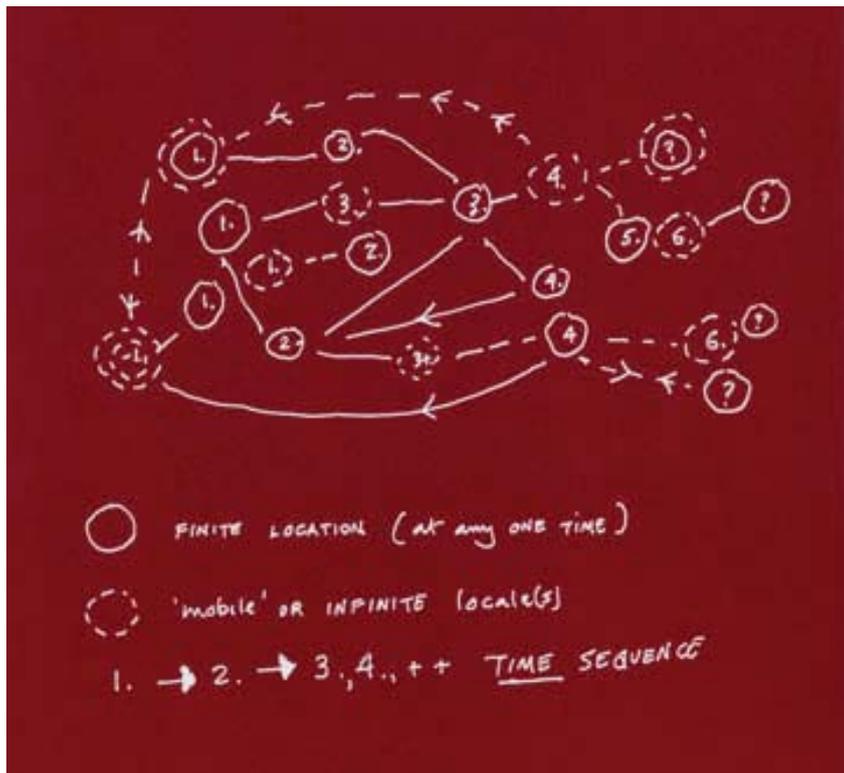
Todo arquitecto tiene una visión del tiempo, a veces más compleja o menos compleja que la de otros, en ella, cada arquitecto involucra generalmente al sujeto, al objeto y al contexto, de diversas maneras. Un ejemplo influyente, lo encontramos con la visión radical de Cedric Price, quien hace un planteamiento de secuencias para el proyecto de las ciudades en movimiento de Bangkok Tailandia (2000).

Con esta investigación he encontrado que los autores japoneses, son depositarios de una preocupación más profunda por el tratamiento y entendimiento del tiempo. Por ejemplo, Toyo Ito declara tener en cuenta:

El tiempo eternamente fijo: El tiempo como la belleza inmortal

- El tiempo transmigratorio: tiempo con RIN'NE TENSHO (RIN'NE significa transmigración del alma; metempsicosis; TENSHO o TENSEI significa renacer).
- El tiempo repetitivo como el pensamiento budista
- El tiempo vivo con la evolución: Tiempo vital que continúa viviendo hacia un mundo desconocido.³

fig. 8.1 Cedric Price, proyecto de las ciudades en movimiento, Bangkok Tailandia (2000)





Arata Isozaki junto con Akira Asada, encuentran una división entre la pertenencia e independencia con respecto a la comunidad y la naturaleza, para así clasificar cuatro tiempos con relación histórica.⁴

Hiroshi Hara por su cuenta, encuentra dos relojes en la cultura japonesa, que tienen que ver con la casa tradicional, uno el social y el otro individual, los cuales en un momento del pasado se consideraban uno solo.

Charles Jencks por su cuenta, relaciona las ideologías del pasado, con aquellas que imperan en una ordenación un tanto caprichosa, que incluye la proyección de lo que puede avenir en 25 años más allá de cuando fue prevista.

El entendimiento de la variedad que representa el tratamiento del tiempo, ha demostrado ser vasto y difícilmente abarcable en su totalidad por una sola investigación, por lo cual considero, que haber aportado un sistema de elementos finitos que explota la totalidad de las variables que esta investigación aglutina, permite flanquearlas de forma contundente, promoviendo estudios futuros que persigan en mayor medida la diversificación, al considerar nuevos sistemas de enfoques.

El sistema de análisis, podrá emplearse en explotar otras disciplinas que también comprendan una creación, un creador y un entorno, es decir un objeto, sujeto y contexto, aunque difícilmente pueda emplearse para el tratamiento de una disciplina que no prevea la labor creativa.

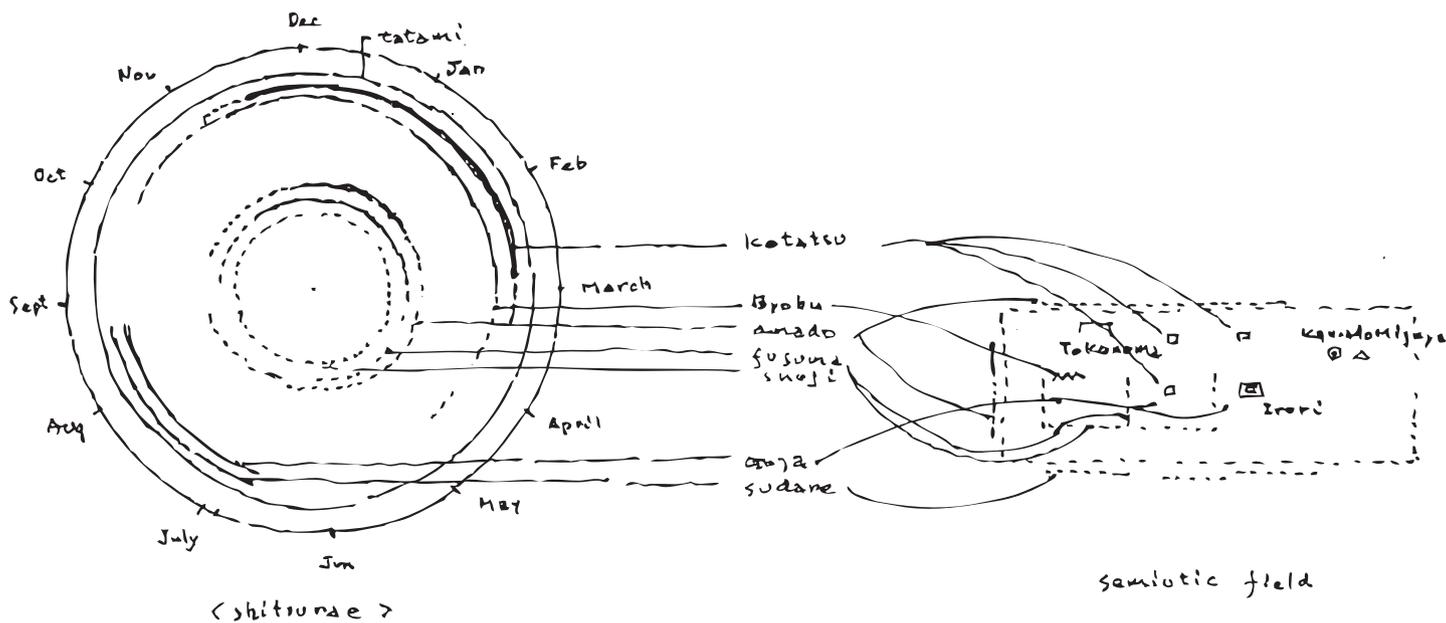
fig. 8.2 Arata Isozaki y Akira Asada, diferentes tiempos.

4 Isozaki, A. y Asada, A., Simulated Origin, Simulated End, en Davison(1999), p 76

fig. 8.3 Hiroshi Hara, tiempo del año y configuración geométrica de la casa (arquitectura cronométrica). GA número 47, p 12.

Con la identificación de los elementos temporales implicados en la arquitectura de estos autores, se diagnosticó que existe un déficit en el aprendizaje de la implantación habitual de esta dimensión, hasta que no se reflexiona y desarrolla con una filosofía tal, como la que estos autores han podido desarrollar por sí mismos. Es imperante potenciar la dimensión temporal en la educación del arquitecto, su alcance debe llegar a todas las materias impartidas, es decir,

que se debe enseñar una geometría de cuatro dimensiones, construcción de cuatro dimensiones, dibujo de cuatro dimensiones, etc., para entonces así construir una verdadera arquitectura fundamentada en cuatro dimensiones, más rica, más atractiva, más económica y más sostenible. El tiempo es una dimensión central de la arquitectura, y el quehacer arquitectónico en el futuro se centrará en atraer la atención a esta dimensión.



8.4 Conclusiones: Casos de estudio

Maison à Bordeaux

Este caso es muy interesante, por la relación de eventos que van de la mano con la casa, por la dificultad de su acceso y privacidad reinante. Es un proyecto que recupera elementos del pasado y puntualiza otros que son vanguardistas. Koolhaas, hace una revisión minuciosa de lo que deviene el reino dominado por el cliente, quien con su silla de ruedas se encuentra en mejor posición que aquellos que prescinden de ella.

Presenta varias etapas en la consideración de su diseño, y aporta a la semántica de 'la máquina es su corazón'. El edificio se contraponen con los muebles antiguos que le son acomodados, haciendo de este, un sitio al encuentro de dos épocas contrastantes.

La información de este caso de estudio, era algo dispersa, ya que era el único proyecto que no contaba con libros escritos exclusivamente sobre él, por tanto me decidí a realizar un modelo informático del objeto, con el cual fue posible observar con detenimiento, para comprender a profundidad el proyecto. Así pude identificar ideas que aunque originalmente dirigidas al objeto en el proyecto, no terminaron por materializarse, como es el caso de la chimenea, o la zona de estacionamiento de coches, que termina por integrarse en el circuito de acceso, al ampliar el diámetro de la última porción.

Existe un documental de veinte minutos del canal *arte*, titulado *Architectures: Une Maison à Bordeaux*, dirigida por Richard Copans en 1998, y un video llamado *Koolhaas Houselife* de Ila Bêka y Louise Lemoine del 2007, los cuales describen dos facetas y momentos muy diferentes de la *Maison*.

Blur Building

El único caso doblemente temporal y actualmente extinto. Con una primera temporalidad descrita por su constante flujo y otra temporalidad por su profetizado, inescapable y fatídico destino, dejar de existir.

En el caso del *Blur*, al repasar el material que sobre él se publicó, pude leer entre líneas lo difícil y desgastante que fue la realización de esta obra, así como una vastedad de limitantes que impidieron al concepto, en este caso la nube cúmulo, y su despliegue de medios, alcanzar completamente el final deseado. Las limitantes comprendían una serie de intereses económicos y políticos muy complejos, que obstaculizaron el desarrollo del proyecto y la creación del objeto. Este tipo de obstáculos desgraciadamente parecen ser más la norma, que la excepción.

Por otro lado, al conocer el sitio donde alguna vez existió este proyecto, fue difícil imaginar que alguna

vez la Expo.02 hubiera tenido cabida ahí, ya que se había eliminado toda huella del evento, el único vestigio de la Expo.02, era visible a través de unos visores anclados al suelo, que permitían la visión al pasado, justo en el sitio que lo emplazó. Aquí la revisión de la memoria, no tenía que suponer el lugar y el momento para un evento pasado, solo bastaba suponer otro tiempo.

Kunsthau Graz

La *Kunsthau* supuso una selección diferente, ya que fue un sitio que conocí antes de proponerlo como caso, aunque justo la intención de conocerlo fue la de disputar su elección. El tratamiento en este proyecto, predisponía una sensación diferente de aquella experimentada en otras obras, y no solo por el peculiar conjunto de exutorios, sino por el diseño y cuidado del detalle, como el pasamanos de la escalera, la tipografía, la revisión cuidadosa del contexto, como en el caso de la fachada blanca pintada con rayas negras, que parece imitar las trazas que a su vez imitaban los ladrillos en las ilustraciones decimonónicas de esos mismos edificios!

La *Kunsthau*, presupone la potencia de los contenidos añadidos, cuya tecnología ha desistido creativamente en la pugna vanguardista, en pro de dar pie a una corriente alternativa a los escaparates lumínicos comerciales. También supone la realización y advenimiento de algo esperado por mucho tiempo, dado que Peter Cook no había corrido con mucha suerte en cuanto a comisiones se trataba.

Este edificio vuelca las ideas del pasado, que pretendían un futuro previsto para hace algunos años, el cual llega lentamente y con retraso.

Storefront for Art and Architecture

Encontré que el proyecto de la galería *Storefront for Art and Architecture*, a pesar de terminar más como un objeto esculpido con vestigios de juguete, que como una obra bien terminada, ostentaba una serie de relaciones que en definitiva justificaban su selección, ya fuera por la carrera profesional de sus autores, la influencia que este objeto tuvo en sus obras posteriores, su importante relación con este proyecto, la relación entre arte y arquitectura, e incluso aspectos tales como que el objeto mismo, estaba construido por la memoria colectiva, y no solo en sentido metafórico, sino porque el material de la fachada, al parecer incluía papel reciclado del *New York Times*.

La disposición de los paneles cambia según la exposición configurada y al exhibir todas sus incisiones se desvanece.

Esta es una obra que concluye ciertas etapas de sus autores, hecha con prisas, acuerdos casuales y desencuentros, en un corto periodo de tiempo. Es una obra al oportuno encuentro entre arte y arquitectura.

Mediateca de Sendai

La Mediateca fue un proyecto elegido en segunda ronda, ya que la intención original implicaba la elección de la Torre de los Vientos, cuyo espíritu rebosaba en conceptos temporales, pero que carecía de uso humano, y tras una entrevista con su autor, parecía contenerse dentro de la información expresa en cada publicación, la cual se limitaba en todas las ocasiones, tan solo a uno o dos párrafos. En cambio a la Mediateca, se le dedican tres libros

en exclusiva, un sin fin de opiniones y un declarado amor por su autor, al admitir que este ha sido su edificio más enriquecedor. En una entrevista, Peter Cook admitía sobre la Mediateca, que es un edificio que admira tremendamente.

Con este edificio, encontré que el sujeto receptor en su relación con la obra, emite juicios enriqueciendo la componente contextual, pero cuando el sujeto deviene participativo, interviene físicamente con el objeto y se incorpora en una dinámica creadora-destructora, que tiene que ver más con la componente subjetiva en su faceta de creador, la cual podrá ser recibida posteriormente por un sujeto receptor. De manera que el sujeto receptor, dependiendo de la acción que ejerza, funge como parte de la componente contextual, o subjetiva, si deviene participativo.

La elección del caso de la Mediateca, establece de alguna forma, que de cualquier edificio sometido a este tipo análisis, se puede extraer información temporal del objeto.

El resultado fue que este proyecto cuenta con una vasta cantidad de material de implicaciones temporales, tal como, su espíritu efímero, una sala de descanso para suministrar una cierta cantidad de tiempo dirigida a uno mismo, o su biblioteca móvil, etc. La elección de este proyecto tuvo por señalar a su vez, que otros tantos edificios tienen implicaciones temporales por ofrecer, y que el estudio de estos proyectos, es solo una pequeña porción de lo que la experiencia de crear arquitectura, tiene por brindar al 'confeccionar el tiempo'.

8.5 Conclusiones: Relación entre casos de estudio

5 Watkins(2007-2008),
p 247

Las obras elegidas como casos de estudio, están comprendidas dentro de los últimos 15 años de producción arquitectónica, y todos los autores pertenecen a una generación más o menos uniforme. Siendo el más veterano Ricardo Scofidio (1935) y la más joven Elizabeth Diller (1954), curiosamente marido y mujer.

Estos cinco proyectos de gran éxito, se deben en buena medida al cuidado de muchas mentes creativas, que fueron coordinadas por los sujetos creadores. Aquí se aglutinan más ideas dirigidas por metro cuadrado, que en muchos otros proyectos. La densidad intencional en la conformación,

prueba entonces ser una clave en el desarrollo de la arquitectura propositiva e innovadora.

También pude identificar una serie de coincidencias y relaciones, entre las componentes de los hechos arquitectónicos, que corresponden a los casos de estudio. Por ejemplo, encontré que estos se localizan en un intervalo de latitud entre los 38° y los 48° del hemisferio norte, en países que se encuentran dentro de los primeros quince del índice de desarrollo humano de la OCDE.⁵

fig. 8.4 Localización de los casos de estudio, entre latitudes 38° y 48° Norte.





género privado	x				
equipamiento público		x	x	x	x
objeto hecho en su propio país				x	x
hecho en la ciudad en la que trabaja su autor				x	
efímero		x			
revisión posterior	x				
concurso		x	x		x
asignación	1994	1998	1999	1992	1995
inauguración	1998	2002	2003	1993	2001
m2 construidos	500	203	11100	90	21682
costo en moneda original	-	-	38M€	US\$ 50000	¥13,000M US\$111.683.848 (al 01/2001)
costo en Euros	-	-	38.000.000 €	50.000 €	106.602.250 €
costo por m2	-	-	3.423 €	556 €	4.917 €
dinámica restringida configurada	x		x	x	x
dinámica libre configurada		x			
latitud	44°49'26.6"N	46°47'16.3"N	47°4'17"N	40°43'17.2"N	38°15'55.7"N
longitud	0°31'4.1"W	6°38'51"E	15°26'3.0"E	73°59'49.5"W	140°51'55.5"
altitud	100m				
ambiente	campirano	sobre el lago/expo	acoplamiento / restauración	adaptación	sustitución
fecha de nacimiento del autor	1944	1954/1935	1936/1944	1947/1940	1941
sistema estructural	hormigón y acero	tensegridad	mixto: hormigón y cerchas de acero	hormigón con fibras recicladas	columnas de tubos trenzados y placas en los entrepisos
artistas relacionados	Petra Blaise (cortinas)/Gilbert & George (cuadro ascensor)	Christian Marclay (inst. sonora) / Lang Baumann (hotel everland)	Max Neuhaus (Time Piece Graz)	Vito Acconci (asume este papel)	Kazuyo Sejima, Karim Rashid, Ross Lovegrove y KT Architecture
aspectos temporales a destacar	las influencias, lo nuevo y lo viejo, la revisión, sistemas alternativos de flujo	lo efímero, la duración prevista a cuenta gotas	lo simbólico, la perseverancia, la distancia intencional con otras épocas	lo interactivo, la rapidez y lo imprevisto	lo perfectible, ajustable, intercambiable y nuevo

fig. 8.5 Tabla comparativa de datos de los cinco casos de estudio analizados (fondo: silueta de la planta principal de cada obra, a la misma escala)

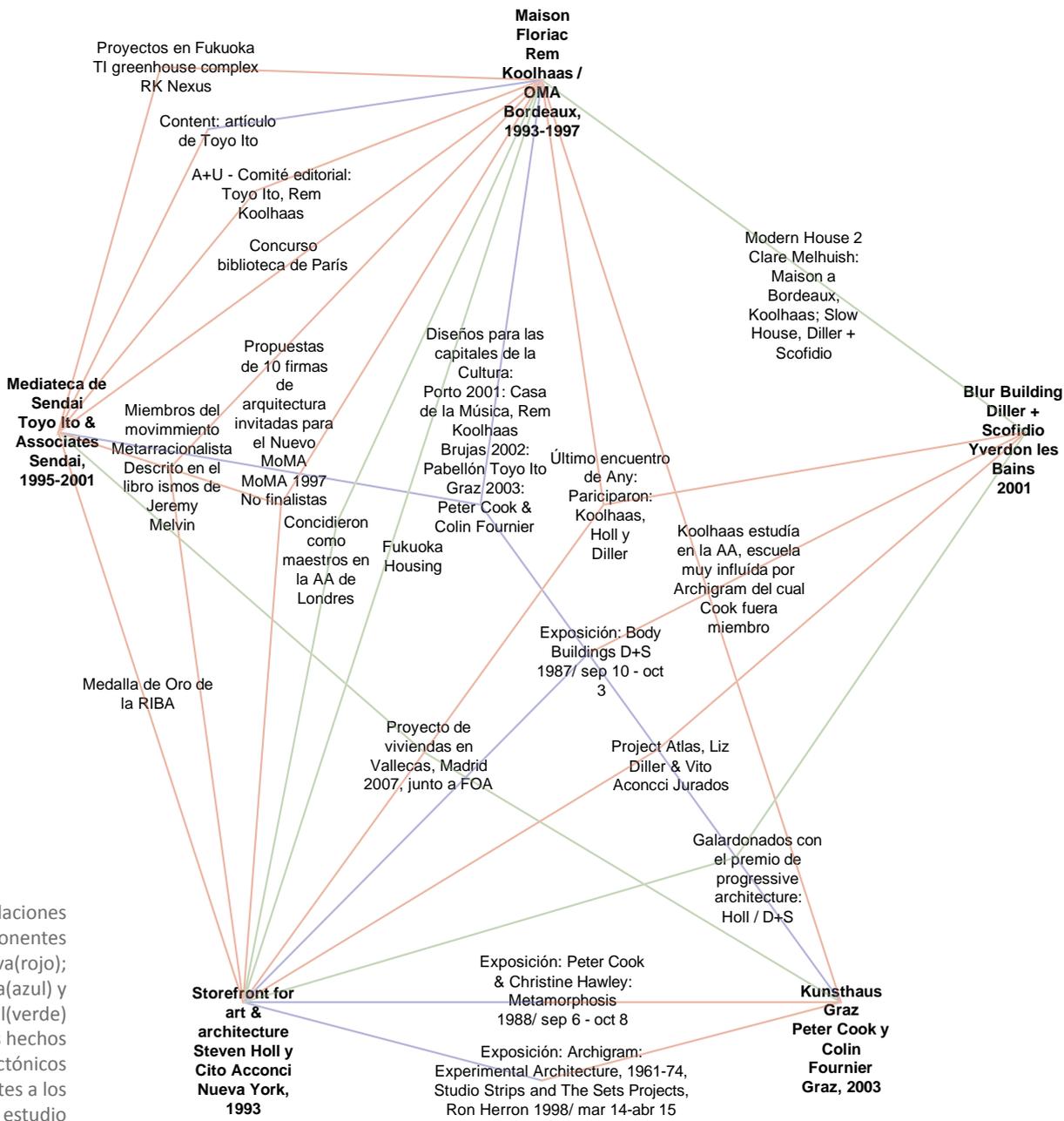


fig. 8.6 Relaciones entre las componentes subjetiva(rojo); objetiva(azul) y contextual(verde) de los hechos arquitectónicos correspondientes a los casos de estudio

Reflexiones

Hay diferentes posturas acerca del futuro de la arquitectura, por un lado están aquellos optimistas que pugnan por la innovación, como Grimshaw, quien dice que hay que empezar a construir edificios animados y con vitalidad, como objetos que puedan usarse y ser susceptibles al cambio, que puedan hacerse de buenos materiales si han de ser efímeros. Duren lo que duren, deben de estar provistos de mecanismos responsivos planeados, en vez de monumentos estáticos y muertos;⁶ Oosterhuis, que supone a los arquitectos diseñando para una era de la arquitectura basada en el tiempo;⁷ y Holl quien reclama que “Deseamos una arquitectura que sea integral en vez de empírica, que tenga profundidad en vez de aliento; deseamos una arquitectura que inspire el alma.”⁸

Cynthia Davison por el contrario, encuentra que poca cosa se hace hoy para expandir nuestras definiciones del paso del tiempo en el espacio, por y a través de la arquitectura.⁹

Hay quienes se acercan al futuro con un bagaje teórico complejo como Koolhaas, quien encuentra en la diferenciación, la acumulación, la desarticulación, mecanismos de construcción formal del proyecto y de identificación de su significado metafórico, mientras que otros como Toyo Ito, buscan eliminar la forma, la homogeneidad y la disolución de acontecimientos específicos.¹⁰ Ito ya había señalado con anterioridad su predisposición práctica “... escribí mi tesis sobre la introducción de conceptos temporales en la arquitectura...una vez entré a trabajar en el despacho de Kikutake, vi cuán ridículo era todo aquello. Fue entonces cuando realmente

comprobé de que estaba hecha la arquitectura; sin teoría, sin tonterías.”¹¹

Norberg Schulz recuerda que hay que estar atentos al hecho de que los ideales son relativos, y que la teoría no debe consistir en dar recetas, sino en indicar posibilidades.¹²

Es evidente que todos pugnan por una actitud de condición temporal, inclinada a la inmanencia o a la trascendencia, con propuestas a futuro o reclamos por un presente insuficiente. La arquitectura a pesar de su conversión en sistema de bienes,¹³ aún presenta trabajos que resplandecen, y que optan por una condición más consciente y enriquecida, de avances y retos, de reflexiones y mejoras, una condición que integra a la cuarta dimensión, el tiempo.

- 6 Nicholas Grimshaw, en Kronenburg(2001), p 72
- 7 Oosterhuis(2003), p 31
- 8 Holl(2000), p 174
- 9 Davison(2001), p 23
- 10 I. Ábalos y J. Herreros, Toyo Ito: el tiempo ligero, en Cabanes, et al.(1994), p 38
- 11 Ito(2005), p 73
- 12 Norberg-Schulz(1967), p 86
- 13 Hara(2001),

Listado de figuras y créditos

1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.8 y 1.14 Elaboración propia

1.7 Elaboración propia. Inspirado en The Body Clock Guide to Better Health, por Michael Smolensky y Lynne Lamberg, Henry Holt y Compañía, 2000

1.9 Foto propia Abu-Simbel

1.10 Foto propia Rijksmuseum

1.11 National Gallery, Londres

1.12 Centre George Pompidou, París

1.13 Philadelphia Museum of Art

...

2.1, 2.2, 2.3, Elaboración propia

2.4 Foto de David Morris 2004

2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13 y 2.14 Elaboración propia basada en la foto de David Morris 2004

...

3 Portada: Copyright © 1988-2004 Microsoft Corp. and/or its suppliers. All rights reserved.

www.flashearth.com/?lat=44.828314&lon=-0.507863&z=16.8&r=0&src=gg

3a Relación de enfoques: Elaboración propia

3b Planos de referencia basados en: Cabanes, P. P. y Ecija, A., El croquis: OMA / Rem Koolhaas, 1998, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.53+79. Madrid, El Croquis. 434p.

3.1 Esbozo Maison à Bordeaux: Cabanes, P. P. y Ecija, A., El croquis: OMA / Rem Koolhaas, 1998, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.53+79. Madrid, El Croquis. 434p. p.164

3.2 Koolhaas + Balmond: fuente desconocida

3.3 Fotos de izquierda a derecha:

Dos casas Patio: www.elcroquis.es/media/photos/Magazines/REED_OMA/12_PATIO.jpg

Villa Dall'Ava: photos1.blogger.com/blogger/8179/1529/320/dallava01.jpg

Casa en el Bosque: www.flickr.com/photos/dysturbnet/1429925522/in/photostream/

Maison à Bordeaux: www.escaire.com/ca/img/noticias/extres/643_rem06%E7.jpg

3.4 Elaboración propia

3.5 Elaboración propia

3.6 Maison à Bordeaux : OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19

www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19

3.7 De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Dibujos animados: Hanna Barbera, The Jetsons, capítulo 17, 8:35
Superconductor: www.users.qwest.net/%7Ecsconductor/images/Frontlight-meisner.jpg

Cruz invertida: elaboración propia

Estrella de la muerte: Foto cortesía de © Lucasfilm Ltd. & TM.

Todos los derechos reservados.

Zeebrugge: OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=613

Maison à Bordeaux : www.elcroquis.es/media/photos/Magazines/131_132/02_BURDEOS.jpg

Edificio del complejo Rak : www.worldarchitecturenews.com/project/uploaded_files/1635_385%20OMA%20Shenzhen%20NEW.jpg

arquitecturainteligente.files.wordpress.com/2007/05/eastrella-muerte.jpg

3.8 De arriba abajo:

Escalera lineal: abitare.corriere.it/Architettura_e_interni/articoli/2007/09_Settembre/18/guadalupe_foto_05.shtml

Escalera en rizo: www.archidose.org/Aug99/OMA3.jpg

3.9 De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Casa estudio de Melnikov: www.flickr.com/photos/silkcut/140653689/

Caja del principito: basado en: Saint-Exupéry, A. d. El petit prince, 1946, ed: 2003, primera edición. Empúries Butxaca, Barcelona Salamandra. 94p. (Le petit prince, Éditions Gallimard, París) p14

Capilla de Ronchamp : foto propia

Zeebrugge : OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=613

Maison à Bordeaux : OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19

www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19

3.10 Barco diseñado por Louis Kahn : www.boatnerd.com/pictures/special/coles/americanwaterways-windorchestra-air-dc.jpg

3.11 De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

- Proyecto House on the hillside, L. Mies van der Rohe, basado en: Riley, T. y Museum of Modern Art (Nueva York NY) The un-private house, 1999, Nueva York, Museum of Modern Art: Distribuido por Harry N. Abrams. 151p. p32
- Proyecto Casa Puente Charles y Ray Eames, basado en: www.architectureweek.com/2002/0424/images/11789_image_5.150.jpg
- Edificio Casa Puente Amancio Williams, basado en: www.noticiasarquitectura.info/temp/casadelpuente/planos.gif
- Maison à Bordeaux : www.archiweb.cz/showpic.php?art_id=876&art_type=buildings&pic_id=3
- 3.12** Presentación del premio Pritzker a Koolhaas en : Brown, J. C. et al., The Pritzker Architecture Prize. 2000 Rem Koolhaas, en. 2000, The Hyatt Foundation: Los Ángeles, California. p.51(22)
- 3.13, 3.14** Elaboración propia, Fuentes: - Battisti, Filippo Brunelleschi. 2002, Cohen, Mies van der Rohe, 1996, www.oma.eu, 20.02.2008
- 3.15, 3.16** Elaboración propia
- 3.17** Elaboración propia. Imagen de la fachada de San Lorenzo: Hirst, M., A Note on Michelangelo and the S. Lorenzo Façade. The Art Bulletin, 1986. 68(2): p.323-326 p.325
- 3.18** De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Imagen de Róterdam en los años 1950:
appl.gemeentearchief.rotterdam.nl/atlantist/?application=tha&database=tha&entrypoint=&query=&vanaf=0&sessienu mmer=3c.19e10000&relatiernr=0&extra1=&extra2=&antal_per_pagina=10&service=object&templatename=item.htm &recordnumber=0&detailobject=%3cd%7cws04%3
 Imagen de Róterdam en los años 1960:
www.simplonpc.co.uk/Spido.html
- 3.19** De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Interior del hueco del ascensor: ..., Maison à Bordeaux, en a+u. 2000 p. 54-65. p.61
 Patente del ascensor: Koolhaas, R. y McGetrick, B., Content: triumph of realization, 2004, Kèoln, Taschen. 544p p.81
- 3.20** Elaboración propia basado en: ..., Maison à Bordeaux, en a+u. 2000 p. 54-65. p.54
- 3.21** De izquierda a derecha y de arriba abajo:
 Imagen de los núcleos: Cortés, J. A., et al., El croquis: Rem Koolhaas/OMA 2006, El Croquis, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.131+132. Madrid, El Croquis. 434p. p. 72
 Oficina en el ascensor: OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19
 Piscina-Alberca: Cortés, J. A., et al., El croquis: Rem Koolhaas/OMA 2006, El Croquis, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.131+132. Madrid, El Croquis. 434p. p. 91
- Ascensor austero: OMA© www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=19
- 3.22** Maison a Bordeaux: www.archiweb.cz/buildings.php?&action=show&id=876
- ...
- 4** Portada: © Google 2007 Imagery © Terrametrics www.flashearth.com/?lat=46.787862&lon=6.647516&z=15.4&r=0&src=msa
- 4a** Relación de enfoques: Elaboración propia
- 4b** Planos de referencia basados en: Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p. p.253-257
- 4.1** Diller y Scofidio: www.expo-archive.ch/eng/index.html?siteSect=551&sid=1158588&cKey=1023
- 4.2** Blur building a ojo de pájaro: www.dillerscofidio.com/works/blur/4.jpg
- 4.3** Foto de: Pep Avilés, 2001. Nikon E995
- 4.4** Edificio Blur, interior: www.dillerscofidio.com/works/blur/3.jpg
- 4.5** Edificio Blur al atardecer: www.martin-pub.ch/Bildmaterial/expo02/Wolke.jpg
- 4.6** Foto de: Pep Avilés, 2001. Nikon E995
- 4.7** Edificio Blur: www.mesimages.ch/images/expo02/fonds_ecran_expo02/yv_blur_nuage.JPG
- 4.8** Esbozo del Blur: Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p. p.35
- 4.9** Collage de imágenes: Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p. p.186
- 4.10** Diller Scofidio + Renfro: www.cooperhewitt.org/PRESS/IMAGEGALLERY/NDA/2005/zips/DSR01.tif.zip
- 4.11** De arriba abajo:
 The Brasserie: www.dillerscofidio.com/works/brasserie/1.jpg
 Angel deck: Pep Avilés, 2001. Nikon E995
 Facsimile: www.dillerscofidio.com/works/facsimile/1.jpg
 ICA: www.dillerscofidio.com/works/ica/1.jpg
 The High Line: www.dillerscofidio.com/works/highline/1.jpg
- 4.12** Todas las imágenes: Stuber, A., et al., Bilan environnemental d'Expo.02. Rapport final en. 2006. 106p. p.1
- 4.13** Escultura de Jean Tinguely: Museum Jean Tinguely Basel, et al., Museum Jean Tinguely Basel : The Collection, 1996, Bern, Benteli. 302p p.99
- 4.14** Caricatura: del periódico Tages Anzeiger, Domingo 5 de agosto 1999. Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p. p.122
- 4.15** Elaboración propia, fuente: Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p p.14-15, 108-109, 156-159, 272-273, 361
- 4.16** amc 5143?
- 4.17, 4.18** Elaboración propia

4.19 De arriba abajo:

Elaboración propia

Blur en negativo, Imagen original: Cortesía Urs Hildebrand, Biogenesis

4.20 Interior de la nube, imágenes del video que acompaña la publicación: Incerti, G., et al., Diller + Scofidio (+ Renfro) : the ciliary function : works and projects, 1979-2007, 2007, Milano, Skira. 221 p. (1 fold.)p.

4.21 Imagen editada, fuente: Diller, E. y Scofidio, R., Blur : the making of nothing, 2002, New York, N.Y., Harry N. Abrams. 384p p.379

4.22 Fujiko Nakaya, pabellón de la expo de Osaka: © fujiko nakaya 1970: www.getty.edu/art/exhibitions/postwar_japan/images/grl_940003_1109_6761_zm.jpg

4.23 De izquierda a derecha:

Chronos XIV, Nicolas Schöffer: www.flickr.com/photos/surangama/74252875/sizes/l/

Torre de los Vientos: Cabanes, P. P., et al., El croquis: Toyo Ito 1986-1995, 1994, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.71. Madrid, El Croquis. 188p. p 53

4.24 Cimentación del Blur: ..., Expo.02 / playas artificiales.(folleto) Murten, Yverdon, Biel, Neuchâtel, en. 2002, Marti Holding AG Bauunternehmungen: Berna. p.2

4.25 De arriba abajo:

Hotel Everland: Sabina Lang y Daniel Baumann: www.everland.ch/fr/press/

Adaptación del Croquis de la vista hacia el Blur: www.everland.ch/fr/photos/

4.26 Arranque de la nube, imágenes del video que acompaña la publicación: Incerti, G., et al., Diller + Scofidio (+ Renfro) : the ciliary function : works and projects, 1979-2007, 2007, Milano, Skira. 221 p. (1 fold.)p.

4.27 Vista nocturna del Blur: www.sengers.ch/vaud/expo02-yverdon/26.jpg

4.28 Tuberías de suministro: Martin Ruetschi, 2002, www.expo-archive.ch/xobix_media/images/expo/2003/nzz20031002_4304077_0.jpg

4.29 Elaboración propia

4.30 Espace d'Ailleurs: www.expo-archive.ch/xobix_media/images/sri/2003/sriimg20030913_4236455_0.jpg

4.31 De izquierda a derecha :

Foto propia: tomada en Yverdon les Bains a través del visor, 2006

Foto propia: tomada en Yverdon les Bains al lado del visor, 2006

4.32 Blur Building: www.dillerscofidio.com/works/blur/1.jpg

...

5 Portada: Ask.com © 2007 IAC Search & Media -Terms of Use - Imagery ©2007 GlobeXplorer

5a Relación de enfoques: Elaboración propia

5b Planos de referencia basados en: Cook, P., C. Fournier, and D. Bogner, A Friendly Alien. 2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 249. p.234-241

5.1 De arriba abajo y de izquierda a derecha:

Kunsthau: Foto propia, Graz 2004

Pabellón BMW: www.franken-architekten.de/

Biblioteca Florence Loewy: Jodidio, P., Architecture Now Vol. 2, 2002, ed:first edition. Köln, Taschen. 575p. p.257

iWeb: www.architectenwerk.nl/architectenpraktijk02/images/web1.jpg

5.2Elaboración propia

5.3 Fotos propias, Graz 2004

5.4 De arriba abajo:

Peter Cook y Colin Fournier: www.kunsthau.graz.steiermark.at/cms/bilder/64829/80/400/237/976475b0/portrait_fournier_cook2.jpg

Colin Fournier en la obra: www.arge-kunsthau.at
Kunsthau: Foto propia

5.5 De izquierda a derecha:

Primera y segunda columna: gernot.xarch.at/kunsthau_graz/
Tercera columna: www.arge-kunsthau.at

5.6 De izquierda a derecha:

Fotode la inauguración: www.sxc.hu/browse.phtml?f=download&id=164195

Foto de la inauguración: www.sxc.hu/browse.phtml?f=download&id=164196

5.7 Imágenes promocionales de Graz, fuente: Gaulhofer, M., European Capital of Culture Maximising the tourism potential The case of Graz 2003, en Creating competitive advantage for your destination An International Conference on Destination Management 2007, UNWTO: Graz. p.8 y 9

5.8 Imágenes promocionales de Graz, fuente: Gaulhofer, M., European Capital of Culture Maximising the tourism potential The case of Graz 2003, en Creating competitive advantage for your destination An International Conference on Destination Management 2007, UNWTO: Graz. p.11 y 12

5.9 Elaboración propia, fuentes: Science Journal, oct . 1967, en Jencks (1971) p 43. y www.techcast.org/Upload/Photos/result.jpg

5.10 Basado en: Science Journal, oct . 1967, en Jencks (1971) p 28

5.11 Folleto promocional: cms.graztourismus.at/cms/dokumente/10075332_1351294/e28fbd66/Architekturfolder_Englisch.pdf

5.12 Foto propia, Graz, 2004

5.13 De arriba abajo :

Imagen de folleto promocional: cms.graztourismus.at/cms/dokumente/10075332_1351294/e28fbd66/Architekturfolder_Englisch.pdf

Isla en el río Mur: Foto propia, Graz, 2004

5.14 Isla en el río Mur y Kunsthau: Foto propia, Graz, 2004.

5.15 Foto histórica: www.graz.at/cms/bilder/7111/75/600/465/b4d344ea/Geschichte.jpg

- 5.16** Foto de la Kunsthaus: www.sxc.hu/browse.phtml?f=download&id=141639
- 5.17** Timepiece Graz: www.kunsthausgraz.steiermark.at/cms/bilder/68969/80/0/0/7eeee283/timepiece_c.jpg
- 5.18** Foto propia, Graz, 2004
- 5.19** De izquierda a derecha:
Spots, Berlin:
bp1.blogger.com/_Hi1_E_dvBBw/RcVu3BE6X_I/AAAAAAAAAXo/Ylwep8CBHK8/s1600/_DSC0084-62_web.jpg
Proyecto de ampliación: www.elpais.com/fotografia/Ampliacion/sede/Kastner/%26/Ohler/ciudad/austriaca/Graz/elpdiaart/20060805elpbabart_5/les/
- 5.20** Foto histórica: www.grandepedro1230.at/_admin/bilder/126-GrazBruecke.jpg
- 5.21** Torre y Zepelin en Graz: [www.graz03.at/web/2003/picturedb.nsf/FilesURL/DBE98141CF0F71B1C1256C930060D73C/\\$File/051800_01g.jpg](http://www.graz03.at/web/2003/picturedb.nsf/FilesURL/DBE98141CF0F71B1C1256C930060D73C/$File/051800_01g.jpg)
- 5.22** De arriba abajo:
Eisernes Haus s. XIX: [www.graz03.at/web/2003/picturedb.nsf/FilesURL/DBE98141CF0F71B1C1256C930060D73C/\\$File/051800_01g.jpg](http://www.graz03.at/web/2003/picturedb.nsf/FilesURL/DBE98141CF0F71B1C1256C930060D73C/$File/051800_01g.jpg)
Eisernes Haus antes de la restauración:
bda.at/image/468708284.jpg
Eisernes Haus restaurado: Cook, P., et al., A Friendly Alien, 2004, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz. 249p. p.21
- 5.23** Kunsthaus: Eduardo Martínez, 2004: www.kunsthausgraz.steiermark.at/cms/dokumente/10374195_7775088/4aea4648/Eisernes%20Haus_Needle_Nacht_gr.jpg
- ...
- 6** Portada: Ask.com © 2007 IAC Search & Media -Terms of Use - Imagery ©2007 GlobeXplorer www.flashearth.com
- 6a** Relación de enfoques: Elaboración propia
- 6b** Planos de referencia basados en: Cabanes, P.P. and M. Sánchez, El croquis: Steven Holl. El Croquis - revised omnibus volume, ed. R.C. Levene and F.M. Cecilia. Vol. 78+93+108. 2003, Madrid: El Croquis. 567. p190
- 6.1** Elaboración propia
- 6.2** De izquierda a derecha:
Primera columna: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 40-41
Segunda columna: www.storefrontnews.org/images/assets/event043.jpg
- 6.3** Planta de la Storefront: Elaboración propia.
- 6.4** Foto maqueta: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 39
- 6.5** Gráfica de temperaturas: Elaboración propia, fuente: www.weather.com
- 6.6** Storefront al atardecer: Storefront.for.Art.and.Architecture, About Storefront, en. 2007, Storefront for Art and Architecture: New York City. 5p. p.2
- 6.7** V. Acconci y S. Holl: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 42-43
- 6.8** Following piece e Instant House: Tisi, R., Reglas de deseos, de libertades y de juegos, en ARQ (Santiago). 2003. p.56-59 p.56
- 6.9** Mobile Linear City: Acconci Studio, www.acconci.com/thread/Mobile%20Linear%20City/
- 6.10** Hinged space: Holl, S., Parallax, 2000, primera ed. New York, Birkhäuser. 350p. p.226
- 6.11** Apartamento xyz: Holl, S., Parallax, 2000, primera ed. New York, Birkhäuser. 350p.
- 6.12** De izquierda a derecha y de arriba abajo:
Mobile linear city: www.iniva.org/library/archive/people/a/acconci_vito/gallery/mobile_linear_city
Apartamento xyz: Holl, S., Parallax, 2000, primera ed. New York, Birkhäuser. 350p.
Storefront: farm2.static.flickr.com/1152/948282895_5a59676aa7_b.jpg
- 6.13** Exposición de Petra Blaise en la Storefront: Storefront.for.Art.and.Architecture, About Storefront, en. 2007, Storefront for Art and Architecture: New York City. 5p. p.4
- 6.14** De arriba abajo:
Expo Warren Neidich: gallery.drewandkim.com/newyork/IMG_0709?full=1
NY bike share program: farm2.static.flickr.com/1189/779189625_6900c9c81d_b.jpg
CPH Experiments: farm3.static.flickr.com/2251/1849587493_7784b13cb7.jpg?v=0
- 6.15** Storefront: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 34 y 35
- 6.16** Storefront: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 77
- 6.17** De arriba abajo:
Interior de la Storefront: Foto propia
Gráfica de costo7m2: Elaboración propia
- 6.18** Parte superior de izquierda a derecha:
Apto. Cohen: Holl, S., Steven holl : architecture spoken, 2007,

ed:1st. New York, NY, Rizzoli International Publications. P. Apto. Curtz: Holl, S., Steven holl : architecture spoken, 2007, ed:1st. New York, NY, Rizzoli International Publications. P. Apto. XYZ: Holl, S., Steven holl : architecture spoken, 2007, ed:1st. New York, NY, Rizzoli International Publications. P. Viviendas en Fukuoka: Holl, S., Parallax, 2000, primera ed. New York, Birkhäuser. 350p

Parte inferior de izquierda a derecha:

Castillo Edo: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Shokin-tei.jpg

Instant House: Mobile House: Tisi, R., Reglas de deseos, de libertades y de juegos, en ARQ (Santiago). 2003. p.56-59 p.57
Mobile Linear City: Tisi, R., Reglas de deseos, de libertades y de juegos, en ARQ (Santiago). 2003. p.56-59 p.57
Casa Rotor: www.designboom.com/contemporary/colani/3.jpg

6.19 Elaboración propia

6.20 De izquierda a derecha:

Paneles torcidos: Hagen Stier©, www.flickr.com/photos/30982458@N00/489343683/
Panel faltante: farm3.static.flickr.com/2027/2068038629_c81f9d11cd_b.jpg
Panel con Graffiti: farm1.static.flickr.com/82/271899302_95b8f71d16_o.jpg

6.21 De arriba abajo:

Esfera Minsuk Cho de día: www.masstudies.com
Esfera Minsuk Cho de noche: www.storefrontnews.org/event_dete.php?eventID=63

6.22 Storefront: Cantz, H., Acconci, Holl Storefront for Art and Architecture, 2000, primera ed. archiv kunstarchitektur Werkdokumente 17, Bregenz, K. vol.17. Bregenz, Herausgeber. 96p. p. 36

6.23 Storefront: www.stevenholl.com/media/files/119/93-093-10B---W-PROJECT-HORI.jpg

...

7 Portada: Imagery © 2007 Digital Globe, Digital Earth Technology www.flashearth.com/

7a Relación de enfoques: Elaboración propia

7b Planos de referencia basados en: Cabanes, P.P. and Á. Rodríguez, El croquis: Toyo Ito 2001-2005. El Croquis - revised omnibus volume, ed. R.C. Levene and F.M. Cecilia. Vol. 123. 2005, Madrid: El Croquis. 358. p 54-58

7.1 Toyo Ito: University-Relations, BAM/PFA selects architect. The Promise of Berkeley, 2006. (Otoño 2006) p.8

7.2 y 7.3 Cronología de proyectos Toyo Ito: Elaboración propia

7.4 Interior Mediateca: Inui, K. y Ito, T., Interview with Toyo Ito: In pursuit of an Invisible Image. A+U, 2004. (404):p.8-15 p.14

7.5 Blurring Architecture: Ito, T., et al., Toyo Ito : blurring architecture, 1999,

Milano, Suermondt (D), Charta ; Ludwig Museum Aachen. 237p. Portada.

7.6 Cronología de proyectos Toyo Ito: Elaboración propia

7.7 De arriba abajo:

Edificio Tod's: Marie Ange Brayer, Toyo Ito. L'architecture comme processus, en. 2006, Frac Centre: MAXXI Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome. 35p. p.9

Proyecto FRAC, Amiens: Cabanes, P. P. y Rodríguez, Á., El croquis: Toyo Ito 2001-2005, 2005, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.123. Madrid, El Croquis. 358p. p.343

7.8 Proyecto en Roma: Cabanes, P. P. y Rodríguez, Á., El croquis: Toyo Ito 2001-2005, 2005, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.123. Madrid, El Croquis. 358p. p.23

7.9 Interior Mediateca: Cabanes, P. P. y Rodríguez, Á., El croquis: Toyo Ito 2001-2005, 2005, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.123. Madrid, El Croquis. 358p. p.80

7.10 Croquis de Toyo Ito: Cabanes, P. P. y Rodríguez, Á., El croquis: Toyo Ito 2001-2005, 2005, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.123. Madrid, El Croquis. 358p. p.55

7.11 Croquis conceptual: Witte, R. y Kobayashi, H., CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque, 2002, Munich ; New York [Cambridge, Mass.], Prestel : Harvard University, Graduate School of Design. 120p. p.30

7.12 Maqueta Mediateca Sendai: www.ninanoor.co.uk/project/contents/p_proposal_files/ito3-1.jpg

7.13 De izquierda a derecha:

Interior de los tubos: farm2.static.flickr.com/1370/872948236_895ac76c0f_o.jpg
Interior de los tubos: farm2.static.flickr.com/1245/872946946_2d79d1b1ec_o.jpg

7.14 Interior Mediateca: Marie Ange Brayer, Toyo Ito. L'architecture comme processus, en. 2006, Frac Centre: MAXXI Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome. 35p. p.5

7.15 Koji Taki y Toyo Ito: Cabanes, P. P. y Rodríguez, Á., El croquis: Toyo Ito 2001-2005, 2005, El Croquis - revised omnibus volume, Levene, R. C. y Cecilia, F. M. vol.123. Madrid, El Croquis. 358p. p.6

7.16 Interior Mediateca: farm2.static.flickr.com/1135/761080631_e694f54850_o.jpg

7.17 Ciudad de Sendai: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Downtown_Buildings_Sendai_01.JPG

7.18 Mueble de servicios en acceso: farm2.static.flickr.com/1190/761943584_4a65fdf479_o.jpg

7.19 Fachada, fragment de: Pollock, N. R., Toyo Ito imagines what the future of information and digital technologies might be, then builds it in Sendai, Japan, at Mediatheque. Architectural Review, 2001. 210(1257):p.190-201, p.190

7.20 De izquierda a derecha:

Mediateca de día: farm2.static.flickr.com/1095/872096449_ad935addd1_o.jpg
Mediateca de noche: Marie Ange Brayer, Toyo Ito. L'architecture comme processus, en. 2006, Frac Centre: MAXXI Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome. 35p. p.6

7.21 Fotos de izquierda a derecha:

Torre de los vientos: www.designboom.com/eng/interview/ito/2.gif
Huevo de los vientos: Witte, R. y Kobayashi, H., CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque, 2002, Munich ; New York [Cambridge, Mass.], Prestel : Harvard University, Graduate School of Design. 120p. p.104
Kursaal: Foto propia, San Sebastián 2003
Ampliación museo Atkins: arkinetia.com/_recursos/Articulos/Images/Arkinetia_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_Kansas_Steven_Holl__qqqBREID0000000380-IMG001_r787.jpg

7.22 ZKM: farm3.static.flickr.com/2129/1590986916_8019df115a_b.jpg

7.23 De izquierda a derecha:

Carre d'Art Nîmes: Foto propia
Torre de Shújov: www.shukhov.org/photo/tower.gif

7.24 De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Escena de L'inhumaine: Marcel L'Herbier, 1924
Escena de Blade runner: Ridley Scott, 1982,
Escena de Equilibrium: Kurt Wimmer, 2002,
Escena de Minority Report: Steven Spielberg, 2002

7.25 De izquierda a derecha:

Flatiron: www.inetours.com/New_York/Images/Flt-Irn/Flatiron_8775.jpg
Lever House: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Lever_House_by_David_Shankbone.jpg
HSBC: www.crengle.com/images/images_big/hong_kong_bank2.jpg
Mediateca: www.miyagitheme.jp/cd/main_data/photo_data/photo_sendai/sendai_mediatheque.jpg

7.26 Mediateca: images.businessweek.com/ss/07/01/0102_wow_libraries/image/09002.jpg

7.27 Interior Mediateca: farm2.static.flickr.com/1239/761943312_dc5b2b54fc_o.jpg

7.28 Logotipo de la Mediateca: www.smt.city.sendai.jp/en/event/img/photo_01.gif

7.29 De izquierda a derecha:

Sala de pachinko: farm1.static.flickr.com/68/211251872_8629bdf84b_b.jpg

Interior Mediateca: farm2.static.flickr.com/1063/872947718_110cd2a3a8_o.jpg

7.30 Mediateca: www.miyagitheme.jp/cd3/main_data/photo_data/photo_sendai/sendai_mediatheque.jpg

...

8.1 Cedric Price, proyecto de ciudades en movimiento: www.designmuseum.org/media/item/4732/-1/92_12Lg.jpg

8.2 A. Isozaki A. Asada, esquema temporal en: Davison, C. C., ed. eds. Anytime, 1999. ed:first Anyone Corporation, ed.Davison, C. C. vol.8. MIT press: New York. 296p.

8.3 Esquema temporal: Hara, H., Machine and Wind, en Toyo Ito 1970-2001,2001. Futagawa, Y.ed., ADA Editors: Japón. 216 p p. 12

8.4, 8.5 y 8.6 Elaboración propia

Anexo

Biografías Breves

Remmet (Rem) Koolhaas

Arquitecto Holandés, nació en Róterdam en 1944, vivió en Indonesia por cuatro años durante su infancia. Se dedicó inicialmente al periodismo al trabajar para el *Haagse Post*, y más tarde estudió arquitectura en la *Architectural Association* de Londres. En 1975 junto con Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, funda la *Office for Metropolitan Architecture*, la cual encabeza a la fecha. Su primer gran proyecto fue la *Kunsthal* de Róterdam. Cuenta con muchas publicaciones de entre las cuales destacan *Delirious New York*, y *S.M.L.XL*. Es profesor de la *Harvard University*. Ha sido galardonado con varios premios, de entre los cuales se cuentan: la *RIBA Gold Medal*, *Praemium Imperiale* y el *Pritzker Architecture Prize*.

Elizabeth Diller

Arquitecta de origen Polaco, nació en *Łódź*, en 1954, durante su infancia su familia emigra a los Estados Unidos. Estudia arquitectura en la *Cooper Union*, gradúandose en 1979, donde dió clases entre 1981 y 1990. Actualmente imparte clases en la *Princeton University*.

Ricardo Scofidio

Arquitecto estadounidense, nació en Nueva York, en 1935, estudió en la *Columbia University*, gradúandose en 1960, desde 1965 imparte clases en la *Cooper Union*.

Liz Diller y Ricardo Scofidio fundan en 1979 la oficina Diller + Scofidio, en el 2004, Charles Renfro, quien fuera colaborador desde 1997, se integra como socio, cambiando el nombre de la oficina por Diller Scofidio + Renfro.

El primer edificio importante de Diller + Scofidio fue el *Blur Building*. Cuentan con publicaciones tales como, *Flesh: Architectural Probes* y *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller+ Scofidio*. Han recibido premios de la Fundación *MacArthur* y de la *American Academy of Arts and Letters*.

Peter Cook

Arquitecto inglés, nació en Southend, en 1936, estudió primero en el *Bournemouth College of Art*, y más tarde en la *Architectural Association*, gradúandose en 1960. Es miembro fundador del grupo vanguardista *Archigram*. Ha sido profesor en la *AA*, en la *Staedelschule* de Frankfurt y en la *Bartlett* en Londres, de la cual se jubiló en el 2006. Ha recibido el premio: *RIBA Gold Medal* y la distinción de *Knight Bachelor* en 2007. Cuenta con un gran número de publicaciones, entre ellas *Primer*.

Colin Fournier

Arquitecto anglo-francés, nació en 1944, en Londres, estudió en la *Architectural Association* de Londres, gradúandose con honores. Es profesor de la *Maestría de Urbanismo* en la *Bartlett*, colaborador de *Bernard Tschumi* y de la *Ralph M. Parsons Company*. en 2004 recibe el premio al Mérito, de la *Orden Dorada de Graz*.

Junto con Peter Cook en el 2001 ya había formado el *Spacelab*, plataforma que les permitiría desarrollar su edificio más importante, la *Kunsthau de Graz*. Con este proyecto, obtienen el premio técnico de Frankfurt y la nominación al premio *Stirling*.

Steven Holl

Arquitecto estadounidense, nació en Bremerton, estudió en la Universidad de Washington, más tarde en Roma y finalmente en la AA en Londres en 1976, mismo año en el que establece Steven Holl Architects en Nueva York. Es maestro de la Columbia University desde 1981. Una de sus primeras obras reconocidas es la *Stretto House*. Cuenta con numerosas publicaciones, de entre las cuales se destacan *Parallax* y *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. Ha recibido premios como la Medalla de Alvar Aalto y el premio de *Progressive Architecture*.

Vito Hannibal Acconci

Artista (ahora arquitecto) estadounidense, nacido en Nueva York, en 1940, estudió en el *College of the Holy Cross*, graduándose en 1962, y más tarde una maestría en literatura en la *University of Iowa*. Comenzó su carrera como poeta y gradualmente se dirigió hacia el campo de la arquitectura. Ha impartido clases en muchas instituciones, entre ellas el *California Institute of Arts*, la *Cooper Union* y la *Yale University*.

Toyo Ito

Arquitecto japonés, nació en Seúl en 1941, estudio en la Universidad de Tokio, graduándose en 1965. Trabajó cuatro años con Kiyonori Kikutake, hasta 1969. En 1971 funda su propia firma, Urban Robot (URBOT), la cual cambia de nombre a Toyo Ito & Associates, Architects en 1979. Su primer obra reconocida fue la White-U (ahora demolida). De entre sus escritos destacan, *Transfiguration of Winds* y *Blurring Architecture*. Ha recibido premios como el León de Oro de Venecia, por su trayectoria profesional, y la RIBA Gold Medal.

Bibliografía

- _____, *Sendai Mediatheque Report; "Under Construction"*. Columbia University Newline, 2002(2002:02).
- Acconci, V.**, *Art becomes architecture becomes art*, 2006, ed. primera. Art and architecture in discussion. New York: Springer. 165.
- Acconci, V., et al.**, *Vito Hannibal Acconci studio*, 2004. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 508.
- Aristóteles**, *Física*, 1995, ed. primera edición de la colección. Biblioteca Clásica Gredos, ed. C.G. Gual. Vol. 203. Madrid: Gredos. 506. (Phýsis, s. iV aC)
- Balmond, C., et al.**, *Informal*, 2002. Munich ; New York: Prestel. 393.
- Ballesteros, J. y F. Kiesler**, *Frederik Kiesler*, 2004, ed. primera. Arquitecturas ausentes del siglo XX, ed. J. Ballesteros. Vol. 11. Madrid: Editorial Rueda. 79.
- Bardin H. Nelson, J.**, *The Decision to Study Architecture: A Sociological Study*. Journal of Architectural Education, 1974. 27(4): p. 83-89.
- Barrow, J.D. y J.K. Webb**, *Inconstant Constants*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 64-71 (93).
- Barthes, R.**, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, 1991, ed. R. Howard: University of California Press. 320.
(The Responsibility of Forms : Critical essays on music, art, and representation, 1985, Basil Blackwell, Oxford.)
- Battisti, E.**, *Filippo Brunelleschi*, 2002, ed. primera en inglés Milano: Elekta. 400.
(1976)
- Benjamin, W.**, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, ed. primera edición, ed. Itaca. México DF: Itaca. 127.
(Das Kunstwerk im Zeitalter, 1936)
- Bergson, H.**, *Memoria y vida*, 1975, ed. 2004. Área de conocimiento: Humanidades, ed. G. Deleuze. Vol. H4452. Madrid: Alianza. 177.
(Mémoire et vie, PUF, 1975)
- Bernstein, F.**, *All Across Switzerland, Fresh Design*. The New York Times, 2002(13 Junio 2002).
- Bernstein, F.**, *At the Land of Three Lakes, Swiss Expo, 02 floats a potpourri of architectural expressions*. Architectural Record, 2002. 190(08.2002): p. 74-76 (256).
- Bernstein, F.A.**, *Sand Box*. The New York Times, 2007(1 de abril 2007).
- Betsky, A., et al.**, *What is OMA : considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*, 2003. Rotterdam: NAI Publishers. 184.
- Brand, S.**, *How Buildings Learn. What happens after they're built*, 1994, ed. First edition, ed. V. Penguin. New York: Penguin Books. 243.
- Bullivant, L.**, *Responsive environments : architecture, art, and design*, 2006. New York, NY: Abrams. 128.

- Buntrock, D.**, *After his triumph in Sendai, Toyo Ito*. Architectural Record, 2007(96): p. 94-95.
- Cabanes, P.P., et al.**, *El croquis: Toyo Ito 1986-1995*, 1994. El Croquis - revised omnibus volume, ed. R.C. Levene y F.M. Cecilia. Vol. 71. Madrid: El Croquis. 188.
- Cabanes, P.P. y M. Sánchez**, *El croquis: Steven Holl*, 2003. El Croquis - revised omnibus volume, ed. R.C. Levene y F.M. Cecilia. Vol. 78+93+108. Madrid: El Croquis. 567.
- Campo Baeza, A.**, *La vivienda unifamiliar*. Diseño Interior, 2002(120): p. 72-79(194).
- Capron, J.-L. y M.-H. Huysmans**, *Les Couleurs du vent*. Spectra, 2001(27): p. 4-6.
- Cardani, E.**, *Questioni di stile. Expo Suisse 02*. l'arca, 2002(174): p. 12-29 (111).
- Casals, G.**, *Ladrillos + Pixels: Entrevista con Elizabeth Diller*, in Summa+. 2004, Donn: Buenos Aires. p. 68-87.
- Casciani, S.**, *Attterraggio a Graz*. domus, 2003(865): p. 54-64.
- Castro, S.J.**, *La trama del tiempo*, 2002, ed. Primera edición. Vol. 32. Salamanca, España: Editorial San Esteban. 346.
- Cohen, J.-L.**, *Mies van der Rohe*, 1996. London: E & FN. 142.
- Colomina, B. y B. Lleó**, *"A Machine Was Its Heart": House in Floirac*. Assemblage, 1998(37): p. 36-45.
- Conde, Y. y B. Goller**, *Arquitectura de la indeterminación*, 2000, ed. 1. Barcelona: Actar. 287.
- Cook, P.**, *Architecture: action and plan*, 1967. London, New York: Studio Vista; Reinhold. 96.
- Cook, P.**, *Experimental architecture*, 1970. London; Studio Vista. 160.
- Cook, P.**, *Peter Cook : six conversations*, 1993. London / New York, N.Y.: Academy Editions ;. 144.
- Cook, P.**, *Primer*, 1996. London, Lanham, Md.: Academy Editions ; Distributed in the U.S. by National Book Network. 159.
- Cook, P.**, *The city, seen as a garden of ideas*, 2003. New York, N.Y.: Monacelli Press. 188.
- Cook, P.**, *Nine Positions*, 2004. Londres: British Council. 47.
- Cook, P., et al.**, *A Friendly Alien*, 2004. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 249.
- Cook, P. y A. Isozaki**, eds. *An Interview with Peter Cook by Arata Isozaki*. 2005, art gallery tower mito. 98-105.
- Cook, P. y R. Llewellyn-Jones**, *Nuevos lenguajes en la Arquitectura*, 1991, ed. primera. Barcelona: Gustavo Gili. 203. (New Spirit in Architecture, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991)
- Cook, P. y J. Melvin**, *Peter Cook RA and the friendly alien*, in *Royal Academy of Arts Magazine*. 2004.
- Corbusier, L.**, *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, 2003, ed. segunda edición; primera reimpresión. Vol. 7. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. 68. (L'Esprit Nouveau en Architecture, Almanach d'Architecture Moderne, París, 1925; Défense de l'Architecture, Stavba, 2, Praga 1929)
- Cortés, J.A., et al.**, *El croquis: Rem Koolhaas/OMA* 2007. El Croquis, ed. R.C. Levene y F.M. Cecilia. Vol. 131+132. Madrid: El Croquis.
- Chaszar, A.**, *Engineering Exegesis: Case Study: BIX Architectural Design*, 2005. 75(1): p. 118-122.

- Damasio, A.R.**, *Remembering when*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 34-41 (93).
- Daniell, T.**, *The Sendai Mediatheque*. De Architect, 2001(Marzo 2001): p. 38-45.
- Davey, P.**, *Swiss Expo: Diller & Scofidio; coop Himmelb(l)au; Multipack; Atelier Jean Nouvel*. *The Architectural Review*, 2002. CCXII(1267): p. 46-53.
- Davies, P.**, *How to build a time machine*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 14-19 (93).
- Davies, P.**, *That Mysterious Flow*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 6-11 (93).
- Davison, C.C.**, ed. *Anytime*. first ed. Anyone Corporation, ed. C.C. Davison. Vol. 8. 1999, MIT press: New York. 296.
- Davison, C.C.**, ed. *Anything*. Any, ed. C.C. Davison. Vol. 10. 2001, MIT Press: New York. 270.
- Descartes, R.**, *Discurso del Método*, 2001, ed. primera. México DF: Colofón. 135.
(Discours de la méthode, 1637)
- Diller, E. y R. Scofidio**, *Blur: Swiss EXPO 2002 Diller + Scofidio, Ear Studio*, MIT Media Lab. *Assemblage*, 2000(41): p. 25.
- Diller, E. y R. Scofidio**, *Blur: the making of nothing*, 2002. New York, N.Y.: Harry N. Abrams. 384.
- Diller, E., et al.**, *Flesh: architectural probes*, 1994. New York: Princeton Architectural Press. 253.
- Dummett, M.**, *Bringing about the Past*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 117-133 (230).
- Ebony, D.**, *Austria's friendly alien - Front Page - ultra high tech Kunsthaus Graz*. *Art in America*, 2003(septiembre 2003).
- Eco, U.**, *Cómo se hace una tesis*, 2004, ed. primera edición Gedisa 2001. Biblioteca de Educación Herramientas universitarias, ed. G. Editorial. Barcelona: Gedisa Editorial. 233.
(Come si fa una tesi di laurea, Tascabili Bompiani, 1977)
- Eisenman, P.**, *Autonomy and the Will to the Critical*. *Assemblage*, 2000. 2000(41): p. 90-91.
- Expo.02**, *Rapport final d'Expo.02* 2002.
- Ezell, C.**, *Clocking cultures*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 42-45 (93).
- Fernández-Galiano, L.**, *Lujo Asiático*. *Arquitectura Viva*, 2006(117-118): p. 256-259.
- Ferré, A.**, ed. *verb Matters*. *Boogazine*, ed. A. Ferré. Vol. 2. 2004, Actar Barcelona. 291.
- Finkelpearl, T., et al.**, *Dialogues in public art*, 2000: MIT Press. 453.
- Frampton, K.**, *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, 1981, ed. 1992, tercera ed. revisada y ampliada, 7a tirada. Barcelona: Gustavo Gili. 402.
(Modern architecture: a critical history, Thames and Hudson, 1981)
- Friedman, Y.**, *La Arquitectura Móvil*, 1957, ed. 1978. Barcelona: Poseidon. 267.
(L'architecture mobile, edición en estencil, 1957)
- Friedman, Y.**, *La Arquitectura Móvil*, 1978. Barcelona: Poseidon. 267.
(L'architecture mobile, edición en estencil, 1957)
- Futagawa, Y.**, ed. *Steven Holl*. *GA Document Extra*. Vol. 6. 1996, GA: Tokio. 159.
- García, A.R., et al.**, *Admira Toyo Ito el legado de O'Gorman*. *Boletín COFAA (IPN)*, 2005(3): p. 40.

- Gaulhofer, M.**, *European Capital of Culture Maximising the tourism potential The case of Graz 2003*, in *Creating competitive advantage for your destination An International Conference on Destination Management* 2007, UNWTO: Graz. p. 5-6(17).
- Gibbs, W.W.**, *Ultimate clocks*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 56-63 (93).
- Giedion, S.**, *Espacio, Tiempo y Arquitectura, el futuro de una nueva tradición.*,1978,ed. quinta edición. Madrid: Editorial Dossat, SA. 825.
(Space, Time and Architecture, Harvard University Press, Cambridge, Con los nuevos capítulos que figuran en la 2ª edición italiana.)
- Giedion, S.**, *Space, Time and Architecture The Growth of a New Tradition*,1982,ed. fifth ed. Cambridge MA: Harvard. 897.
- Goldberger, P.**, *The Next Seven Wonders*. Condé Nast Traveler, 2004(Abril 2004).
- Gould, S.J.**, *The Evolution of life on Earth*, in *Scientific American. Special. Online Edition* 2006. p. 11-16 (73).
- Hara, H.**, *Machine and Wind*, in *Toyo Ito 1970-2001*, Y. Futagawa, Editor. 2001, ADA Editors: Japan. p. 216.
- Hawking, S.W.**, *Historia del tiempo del big bang a los agujeros negros*,1988. México DF: Ed Critica. 245.
(A Brief History of Time From the Big Bang to Black Holes, Bantam, 1988)
- Hays, M.**, *Critical Architecture: Between Culture and Form*. Perspecta, 1984. 21(21 (1984)): p. 14-29.
- Hearn, F.**, *Ideas que han configurado edificios*,2003,ed. 2006, primera edición. Barcelona: Gustavo Gili. 352.
(Ideas that shaped buildings, MIT Press, 2003)
- Hearn, F.**, *Ideas que han configurado edificios*,2006,ed. Primera edición. Barcelona: Gustavo Gili. 352.
(Ideas that shaped buildings, MIT Press, 2003)
- Hegel, G.W.F.**, *La Arquitectura*,2001,ed. Tercera. Barcelona: Kairós. 148.
(Ästhetik, Hegel (1770-1831))
- Heidegger, M.**, *El ser y el tiempo*,1997,ed. Segunda edición, revisada 1971, décima reimpresión. México DF: Fondo de cultura económica. 473.
(Sein und Zeit, Ed. Niemeyer, 1927)
- Heidegger, M.**, *El concepto de tiempo.*,2003,ed. Tercera. Minima Trotta. Madrid: Editorial Trotta. 70.
(Der Begriff der Zeit, 1924)
- Hipona, A.d.**, *Confesiones*,2005,ed. primera edición en esta serie. Humanidades Filosofía. Madrid: Alianza. 402.
(Confesiones Sancti Patris Nostri Agustini, Agustín de Hipona 354-430 dC)
- Hirst, M.**, *A Note on Michelangelo and the S. Lorenzo Façade*. The Art Bulletin, 1986. 68(2): p. 323-326.
- Holl, S.**, *Anchoring : selected projects, 1975-1991*,1991,ed. 3rd. New York, NY: Princeton Architectural Press. 165.
- Holl, S.**, *Entrelazamientos. obras y proyectos*. 1989-1995. 1996, Gustavo gili: Barcelona. p. 176.
- Holl, S.**, *Parallax*,2000,ed. First. New York: Birkhäuser. 350.
- Holl, S. y A.e.r.c. d'architecture.**, *Steven Holl*,1993. Bordeaux, Zürich: Arc en rêve centre d'architecture ; Artemis. 119 p.
- Holl, S., et al.**, *Questions of perception. Phenomenology of Architecture*,2006,ed. primera. Tokyo: William Stout / a+u. 155.
(Special Issue: Questions of perception, a+u, 1994)

- Husserl, E.**, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, 2002, ed. primera. Madrid: Editorial Trotta. 173.
(Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Max Niemeyer, Tübingen, 1928)
- ICOMOS**, *Graz (Austria) 931*, in *Advisory Body Evaluation*: 1999, UNESCO. p. 17-37 (8).
- Inui, K. y T. Ito**, *Interview with Toyo Ito: In pursuit of an Invisible Image*. A+U, 2004(404): p. 8-15.
- Iovine, J.V.**, *Steven Holl's Dark Year Gets Brighter*. The New York Times, 2006(31 de diciembre 2006).
- Isozaki, A., et al.**, *Katsura, Imperial Villa*, 2005, ed. V. Ponciroli. Milan: Electa. 397.
- Ito, T.**, *Escritos*, 1985 - 2000, ed. primera. Colección de Arquitectura, ed. F.J. Marión, et al. Vol. 41. Murcia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia. 247.
(“Hacia la arquitectura del viento”, Kenchiku Bunka, Enero 1985; “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”, Junio 1988; “La cortina del siglo XXI. Teoría de la arquitectura fluida”. Shinkenchiu. Octubre 1990; “La arquitectura como metamorfosis”, Jutaku Kenchiku. Febrero 1991; “Arquitectura en una ciudad simulada”, Kenchiku Bunka. Diciembre 1991; “Paisaje arquitectónico de una ciudad envuelta en una película de plástico transparente”, publicado en el programa especial I: Ecología del Paisaje, en Gendai Shiso. Septiembre 1992; “Un jardín de microchips. La imagen de la arquitectura en la era microelectrónica”. Julio 1993; “Líneas simples para Le Corbusier” Abril 1994; “Paisaje del área de la Bahía. En torno a dos proyectos”, Shinkenchiu. Julio 1995; “Arquitectura pública como punto de paso”, Shinkenchiu. Julio 1995; “¿Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?. Diciembre 1998; “Cambiemos el concepto de límite y abramos los edificios públicos”. Diciembre 1999; “La Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción”. Enero 2000.)
- Ito, T.**, *Toyo Ito*, 1995. Architectural monographs. Vol. 41. London: Academy Editions. 144.
- Ito, T.**, *The image of architecture in electronic age*. Domus, 1998(800): p. 28-37(124).
- Ito, T.**, *Lliçons de la Mediateca de Sendai*. Quaderns, 2001(231): p. 134-145.
- Ito, T.**, *Structures légères, détails*, 2003. Ubrairie de l'architecture et de la Ville, ed. S. Grégoire. Paris: Éditions du Moniteur. 264.
- Ito, T.**, *Arquitecturas en el bosque de los medios*, 2004. Memorias Culturales, ed. F.V. López-Manzanares. Valencia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. 38.
- Ito, T.**, *Conversaciones con estudiantes*, 2005, ed. Primera. Conversaciones con estudiantes, ed. G. Gili. Barcelona. 95.
(versión inglesa de Alfred Birnbaum)
- Ito, T.**, *Toyo Ito. Arquitectura de límites difusos*. 1999, 2006. GG mínima, ed. C.H. Bordas, et al. Barcelona: Gustavo Gili. 30.
(Blurring Architecture, Edizioni Charta, Milán, 1999, págs. 50-59)
- Ito, T. y C. Balmond**, *Conversation with Cecil Balmond: “Concerning fluid spaces”* A+U, 2004(404): p. 44-53.
- Ito, T. y R. Bolaños**, *Interview with Toyo Ito*. 2006: Tokio - Barcelona.
- Ito, T. y A. Maffei**, *Toyo Ito : works, projects, writings*, 2002. Documenti di architettura ; 137. Milano: Electa. 361.
- Ito, T., et al.**, *Toyo Ito : blurring architecture*, 1999. Milano, Suermondt (D): Charta ; Ludwig Museum Aachen. 237.
- Ivy, R.**, *In Switzerland: Bern and the Expo*. Architectural Record, 2002.
- Jencks, C.**, *Architecture 2000. Predictions and methods*, 1971, ed. First. New concepts of architecture, ed. M. Kling. London: Studio Vista. 128.

- Jencks, C.**, *Arquitectura 2000. Predicciones y métodos*,1975,ed. 1ª ed., segunda reimpresión 1980. Nuevos caminos de la arquitectura. Barcelona: Ed. Blume. 146.
(Architecture 2000, Studio Vista, Londres)
- Jencks, C.**, *Toyo Ito: Stealth fighter for a richer post-modernism*, in *Architectural monographs*. 1995, Academy Editions: London. p. 11-13 (144).
- Jodidio, P.**, *Architecture Now Vol. 2*,2002,ed. first edition. Köln: Taschen. 575.
- Joyce, J.**, *Ulysses*,1922. London: Published for the Egoist Press, London by John Rodker, Paris. 732.
- Kant, E.**, *Crítica de la razón pura*,1928. Madrid: Librería General de Victoriano Suarez. 288.
(Kritik der reinen Vernunft, Immanuel Kant, 1781-83)
- Kobayashi, H.**, *Processing Incompletion*, in *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 78-88.
- Kodansha-International**, *Todo sobre Japón*,2003. Tokio. 160.
- Koolhaas, R.**, *La ciudad genérica*,1997,ed. 2006, primera edición. GG mínima, ed. C.H. Bordas, et al. Barcelona: Gustavo Gili. 62.
(The Generic City, Domus 791 march 1997)
- Koolhaas, R.**, *Delirio de nueva york*,2004,ed. Primera edición (castellana). Barcelona: Ed. Gustavo Gili, SA. 318.
(Delirious New York, 1978)
- Koolhaas, R.**, *Espacio Basura*,2006,ed. Primera edición. GG mínima, ed. C.H. Bordas, et al. Barcelona: Gustavo Gili. 62.
(Junkspace , October 100 (Obsolescence a Special issue) 2002)
- Koolhaas, R.**, *La ciudad genérica*,2006,ed. Primera edición. GG mínima, ed. C.H. Bordas, et al. Barcelona: Gustavo Gili. 62.
(The Generic City, Domus 791 march 1997)
- Koolhaas, R. y Arc en rêve centre d'architecture.**, *OMA Rem Koolhaas living, vivre, Leben*,1999. Bordeaux, France; Basel ; Boston: Arc en rêve centre d'architecture ; Birkhäuser Verlag. 96.
- Koolhaas, R., et al.**, *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*,1998,ed. 2d. New York, N.Y.: Monacelli Press. 1344.
- Koolhaas, R. y B. McGetrick**, *Content : triumph of realization*,2004. Köln: Taschen. 544.
- Koolhaas, R. y H.U. Obrist**, *Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series*,2006. The Conversation Series. Vol. 4. Köln: Walter König. 104.
- Kraus, E. y V. Sorazogni**, *Un objet non-volant identifié: le Kunsthaus de Graz, Autriche. L'Architecture d'aujourd'hui*, 2003(349): p. 72-79.
- Kronenburg, R.**, *Spirit of the machine*,2001,ed. first. Chichester, Great Britain: Wiley-Academy. 114.
- Kwinter, S.**, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*,2001. Cambridge: MIT Press. 237.
- Kwinter, S.**, *The Sendai Solid*, in *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 29-40.
- Labrador, D.**, *From Instantaneous to Eternal*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 24-25 (93).
- Lacerte, S.**, *The Pepsi Pavilion, Exposition universelle d'OSAKA, 1970*. Leonardo OLATS, 2002(Junio 2002).
- Leclerc, D.**, *Steven Holl architecture d'aujourd'hui*, 1994(291): p. 85-93,108-109.

- Lécho**, **B.**, *L'ailleurs et le futur dans les urnes d'Yverdon*, in *swissinfo*. 2003.
- Ledsom, M.**, *Yverdon looks for silver lining*. *swissinfo*, 2002.
- Lefavre, L.**, *Yikes! Peter Cook's and Colin Fournier's perkily animistic KUNSTHAUS in Graz recasts the identity of the museum and recalls a legendary design movement*. *Architectural Record*, 2004(01.2004): p. 92-99 (208).
- Leibniz, G.W., et al.**, *New essays concerning human understanding*, 1896. New York, London: The Macmillan Company; Macmillan & Co., Ltd. 861.
- Leupen, B., et al.**, *Time-based Architecture*, 2005, ed. FIRST. Rotterdam: 010. 254.
- Levene, R.C. y F.M. Cecilia**, *Toyo Ito 1986-1995*, 1994. El Croquis. Madrid: El Croquis Editorial. 189.
- Lubell, S.**, *Digital Practice: In Graz, Austria, a new arts center will speak its own digital language*. *Architectural Record*, 2003(03.2003): p. 177-178.
- Luca, F.D. y M. Nardini**, *Behind the scenes: Avant-garde techniques in contemporary design*, 2002. The Information Technology Revolution in Architecture 70-71 (93).
- Luscombe, B.**, *Making a Splash*. *Time Magazine*, 1996(8 de abril 1996).
- Lynch, K.**, *¿De qué tiempo es este lugar?*, 1972, ed. 1975, primera edición. Colección: Arquitectura y Crítica, ed. I.S.-M.y. Rubió. Barcelona: Gustavo Gili. 285.
(What time is this place?, MIT Press Cambridge MS & London, 1972)
- Lynch, K.**, *¿De qué tiempo es este lugar?*, 1975, ed. primera edición. Colección: Arquitectura y Crítica, ed. I.S.-M.y. Rubió. Barcelona: Gustavo Gili. 285.
(What time is this place?, MIT Press Cambridge MS & London, 1972)
- MacBeath, M.**, *Time's square*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 183-202 (230).
- Marie Ange Brayer**, *Toyo Ito. L'architecture comme processus*. 2006, Frac Centre: MAXXI Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome. p. 35.
- Mariño, M.**, *Body as Place: Vito Acconci's Gaze*. *A Journal of Performance and Art*, 1999. 21(1): p. 63-74.
- Martine, G., et al.**, *State of the world population 2007. Unleashing the Potential of Urban Growth*, A. Marshall, Editor. 2007, United Nations Population Fund: Nueva York.
- Mastromattei, Y.**, *Toyo Ito: agitare i sensi. abitare*, 2004(429): p. 04-105+198 (202).
- McArthur, J.**, *The Look of the Object*. *Assemblage*, 2000. 2000(41): p. 48/99.
- McDonough, T.**, *Diller + Scofidio: critical structures*. *Art in America*, 2003(octubre 2003).
- McKeough, T.**, *Storefront Celebrates 25 Years*. *Architectural Record*, 2007.
- McMorrough, J.**, *re: Mediation and Toyo Ito's Architectures of Information*, in *CASE: Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte y H. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel: Harvard University, Graduate School of Design: Munich; New York [Cambridge, Mass.]. p. 101-114.
- McTaggart, J.M.E.**, *The Unreality of Time*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 23-34 (230).
- Melhuish, C.**, *Modern house 2*, 2004. London; New York: Phaidon Press. 240.

- Melvin, J.**, *ismos...* 2005, ed. 2006, primera edición. Madrid: Turner Publicaciones S.L. 160.
(ismos... 2005, Herbert Press, A&C Black Publishers)
- Mellor, D.H.**, *The Unreality of Tense*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 35-46 (230).
- Meredith, M.**, *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*. a+u, 2003. 2003(393): p. 6-7(147).
- Miserez, M.-A.**, *Yverdon ne veut pas de l'Espace d'Ailleurs*, in *swissinfo*. 2003.
- Mitnick, K.**, *Diller + Scofidio : Eyebeam Museum of New Media : the 2002 Charles and Ray Eames lecture*, 2004. Ann Arbor, Mich., New York, NY: University of Michigan, A. Alfred Taubman College of Architecture and Urban Planning and Diller + Scofidio Distributed by D.A.P. xii p.
- Moneo, R.**, *Inquietud teórica y estrategia proyectual. En la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 2004, ed. primera. Barcelona: Actar. 404.
- Morreale, M.**, *Apuntes para la historia del termino arquitecto*. Hispanic Review,, 1959. 27(1): p. 123-136.
- Muntañola Thornberg, J.**, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, 2000, ed. primera. Arquitect. Vol. 11. Barcelona: Edicions UPC. 176.
- Muschamp, H.**, *From the 60's, Paper Dreams That Reflect the Modern City*. The New York Times, 1998(27 de marzo 1998).
- Muschamp, H.**, *Living Boldly on the Event Horizon*. The New York Times, 1998.
- Muschamp, H.**, *Architecture's Claim on the Future: The Blob*. The New York Times, 2000(23 de julio del 2000).
- Muschamp, H.**, *Instant Inspiration: Just Add Water*. The New York Times, 2001(6 de abril 2001).
- Muschamp, H.**, *For All You Observers of the Urban Extravaganza*. The New York Times, 2002(10 de noviembre 2002).
- Muschamp, H.**, *The Classicists of Contemporary Design*. The New York Times, 2003(8 de febrero 2003).
- Newton-Smith, W.H.**, *The Beginning of Time*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 168-182 (230).
- Nishizawa, R.**, *Seeing the Sendai Mediatheque*, in *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte y H. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 24-28.
- Nobel, P.**, *As Always, Please Touch*. The New York Times, 1999.
- Norberg-Schulz, C.**, *Intenciones en Arquitectura*, 1967, ed. 2001, tercera Edición. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili. 240.
(Intensjoner i arkitekturen, Intentions in Architecture, 1967)
- Norberg-Schulz, C.**, *Arquitectura Occidental*, 1979, ed. 2001, cuarta edición. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili. 240.
(Architettura occidentale, Architettura come storia di forme significative Ed. Electa, Milano 1979)
- Norberg-Schulz, C.**, *Arquitectura Occidental*, 2001, ed. 4a edición. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili. 240.
(Architettura occidentale, Architettura come storia di forme significative Ed. Electa, Milano 1979)
- Norberg-Schulz, C.**, *Intenciones en Arquitectura*, 2001, ed. 3a Edición. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili. 240.
(Intensjoner i arkitekturen (Intentions in Architecture) 1967)

- Oosterhuis, K.**, *Hyper Bodies Towards an E-motive architecture*, 2003, ed. first edition. The IT Revolution in Architecture, ed. A. Saggio. Basel: Birkhäuser. 95.
(Hypercorpi. Verso un'architettura e-motiva, 2003)
- Ouroussoff, N.**, *Expansive Vistas Both Inside and Out*. The New York Times, 2006(8 de diciembre 2006).
- Paganelli, C.**, *Il neoplasma incantatore*. l'arca, 2004(188): p. 50-59(112).
- Palmer, R., et al.**, *Report on European Cities and Capitals of Culture*. 2004: Bruselas. p. 235.
- Pallasmaa, J.**, *Los ojos de la piel*, 2006, ed. 1ª ed. Arquitectura ConTextos, ed. E. Coma. Vol. 5. Barcelona: Gustavo Gili. 76.
(The Eyes of the Skin, architecture and the senses, London Academy editions, 1996)
- Paris, C.C.S.à.**, *Diller Scofidio + Renfro*, in *Architecture Invisible*. 2005, Centre Culturel Suisse à Paris: Paris. p. 1-5.
- Philips, P.C.**, *Vito Acconci and Steven Holl Storefront for Art and Architecture*. Artforum International Magazine, 1994.
- Piaget, J.**, *El desarrollo de la noción de tiempo en el niño*, 2005, ed. Prmera edición en español de la segunda edición en francés. Biblioteca de psicología y psicoanálisis. México DF: Fondo de cultura económica. 300.
(Le développement de la notion de temps chez l'enfant, Presses Universitaires de France, Paris, 1946)
- Picon, A.**, *Arquitectura y virtualidad. Hacia una nueva condición material*. Arq., 2006. Mecánica electrónica(63): p. 10-15.
- Picon, A. y A. Agoston**, *Building in the Information Age: On Architectural Meaning and Its Limits*, in *CASE: Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 59-68.
- Poidevin, R.L. y M. MacBeath**, eds. *The Philosophy of Time*. first ed. ed. Oxford Readings in Philosophy, ed. O.U. Press. 1993, Oxford University Press: Oxford. 230.
- Pollock, N.R.**, *Toyo Ito imagines what the future of information and digital technologies might be, then builds it in Sendai, Japan, at Mediatheque*. Architectural Review, 2001. 210(1257): p. 190-201.
- Praga, J.**, *Biografías del tiempo*, 1999, ed. primera. Aprender a mirar, ed. C. España. Vol. 5. Valladolid: Caja España. 262.
- Prior, A.N.**, *Changes in the events and changes in the things*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 35-46 (230).
- Quinton, A.**, *Spaces and Times*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 203-220 (230).
- RAE**, *Diccionario de la lengua Española*. 2003, Espasa Calpe.
- Rettich, S. y M. Hohmann**, *Visions, perspectives et illusions*. L'Architecture d'aujourd'hui, 2004(354): p. 100-105.
- Ricoeur, P.**, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, 1985, ed. cuarta ed. en español. Vol. I. México: Siglo XXI. 371.
(Temps et récit. L'histoire et le récit, Ed Le Seuil, 1983)
- Ricoeur, P.**, *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 1987, ed. primera. Vol. II. Madrid: Ediciones Cristiandad. 280.
(Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction, Ed. Seuil, 1984)
- Ricoeur, P.**, *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, 1999, ed. segunda en español. Vol. III. México: Siglo XXI. 439.
(Temps et récit. Le temps raconté, Ed. Seuil, 1985)
- Richard, A.**, *Yverdon, la tête dans les nuages*, in *swissinfo*. 2002.

- Riley, T. y J.-C. Garcias**, *OMA, une livre, une oeuvre*. Architecture d'aujourd'hui, 1996(avril): p. 55-77.
- Riley, T. y Museum of Modern Art (New York N.Y.)**, *The un-private house*, 1999. New York: Museum of Modern Art : Distributed by Harry N. Abrams. 151.
- Rusell, B.**, *La evolución de mi pensamiento filosófico*, 1982, ed. Segunda Edición. El libro de bolsillo: Humanidades. Vol. 605. Madrid: Alianza. 298.
(My Philosophical development, George Allen & Unwin Ltd, 1959, London)
- Ruskin, J.**, *The seven lamps of architecture*, 1849. New York.: J. Wiley. viii p., 2 l., 186.
- Sakamoto, T. y A. Ferre**, *Verb. Matters*, 2004, ed. Primera. Barcelona. 294.
- Sakamoto, T. y A. Ferré**, eds. *Toyo Ito: Sendai Mediatheque*. primera ed. Verb: monograph. Vol. 1. 2003, Actar: Barcelona. 240.
- Sandhana, L.**, *If You Build It, They Will Drink*. Wired, 2002.
- Saramago, J.**, *Ensayo sobre la ceguera*, 1995: Santillana. 329.
- Sasaki, M.**, *Structural Design for the Sendai Mediatheque*, in *CASE: Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 41-58.
- Sato, Y.**, *How to take in account the virtual sphere of the library work in a physical library / library planning*. 2005, Sendai Mediatheque: Sendai. p. 4.
- Schaarschmidt-Richter, I.**, *Toyo Ito: The Lightness of Floating*, in *Architectural monographs*. 1995, Academy Editions: London. p. 11-13 (144).
- Sebbag, G.**, *Chapelle ardente et feux de la Saint-Jean, Content Casabella*. Architecture d'aujourd'hui, 1996(356): p. 91-93.
- Sendai.Mediatheque**, *Sendai Mediatheque (internet portal)*. 2007: Sendai.
- Skylar, L.**, *Up and Down, Left and Right, Past and Future*, in *Oxford Readings in Philosophy*, O.U. Press, Editor. 1993, Oxford University Press: Oxford. p. 99-116 (230).
- Slessor, C.**, *Japan on the edge*. Architectural Review, 2001. 210(1256): p. 42-45.
- Slessor, C.**, *Mutant Bagpipe invades Graz*. Architectural Review, 2004(1282): p. 24-25 (98).
- Smith, R.**, *Design Review. Drop-Dead Beauty and Luxe, With an Intimate Index of Change*. The New York Times, 1999(2 de julio 1999).
- Sowa, A.**, *Un quête d'une seconde nature. Rencontre avec Toyo Ito*. L'Architecture d'aujourd'hui, 2002(338): p. 38-45.
- Steiner, D.M., et al.**, *Steven Holl Idea and Phenomena*, 2002, ed. S. Holl. Baden: Lars Müller. 131.
- Stenros, H. y S. Aura**, *Time Motion and Architecture*, 1987. Helsinki: Amer Group Ltd. 196.
(Aika liike ja arkitehtuuri, 1987)
- Stix, G.**, *Real Time*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 2-5 (93).
- Stokes, A.**, *Kunsthauus Graz, Austria, Peter Cook and Colin Fournier 2003*, in *Galinsky, people enjoying buildings worldwide*. 2005.
- Storefront.for.Art.and.Architecture**, *About Storefront*. 2007, Storefront for Art and Architecture: New York City. p. 1-5.
- Stuber, A., et al.**, *Bilan environnemental d'Expo.02. Rapport final* 2006. p. 106.
- Sudjic, D.**, *The work of Japan's rising star lives up to his rhetoric*. Guardian Unlimited, 2001.

- Sudjic, D. y CLN**, *Nuvole all'orizzonte*. Domus, 2002(849): p. 26-27 (136).
- Swissinfo**, *Expo.02 opens its doors*, in *Expo Swiss National Exhibitions*. 2002.
- Szyszkowitz, M. y R. Ilsinger**, eds. *Graz Architecture*. primera ed. 2003, Haus der Architektur Graz: Graz. 384.
- Taki, K.**, *Electronic Technology, Society and Architecture*, in *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 69-77.
- Taylor, J.**, *The Walls*, in *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, R. Witte yH. Kobayashi, Editors. 2002, Prestel : Harvard University, Graduate School of Design: Munich ; New York [Cambridge, Mass.]. p. 89-100.
- Tenenti, A.**, *Il senso della morte e l'Amore della vita nel rinascimento*, 1977. Reprints Einaudi. Vol. 107. Turín: Giulio Einaudi Editore. 491.
- The Embassy of Japan**, *Interview with Toyo Ito*. The Embassy of Japan Newsletter, 2006(736): p. 4.
- The Embassy of Japan**, *Toyo Ito awarded RIBA Royal Gold Medal*. The Embassy of Japan Newsletter, 2006(736): p. 3.
- Tigner, A.**, *Why Duchamp?: The Influence of Marcel Duchamp on Contemporary Architectural Theory and Practice in Tout Fait*. *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. 2005. p. 1-2.
- Tonkin, S.**, *It's all a blur in Yverdon*, in *Expo Swiss National Exhibitions*. 2002.
- Torres, E., et al.**, *Mediateca Sendai 2G Obras y Proyectos*, 1997(2): p. 26-33 (144).
- Tschumi, B.**, *Marne School of Architecture* 1999: NYC.
- TSR**, *Expo.02: Yverdon-les-Bains souhaite conserver le nuage «Blur»*, in *swissinfo*. 2002.
- Tucker, S.**, *Introduction to Diller + Scofidio's Refresh*. 1998.
- Turetzky, P.**, *Time*, 1998, ed. first. *The Problems of Philosophy*, ed. T. Honderich. London: Routledge. 271.
- Viollet-le-Duc, E.-E. y H. Sabin**, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1858. Vol. VIII. Paris: B. Bance [etc.]. 523.
- Virilio, P.**, *Estética de la desaparición*, 2003, ed. 3a. Colección Argumentos. Vol. 92. Barcelona: Anagrama. 128.
(Esthétique de la disparition, Editions Galilée, 1989)
- Vitrubio, M.L.**, *Los diez libros de arquitectura*, 1986. *Obras Maestras*, ed. A. Blánquez. Barcelona: Editorial Iberia. 301.
(35-23 a de C)
- Vose, G.**, *Light in the Information Age*. arch573b Light, Colour & Space UBC, 2002.
- Watkins, K.**, ed. *Informe sobre Desarrollo Humano 2007-2008. La lucha contra el cambio climático: Solidaridad frente a un mundo dividido*. 2007-2008, Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo: Nueva York / Madrid / Barcelona / México. 402.

- Watson, R.**, *Future files : a history of the next 50 years*, 2007. Melbourne: Scribe Publications. 279 p.
- Webb, M.**, *Layered Media*. Architectural Review, 2001. 210(1256): p. 46-51.
- Whiting, S.**, *Spot Check: A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting*. Assemblage, 1999(40): p. 36-55.
- Witte, R. y H. Kobayashi**, *CASE : Toyo Ito, Sendai Mediatheque*, 2002. Munich ; New York [Cambridge, Mass.]: Prestel : Harvard University, Graduate School of Design. 120.
- Wittgenstein, L.**, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922. London: Routledge and Kegan Paul. 526 § 114.
(Ludwig Josef Johann Wittgenstein, Logisch-Philosophische Abhandlung, 1921)
- Wong, K.**, *An Ancestor to call our own*, in *Scientific American. Special. Online Edition* 2006. p. 11-16 (73).
- Wright, K.**, *The Times of our Lives*, in *Scientific American. Special* 2006. p. 26-33 (93).
- Yasuda, T.**, *Kunsthau at Graz*. a+u, 2002. 2002: p. 13(131).
- Yasuda, T.**, *Spacelab Cook-Fournier*. a+u, 2004. 2004(400): p. 116-130.
- Yoshida, K.**, *Toyo Ito. Under Construction*. A+U, 2004(404): p. 7.
- Zuckerlandl, V.**, *Theoretical Harmony and the Understanding of Music*. BULLETIN OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY, 1942(8): p. 17-18.
- Zumthor, P.**, *Pensar la arquitectura*, 2004, ed. primera. Arquitectura ConTextos. Barcelona: Gustavo Gili. 67.
(Thinking Architecture, Birkhäuser Verlag, 1999)