

Universitat Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació
Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura

El lugar de la representación en el campo arquitectónico
Un problema de distancia

Tesis para optar al Grado de Doctor

Felipe Corvalán Tapia
Directores: Pau Pedragosa Bofarull / Ramon Graus Rovira
Barcelona
2019



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

El lugar de la representación en el campo arquitectónico: un problema de distancia

Felipe Corvalán Tapia

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 repositori institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) 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 UPCCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCCommons (*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 repositorio institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) 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 UPCCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCCommons (*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 institutional repository UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) 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 nor availability from a site foreign to the UPCCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCCommons service is not authorized (*framing*). These 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.

El lugar de la representación en el campo arquitectónico.
Un problema de distancia

Tesis para optar al grado de Doctor

Felipe Corvalán Tapia
Directores: Pau Pedragosa Bofarull / Ramon Graus Rovira

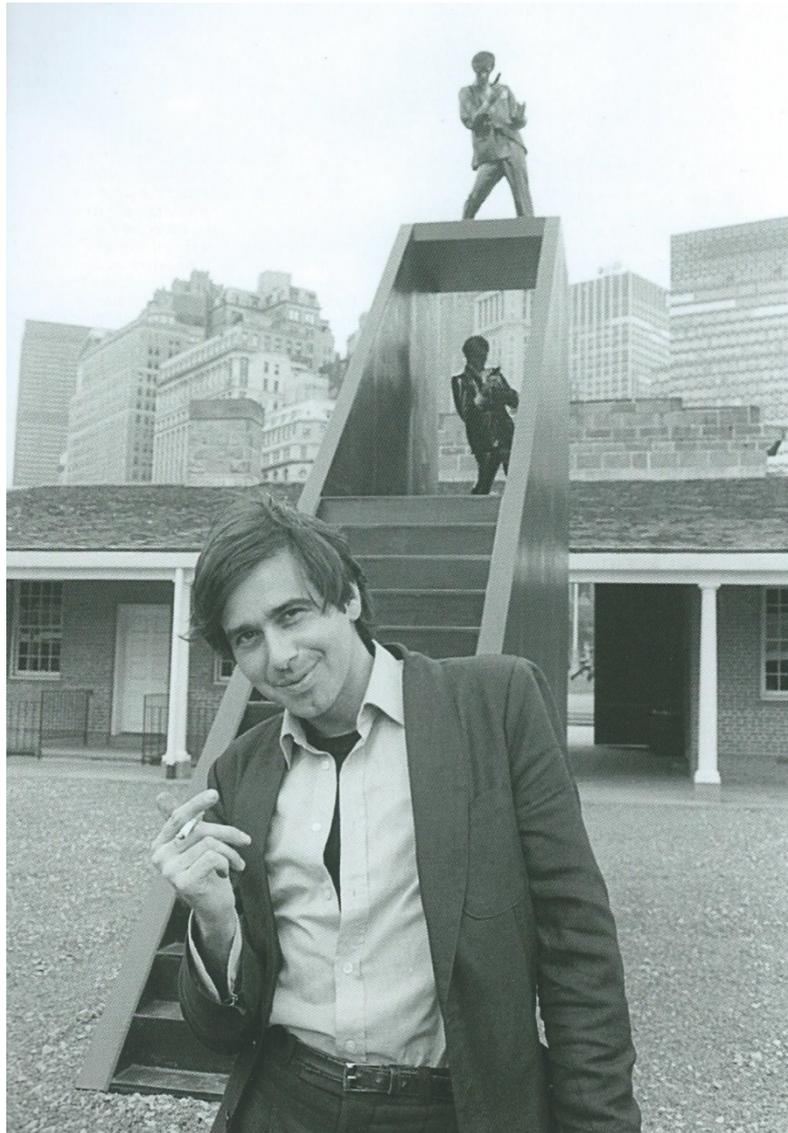
Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, 2019

Parte 3 | Estudio de casos

Capítulo 6

The Manhattan Transcripts

Aproximaciones al espacio como acontecimiento



_Imagen 54. Bernard Tschumi en su *Stairway for Scarface*, Castle Clinton, Battery Park, Nueva York, 29 de mayo 1979. Fotografía de Allan Tannenbaum. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014. p. 20)

Stairway for Scarface, forma parte de una serie de intervenciones realizadas por Bernard Tschumi entre 1979 y 1982, tituladas *Folies du XX^e Siècle*. Se trata de un conjunto de pequeñas construcciones experimentales realizadas en Nueva York, Middelburg y Londres. En Nueva York, Tschumi puso en marcha lo que llamó *Broadway Follies*, una colección de construcciones abstractas situadas a lo largo de la calle Broadway.

6.1_Bernard Tschumi. Antecedentes y contextos de acción

6.1.1 La arquitectura como forma de conocimiento

“Architecture is not knowledge of form , but rather a form of knowledge”¹

(Tschumi, 2003, p. 44)

El segundo trabajo que analizaremos detenidamente será *The Manhattan Transcripts*, realizado por el arquitecto suizo-francés Bernard Tschumi entre los años 1978 y 1981. Un trabajo que podemos caracterizar como altamente exploratorio, expuesto en un primer momento a través de cuatro exhibiciones distintas realizadas en las ciudades de Nueva York y Londres; posteriormente editado en formato libro.

Como intentaremos explicar, *The Manhattan Transcripts* se aproxima al problema de la representación en tanto asunto central de la arquitectura, permitiéndole a Tschumi discutir abiertamente los límites y definiciones que tradicionalmente circunscriben el campo de acción de la disciplina.

En términos generales, Tschumi se sitúa en un período posterior a la emergencia del Team X y su discurso, por tanto, en un contexto cultural distinto al de la consolidación del Movimiento Moderno y también diferente al período inmediatamente siguiente a la finalización de la Segunda Guerra Mundial. En la década de los setenta en la que emerge Bernard Tschumi, se consolidan parte importante de los cambios intuidos por los Smithson y el Independent Group, dando paso a la extensión de la cultura pop y la sociedad de consumo. También, se advierte nuevas condiciones urbanas, constituyendo aquello que se suele llamar ‘contexto metropolitano’, marcado por el crecimiento de las ciudades y la multiplicación de los desplazamientos a través de ella.² Indudablemente, esta caracterización marcará el interés de Tschumi por una lectura en clave dinámica de la arquitectura y la ciudad, pues la nueva realidad metropolitana requerirá de también nuevos mecanismos de interpretación y, por cierto, también de representación (Damiani, 2003, pp. 156-157).

Analizado con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo y el curso seguido por la propia trayectoria profesional de Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* puede ser valorada

¹ “La arquitectura no es el conocimiento de la forma sino una forma de conocimiento” [trad. propia].

² Si Alison y Peter Smithson comienzan a trabajar en un período inmediatamente posterior a la finalización de la Segunda Guerra, marcado por las consecuencias derivadas de ésta, Tschumi lo hará en un momento en el que se ha revertido la precariedad de posguerra, caracterizado por la consolidación del consumo, un fuerte imaginario tecnológico y la aparición de la mencionada nueva cultura metropolitana. Hablamos de un período decididamente ‘posmoderno’, a diferencia de lo que ocurre con los Smithson, cuya aparición a comienzos de la década de los cincuenta aún está marcada por el eco de los principios instaurados por el Movimiento Moderno. Ahora bien, en este escenario ‘pos’, Tschumi no se sitúa del lado de aquella arquitectura que mira al pasado y pone en marcha una suerte de revisionismo formal, sino más bien de aquellos arquitectos que exploran, que pretenden repensar el marco de acción de la disciplina. Por esta razón y pese a que en muchas ocasiones su propio trabajo ha sido inscrito en él, Tschumi (1995 [1990]a, p. 88) es muy crítico con aquel posmodernismo arquitectónico devenido en estilo, en un mero problema formal.

como una indagación esencial en la primera etapa de trabajo de su autor. Marcada por su traslado a Londres y su incorporación al ambiente intelectual de la Architectural Association –también por la toma de contacto con la ciudad de Nueva York y parte de su escena artística–, esta primera fase es fundacional, momento en el que Tschumi desarrollará y expondrá buena parte de las posiciones teóricas que, de una u otra forma, lo acompañarán hasta el día de hoy.³

Antes del punto de inflexión y la proyección internacional que supuso ganar el concurso del *Parc de la Villette*,⁴ en la década de los setenta las reflexiones de Tschumi contribuirán a la diversificación –tanto a nivel discursivo como a nivel práctico– de las posibilidades de actuación por parte de la arquitectura. Tal diversificación se produce, en buena medida, a partir del acercamiento a otros campos del conocimiento y tendrá como eje central una reconsideración de las definiciones y lecturas habituales sobre el espacio y su configuración; una revisión crítica de aquellas estrategias tendientes a la proyección y representación del espacio.

En términos generales, en estos primeros años de trabajo Tschumi cuestionará decididamente los márgenes establecidos para la arquitectura, las delimitaciones de aquel campo de sentido disciplinar al que se refiere profusamente Pierre Bourdieu. Hablamos de un conjunto de reflexiones que podemos caracterizar como ontológicas, pues se construyen a partir de preguntas esenciales: ¿qué es la arquitectura?; ¿qué es el espacio?; y de forma más incisiva aún, ¿es posible definir la naturaleza y extensión de términos tan complejos?

Lo relevante para nuestra investigación es que Tschumi vincula las posibles respuestas a estas preguntas con las fronteras del lenguaje, con el rol asociado a las representaciones, distinguiendo su papel protagónico en la construcción de sentido que guía a la arquitectura y sus procedimientos. Por tanto, en sintonía con lo planteado por Stuart Hall, cualquier transformación de sentido o apertura de los límites de la arquitectura, conlleva también una revisión crítica del papel asignado a las estrategias de representación.

³ Bernard Tschumi (1944-) inició sus estudios de arquitectura en la ETH Zürich en 1963. El año 1967 se traslada a París, donde trabajará en la reconocida oficina de Candilis, Josc y Woods. Posteriormente, en 1968, Tschumi regresa a Zürich y finaliza sus estudios de arquitectura. Este dato biográfico no es menor, pues nos permite advertir que Tschumi vivirá de primera mano los eventos relacionados con el Mayo de París de 1968. Como el propio arquitecto ha señalado (1994a, p. 5), esta experiencia será influyente en su forma de entender y aproximarse al espacio, reconociendo en él una dimensión crítica, incluso política. En 1970, en lo que será otro momento de cambio en su carrera, Bernard Tschumi se desplazará a Londres y tomará contacto con el contexto cultural de la Architectural Association, donde impartirá clases hasta 1979. Hacia finales de la década de los setenta, Tschumi arribará a Nueva York, completando así un mapa geográfico y cultural que pone de manifiesto el creciente reconocimiento de sus posiciones y obras a nivel internacional. En Estados Unidos, Tschumi impartirá clases en Princeton University y The Cooper Union. En el año 1988, es nombrado *Dean* de la Graduate School of Architecture Planning and Preservation en Columbia University.

⁴ La adjudicación del concurso de *Parc de la Villette* en el año 1982 es sin duda un hito en la carrera de Tschumi y le permitirá instaurar su oficina en París. Posteriormente, a finales de los años ochenta abrirá también una oficina en Nueva York, estableciendo un doble arraigo profesional vigente hasta el día de hoy.

En la década de los setenta, gracias a la publicación de un conjunto de textos de su autoría en distintos medios especializados,⁵ Bernard Tschumi es asociado a la figura de una ‘arquitecto teórico’. Sin embargo, estas indagaciones teóricas no lo alejarán de la práctica, tal como demuestra la sostenida producción de obras construidas a partir la consecución del encargo del *Parc de la Villette*.⁶

En este escenario, tampoco sería justo tildar de ‘operativa’ –siguiendo la terminología de Manfredo Tafuri⁷– a la producción teórica de Tschumi, pues ésta no siempre está al servicio de una obra específica, ni busca instruir o justificar la ejecución de edificios. Más bien, podemos decir que la mirada de Bernard Tschumi es consciente de la convivencia inevitable en arquitectura de la teoría y la práctica, razón por la cual dedicará parte importante de sus indagaciones a pensar esta relación, incluyendo por cierto sus tensiones y puntos de conflicto. Dicho de otra manera, Bernard Tschumi plantea una aproximación teórica en torno a la arquitectura, sobre lo que considera sus asuntos esenciales, sin embargo, es consciente de que toda teoría es por definición incompleta, pues debe ser irremediabilmente contrastada con las contingencias de la realidad.

Tal como lo expone en la cita que encabeza este apartado, Bernard Tschumi entiende a la arquitectura como una ‘forma de conocimiento’, un área de acción que al igual que el arte, la literatura, la filosofía o las ciencias exactas, nos permite preguntarnos por aquel proceso de producción de sentido descrito por Stuart Hall al que nos referíamos en páginas anteriores. Tschumi introduce así un interesante juego de palabras, pues subvierte la frase ‘conocimiento de la forma’, registro habitual de las valoraciones sobre la arquitectura, por la mencionada expresión ‘forma de conocimiento’, que remarca la relevancia cultural de la disciplina.

Al respecto, el historiador y teórico de la arquitectura Anthony Vidler (2014, p. 92) reconoce en esta aproximación una respuesta posible a aquella famosa definición de la arquitectura dada por Le Corbusier (1929 [1923], p. 16), que la describe como “est le jeu savant, correct et magnifique

⁵ Al igual que los Smithson, Bernard Tschumi publicará parte importante de sus textos en revistas de circulación periódica, entre las que podemos destacar: *The Architectural Review*, *Architectural Design*, *AA Files* u *Oppositions*. Posteriormente, parte de estos trabajos serán reunidos en formato libro, como ocurre con la publicación de *Questions of space: lectures on architecture* el año 1990 y con *Architecture and Disjunction*, editado el año 1994. En el primero de ellos, *Questions of Space*, se recogen los artículos *The Architectural Paradox*; *Questions of Space*; *Episodes of Geometry and Lust*; *The pleasure of Architecture*; *Architecture and its Double*; *The Architecture of Dissidence*; *Spaces and Events*; *Index of Architecture*. Por su parte, *Architecture and Disjunction* recopila los escritos *The Architectural Paradox*; *Questions of Space*; *Architecture and Transgression*; *The Pleasure of Architecture*; *Architecture and Limits*; *Violence of Architecture*; *Spaces and Events*; *Sequences*; *Madness and the Combinative*; *Abstract Mediation and Strategy*; *Disjunctions*; *De-, Dis-, Ex-; Six Concepts*. Atendiendo a esta condición, si bien en el proceso de investigación se revisaron las distintas versiones de estos textos, para efectos de su citación se priorizará la edición original.

⁶ Junto con el mencionado y reconocido *Parc de la Villette* (1982-1998), entre las obras construidas por la oficina de Tschumi podemos destacar *Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains*, Tourcoing (1991-1997); *Lerner Hall Student Center*, Nueva York (1994-1999); *École d'Architecture Marne-la-Vallée*, París (1994-1999); *Zénith de Rouen*, Rouen (1998-2001); o el *Musée de l'Acropole*, Atenas (2001-2009).

⁷ Como señala Anthony Vidler (2011 [2008], p. 173) Tafuri cuestiona “(...) lo que él llamaba la historia y la crítica ‘operativas’, aquellas que miran hacia atrás en el pasado con el fin de justificar y proyectar la práctica presente y, al hacerlo, distorsionan el registro histórico”. En el texto *Teorías e historia de la arquitectura* (1997 [1968]), Manfredo Tafuri plantea la necesidad de elaborar una crítica de la arquitectura capaz de ponerse en crisis a ella misma y no solo justificar las decisiones tomadas, para así otorgar coherencia y legitimidad al proceso de diseño, a las operaciones realizadas. En palabras del propio Tafuri (1997 [1968], p. 354), se trata de una acción “desmitificadora de la crítica” que “puede desarrollar una acción, ya no ‘productiva’, ciertamente, sino ‘política’”.

des volumes assemblés sous la lumière”.⁸ Para Vidler, Tschumi plantea conscientemente una extensión de la valoración exclusivamente formal y material sobre la arquitectura.

Bajo esta mirada la arquitectura es un espacio de reflexión que permite problematizar en torno a su propio funcionamiento y fronteras, a la relación que se establece entre la arquitectura y la realidad que interviene, preocupación que como veremos es abordada explícitamente en *The Manhattan Transcripts*. Para Bernard Tschumi (1994a, p. 19) una cuestión que caracteriza a las obras de arquitectura es, precisamente, que podemos pensar en ellas, en su constitución y relaciones, no solo generar conceptos que posteriormente son ‘aplicados’ operativamente.

En acuerdo con lo planteado al iniciar esta investigación, el punto de observación de Bernard Tschumi sugiere que la arquitectura no es solo una cuestión material, de resolución formal o volumétrica.⁹ Para Tschumi la arquitectura es una instancia reflexiva, de acceso y vinculación con la realidad, posición a partir de la cual reconocerá la importancia de todos aquellos medios que participan en la constitución del campo arquitectónico: textos, dibujos, obras, exposiciones, publicaciones, discursos, etc. Se trata de una comprensión de la arquitectura que identifica asuntos esenciales y específicos sobre los cuales es necesario reflexionar, pero que no por ello debe permanecer encerrada en sí misma. Por esta razón, Tschumi prestará especial atención a otras disciplinas, a sus problemas, exploraciones y métodos de trabajo.

Al igual que ocurre con el trabajo de Alison y Peter Smithson, la labor de Tschumi también está asociada a una extensión de campo. En esta ampliación será fundamental el interés por lo que ocurre en otras áreas el conocimiento, la identificación de sus discusiones, estrategias de funcionamiento y lenguajes. Las artes plásticas, el cine, la literatura y la filosofía se convierte en foco recurrente de las observaciones de Tschumi y como veremos, en sus argumentaciones se hará explícita la ‘deuda’ con algunos nombres propios: Georges Bataille, Roland Barthes, Philippe Sollers, Jacques Derrida, James Joyce o Sergei Eisenstein; autores que forman parte del universo de intelectuales al que hace referencia su trabajo (Imagen 55).¹⁰

⁸ “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz” (Le Corbusier, 1998 [1923], p. 16).

⁹ Esta valoración de la arquitectura más allá de la materialización de obras, se manifiesta por ejemplo en el interés de Tschumi (1983, p. 67) por el trabajo de arquitectos como Giovanni Battista Piranesi. Para Tschumi, la labor de autores como Piranesi es relevante en la medida en que plantean una reflexión sobre los límites de la propia arquitectura, sobre la comprensión del espacio, prescindiendo para ello de la obra construida. Además, en estos casos, como demuestran las *Carceri d’invenzione* (1745-1761) de Piranesi, la representación constituye un ámbito prioritario de indagación y exploración, tal como ocurre con el propio trabajo de Tschumi. Por otro lado, esta referencia al trabajo de Piranesi pone de manifiesto que difícilmente la historia de la arquitectura puede ser leída como un todo unitario, pues dentro de la clasificación establecida para cada período también es posible reconocer fisuras, trabajos diferentes, particulares, que no se acomodan a los patrones establecidos para definir la continuidad y coherencia entre las obras.

¹⁰ Para un detallado análisis sobre las ‘deudas’ y fuentes intelectuales de Bernard Tschumi, véase los trabajos de Louis Martin *Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi’s Architectural Theory* (1990), publicado en la revista *Assemblage y Architectural theory after 1968: Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi* (1988), tesis de máster inédita del señalado autor, realizada en Massachusetts Institute of Technology.



Imagen 55. *Essais et Théorie, Tables de Référence*, Bernard Tschumi, 2014. Exposición Centre Pompidou, 30 de abril - 28 de julio 2014. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 220)

En una de las 'mesas de referencias' presentadas por Tschumi en la exposición monográfica en torno a su obra celebrada en el Centre Pompidou, se recogieron parte de sus influencias intelectuales. En la imagen se distinguen los libros *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel; *La Prise de la Concorde*, de Denis Hollier; *Raymond Roussel* de Michel Foucault; *Qu'est-ce que la philosophie ?* de Gilles Deleuze y Felix Guattari; *Marges de la philosophie*, de Jacques Derrida. También, aparecen textos de la autoría del propio Tschumi: *Violence of Architecture*; *Le Jardin de Don Juan ou la ville masquée*; y *Architecture and disjunction*.

En este contexto, Tschumi plantea un permanente ejercicio de ‘importación’ de problemas y mecanismos de análisis desde otras disciplinas. No para justificar decisiones, más bien para examinar críticamente las categorías de observación y valoración que sostienen al discurso de la arquitectura y sus procedimientos prácticos, por cierto, también a la propia noción de proyecto que aquí hemos examinado.¹¹

Tal como señala Louis Martin (1990), uno de los principales investigadores de su obra, especialmente de sus fuentes intelectuales, para entender el trabajo de Bernard Tschumi es fundamental la idea de ‘transposición’, es decir el movimiento de conceptualizaciones y prácticas de un lugar a otro. Esta transposición le permite a Tschumi pensar a la arquitectura más allá de su frontera disciplinar, abrir la discusión sobre sus problemas, incorporando variables, estrategias de acción desarrolladas en otros campos del conocimiento. De acuerdo a Martin (1990, p. 32), el trabajo de Bernard Tschumi favorece procesos que permiten ‘familiarizar’ y ‘desfamiliarizar’ conceptos y marcos disciplinares, con el fin de diversificar las posibilidades interpretativas en torno a la arquitectura.¹² Más aún, esta mirada permite también relevar al ejercicio arquitectónico como una labor que nos permite pensar sobre nuestra relación con la realidad. Para Martin (1990, p. 33), Tschumi “(...) considers architecture as a game in the world, a game thinking the world”.¹³

Como veremos, las referencias intelectuales de Tschumi se vuelven explícitas en su trabajo, en la construcción de sus puntos de vista. No obstante, siguiendo al propio Martin (1990, p. 29), podemos señalar que el uso de fuentes en los escritos de Tschumi no se basa tanto en la rigurosidad como en la ‘intertextualidad’, la apelación a referencias cruzadas e incluso a un ejercicio de apropiación.¹⁴ Esta forma de trabajo se torna especialmente evidente en la formulación de los títulos de los escritos de Tschumi. En la mayoría de ellos hay una remisión directa al título de una obra existente, reelaborado para ingresar al campo arquitectónico. Como ejemplo de esta operación podemos mencionar *The Pleasure of Architecture* (1977), que proviene de *El placer del texto* (2007 [1973]) de Roland Barthes; *Architecture and Limits* (1980, 1981), cuyo origen lo encontramos en *La Escritura y la experiencia de los límites* (1978 [1968]) de Philippe Sollers; o *Architecture and its Double* (1978), que se relaciona de forma directa con *El teatro y su doble* (2011 [1938]) de Antonin Artaud.

¹¹ Sobre este punto es importante señalar que en algunos casos el interés es mutuo, tal como se puede apreciar en el texto *Bernard Tschumi: la casa vide, La Villette* (1985), en el que Jacques Derrida analiza la obra de Tschumi.

¹² Martin (1990, p. 32) va más allá al señalar que la propia trayectoria personal de Tschumi puede ser leída en clave de transposición, a partir de los distintos escenarios culturales en los que actúa, ejerce la profesión, participa en contextos universitarios y difunde sus ideas: Zúrich, París, Londres, Nueva York.

¹³ “(...) considera la arquitectura como un juego en el mundo, un juego que piensa el mundo” [trad. propia].

¹⁴ “En esta dirección Martin (1990, p. 30) señala que “After his reading of Barthes, Genette, and Kristeva, Tschumi conceived his texts as collages, palimpsests, composed through the intentional juxtaposition and superposition of fragments of other texts that were often reduced to mere objets trouvés whose origins and the context of their emergence were blurred”.

(“Después de su lectura de Barthes, Genette y Kristeva, Tschumi concibió sus textos como collages, palimpsestos, compuestos a través de la yuxtaposición intencional y la superposición de fragmentos de otros textos que a menudo se redujeron a simples objets trouvés, cuyos orígenes y contexto de aparición eran borrosos”) [trad. propia].

Al respecto, esta permanente relación y flujo de ideas desde otras disciplinas, ha dado como resultado una fácil y no siempre acertada catalogación del trabajo de Tschumi. ‘Arquitectura deconstructivista’¹⁵ o ‘arquitectura ‘posestructuralista’, son algunos de las calificaciones recurrentes que se han planteado sobre su labor. Si bien estas caracterizaciones nos sitúan en el mapa de filias intelectuales que nutre la obra de Tschumi, puede resultar una tanto superficial etiquetar todo su trabajo bajo uno u otro ‘ismo’. Es claro que es el propio Tschumi el que aboga por la incorporación de estrategias y categorías de análisis¹⁶ desarrolladas en otras áreas del conocimiento, pero no hay que perder de vista que éstas irremediamente se enfrentan a la especificidad de los problemas de la arquitectura. Además, se trata de un proceso de ida y vuelta, pues Tschumi también valora en la propia arquitectura la capacidad de alumbrar el camino a otras esferas del conocimiento, de contribuir a la reflexión sobre nuestro acceso y diálogo con la realidad y sus sentidos:

“Architecture, then, could not only import certain notions from other disciplines but could also export its findings into the production of culture. In this sense, architecture could be considered as a form of knowledge comparable to mathematics or philosophy. It could explore and expand the limits of our knowledge. It could also be intensely social and political...”¹⁷

(Tschumi, 1994a, p. 18)

A partir de estas primeras inscripciones de carácter más general y sin perder de vista el señalado ejercicio de ‘transposición’, de apertura de campo, a continuación, nos acercaremos a preocupaciones más específicas que encausan el trabajo de Tschumi: la comprensión del espacio y sus posibilidades de representación.

Como veremos, esta aproximación al espacio y sus representaciones, se basa en el reconocimiento y aceptación de aquella paradoja implícita en la noción de copia idéntica a la que nos referíamos al finalizar el cuarto capítulo de esta investigación. Utilizando su propia terminología, podemos decir que la mirada de Tschumi leerá al espacio como lugar de confrontación inevitable entre conceptos y experiencias, entre la voluntad de anticipación del

¹⁵ Es habitual el uso de la palabra ‘deconstrucción’ para referirse al trabajo de Bernard Tschumi, sobre todo a partir de la exposición *Deconstructivist architecture*, realizada en el MoMA el año 1988 bajo la labor curatorial de Philip Johnson y Mark Wigley, que exhibió su obra junto a la de Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid y Coop Himmelblau. Sin embargo, no deja de ser un tanto conflictivo catalogar al ejercicio arquitectónico con un término que proviene de la filosofía, particularmente de los postulados de Jacques Derrida. Esto, en la medida en que en muchas ocasiones el uso de la palabra ‘deconstrucción’ hace referencia a una mera traducción formal o estilística, que difícilmente puede abordar el término en toda su complejidad y profundidad.

¹⁶ Para Anthony Vidler (2014, p. 89) en esta búsqueda de nuevas categorías de análisis radica el interés de Tschumi hacia otras disciplinas: “Tschumi opted to identify categories of analysis that at once denied the boundaries between ‘autonomous’ disciplines and that at the same time overcame any superficial interdisciplinarity that had too often led to analogical rather than internal reformulations”.

(“Tschumi optó por identificar categorías de análisis que negaban los límites entre las disciplinas ‘autónomas’ y que al mismo tiempo superaban cualquier interdisciplinaria superficial que con demasiada frecuencia conducía a reformulaciones analógicas en lugar de internas”) [trad. propia].

¹⁷ “La arquitectura, entonces, no solo podía importar ciertas nociones de otras disciplinas sino que también podía exportar sus hallazgos a la producción de la cultura. En este sentido, la arquitectura podría considerarse como una forma de conocimiento comparable a las matemáticas o la filosofía. Podría explorar y ampliar los límites de nuestro conocimiento. También podría ser intensamente social y política...” [trad. propia].

proyecto y las acciones contingentes capaces de modificar lo preestablecido, situándose en aquella brecha ontológica a la que se refiere Mario Carpo (2013, p. 279).

Precisamente, el examen de esta paradoja llevará a Tschumi a formular una concepción central en su discurso, la idea de *event* (evento, acontecimiento), sin la cual difícilmente se puede explicar del todo sus exploraciones en el ámbito de la representación. Esta noción de *event*, basada como se explicará en la comprensión del espacio a partir de las acciones que en él tienen lugar –más allá de que éstas sean previstas o no por el arquitecto–, se convertirá en el eje estructurador de la obra de Tschumi, punto de distinción respecto a la arquitectura entendida como proyecto, consolidado en el contexto de la modernidad.

6.1.2 El problema del espacio, el espacio como problema

En la década de los setenta, fundamentalmente desde un punto de vista teórico o conceptual, Bernard Tschumi volverá sobre un asunto para él central: el espacio.¹⁸ Se trata de una aproximación particular, pues este espacio ya no es observado como una unidad, sino más bien como un ámbito en tensión, exponiendo sus contradicciones. Al respecto, Tschumi prestará especial atención a la relación que se produce entre la concepción ‘del’ espacio y la experiencia ‘en’ el espacio, dos instancias diferentes, pero fundamentales para entender la capacidad de maniobra de la arquitectura.¹⁹

En términos concretos, Tschumi cuestionará aquella valoración del espacio que lo describe como la formalización de un ideal definido en abstracto, consolidada durante la modernidad. Así, la pretensión de coherencia entre formulación, materialización y uso del espacio –expuesta tempranamente por la lógica de la copia idéntica– es puesta en entredicho por la mirada de Tschumi, quien reconoce las posibilidades de no correspondencia entre las partes, de disyunción.

La palabra ‘disyunción’ es recurrentemente utilizada por Bernard Tschumi y da título a uno de sus artículos, *Disjunctions*, publicado en 1987 en la revista *Perspecta*. El término apela justamente a la ausencia de reciprocidad entre las partes que supuestamente constituyen un todo común, incluso a la exclusión de una respecto a otra, o viceversa. Esta disyunción se opone a las pretensiones –para Tschumi siempre ficticias– de unidad y coherencia que se intentan imponer en el discurso arquitectónico y también en las estrategias de proyecto. De esta manera, la noción de disyunción expresa la conflictividad de la arquitectura, pero también su capacidad crítica, subversiva incluso. Además, tal disyunción permite pensar a la arquitectura en un estado de permanente inestabilidad (Tschumi, 1994a, p. 19), expuesta al cambio, condición que no es

¹⁸ Esta preocupación por el espacio está presente tempranamente en el trabajo de Bernard Tschumi, tal como demuestra la exposición por él organizada el año 1975, *A Space: A Thousand Words*, en colaboración con RoseLee Goldberg. En esta muestra, realizada en el Royal College of Art, se invitaba a artistas y arquitectos a pensar sobre la producción del espacio a través de información gráfica y un pequeño texto escrito. La muestra contó con la participación, entre otros, de Christian de Portzamparc, Fernando Montes, Peter Cook, Dan Graham, Nigel Coates, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis. Al respecto véase el catálogo de la exposición *A space: a thousand words* (1975) y el artículo *The London Conceptualists. Architecture and Performance in the 1970s* (2008) de Sandra Kaji-O’Grady, que permite caracterizar el momento cultural en el que tiene lugar la muestra organizada por Tschumi y Goldberg.

¹⁹ Tal como señala Louis Martín (1990), en esta aproximación al espacio como problema esencial de la arquitectura es muy importante para la mirada propuesta por Tschumi la influencia literaria. Concretamente, esta influencia proviene de un grupo de autores cercanos a la revista francesa *Tel Quel*, creada por Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier, publicada entre 1960 y 1982. En esta órbita podemos inscribir, entre otros a Georges Bataille, Philippe Sollers, Michel Foucault, Roland Barthes o Jacques Derrida. Más allá de las especificidades planteadas por cada autor, prevalece en este grupo un intento de superar la lectura binaria (signo/significado) instalada por el trabajo de Ferdinand de Saussure, posición que le permite a Tschumi pensar en un espacio abierto a múltiples significados. Al respecto, no es casualidad que en el citado texto *The work of representation* (2013 [1997], pp. 20-26) Stuart Hall analice el trabajo de Roland Barthes como parte de la diversificación del enfoque constructivista sobre las representaciones iniciado justamente por Saussure.

En términos generales y tal ocurre con el trabajo del propio Tschumi, en este grupo cercano a *Tel Quel*, podemos reconocer dos grandes preocupaciones: el interés por la construcción de sentido y la aproximación a los límites del lenguaje, en tanto forma de expresión de los significados establecidos por una determinada sociedad o cultura. Como hemos venido comentando, Bernard Tschumi hace foco precisamente en la interacción que se produce entre los significados establecidos en el campo arquitectónico y sus medios de expresión.

vista como negativa, sino más bien como una característica constitutiva, que abre camino hacia oportunidades reflexivas, de apertura.

En esta lectura propuesta por Tschumi, es fundamental el movimiento, las dinámicas de cambio y transformación que tienen lugar en el espacio, en la ciudad, para él recurrentemente eliminadas por los discursos arquitectónicos. Específicamente, la atención se centra en la irrupción de los ‘cuerpos’ en el espacio, en las acciones capaces de desestabilizar, de alterar el orden inicialmente establecido, poniendo en tela de juicio las pretensiones de control de la arquitectura y la planificación urbana. Para Tschumi, estos cuerpos no son la manifestación de una anomalía respecto al orden establecido, son parte constitutiva del espacio, razón por la cual tendrán un lugar preponderante en su aproximación a las representaciones y sus estrategias de proyecto.

En general, Bernard Tschumi cuestiona que la arquitectura sea entendida como algo estático y por esta razón sus formulaciones teóricas, también proyectuales, destinarán esfuerzos importantes a superar este límite, avanzando hacia una forma de entender el espacio basada en la interconexión dinámica de sus partes.

Esta aproximación al espacio supone un cambio importante, pues como hemos venido comentando, toma distancia de aquella tendencia a pensar su constitución exclusivamente a partir de la definición de formas y volúmenes. De esta manera, cuestionando la prioridad otorgada a definiciones estáticas, Bernard Tschumi (1994b, p. 259) plantea un acercamiento al espacio en clave activa, cuestión que le permitirá pensar en la labor del arquitecto como “the design of conditions” (“el diseño de las condiciones”), que propician y permiten la acción, pero que no la dirigen o prescriben. Es decir, la formulación inicial de un contexto de acción siempre susceptible a ser modificado.²⁰

En una línea similar al trabajo de Alison y Peter Smithson pero probablemente desde una perspectiva más teórica e incluso intelectual, Bernard Tschumi se interesa por las transformaciones físicas y programáticas que tienen lugar en el espacio. En este marco y extremando posiciones, para Tschumi el espacio –incluso más, la propia arquitectura– se constituye como tal a partir de un uso activo y no en función de la imposición previa de formas y comportamientos.

Siguiendo esta posición, Tschumi cuestionará los mecanismos de representación habitualmente utilizadas en arquitectura, pues para él estas estrategias de visualización refuerzan una mirada estática, centrada en la composición material y en la distribución de funciones. En dirección

²⁰ Como el propio Bernard Tschumi reconoce, en esta aproximación a la arquitectura como ‘el diseño de las condiciones’, una referencia importante es el trabajo de Cedric Price, por ejemplo de su proyecto *Fun Palace* del año 1974, entendido como una actividad de relaciones posibles y no como un marco de funciones rígidas. En entrevista con Marco De Michelis (2003, p. 19), Tschumi sostiene: “As a student, I was interested in Cedric’s work, and the reason was that I was discovering that you could devise an architecture without actually being ‘architectural’. You could build with concepts, designing the conditions for architecture rather than conditioning designs”. (“Como estudiante, estaba interesado en el trabajo de Cedric, y la razón era que estaba descubriendo que se podía diseñar una arquitectura sin ser realmente ‘arquitectónica’. Podrías construir con conceptos, diseñando las condiciones para la arquitectura en lugar de condicionar el diseño”) [trad. propia].

contraria, la exploración representacional emprendida por Tschumi incorpora variables de naturaleza dinámica –desplazamientos, acciones, temporalidad–, diversificando la aproximación habitual al registro del espacio y la ciudad.

Tempranamente, a partir de su traslado a Londres, podemos reconocer en el trabajo de Tschumi el interés por ampliar la caracterización y significación habitual del espacio. En sus primeros años en la Architectural Association,²¹ Tschumi impartirá asignaturas con un fuerte contenido político: *Urban Politics* o *The politics of Space*, son algunos de los nombres de estas asignaturas. Influenciado como se ha comentado por los sucesos de Mayo de 1968 y también por el trabajo de L'Internationale Situationniste y Henri Lefebvre, Tschumi reconocerá en el espacio un potencial transformador, un escenario propicio para la acción crítica.²²

Lo ocurrido en París el año 1968 llamará profundamente la atención de Bernard Tschumi (1994a, pp. 4-5), pues para él estos acontecimientos suponen una posibilidad, la ‘espacialización’ de una ciudad ‘otra’. El Mayo del 68’ ayudará a despertar en Tschumi el interés por aquellas transformaciones espontáneas, inesperadas, que forman parte de la vida urbana y que tienen la capacidad de alterar cualquier configuración previa (Imagen 56, 57).

Tal como se puede apreciar en el artículo *The Environmental Trigger*, publicado el año 1975, Tschumi pone en valor la emergencia en el espacio de cambios inesperados, la presencia de actos capaces de modificar y desestabilizar el orden establecido. El mencionado artículo, recoge el espíritu de estas primeras ideas y en él se plantea una aproximación a la arquitectura como elemento activador, desencadenante e incluso subversivo; una posibilidad latente de resistencia frente al orden institucionalizado.

Para ejemplificar su posición, Tschumi hace referencia a *La Maison du Peuple*, una acción espontánea realizada el año 1968 a las afueras de París por estudiantes de la escuela de Beaux Arts, quienes ocupan de forma ilegal el sitio a intervenir y utilizan materiales ‘prestados’. Este es el tipo de intervenciones que le interesan a Tschumi y que también pondrá en práctica junto a

²¹ En la década de los setenta, momento en el que Bernard Tschumi se traslada a Londres, la Architectural Association se caracterizará por una línea de acción claramente exploratoria. En la constitución de este perfil será fundamental la figura de Alvin Boyarsky, director de AA entre los años 1971 y 1990. Boyarsky logrará reunir a su alrededor un grupo heterogéneo e inquieto como cuerpo docente, en el que junto a Tschumi destacan Charles Jencks, Elia Zhenghelis, Peter Cook, Dalibor Vesely, Robin Evans, Daniel Libeskind o el propio Peter Smithson. En general, podemos decir que en la década de los setenta, Londres se convierte en uno de los epicentros del debate arquitectónico de vanguardia, tal como demuestra el traslado a esa ciudad de los grupos italianos Archizoom o Superstudio, muy interesados por cierto en las posibilidades de la representación. Al respecto véase la edición de abril de 1971 de *Architectural Design* que aborda la figura Alvin Boyarsky.

Es interesante pensar que de manera paralela a la etapa en la que la Architectural Association es dirigida por Alvin Boyarsky, se desarrolla en Estados Unidos The Institute for Architecture & Urban Studies (IAUS), dirigido por un joven Peter Eisenman, en el que también confluyen otras figuras relevantes para el panorama arquitectónico de los años setenta: Peter Eisenman, Diana Agrest, Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Massimo Cacciari o Rem Koolhaas, entre otros. Tschumi participará de manera directa en ambos contextos –en AA entre 1970 y 1975; y en IAUS en 1976– incorporándose activamente a sus debates y discursos. En este contexto, resulta útil revisar la investigación *Radical Pedagogies*, un trabajo colaborativo de estudiantes de doctorado de Princeton University, liderado por Beatriz Colomina. Este estudio analiza los casos de Alvin Boyarsky y Architectural Association; y también del Institute for Architecture and Urban Studies. Información disponible en línea: <https://radical-pedagogies.com/>

²² En este ambiente y a través de los cursos impartidos en el módulo *Unit 1* de la AA, Tschumi pondrá en marcha una aproximación socio-política al espacio, a la par de una sensibilidad asociada a cuestiones artísticas, fundamentalmente con la fotografía, el arte conceptual y la performance. Así, tempranamente se hace evidente un cruce entre discurso crítico y discurso visual, fundamental en el trabajo de Tschumi y su aproximación a la representación arquitectónica.

sus estudiantes de la Architectural Association, como demuestra el ‘asalto’ a la estación de ferrocarril de Keith Town en noviembre de 1971, en la que se realizaron pintadas y pequeñas edificaciones para el uso de la comunidad cercana al lugar. Así, estas primeras aproximaciones constituyen una suerte de operación de liberación de las estructuras espaciales y urbanas consolidadas.

Ahora bien, si en un primer momento prevalece una mirada más ‘política’ en torno al espacio, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta las reflexiones de Tschumi se encauzan hacia una discusión todavía más disciplinar. A partir de lo que denominará “The architectural paradox” (1975b, p. 137) (la paradoja de la arquitectura, la paradoja arquitectónica), Tschumi iniciará una línea de investigación centrada en aquello que llamará *event* (acontecimiento), asunto que como veremos es central en su discurso, en su aproximación a las representaciones y también al proyecto. A través de este *event*, Tschumi podrá repensar, desde una perspectiva crítica, la noción de función en tanto uso rígido y preestablecido del espacio, instalada por el movimiento moderno y la conocida máxima que indica que la forma sigue a la función, “form ever follows function” (Sullivan, 1896, p. 409).



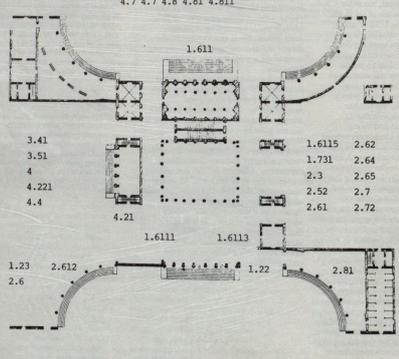
_Imagen 56. Estudiante arrojando piedras a la policía en París durante el levantamiento estudiantil de mayo de 1968. Gamma-Keystone, Getty Images. Fuente: <https://www.nytimes.com>

_Imagen 57. Una calle de París en 1968 durante los enfrentamientos entre la policía y los estudiantes. Fotografía de Frank Herrmann. Fuente: <https://www.nytimes.com>



1.2 3.42 1.3 2.51 1.6113 1.7 2.61 2.63 4.3 1.731

1. 1.1 1.2 1.21 1.22 1.221 1.23
 1.3 1.4 1.41 1.411 1.412 1.5
 1.6 1.61 1.611 1.6111 1.6112
 1.6113 1.6114 1.6115 1.6116 1.7
 1.7 1.71 1.72 1.73 1.731 2. 2.1
 2.2 2.21 2.3 2.4 2.4 2.5 2.51
 2.52 2.6 2.61 2.61 2.612 2.62
 2.63 2.64 2.65 2.7 2.71 2.7 2.8
 2.81 2.9 3. 3.1 3.11 3.12 3.2
 3.21 3.3 3.31 3.4 3.41 3.42 3.5
 3.51 4. 4.1 4.2 4.2 4.21 4.22
 4.221 4.23 4.3 4.4 4.5 4.5 4.6
 4.7 4.7 4.8 4.81 4.811



1.611

3.41 1.6115 2.62
 3.51 1.731 2.64
 4 2.3 2.65
 4.221 2.52 2.7
 4.4 2.61 2.72

1.23 2.612 1.22 2.81
 2.6

1.6111 1.6113

QUESTIONS OF SPACE: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)

Bernard Tschumi

1. Most people concerned with architecture feel some sort of disillusion and dismay. None of the early utopian ideals of the 20th century has materialised, none of its social aims has succeeded. Blurred by reality, the ideals have turned into redevelopment nightmares and the aims into bureaucratic policies. The split between social reality and utopian dreams has been total, the gap between economic constraints and the illusions of all-solving technique has been absolute. Pointed out by critics who knew the limits of architectural remedies, this historical split has now been bypassed by recent attempts to reformulate the concepts of architecture. In the process, a new split appears. More complex, it is not the symptom of professional naivety or economic ignorance, but the sign of a fundamental question which seems to lie in the very nature of architecture and of its essential element space. By focusing on itself, architecture has entered an unavoidable paradox that is more present in space than anywhere else — the impossibility of both questioning the nature of space and at the same time experiencing a spatial praxis.

2. I have no intention of reviewing architectural trends and their connection with the arts. My general emphasis on space rather than on disciplines (such as art, architecture, semiology, etc.) will not be particularly aimed at regarding academic categorization. The merging of disciplines is too worn a path to provide a stimulating itinerary. Instead, I would like to focus attention on the present paradox of space and on the nature of its terms, trying to indicate how one might go beyond this self-contradiction, even if the answer may prove unobtainable. I shall first recall the historical context of this paradox. I will then examine (a) those trends which consider architecture as a thing of the mind, as a dematerialized or morphological variations (The Pyramid); (b) empirical research that concentrates on the senses, on the experience of space as well as the relationship between space and praxis (The Labyrinth); and (c) the contradictory nature of these two terms and the difference between the means of resolving the paradox by shifting the nature of the debate, such as politics, and the means that alter the paradox altogether (The Pyramid and The Labyrinth). The questions that accompany this text are here to point out in a condensed form some of the issues raised by a theory of space.

3. Etymologically, 'defining' space means both 'making space distinct' and 'stating the precise nature of space.' Much of the current confusion about space can be illustrated by this linguistic ambiguity. While art and architecture have been essentially concerned with the first sense, philosophy, mathematics and physics have historically tried to give interpretations to something variously described as 'a material thing in which all material things are located' or as 'something subjective with which the mind categorizes things.' Remember: with Descartes ended the Aristotelian tradition according to which space and time were 'categories' that enabled the classification of 'sensory knowledge.' Space became absolute. Object before the subject, it dominated senses and bodies by containing them. Was space inherent to the totality of what exists? Such was the question of space, for Spinoza and Leibniz. Returning to the old notion of category, Kant described space as neither matter nor set of objective relations between things, but as an ideal internal structure, an *a priori* of consciousness, an instrument of knowledge. Subsequent mathematical developments on non-Euclidean spaces and their topologies did not eliminate the philosophical discussions. These responded with the widening gap between abstract spaces and society. But space was generally accepted as a 'sensu commune', a mental thing, a sort of all-embracing set with its subsets, such as literary space, ideological space and psychoanalytical space.

4. Architecturally, to define space (or making space distinct) literally meant 'to determine boundaries.' Space had been rarely discussed by architects before the beginning of the 20th century. But by 1915, it meant 'Raum' with all the overtones of German aesthetics, with the notion of Raumumfeldung or 'felt volume.' By 1923, the idea of felt space merged with the idea of composition and became a three-dimensional continuum, capable of metrical subdivision that could be related to academic rules. From then on, architectural space was consistently seen as a uniformly extended material to be modelled in various ways, and the history of architecture was seen as the history of spatial concepts. From the Greek 'power of interacting volumes' to the Roman 'hollowed-out interior space', from the modern 'interaction between inner and outer space' to the concept of 'transparency', historians and theorists referred to space as some three-dimensional lump of matter.

To draw a parallel between the philosophies of a period and the spatial concepts of architecture is always tempting. Never was it done as obsessively as during the thirties. Giedion related Einstein's Relativity Theory to cubist painting, and architecture translated the cubist planes into Le Corbusier's Villa Garches. Despite these space-time concepts, the notion of space remained a simplistic and amorphous matter to be defined by its physical boundaries, only to be categorized by more recent formulations of a linguistic nature. By the late sixties, freed from the technological determinants of the post-war period and aware of recent linguistic studies, architects talked about the Square, the Street, the Arcade, wondering if these did not constitute a little-known code of space, with its own syntax and meaning. Did language precede these socio-economic urban spaces, did it accompany them, or even follow them? Was space a condition or a formulation? To say that language preceded these spaces was certainly not obvious; human activities leave traces that may precede language. So was there a relationship between space and language, could one 'read' a space? Was there a dialectic between social praxis and spatial forms?

5. Yet the gap remained between ideal space (the product of mental processes) and real space (the product of the social praxis). Although such a distinction is certainly not ideologically neutral, we shall see that it is in the nature of architecture. As a result, the only successful attempts to bridge this philosophical gap were those that introduced historical or political concepts such as 'production' in the wide sense it had in Marx's early texts. Much research had in France and in Italy 'opposed space' as a pure form to space 'as a social product'; 'space' is an intermediary to space 'as a means of reproduction of the mode of production.'

This politico-philosophical critique had the advantage of giving an all-embracing approach to space, avoiding

Questions of Space: Experienced (A), Conceived (B), Perceived (C)
 On April 21, 1975, visiting an architectural establishment in Central London, I asked 60 women to write questions relating to space. This inquiry into the manner of the question pertains their defined 'question space', i.e. the first form of presentation. The answers, although limited in the questions included in the footnotes section of my article. I then set further series of questions and new forms of presentation, one of which is illustrated here. The numbers refer to the questions included in the footnotes section of my article. The plan is one of Palladio's unexcited villa.

Imagen 58. Páginas iniciales artículo *Questions of space: The Pyramid and Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, publicado por Bernard Tschumi en *Studio International*, número septiembre-octubre, 1975. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original.

206

6.1.3 La paradoja de la arquitectura. Entre conceptos y experiencias

“ (...) it is my contention that the moment of architecture is that moment when architecture is life and death at the same time, when the experience of space becomes its own concept. In the paradox of architecture, the contradiction between architectural concept and sensual experience of space resolves itself at one point of tangency: the rotten point, the very point that taboos and culture have always rejected. This metaphorical rot is where architecture lies. Rot bridges sensory pleasure and reason”²³

(Tschumi, 1976, p. 60)

Un punto crucial en la argumentación y posición asumida por Bernard Tschumi es la exposición de lo que él denomina ‘paradoja de la arquitectura’, asunto discutido fundamentalmente en el texto *Questions of space: The Pyramid and Labyrinth (or the Architectural Paradox)* (1975b)²⁴, abordado también en el artículo *Architecture and Transgression* (1976). Para ejemplificar este asunto, Tschumi utiliza como metáfora la tensión entre la ‘pirámide’ y el ‘laberinto’, es decir, entre la razón que busca ordenar, conceptualizar al espacio, y nuestras posibilidades de percepción y experiencia.²⁵ Para Tschumi, tal paradoja se produce en la medida en que en la arquitectura confluyen dos aspectos complementarios pero al mismo tiempo contradictorios entre sí: por un lado la ideación ‘del’ espacio y por otro lado la experiencia ‘en’ el espacio.

Esta forma de plantear la paradoja de la arquitectura tiene un punto de origen reconocible: la oposición entre pirámide y laberinto formulada por Denis Hollier al analizar el trabajo de Georges Bataille. En el texto *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille* (1992 [1974], pp. 57-73), Hollier utiliza la mencionada metáfora para explicar el intento sostenido de la razón (pirámide) por dominar y controlar a la experiencia (laberinto); y sostiene que el trabajo de Bataille puede ser leído, precisamente, como una respuesta crítica a esta dualidad razón/experiencia. De acuerdo a Hollier, la posición de Bataille plantea que nunca la razón puede controlar del todo a la experiencia y que cualquier intento en esta dirección no es más que una ficción, pues la mirada elevada, desde arriba, que permite ver y controlar todo es siempre una ilusión. Hollier (1992 [1974], pp. 61) señala:

“ One never is inside the labyrinth, because, unable to leave it, unable to grasp it with a single glance, one never *knows* if one is inside. We must describe as a labyrinth that

²³ “(...) sostengo que el momento de la arquitectura es el momento en que la arquitectura es vida y muerte al mismo tiempo, cuando la experiencia del espacio se convierte en su propio concepto. En la paradoja de la arquitectura, la contradicción entre el concepto arquitectónico y la experiencia sensual del espacio se resuelve en un punto de tangencia: el punto podrido, el punto que los tabúes y la cultura siempre han rechazado. Esta podredumbre metafórica es donde radica la arquitectura. La podredumbre une el placer sensorial y la razón” [trad. propia].

²⁴ El año 1990, con la edición del señalado libro *Questions of Space. Lectures on Architecture*, este artículo dará origen a dos textos diferentes: *The Architectural Paradox* (1995 [1990]b) y *Questions of Space* (1995 [1990]c)

²⁵ En términos generales, el trabajo de Georges Bataille constituye una referencia importante para Bernard Tschumi. En un pequeño texto destinado a dar una definición de la arquitectura, el pensador francés formula una aproximación a ésta entendida como mecanismo de imposición del orden (Bataille, 2003 [1929], pp. 19-20). Un orden que de acuerdo a Bataille puede ser transgredido, reelaborado a partir de la acción crítica. Esta capacidad de transgresión presente en la obra de Bataille es altamente valorada en la línea de análisis desarrollada por Tschumi, tal como se expresa explícitamente en el texto *Architecture and its Double* (1978).

unsurmountably ambiguous, spatial structure where one never knows whether one is being expelled or enclosed, a space composed uniquely of openings, where one never knows whether they open to the inside or the outside...”²⁶

De acuerdo a esta interpretación, en el caso específico de la arquitectura el nudo problemático se produce a partir de la tensión no resuelta entre su entendimiento como una concepción mental –enunciada tempranamente por Alberti y la lógica de la copia idéntica²⁷– y aquello que efectivamente ocurre en el espacio, nuestro encuentro con él.

En sintonía con lo que hemos venido comentando a lo largo de esta investigación, Tschumi (1975b, p. 137) advierte que en la arquitectura predomina una valoración del espacio como ‘cosa mental’, definida en abstracto, en desmedro de las posibilidades de la experiencia.²⁸ El problema es que cuando la arquitectura se restringe a una definición mental, tiende a convertirse en un asunto de orden, de reglas definidas en ‘otra parte’ como señalaba en páginas anteriores Stan Allen, lejos de aquella realidad en la que finalmente se pondrá en práctica. Este predominio de las reglas sobre la experiencia se expresa abiertamente en uno de los *Advertisements for Architecture*²⁹ realizados por Tschumi (Imagen 59), en el que la imagen de un hombre maniatado escenifica la imposibilidad de libre movimiento.

En esta dirección, Tschumi (1975b, p. 137) resumirá la paradoja que se produce a partir del encuentro entre ‘espacio concebido’ y el ‘espacio de la experiencia’ de esta manera: “the impossibility of both questioning the nature of space and the same time experiencing a spatial praxis”³⁰, señalando gráficamente que el concepto de perro no ladra (“The concept of dog does not bark”) (1994b, p. 252), es decir, que por más completa que pueda parecer una concepción o idea del espacio, ésta nunca ‘es’ el espacio.

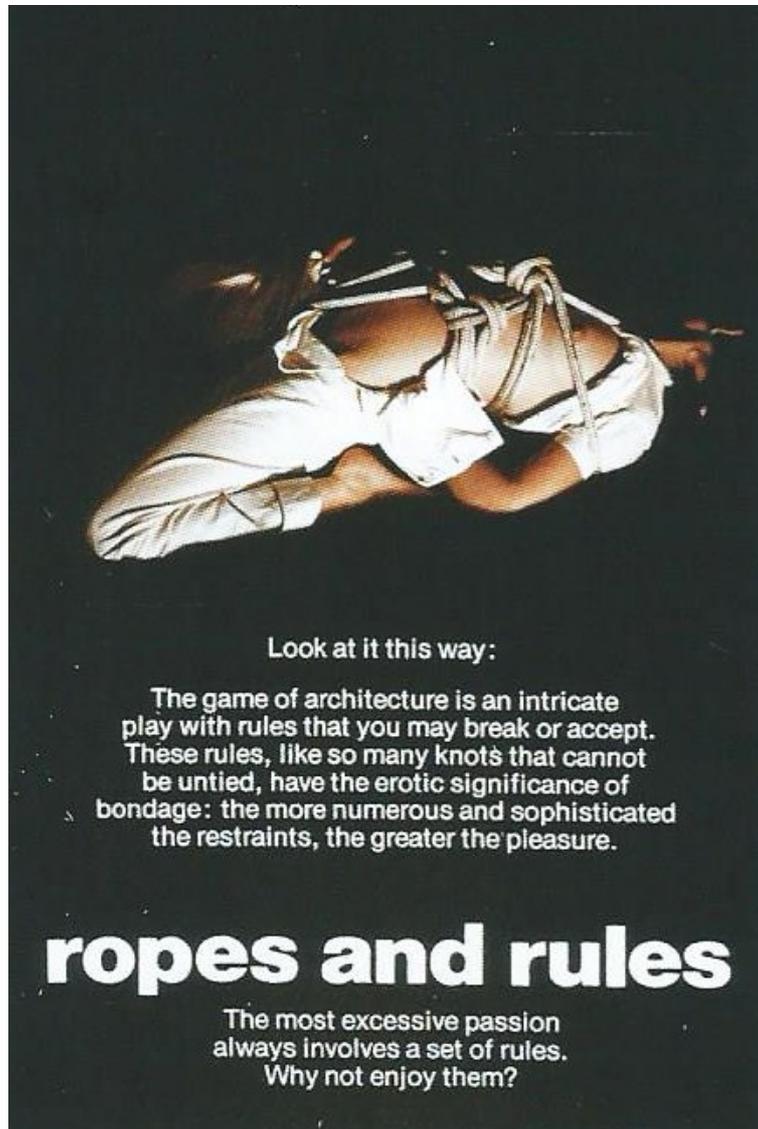
²⁶ “Uno nunca está dentro del laberinto, porque, incapaz de abandonarlo, incapaz de aprehenderlo con una sola mirada, uno nunca sabe si está dentro. Debemos describir como laberinto esa estructura espacial inigualmente ambigua donde uno nunca sabe si está siendo expulsado o encerrado, un espacio compuesto únicamente por aberturas, donde uno nunca sabe si se abren hacia adentro o hacia afuera ...” [trad. propia].

²⁷ La pirámide expresa el predominio de la razón y se emparenta con aquella separación entre teoría y práctica presente tempranamente en *De re aedificatoria*, en tanto plantea una aproximación al espacio en abstracto, alejada de la realidad material, en la que la idea del arquitecto precede a la existencia de la obras.

²⁸ El propio Tschumi (1975b, p. 137) rastrea esta deriva hacia la abstracción y reconoce en el trabajo de René Descartes un punto de inflexión, pues éste define al espacio como un absoluto, un objeto alejado del sujeto, momento a partir del cual se establece una brecha importante entre espacio ideal y espacio real, separación a la que nos referíamos anteriormente. Precisamente, las consecuencias de esta distancia son analizadas por Tschumi a partir de la distinción planteada entre la pirámide y el laberinto. Además, como hemos venido comentando a lo largo de esta investigación, este ‘espacio concebido’ corresponde a una manera usual de entender a la arquitectura, sobre todo a partir de la distinción moderna entre diseñadores y fabricantes, que más profundamente se traduce en la separación entre teoría y práctica.

²⁹ *Advertisements for architecture*, es un trabajo realizado por Bernard Tschumi entre 1976 y 1977; y está conformado por una serie de postales realizadas a modo de anuncio publicitario. Dispuestas mayoritariamente sobre fondo negro, estos ‘anuncios’ combinan imágenes y palabras, constituyendo pequeños manifiestos contra los valores tradicionalmente defendidos por la arquitectura. Algunas de estas postales acompañarán los artículos publicados por Tschumi, por ejemplo *The Pleasure of Architecture* (1977) o *Architecture and Transgression* (1976), e intentan poner en evidencia la disociación existente entre la experiencia ‘en’ el espacio y la concepción ‘sobre’ el espacio. Utilizando el imaginario de la publicidad, estos *advertisements* buscan generar un alto impacto comunicativo, cuestionando ideas aprendidas y recurrentemente repetidas en torno a la arquitectura.

³⁰ “la imposibilidad de cuestionar la naturaleza del espacio y al mismo tiempo experimentar una praxis espacial” [trad. propia].



_Imagen 59. *Advertisements for Architecture*, Bernard Tschumi, 1977. Impresión cromogénica, 57 x 38 cm.
Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p.90)

Míralo de esta manera:

El juego de la arquitectura es un juego complejo con reglas que puedes romper o aceptar.

Estas reglas, como tantos nudos que no se pueden desatar, tienen el significado erótico de la esclavitud: cuanto más numerosas y sofisticadas son las restricciones, mayor es el placer.
cuerdas y reglas

La pasión más excesiva siempre implica un conjunto de reglas.
¿Por qué no disfrutarlas?

De esta manera, si la arquitectura se constituye como tal a partir de dos ámbitos interdependientes pero al mismo tiempo excluyentes entre sí, ésta es siempre la expresión de una pérdida, de una deficiencia (Tschumi, 1995 [1990]b, pp. 27-28). Esto, en la medida en que si valoramos a la arquitectura en función de las ideas, desatendemos al espacio percibido, a la experiencia; y si nos centramos en la experiencia del laberinto podemos desatender los conceptos puestos en juego.

Analizando este panorama contradictorio, Tschumi no pretende solucionar o superar la paradoja de la arquitectura a través de una respuesta definitiva, sino más bien explicitar la ficción que subyace en todo intento de orden. Se trata de reconocer esta paradoja e incluso propiciar su intensificación a partir de la atención a las posibilidades de modificación de aquello previamente establecido en el plano de la abstracción. El punto de partida es aceptar las contradicciones y en función de esta aceptación valorar la experiencia en el espacio, al laberinto y su capacidad de trasgredir aquellas predicciones que intentan subordinarlo y limitar su campo de acción.³¹ Dicho de otra manera, el reconocimiento de esta paradoja se transforma en una reivindicación de las acciones ‘en’ el espacio, de su capacidad de saltar o desbordar las reglas inicialmente establecidas. Así, incluso por negación, las reglas no dejan de ser importantes en el discurso de Tschumi, pues se convierten en una frontera a desplazar, enfatizando la capacidad subversiva de las acciones en el espacio. En esta dirección, si bien se plantea una evidente reivindicación de la experiencia, no se trata de apartar del todo a las reglas, más bien de reconocer las contradicciones del ejercicio arquitectónico, pues las normas establecidas por la pirámide pueden ser constantemente excedidas por la práctica. Precisamente, Bernard Tschumi pensará a la arquitectura como el choque entre las reglas y su exceso.

Al pensar en este encuentro de opuestos Tschumi recurre a la noción de ‘erotismo’, entendido como aquel punto de no coincidencia en que el que emergen los excesos.³² En este contexto, a

³¹ De acuerdo a Hollier, esta apuesta por no ‘solucionar’ la paradoja, por no salir del laberinto, también se puede rastrear en la obra de Bataille, quien cuestiona la idea de proyecto como estrategia de salida. Hollier (1992 [1974], pp. 60-61) señala: “Bataille reverses the traditional metaphorical sense of the labyrinth that generally links it with the desire to get out (...) Bataille, on the contrary, denounces (‘Icarian’) solutions. Above all, he denounces the wish that it lead somewhere, have a solution (whether a scientific one, praising the merits of the ‘ancient geometric conception of the future’ or an artistic-utopian one, dreaming of scape), because the only result of this wish is that, far from being a real exit from the labyrinth, it transforms labyrinth into prison (...) ‘The project’, according to Bataille, ‘is the prison’. To want get out of the labyrinth, making this into a project, is to close it, to close oneself inside it”. (“Bataille invierte el sentido metafórico tradicional del laberinto que generalmente lo vincula con el deseo de salir (...) Bataille, por el contrario, denuncia las soluciones (‘Icarianas’). Sobre todo, denuncia el deseo de que conduzca a algún lado, tenga una solución (ya sea científica, alabando los méritos de la ‘antigua concepción geométrica del futuro’ o artística-utópica, soñando con escapar), porque el único resultado de este deseo es que, lejos de ser una salida real transforma al laberinto en prisión. (...) ‘El proyecto’, según Bataille, ‘es la prisión’. Querer salir del laberinto, es convertir esto en un proyecto, encerrarse dentro de él”) [trad. propia].

³² Como señala Denis Hollier, esta apelación al erotismo también está presente en el trabajo de Georges Bataille. Para (Hollier 1992 [1974], p. 67) la acción de escribir y leer en Bataille es en sí misma una práctica erótica (“erotic practice”) y tiene que ver con una apertura del lenguaje, con poner en riesgo sus significados. Hollier (1992 [1974], p. 67) indica que: “Everything Bataille develops surrounding the theme of communication is intended to establish precisely this ‘communication’ between eroticism and literature. An intransitive communication, this is not the communication of a message, but the rupture of individual limits enclosing those beings it brings into play, and even, if need be, the implied destruction of any message. For Bataille, communication does not submit to the structure imposed on it by linguists (sender, receiver, message, etc.); it destroys this structure”. (“Todo lo que Bataille desarrolla en torno al tema de la comunicación tiene la intención de establecer precisamente esta ‘comunicación’ entre el erotismo y la literatura. Una comunicación intransitiva, no es la comunicación de un mensaje, sino la ruptura de los límites individuales que encierra a esos seres que pone en juego, e incluso, si es necesario, la destrucción implícita de cualquier mensaje. Para Bataille, la comunicación no se somete a la estructura que le imponen los lingüistas (remitente, receptor, mensaje, etc.); destruye esta estructura”) [trad. propia].

Tschumi le interesa indagar en ese momento de no correspondencia, de encuentro entre el orden preestablecido y aquello que lo excede, dando como resultado su inevitable transformación. Hablamos de una aproximación que además rehuye de la lectura de la arquitectura como una producción que da como resultado un objeto puro, inmodificable.

Para Tschumi, la arquitectura ocurre precisamente en aquel momento de encuentro, de tensión entre concepto y experiencia. Por tanto, no se trata de ofrecer una solución, de dar una coherencia ilusoria a algo que no lo tiene, sino más bien de exponer y aceptar las contradicciones. El ‘placer’ de la arquitectura corresponde, precisamente, a esa zona de conflicto en el que se torna evidente la confrontación entre los opuestos que constituyen la paradoja de la arquitectura: concepto y percepción; espacio y uso; orden y alteración; proyecto y experiencia.³³ Así, el erotismo al que se refiere Tschumi valora el placer del conflicto, aquel espacio en el que los límites son desbordados, el desajuste de las fronteras de acción inicialmente establecidas.³⁴

“The ultimate pleasure of architecture is that impossible moment when an architectural act, brought to excess, reveals both the traces of reason and the immediate experience of space”³⁵

(Tschumi, 1977, p. 217)

Para ejemplificar este asunto, el interés por los excesos y su evidencia en arquitectura, Tschumi incluye en otro de sus *Advertisements for Architecture* –inicialmente publicado junto al texto *Architecture and Transgression* (1976)– una imagen de la *Villa Savoye* tomada el año 1965, en la que el emblemático edificio de Le Corbusier aparece prácticamente en ruinas ([Imagen 60](#)). Se trata de la manifestación literal de como los excesos son capaces de socavar la pretendida pureza de las obras de arquitectura, de modificar radicalmente su aspecto y condiciones de uso. Lejos

³³ Esta idea de ‘placer’ es desarrollada en el texto *The Pleasure of Architecture* (1977) en cuyo título, como hemos señalado, hay una referencia directa a *El placer del texto* (2007 [1973]) de Roland Barthes. En este trabajo, el autor francés plantea una mirada crítica sobre la semiología convertida en una corriente de pensamiento institucionalizada. El ‘placer del texto’ al que se refiere Barthes entiende a la escritura como una práctica crítica, tal como ocurre en el caso de Bataille. Como también se puede apreciar en la obra *Lección inaugural* (2007 [1978]), Barthes piensa en el texto, en la escritura, como un espacio de resistencia capaz de combatir y ensanchar los límites del lenguaje ‘desde dentro’. Este trabajo ‘desde’ y ‘sobre’ el lenguaje es relevante para el enfoque propuesto por Tschumi, pues como se ha mencionado, éste entiende que la discusión sobre la representación arquitectónica y sus sentidos es a su vez una reflexión sobre los límites de la propia disciplina. En general, el trabajo de Roland Barthes es muy influyente sobre los planteamientos de Bernard Tschumi. Al respecto, vale la pena recordar que el propio Barthes aborda la ciudad como problema en el texto *Semiología y urbanismo* (1993 [1967]) publicado el año 1967. En este trabajo, plantea la dificultad de analizar a la ciudad a partir de la lectura binaria establecida por Ferdinand de Saussure, pues en ella confluyen múltiples significados, siempre en transformación. Además también introduce el carácter erótico de la ciudad “(...) el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término. Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas” (Barthes, 1993 [1967], p. 265)

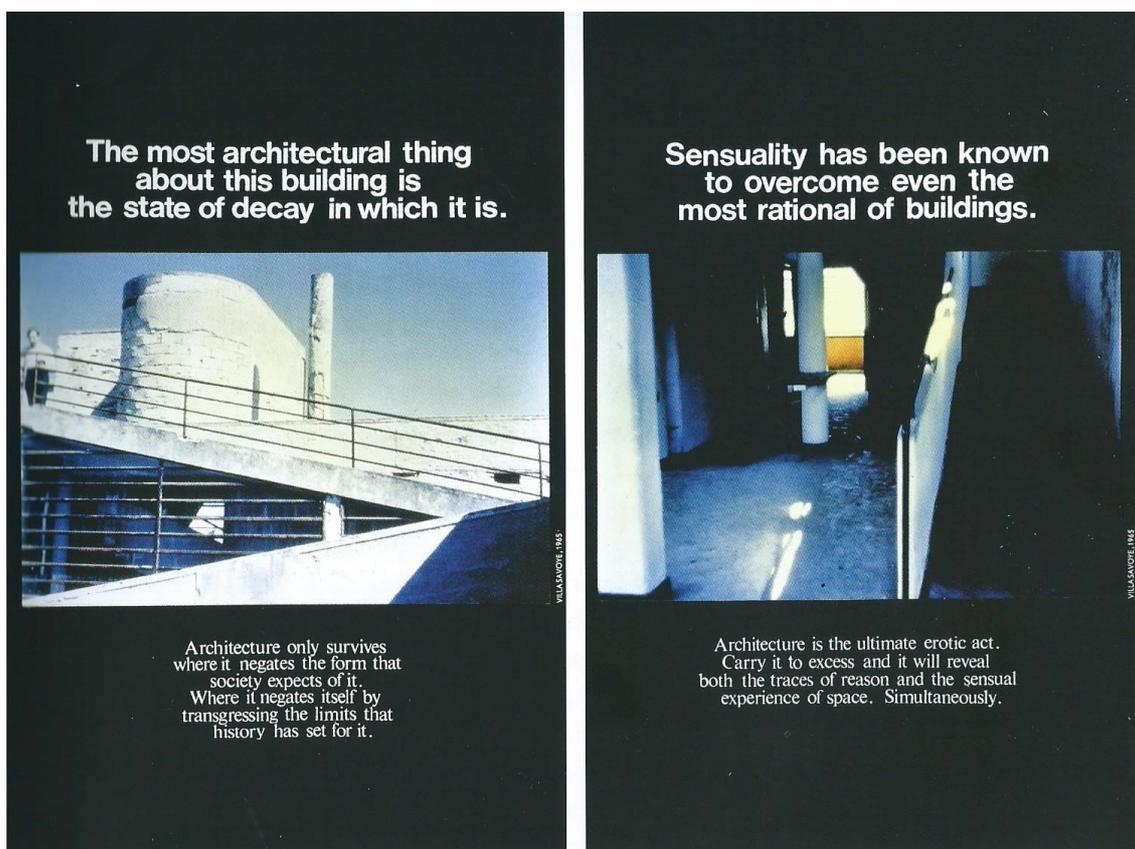
³⁴ Esta aproximación de Tschumi a los límites de la arquitectura será influenciada por el trabajo del escritor francés Philippe Sollers, concretamente por la mencionada obra *La escritura y la experiencia de los límites* (1978 [1968]). En tal texto, Sollers plantea una reflexión sobre los límites de la escritura, cuestión que Tschumi también hará en el caso de la arquitectura, concretamente en los artículos *Architecture and limits I, II y III*, publicados entre los años 1980 y 1981. Al respecto, es interesante constatar que así como la reflexión de Sollers lo lleva a indagar en nuevas formas de escritura, en el caso de Tschumi, la reflexión en torno a los límites de la arquitectura implicará también una ampliación de sus estrategias de representación.

³⁵ “El máximo placer de la arquitectura es ese momento imposible cuando un acto arquitectónico, llevado al exceso, revela tanto las huellas de la razón como la experiencia inmediata del espacio” [trad. propia].

de ser visto como algo negativo, de acuerdo a Tschumi (1976, p. 60) la *Villa Savoye* nunca fue tan conmovedora como en aquel momento de abandono total.

En este ámbito de discusión, frente a la dualidad pirámide/laberinto, Tschumi introduce un tercer foco de atención, la noción de ‘espacio experimentado’;³⁶ un punto de interés que se desarrollará a través de la noción *event*, una aproximación que toma distancia del espacio entendido como la formalización de unas ideas definidas en el plano de la abstracción. Este ‘espacio experimentado’, no supone un momento de síntesis, sino más bien un espacio de encuentro, de afección, momento erótico por excelencia.

³⁶ Tal como señala Louis Martin, en esta alusión al espacio experimentado también hay una referencia directa al trabajo Georges Bataille, específicamente al texto *La experiencia interior*. En este escrito Bataille (1986 [1954], p. 17) sostiene: “Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace esto supone que niega las autoridades y los valores existentes que limitan lo posible”.



_Imagen 60. *Advertisements for Architecture*, Bernard Tschumi, 1977. Impresión cromogénica, 57 x 38 cm c/u. Fuente: Bernard Tschumi. *Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 91)

Lo más arquitectónico
de este edificio es
el estado de descomposición en el que se encuentra.
La arquitectura solo sobrevive
donde niega la forma que
la sociedad espera de ella.
Donde se niega a sí misma al transgredir los límites
que la historia ha establecido para ella.

La sensualidad ha sido conocida
para superar incluso al
edificio más racional.
La arquitectura es el máximo acto erótico.
Llevarla al exceso y revelará
tanto las huellas de la razón como la sensual
experiencia del espacio. Simultáneamente.

6.1.4 El espacio como acontecimiento

“Events have an independent existence of their own. Rarely are they purely the consequence of their surroundings. Events have their own logic, their own momentum”³⁷

(Tschumi, 1983, p. 67)

El principio de *event* constituye una pieza clave en el planteamiento de Tschumi, en su acercamiento al espacio, al proyecto y por cierto también a las representaciones. A través de este término, Tschumi plantea que la arquitectura se constituye como tal a partir de la compleja relación que se produce entre las acciones y el espacio.³⁸

En este escenario, el espacio, la ciudad, son entendidos como un campo en tensión en el que se confrontan los sistemas normativos que intentan dar coherencia a usos y actividades –aquella narrativa a la que se refiere Stan Allen (2000, p. XIV)– y las múltiples transformaciones espontáneas derivadas de la experiencia. El *event* incorpora una mirada no causal sobre el espacio, que busca diversificar el predominio de significados preestablecidos, volviendo explícita la confrontación antes mencionada entre proyecto y experiencia. Así, tal como ocurre con la expresión *as found* en el caso de los Smithson, este *event* define buena parte del enfoque de aproximación desarrollado por Tschumi a partir de la década de los setenta.³⁹

El *event* se basa en el reconocimiento de la independencia que logran alcanzar las acciones en el espacio respecto a aquella función prevista para ellas, estimando su capacidad de modificar e incluso alterar lo establecido.⁴⁰ En este sentido, la noción de *event* se contrapone con la idea de función instalada por el Movimiento Moderno, cuestionamiento que, como hemos visto, coinciden con el trabajo de Alison y Peter Smithson. Es decir, más allá de cualquier prescripción, los acontecimientos a los que alude Tschumi tienen la capacidad de reorganizar y transgredir las normas de uso, las definiciones programáticas, pues cualquier función

³⁷ “Los acontecimientos tienen su propia existencia independiente. Raramente son puramente la consecuencia de su entorno. Los acontecimientos tienen su propia lógica, su propio impulso” [trad. propia].

³⁸ Este *event* se convierte en una especie de axioma de su trabajo, pues Tschumi (1983, p. 66) señala taxativamente que no existe la arquitectura sin acontecimientos: “(...) that there is no architecture without event”.

³⁹ Una señal del lugar central que ocupa esta idea de *event* en el discurso de Tschumi es su utilización para titular la serie monográfica que recoge su obra: *Event-Cities*. Esta publicación está conformada por cuatro libros: *Event-Cities. Praxis* (1994c); *Event-Cities 2* (2001); *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content* (2005); y *Event-Cities 4: Concept-Form* (2010).

⁴⁰ Esta idea *event* puede ser relacionado con el trabajo previo de la L'Internationale situationniste y su forma de aproximación al espacio valorando lo inesperado. Términos y acciones conocidas como el de *dérive* o *détournement*, puestos en escena por los situacionistas, sugieren una lectura de la ciudad a partir del reconocimiento de prácticas espontáneas y su poder transformador. Al igual que el *event* de Tschumi, se trata de una aproximación en clave dinámica, a partir de los encuentros e interconexiones que se producen en la ciudad. Los situacionistas comparten con Tschumi el interés por el ‘espacio acontecido’, en el que incluso se expresen las anomalías y disidencias. Por otro lado, también hay coincidencias en la exploración de nuevas formas de representación, como demuestra la realización de cartografías urbanas, aquella famosa *Guide psychogéographique* de París realizada por Guy Debord el año 1957.

establecida inicialmente puede ser desmantelada.⁴¹ De esta manera, la comprensión de espacio se amplía, incorporando a aquellas conexiones inesperadas, encuentros entre usos y espacios aparentemente incompatibles.⁴²

De acuerdo a lo señalado, la aproximación de Bernard Tschumi al espacio como acontecimiento permite repensar los alcances de la propia idea de proyecto. ¿Puede el proyecto predecir todas y cada una de las acciones que tienen lugar en el espacio?; ¿es posible prescribir con exactitud comportamientos y normas de uso, asegurando su mantención en el tiempo? Frente a estas interrogantes, la mirada de Tschumi, sus textos, las estrategias de diseño y representación por él desarrolladas, hacen evidente la posibilidad de no correspondencia entre proyecto y experiencia. Es decir, para Tschumi no siempre coinciden las expectativas puestas sobre el funcionamiento y uso de un determinado espacio con aquello que finalmente ocurre en él.

Precisamente, tal como hemos venido comentando, es este punto de no coincidencia, de ‘disyunción’, el que le interesa exponer a Tschumi, evidenciando la tensión no resuelta entre la concepción del espacio, su uso y apropiación. De esta manera, nos desplazamos desde la preconcepción y la causalidad hacia un espacio entendido en términos de confrontación –incluso ‘violenta’ tal como señala el propio Tschumi (1981c, p. 44)–, entre la configuración del espacio y sus actividades.

Esta violencia a la que se refiere Tschumi, se ejerce en una doble dirección. Por un lado, desde el proyecto entendido como estrategia predictiva que intenta fijar una determinada configuración del espacio, limitando las posibilidades de uso; y por otro lado, desde aquellas acciones capaces de modificar, de alterar lo establecido. Así, la utilización del término violencia expresa el grado de intensidad que puede llegar a alcanzar el encuentro entre el espacio y las cosas que en él suceden. Si el trabajo del arquitecto suele tender hacia la búsqueda de control, de correlación entre las partes, Tschumi reconoce en esta violencia signos de vitalidad, la expresión de una disociación que también forma parte del espacio y la ciudad.

En esta dirección, tomando en cuenta la formulación del *event*, el historiador y teórico de la arquitectura K. Michael Hays (2003) sostiene que más allá del interés en la construcción de edificios y la definición material de espacios, predomina en Tschumi una preocupación por los ‘efectos’ que son capaces de desencadenar las obras de arquitectura, efectos que por cierto son en buena medida impredecibles.

⁴¹ En este contexto de valoración del acontecimiento, otra palabra que Tschumi utiliza recurrentemente en reemplazo del término función, será la de ‘programación’. Esta programación supone una combinación de acontecimientos posibles, por tanto conlleva el encuentro, la tensión y reformulación permanente de usos. Concretamente, Tschumi (1983, p. 71) apuesta por la confrontación de estos programas con lo que realmente sucede en el espacio, dando paso a la emergencia de actividades totalmente inesperadas, como demuestran los ejemplos ‘exagerados’ aludidos por él: pasear en bicicleta por una lavandería o jugar al fútbol en una iglesia (Tschumi, 1995 [1990]a, p. 93).

⁴² Como ha sido comentado anteriormente, en estas experiencias Tschumi reconoce una capacidad subversiva, la oportunidad de desafiar críticamente a las funciones y configuraciones físicas inicialmente establecidas para un determinado espacio o zona de la ciudad. En este sentido, a Tschumi (1994b, pp. 257-258) le interesa la ‘espacialización’ del evento, la conversión del espacio en lugar de conmoción, condición que permite replantear la valoración de los elementos y cualidades que forman parte de este espacio.

De este modo, si la arquitectura es pensada en términos de ‘efectos’ se amplía su habitual comprensión a partir del establecimiento de funciones estáticas, expresamente definidas. Además, esta aproximación supone dejar de prestar exclusiva atención a lo preestablecido (anterioridad) y ocuparse por los resultados, sobre todo por aquellos insospechados. Como veremos, esta preocupación por los efectos es evidente en el registro representacional propuesto por *The Manhattan Transcripts*.⁴³

Por otro lado, a partir de este encuentro –también tensión– entre espacio y acontecimiento, Tschumi cuestionará la pretensión de autonomía que prevalece en la arquitectura,⁴⁴ su condición de disciplina ‘no afectada’ por la realidad. Al respecto, el propio K. Michael Hays (2003, pp. 9-10) plantea que el trabajo de Tschumi constituye una suerte de ‘tercera vía’ frente a las posiciones extremas, aquella que aboga por una autonomía total de la arquitectura y aquella que niega cualquier atisbo de ésta en la disciplina. De acuerdo a Hays, esta tercera vía pasa, precisamente, por el desarrollo de la noción de *event*, pues sin desconocer el ámbito conceptual, especulativo de la arquitectura, éste da cabida a las contingencias de la realidad, a aquellas acciones que se escapan de cualquier enunciado definido con anterioridad.

Si en el contexto del CIAM y desde una perspectiva crítica Jaap Bakema se preguntaba cómo dar paso a una arquitectura o diseño urbano que permitan la emergencia de elementos y acciones indefinidas, permitiendo relacionar al hombre con las cosas que lo rodean (Mumford, 2000, p. 214), Tschumi radicalizará la apuesta al sugerir que no existe arquitectura sin acontecimientos, sin acciones impredecibles. Esta postura acepta la imposibilidad de definir del todo aquello que puede ocurrir, propiciando una arquitectura que asuma su propia incapacidad de predicción, que estimule ‘invenciones’ y transformaciones en el espacio.

De acuerdo a lo señalado, el *event* al que se refiere Tschumi puede ser emparentado con la definición del término “acontecimiento” planteada por el filósofo Slavoj Žižek (2014). Para tal autor, un acontecimiento es una aparición inesperada, un efecto que tiene la capacidad de exceder sus causas, dando paso no solo a un cambio de rumbo de las cosas, sino también a una

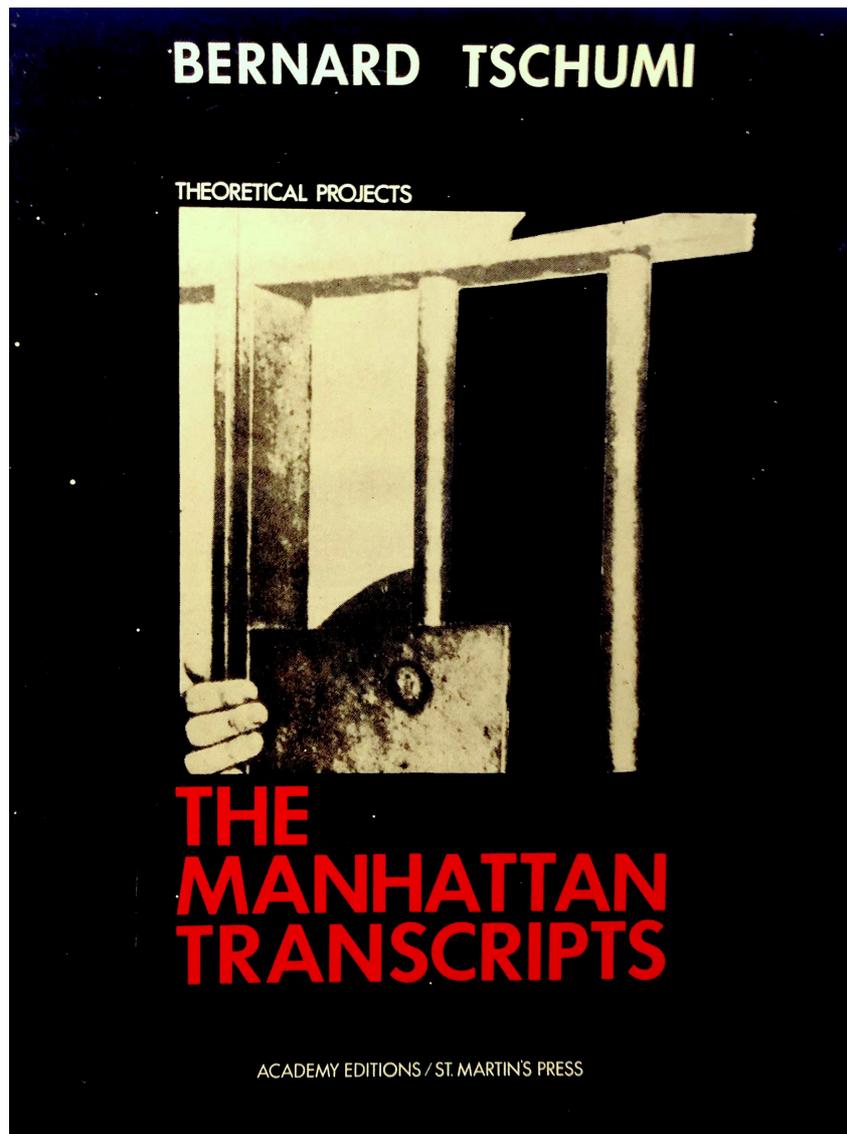
⁴³ Así lo reconoce el propio Tschumi (1981d, p. 10), señalando que parte de su ampliación de los límites del dibujo arquitectónico “(...) it attempts to eliminate the preconceived meanings given to particular actions so as to concentrate on their spatial effects: the movement of bodies in space”. (“(...) intenta eliminar los significados preconcebidos dados a acciones particulares para concentrarse en sus efectos espaciales: el movimiento de cuerpos en el espacio”) [trad. propia].

⁴⁴ Como es sabido, el problema de la autonomía constituye un asunto central en la discusión arquitectónica de la década de los setenta, presente incluso antes si seguimos las reflexiones de Anthony Vidler (2011 [2008], p. 35), quien señala que “La idea de ‘autonomía arquitectónica’, la noción de que la arquitectura, junto con las demás artes, está unida a una exploración y transformación internas de su propio lenguaje específico, ha aflorado reiteradamente en el período moderno”. En términos generales, asumiendo que se trata de una discusión llena de matices, podemos pensar en dos maneras de entender esta autonomía. Por un lado, autonomía de la arquitectura en tanto ésta se resiste, incluso críticamente, a ser ‘instrumentalizada’ por fuerzas ‘ajenas’ a ella (económicas, políticas, etc.); y por otro lado, autonomía de la arquitectura en la medida en que ésta se aleja de la realidad y sus contingencias, constituyendo un espacio de autolegitimación, volviéndose sobre sí misma. En cualquier caso, Tschumi toma distancia de estos principios de autonomía, apostando por una arquitectura que podemos caracterizar como ‘afectada’. De esta manera, la mirada de Tschumi abandona toda pretensión de ‘pureza’, en la medida en que precisamente entiende a la arquitectura como un espacio de confrontación entre lo ideado y aquellas acciones que permiten su subversión. Además, como fue mencionado, parte de este distanciamiento respecto de la arquitectura entendida como disciplina autónoma se expresa en el diálogo que Tschumi establece con otros campos del conocimiento.

transformación en los parámetros de valoración existentes en torno a ellas.⁴⁵ En el caso de Bernard Tschumi, su atención se fija precisamente en aquellas prácticas que exceden el diseño previsto para un determinado espacio, capaces de desestabilizar normas de uso o comportamiento previamente acordadas, escapándose, rehuyendo de toda predicción. Al igual que el acontecimiento de Žižek, el *event* de Tschumi actúa como un contrapunto capaz de resignificar el espacio, de modificar su configuración y sentido inicial, condición que a su vez determina su potencial crítico.

Como veremos a continuación, para Tschumi esta relación entre espacio y acontecimiento es también un problema de representación, pues estos *events* difícilmente encajan en el intento de fijación y prescripción que suele prevalecer en la representación arquitectónica. En esta dirección, *The Manhattan Transcripts* abre camino hacia una representación capaz de considerar las contingencias, estableciendo un diálogo directo con aquello que la excede, poniendo en marcha una aproximación al espacio *como* acontecimiento.

⁴⁵ Žižek (2014, p. 17) señala “(...) un acontecimiento es por consiguiente el *efecto que parece exceder sus causas* –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas–” y agrega “En un Acontecimiento no sólo las cosas cambian: lo que cambia es el propio parámetro por el que medimos los hechos de cambio, es decir, un punto de inflexión cambia el campo entero dentro del cual aparecen los hechos” (2014, p. 155).



_Imagen 61. Portada de la primera edición *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, 1981. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original

6.2 *The Manhattan Transcripts*. Espacios, acontecimientos y desplazamientos

6.2.1 Representar el acontecimiento

Como veremos a través del análisis de *The Manhattan Transcripts*, con la misma intensidad con la que se dedica a la formulación de sus posiciones teóricas, Bernard Tschumi iniciará una exploración en el ámbito de la representación. Para Tschumi se trata de un asunto relevante, crucial, en el que se consolidan buena parte de las tradiciones y procedimientos de la arquitectura; y en el que por tanto, también se pueden introducir cambios significativos para la disciplina.⁴⁶

El uso crítico dado por Tschumi a las estrategias de representación constituye un aspecto esencial en su trabajo y forma parte de su empeño en diversificar las fronteras de acción de la arquitectura, sus operaciones y métodos de trabajo. Pese a ello o quizá por tal valoración, Tschumi es consciente de las limitaciones de la representación, de su incapacidad de sustituir y registrar en toda su complejidad a la experiencia en el espacio.

El interés por las transformaciones en el espacio y sus dinámicas, llevará a Bernard Tschumi a cuestionar y repensar los mecanismos de representación habitualmente utilizados por los arquitectos. De acuerdo a Tschumi, el problema de la representación es la repetición y conservación de sus procedimientos, transformados en límites que atan las posibilidades de desarrollo de la arquitectura. Coincidiendo con lo que hemos venido comentando a través de las reflexiones de Pierre Bourdieu, Stuart Hall, E. H. Gombrich y Nelson Goodman, para Tschumi las fronteras del lenguaje determinan nuestra capacidad de ver y comprender el mundo. Por tanto, la ampliación de las técnicas de representación, la incorporación de nuevas variables y procedimientos, ensancha también el campo de acción de la arquitectura. Respecto a los sistemas de representación habitualmente utilizados por los arquitectos –plantas, secciones, axonometrías, perspectivas–, Tschumi (1981d, p. 9) plantea:

“However precise and generative they have been, each implies a logical reduction of architectural thought to what can be shown, at the exclusion of other concerns. They are caught in a sort of prison-house of architectural language, where ‘the limits of my language are the limits of my world’. Any attempt to go beyond such limits, to offer another reading of architecture demanded the questioning of these conventions”⁴⁷

⁴⁶ En esta dirección, no es casualidad el interés que despierta en Tschumi el trabajo de autores que permanentemente cuestionan los límites del lenguaje –en tanto espacio de producción de sentido– en sus respectivos campos disciplinares, desde Roland Barthes hasta Antonin Artaud, pasando por James Joyce, Jacques Derrida o Sergei Eisenstein. En la misma línea de acción de estos autores, *The Manhattan Transcripts* va en búsqueda de nuevos modos de escritura, considerando cuestiones formales y también la orientación de sentido que estas transcripciones son capaces de proponer.

⁴⁷ “Por precisos y generativos que hayan sido, cada uno implica una reducción lógica del pensamiento arquitectónico a través de lo que se puede mostrar, con exclusión de otras preocupaciones. Están atrapados en una especie de prisión del lenguaje arquitectónico, donde ‘los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo’. Cualquier intento de ir más allá de esos límites, para ofrecer otra lectura de la arquitectura exige el cuestionamiento de estas convenciones” [trad. propia].

En el caso específico de *The Manhattan Transcripts*, esta ampliación pasa por abandonar el privilegio otorgado a visiones estáticas y descriptivas, incorporando variables dinámicas a la representación del espacio: tiempo, acciones, desplazamientos.

Tomando en cuenta el contexto de discusión que hemos ido delineando, las posiciones asumidas por Tschumi y las líneas de exploración abiertas por su trabajo, podemos caracterizar a *The Manhattan Transcripts* como un intento de pensar a la arquitectura ‘desde’ la representación, ‘en’ la representación. El subtítulo o encabezado que acompaña la portada (Imagen 61) de su edición en formato libro, “theoretical projects”, señala desde un inicio el carácter especulativo de lo ahí reunido.⁴⁸ Evidentemente, esta condición teórica otorga una libertad representacional difícil de conseguir cuando el objetivo es más ‘concreto’, por ejemplo la construcción de edificios. Sin embargo, como se ha señalado, estas indagaciones en el ámbito de las representaciones en ningún caso pueden desvincularse de las estrategias de proyecto planteadas por Tschumi, pues forman parte constitutiva de éstas.

En este contexto, si bien nos ocupamos fundamentalmente de las representaciones expuestas en *The Manhattan Transcripts*, esta obra no puede ser entendida del todo sin considerar el desarrollo teórico llevado a cabo por Tschumi durante la década de los setenta que hemos venido comentando. Como su propio autor reconoce, difícilmente podemos leer en toda su extensión estos *transcripts* sin atender a lo dicho en los ya citados textos *Questions of space: The Pyramid and Labyrinth* (1975b), *Architecture and Transgression* (1976) o *The Pleasure of Architecture* (1977). En conjunto, textos y representaciones forman parte de las exploraciones realizadas por Tschumi y su aproximación al espacio como acontecimiento.

Evidentemente, si los comparamos con aquel cuerpo de artículos al que hemos hecho referencia, estos *transcripts* tienen una connotación mucho más ‘práctica’, pero podemos pensar que actúan como puente de conexión entre la obra teórica y la posterior obra construida de Bernard Tschumi.

En términos generales, *The Manhattan Transcripts* recoge aquel planteamiento central de Tschumi que señala que no existe arquitectura posible sin evento, sin acontecimiento. Al respecto, para K. Michael Hays (2003, p. 12) a través de *The Manhattan Transcripts* y sus estrategias de representación se pone en marcha, precisamente, una arquitectura del acontecimiento (“architecture of the event”). En la formulación de este trabajo, Tschumi parece

⁴⁸ Al respecto, el texto que acompaña a la información estrictamente gráfica reunida en el libro, parte estableciendo una interesante distinción entre aquello que Tschumi denomina libros ‘de’ arquitectura y libros ‘sobre’ arquitectura. De acuerdo a su autor, *The Manhattan Transcripts* se inscribe en la primera categoría, “books of architecture”, pues en ningún caso se trata de una publicación ilustrativa, sino más bien de un espacio de reflexión en sí mismo. Tschumi (1981d, p. 6) señala: “Books of architecture, as opposed to books about architecture, developed their own existence and logic. They are not directed at illustrating building or cities, but at searching for the ideas that underlie them” (“Los libros de arquitectura, a diferencia de los libros sobre arquitectura, desarrollaron su propia existencia y lógica. No están dirigidos a ilustrar edificios o ciudades, sino a buscar las ideas subyacentes”) [trad. propia]. Así, en *The Manhattan Transcripts* prevalece una visión exploratoria, un intento de indagar en los límites de la arquitectura a partir de la diversificación de sus estrategias de representación; una aproximación que por cierto, como el propio Tschumi sostiene, no es definitiva, pues forma parte de un proceso permanente de ‘escritura’, por tanto también –siguiendo a los autores que hemos analizado en el marco teórico– de ‘producción de sentido’.

preguntarse, preguntarnos ¿cómo representar el acontecimiento?; ¿es posible representar el acontecimiento?; ¿cómo dar cabida en las representaciones a aquellas acciones que emergen en el espacio y son capaces de modificar su configuración inicial?

En esta dirección, Tschumi pone en marcha un proceso de trabajo en el campo de las representaciones que le permite sugerir posibles respuestas y que alcanza su punto de mayor intensidad en las transcripciones realizadas sobre Manhattan. Sin embargo, vale la pena considerar que de forma paralela e incluso con anterioridad a este trabajo, Tschumi realiza otras indagaciones importantes en torno a la representación del acontecimiento, por ejemplo *Joyce's Garden*, realizado entre 1976 y 1977, o *Screenplays*, entre 1976 y 1978.

En el primero de ellos, realizado junto a sus estudiantes de la Architectural Association, el punto de partida es el texto *Finnegans Wake* del escritor irlandés James Joyce, cuyos 'eventos' son trasladados representacionalmente a un lugar específico de la ciudad de Londres: el Covent Garden, planteando una estrecha relación entre lo visual y lo verbal (Imagen 62).⁴⁹ El resultado de la exploración da paso a la elaboración de una trama que se superpone al lugar; trama en la que a su vez se distinguen distintos puntos de atención o interés. Se trata de una forma de trabajo que Bernard Tschumi continuará desarrollando, por ejemplo en la propuesta del *Parc de la Villette*, en la que puntos de intensidad (*folie*) (Tschumi, 1987b, p. VI) interactúan con un circuito de movimientos y desplazamientos.⁵⁰ En ambos casos el encuentro entre las partes no apunta hacia un intento de síntesis o control, más bien hacia el diálogo entre el lugar, la trama y los mencionados puntos de intensidad.

En el caso de *Screenplays* (Imagen 63, 64), realizado a partir de fotogramas de películas e imágenes que provienen del mundo del deporte, Tschumi elabora una suerte de guiones visuales, secuencias que indagan en la relación entre espacio, acontecimiento y movimiento, clave para la propuesta de *The Manhattan Transcripts*.

⁴⁹ También, como señala el texto que acompañó su exhibición retrospectiva en el Centre Pompidou el año 2014, *Joyce's Garden* plantea una reflexión sobre la propia idea de 'función': "Buildings or spaces are generally given a function or use. However, functions are most often only a matter of convention: they correspond to specific 'zoning' of everyday life into compartmentalized areas, whether 'dining room', 'bedroom', or 'bathroom'. Nevertheless, spaces are sometimes the outcome of other demands, whether the mystical demands of a ritual or the cultural demands of a period. For example, numerous literary texts have suggested spaces that call for an architectural response. One of these experiments was *Joyce's Garden*, a large-scale city project loosely based on the novel *Finnegans Wake* by James Joyce" (Migayrou, 2014, p. 92).

("Los edificios o espacios generalmente tienen una función o uso. Sin embargo, las funciones son a menudo solo una cuestión de convención: corresponden a una 'zonificación' específica de la vida cotidiana en áreas compartimentadas, ya sea 'comedor', 'dormitorio' o 'baño'. Sin embargo, los espacios son a veces el resultado de otras demandas, las demandas místicas de un ritual o las demandas culturales de un período. Por ejemplo, numerosos textos literarios han sugerido espacios que requieren una respuesta arquitectónica. Uno de estos experimentos fue *Joyce's Garden*, un proyecto de ciudad a gran escala basado libremente en la novela *Finnegans Wake* de James Joyce") [trad. propia].

⁵⁰ Al respecto Tschumi señala: "At the crossings of the map's coordinates you construct a grid of points. Each student is assigned a point on the grid as a site where he or she will develop a project. That organization around the point grid proved enormously fertile. In your own project, you developed a set of repetitive buildings along the grid that, unknowingly, would announce your scheme for the Parc de la Villette a few years late" (Migayrou, 2014, p. 93).

("En los cruces de las coordenadas del mapa, construyes una cuadrícula de puntos. A cada estudiante se le asigna un punto en la cuadrícula como sitio donde desarrollará un proyecto. Esa organización alrededor de la cuadrícula de puntos resultó enormemente fértil. En tu propio proyecto, desarrollas un conjunto de edificios repetitivos a lo largo de la cuadrícula que, sin saberlo, anunciaría tu esquema para el Parc de la Villette unos años tarde") [trad. propia].

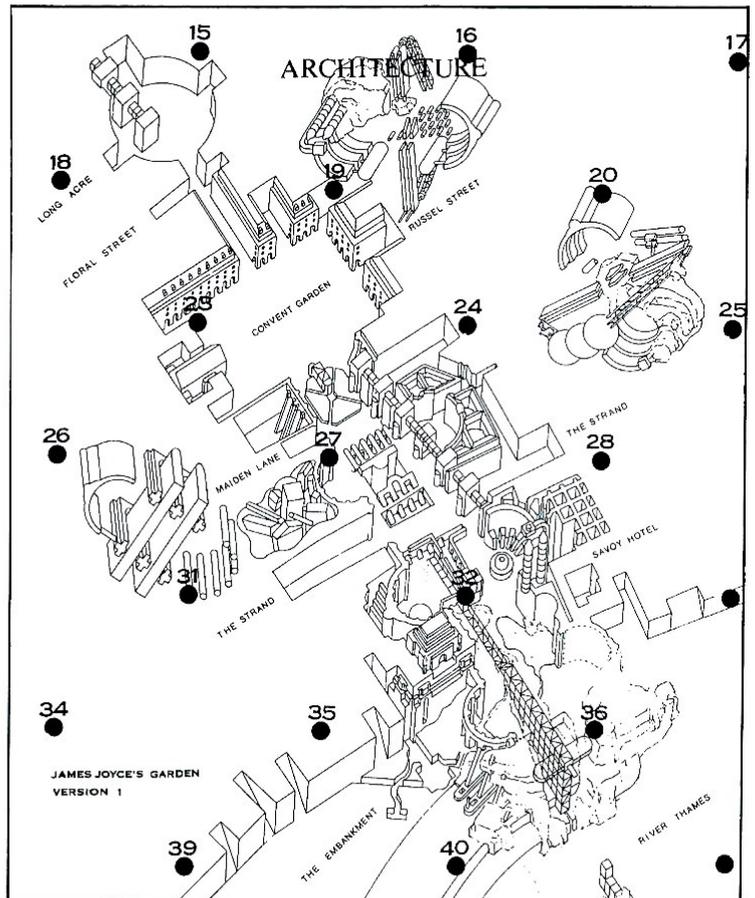
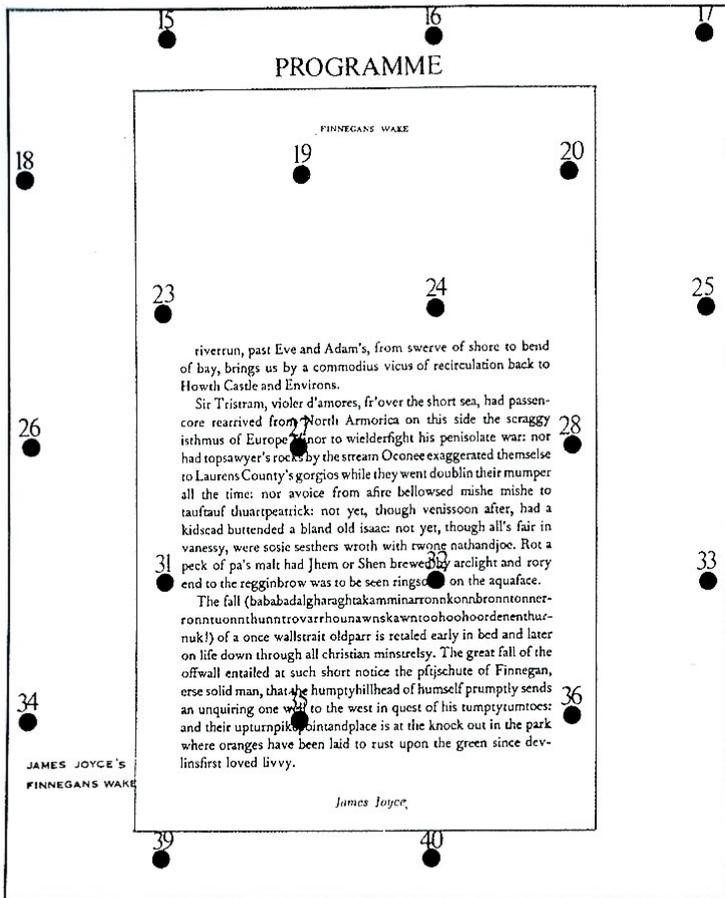
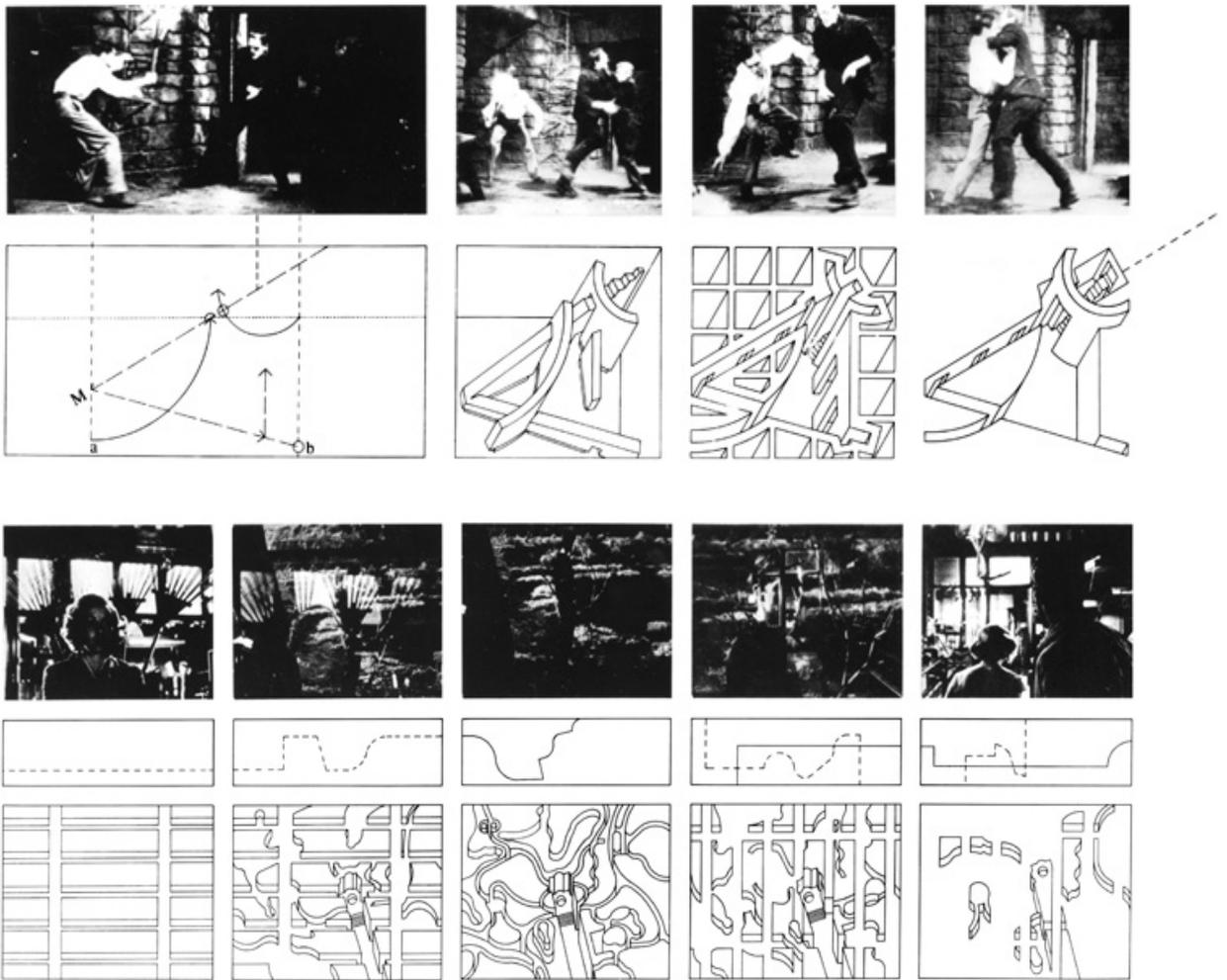


Imagen 62. Detalle *Joyce's Garden*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Técnica mixta sobre cartón, 24 x 59 cm c/u. Fuente: Bernard Tschumi. *Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 93)



_Imagen 63. Detalle *Screenplay* (*Frankenstein*), Bernard Tschumi, 1976. Tinta sobre papel fotográfico, 92 x 37 cm. Fuente: <http://www.tschumi.com/>

_Imagen 64. Detalle *Screenplay* (*Psycho*), Bernard Tschumi, 1976. Tinta sobre papel fotográfico, 92 x 37 cm. Fuente: <http://www.tschumi.com/>

En este trabajo los acontecimientos son representados a través de fotografías, el espacio a través de dibujos y los desplazamientos a través de diagramas de movimiento. Precisamente, estos diagramas de movimiento contienen y superponen a los dos ámbitos anteriores, pues representan el acontecimiento que tiene lugar en un espacio específico, más allá del grado de ficción que Tschumi pueda llegar a incluir en la escena a través de las mencionada incorporación de escenas cinematográficas o deportivas. En este contexto, en la medida en que el foco está puesto en las acciones y no solo en la configuración material del espacio, la idea de montaje será muy importante en esta aproximación a las representaciones. Esta técnica, tal como se puede apreciar en el propio *The Manhattan Transcripts*, le permite a Tschumi elaborar una narrativa en torno al espacio y las acciones a partir de la superposición de fragmentos que conforman un todo no necesariamente unitario o coherente. Tschumi (Migayrou, 2014, p. 97) explica así la operación realizada en *Screenplays*:

“Taking images from a film from 1932, *Frankenstein* (specifically, the sequence in which Dr. Frankenstein fights the monster) you examine the film for ways to document the relationships of event, space, and movement. You first draw arrows that correspond to the choreography of the fight between the doctor and the monster. The arrows or vectors are then solidified or transformed into solids. Then, in the next frame, you reverse them into a negative or void. You do the same exercise with the strategies or plays of football players. In a sense, the bodily movement becomes the generator or origin of the building”⁵¹

Como señala Hubert Damisch, el desarrollo del cine ha sido muy importante para el campo del arte y la arquitectura, pues permite vincular, poner en contacto dos aspectos no siempre en diálogo: espacio y tiempo. Más aún, en sintonía con nuestra línea argumental y el trabajo de Bernard Tschumi, Damisch sugiere que esta presencia del cine da paso a una revisión de la propia idea de proyecto o proyección, pues ésta inevitablemente se dinamiza.⁵² Damisch (2016, p. 278) señala:

“The arrival of film disposed of the alleged opposition between the arts of space and the arts of time on which the traditional classification of the arts had relied. A new turn was given to the notion of ‘projection’, which since the Renaissance, had been a component of the arts of *disegno* –architecture, sculpture, and painting. Projection was no longer

⁵¹ “Tomando imágenes de una película de 1932, *Frankenstein* (específicamente, la secuencia en la que el Dr. Frankenstein lucha contra el monstruo) examinas la película para encontrar formas de documentar las relaciones de acontecimiento, espacio y movimiento. Primero dibujas flechas que corresponden a la coreografía de la pelea entre el médico y el monstruo. Las flechas o vectores se solidifican o transforman en sólidos. Luego, en el siguiente cuadro, los retienes en negativo o vacío. Haces el mismo ejercicio con las estrategias o jugadas de los jugadores de fútbol. En cierto sentido, el movimiento corporal se convierte en el generador u origen del edificio” [trad. propia].

⁵² En esta dirección podemos entender el interés de Tschumi por el trabajo de Sergei Eisenstein. En la obra de este cineasta ruso, Tschumi distingue la capacidad de articular una unidad narrativa a partir de la discontinuidad, de la sumatoria y el encuentro entre las partes, sin que éstas obedezcan necesariamente a una continuidad lógica. Este tipo de elaboración, que a su vez sugiere una lectura entrelazada y acumulativa, forma parte del ejercicio representacional propuesto por *The Manhattan Transcripts*. La influencia de estas técnicas cinematográficas en los *transcripts* se traduce en una preocupación por la identificación de la temporalidad de la escena narrada.

considered merely a geometric process related to the two dimensions of the plane but a dynamic one involving a third dimension - the dimension of time—inseparable from the mechanism of the camera and the running of the film”⁵³

Así, *Joyce's Garden* y *Screenplays* constituyen un antecedente directo para la propuesta de *The Manhattan Transcripts*. Si en una primera instancia Tschumi elabora sus representaciones y registros a partir de la literatura y el cine, ahora lo hará tomando contacto directo con el espacio arquitectónico, con la ciudad.

En esta dirección, la aproximación dinámica al registro del espacio se construirá fundamentalmente a partir de la representación de la interacción entre espacio, acontecimiento y movimiento, enunciada como fue señalado en el trabajo *Screenplays*. Tres ámbitos independientes pero a la vez interconectados entre sí. Como el propio Bernard Tschumi (1981d, p. 9) apunta, la apelación a estas variables busca introducir el orden de la experiencia (“the order of experience”) a la representación arquitectónica,⁵⁴ aceptando que esta relación no tiene porque basarse en la coherencia entre las partes o en la posición jerárquica de una sobre las otras. Por el contrario, a Tschumi le interesa enfatizar que nos enfrentamos a una relación no exenta de conflictos y contradicciones.

Se trata también de introducir el orden del tiempo, de los intervalos y secuencias de desplazamiento, ampliando la lectura en torno a la ciudad; una ampliación puede ser entendida como un cuestionamiento directo al espacio moderno, a sus pretensiones de unidad y autonomía, a su voluntad de control respecto a aquello que puede o no ocurrir.

La aproximación a las representaciones puesta en marcha por Tschumi ponen en evidencia la compleja relación que se produce entre el espacio y sus usos.⁵⁵ En sintonía con las posiciones discursivas asumidas por su autor, no se trata de otorgar una correspondencia ficticia entre las partes en el plano de la representación, sino más bien exponer las posibilidades de disyunción entre la configuración del espacio y su uso, entre el orden que emana desde la arquitectura y las prácticas que ocurren, que se apropian del espacio.

⁵³ “La llegada del cine eliminó la supuesta oposición entre las artes del espacio y las artes del tiempo en las que se había basado la clasificación tradicional de las artes. Se dio un nuevo giro a la noción de ‘proyección’, que desde el Renacimiento, había sido un componente de las artes del diseño -arquitectura, escultura y pintura. La proyección ya no se consideraba simplemente un proceso geométrico relacionado con las dos dimensiones del plano, sino uno dinámico que involucraba una tercera dimensión —la dimensión del tiempo—, inseparable del mecanismo de la cámara y el funcionamiento del film” [trad. propia].

⁵⁴ Como veremos, en el caso específico de *The Manhattan Transcripts*, este modo tripartito de representación resulta especialmente evidente en los episodios 1, 2 y 4 pese a que en ese último el nivel de superposición entre espacio, acontecimiento y movimiento alcanza un nivel de complejidad que dificulta su lectura e identificación. En el caso del tercer episodio, el nivel de abstracción es mayor que en los otros, cuestión que dificulta su interpretación en clave tripartita. Generalmente en los episodios de los *transcripts*, los espacios son representados a través de fotografías o dibujos geométricos; los movimientos a través de diagramas de acción; y los eventos a través de fotografías.

⁵⁵ En relación a los *transcripts*, el propio Tschumi (1981d, p. 7) señala “Their explicit purpose is to transcribe things normally removed from conventional architectural representation, namely the complex relationship between spaces and their use; between the set and the script; between ‘type’ and ‘program’; between objects and events” (“Su propósito explícito es transcribir cosas que normalmente se eliminan de la representación arquitectónica convencional, a saber, la compleja relación entre los espacios y su uso; entre la escena y el guión; entre ‘tipo’ y ‘programa’; entre objetos y eventos) [trad. propia].

En este contexto, Tschumi utiliza la palabra ‘notación’; un término cercano a aquellas disciplinas en las que la acción y el movimiento ocupan un lugar central: la danza, la música, el deporte. Más allá de las definiciones formales o volumétricas, la representación notacional permite centrar la atención en la intensidad de los movimientos, en aquellos ‘efectos’ espaciales a los que se refiere K. Michael Hays, fundamentales para Bernard Tschumi y su comprensión de la arquitectura.⁵⁶ Esta incorporación apunta precisamente hacia una representación capaz de dar cabida a variables activas –desplazamientos, acciones, temporalidades– e incluso intangibles, vinculadas a la experiencia en el espacio. Además, la notación no actúa una matriz gráfica que da paso a su copia idéntica, pues no define formas cerradas, sino más bien posibilidades de uso abiertas. Al respecto, Tschumi señala:

“The notation systems of dancers and athletes, such as the football players in *The Manhattan Transcripts*, interested me because they allowed me to address certain architectural concerns that could not be expressed in plans, sections, or elevations, namely, dynamic movements that take place in time (...) One advantage of using notations from fields outside of architecture is that they have not been solidified into codes in the way that plans, sections, and elevations have”⁵⁷

(De Michelis, 2003, p. 23)

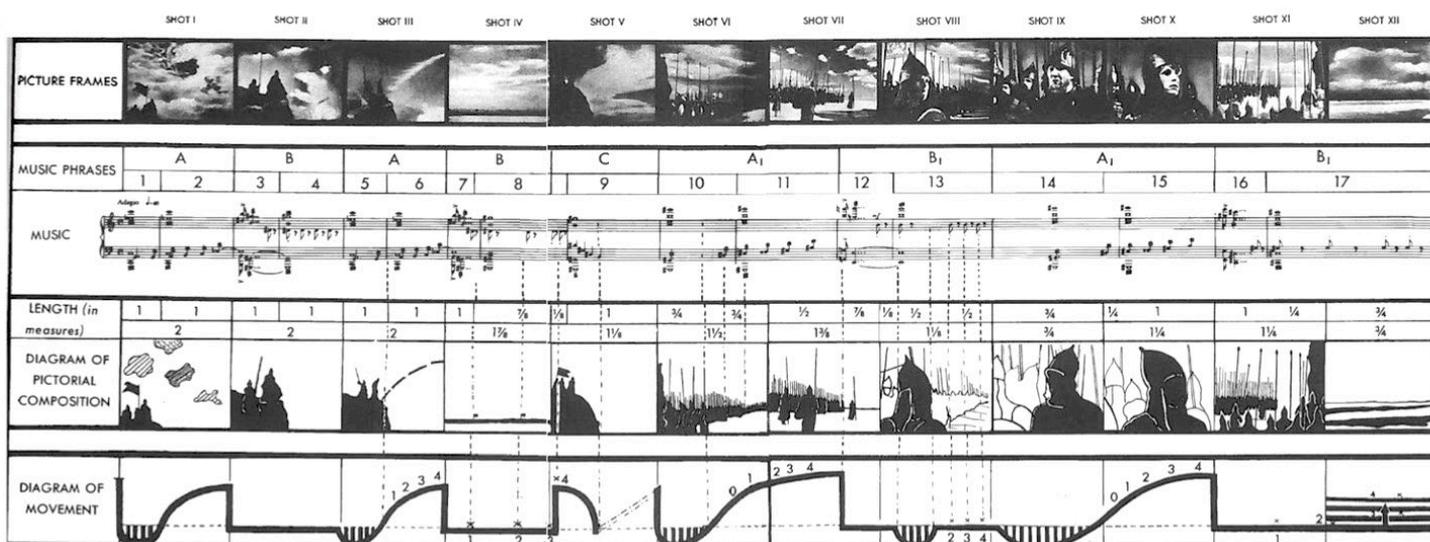
En este acercamiento, también será importante la figura de Sergei Eisenstein, concretamente las notaciones elaboradas por él para la película *Alejandro Nevsky* (Imagen 65), estrenada el año 1938, para Tschumi una verdadera revelación gráfica.⁵⁸ En este trabajo reconocemos una manera de relacionar distintas ‘entradas’ de información gráfica –cuadros, música, composición y diagramas de movimiento– que en conjunto articulan cada una de las escenas que componen la narración.

⁵⁶ Respecto a este uso de la notación, Hays (2003, p. 10-11) señala que le permitirá a Tschumi centrar su atención en la experiencia en el espacio. Más allá de *The Manhattan Transcripts*, Tschumi continuará utilizando las notaciones como estrategias de representación, tal como se puede apreciar en su propuesta para un espectáculo de fuegos artificiales realizado en el *Parc de la Villette* el año 1992 o en el concurso para el nuevo teatro nacional de Japón (*Nouveau Théâtre national*), celebrado el año 1986.

⁵⁷ “Los sistemas de notación de bailarines y atletas, así como de jugadores de fútbol en *The Manhattan Transcripts*, me interesaron porque me permitieron abordar ciertas preocupaciones arquitectónicas que no podían expresarse en planos, secciones o elevaciones, a saber, movimientos dinámicos que tienen lugar en el tiempo (...) Una ventaja de usar notaciones de campos fuera de la arquitectura es que no se han solidificado en códigos de la manera en que sí lo han hecho los planos, secciones y elevaciones” [trad. propia].

⁵⁸ Tschumi señala: “It is then that you discover the notations prepared by Sergei Eisenstein for his film *Alexander Nevsky*. They serve as a revelation—a simultaneity and multiplicity of information that combine frames, musical scores, montage or composition diagrams, movement diagrams. You immediately transpose its principle into architectural terms” (Migayrou, 2014, p. 94).

(“Es entonces cuando descubres las notaciones preparadas por Sergei Eisenstein para su película *Alexander Nevsky*. Ellas sirven como una revelación—una simultaneidad y multiplicidad de información que combina cuadros, partituras musicales, diagramas de montaje o composición, diagramas de movimiento. Inmediatamente transpones su principio a términos arquitectónicos”) [trad. propia].



_Imagen 65. *Notation for Alexandre Nevski*, Sergei Eisenstein, 1938. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, pp. 94-95)

En la imagen, en la primera columna de izquierda a derecha, se pueden leer los componentes de la notación propuesta por Sergei Eisenstein: *Picture frames*; *Music phrases*; *Length (in measures)*; *Diagram of Movement*. Es decir, *Cuadros*; *Frases musicales*; *Longitud (en medidas)*; *Diagrama de Movimiento*.

Como veremos, *The Manhattan Transcripts* corresponde a un punto alto en la exploración sobre la representación desarrollada por Bernard Tschumi. Este trabajo, realizado entre 1978 y 1982 a través de distintas exposiciones y una publicación, nos acerca a una ciudad representada mediante cuatro secuencias narrativas (*The Park; The Street; The Tower; The Block*) que ponen en valor a las acciones, aquellos eventos que tienen la capacidad de independizarse respecto a las funciones preestablecidas para el espacio.

Combinando distintas técnicas de expresión: –dibujos, fotografías, diagramas, notaciones–, la ciudad que le interesa registrar a Tschumi está conformada por una sumatoria de movimientos y trayectorias que no solo repercuten físicamente, pues tienen la capacidad de alterar continuamente el sentido otorgado a un determinado espacio o lugar.

De esta manera, en las estrategias de trabajo de Tschumi se manifiesta el interés por identificar aquello que suele estar ausente de la representación arquitectónica: la ocupación, la experiencia en el espacio. Más aún, se plantea abiertamente un cuestionamiento a las limitaciones regulatorias impuestas por la arquitectura a la experiencia en el espacio, en la medida en que reduce sus potencialidades al intentar gobernar su curso. Tschumi aboga por una arquitectura capaz de reconocer, de dar cabida a las interacciones⁵⁹ y los desplazamientos, más allá de su propia capacidad de control; este será el objeto de la labor representacional puesta en marcha por *The Manhattan Transcripts* y sus secuencias narrativas.

⁵⁹ Este interés por las interacciones lo podemos reconocer tempranamente en el trabajo *Do it Yourself City* (1970) realizado junto a Fernando Montès, una suerte de aproximación tecnológica por parte de Tschumi, que plantea la introducción de dispositivos electrónicos capaces de activar e intensificar las relaciones en el espacio.

6.2.2 *Transcripciones*. Lecturas interpretativas del espacio y sus acciones

“The *Transcripts* are about a set of disjunctions among use, form, and social values. The non-coincidence between meaning and being, movement and space, man and object is the starting condition of the work. Yet the inevitable confrontation of these terms produces effects of far-ranging consequence. Ultimately, the *Transcripts* try to offer a different reading of architecture in which space, movement and events are independent, yet stand in a new relation to one another, so that the conventional components of architecture are broken down and rebuilt along different axes”⁶⁰

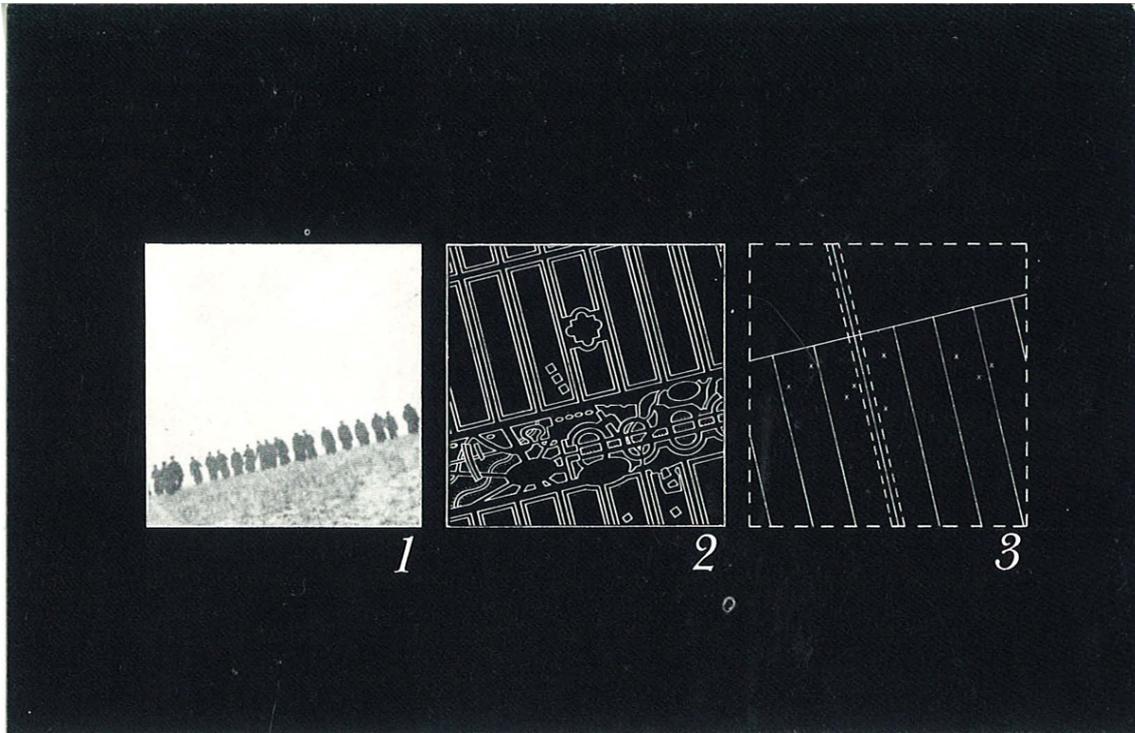
(Tschumi, 1981d, p. 7)

The Manhattan Transcripts fue publicado originalmente como libro el año 1981,⁶¹ pero recoge un trabajo de investigación realizado por Bernard Tschumi entre los años 1976 y 1981. En este período, los cuatro episodios que forman parte de *The Manhattan Transcripts* fueron exhibidos en Artists Space, Nueva York; Architectural Association, Londres; MoMA PS1, Nueva York; y Max Protetch Gallery, Nueva York.

La primera exposición de *The Manhattan Transcripts*, tuvo lugar entre el 8 y el 29 de abril de 1978 en la galería Artist Space de Nueva York (Imagen 66). En esta muestra, titulada *Architectural Manifestos*, Tschumi exhibió el trabajo *Advertisements for Architecture*; los episodios 1 y 2 de *The Manhattan Transcripts*, es decir *The Park* y *The Street* –llamado en ese momento *Border Crossing*– y la instalación *The Room*. Es llamativo que esta primera exposición se haya realizado en una galería del circuito artístico y no en una institución cercana a la arquitectura, nos entrega pistas sobre la apertura de campo planteada por este ejercicio representacional. La segunda exposición fue realizada en la New Gallery de la Architectural Association, en febrero de 1979. En esta ocasión, la muestra también reunió los episodios *The Park* y *Border Crossing* junto con la instalación *The Table*. Por su parte, la tercera muestra se tituló *The Manhattan Transcripts Part III, The Fall* y fue realizada en MoMA PS1, Nueva York, entre el 27 de abril y el 15 de junio de 1980; como indica su nombre, se exhibe el tercer episodio de los *transcripts*, acompañado de la instalación *The Void*. Por último, la cuarta exposición tuvo lugar en Max Protetch en 1980. En esta oportunidad se difunde la cuarta parte de los *transcripts*, *The Block*, y la instalación *The Wall*.

⁶⁰ “Los *Transcripts* tratan sobre un conjunto de disyunciones entre el uso, la forma y valores sociales. La no coincidencia entre significado y ser, movimiento y espacio, hombre y objeto es la condición inicial del trabajo. Sin embargo, la inevitable confrontación de estos términos produce efectos de consecuencias de largo alcance. En última instancia, las transcripciones intentan ofrecer una lectura diferente de la arquitectura en la que el espacio, el movimiento y los eventos son independientes, pero tienen una nueva relación entre sí, de modo que los componentes convencionales de la arquitectura se descomponen y reconstruyen a lo largo de diferentes ejes” [trad. propia].

⁶¹ La primera edición del libro fue publicada el año 1981 en Londres y Nueva York, y está formada por un breve texto introductorio que antecede el trabajo gráfico de los cuatro episodios que constituyen *The Manhattan Transcripts*. En una edición posterior de 1994, al material originalmente publicado se agregan dos apartados: *Color Plates* elaboradas en 1981, seis láminas a color correspondientes a los episodios 3 y 4 inicialmente exhibidos en blanco y negro; e *Illustrated Index*, texto e imágenes presentadas en conferencia en la Architectural Association el año 1982, publicado también en la revista *AA Files* N° 4. Esta nueva edición de *The Manhattan Transcripts* coincide además con la exposición monográfica sobre el trabajo de Tschumi realizada entre abril y julio del mismo año 1994 en el MoMA, titulada *Architecture and Event*, organizada por Terence Riley y Anne Dixon.



ARTISTS SPACE
105 Hudson Street at Franklin
New York, N. Y. 10013

Drawings and Installation by
BERNARD TSCHUMI
Architectural Manifestos
No 3 Advertisements for Architecture
No 6 The Manhattan Transcripts
Part I The Park
Part II Border Crossing
No 7 The Room

April 8 - 29

Gallery hours: Tues. to Sat. 11-6

COMMITTEE FOR THE VISUAL ARTS, INC., 1978

NON-PROFIT ORG.
U.S. POSTAGE
PAID
New York, N.Y.
Permit No. 8521

_Imagen 66. Announcement card for *Architectural Manifesto* (Postal de invitación exposición), Artist Space, 1978. Fuente: <http://artistsspace.org>

Los cuatro episodios de *The Manhattan Transcripts* ‘suceden’, son localizados en Manhattan, Nueva York. Sin embargo, tal como ocurre con otros trabajos realizados por Tschumi en el ámbito de la representación, por ejemplo el mencionado *Screenplays*, se introduce la ficción como rasgo que expande los alcances de la narración. En este caso, esta ficción permite radicalizar las posibilidades de uso del espacio, enfatizando el mensaje que quiere ser transmitido.

Así, *The Manhattan Transcripts* renuncia conscientemente a cualquier pretensión de fidelidad, de captura respecto a aquella realidad que observa y registra; el proceso de transcripción realizado no constituye una escritura cerrada, dando paso a una representación abiertamente interpretativa; un ejercicio entendido como proceso acumulativo, que en ningún caso es propuesto como resultado definitivo.⁶²

En esta dirección, antes de exponer el alcance de cada uno de los episodios, vale la pena detenernos en la utilización de la palabra *transcripts*, que literalmente puede ser traducida como ‘transcripción’. En su definición en inglés, el término nos entrega luces sobre las intenciones de Tschumi, pues señala que se trata de “a written or printed version of material originally presented in another medium” (Stevenson & Waite, 2011, p. 1531).⁶³ Es decir, una labor que hace evidente el paso de un medio a otro; en el caso del trabajo de Tschumi, desde la realidad observada hacia su expresión a través de medios gráficos, poniendo en evidencia el problema, la distancia a la que se enfrenta toda representación.

Por su parte, si consideramos la procedencia desde el latín de la palabra ‘transcripción’, también reconocemos elementos centrales de la propuesta. Esto, en la medida en que el prefijo *trans* nos habla de ‘pasar de un lugar a otro’; *scripts* hace referencia a una escritura; y el sufijo *ción* a una acción. Es decir, toda transcripción supone un ejercicio activo, un cambio de formato cuyo resultado no pretende ‘ser lo mismo’ que aquello transcrito. De esta manera el ejercicio de transcripción llevado a cabo por Bernard Tschumi se emparenta con aquella traducción, *translate*, a la que se refiere Robin Evans (1986, p. 3) al analizar la representación arquitectónica, pues supone mover información y comunicarla a través de un medio de expresión determinado.

En el caso de *The Manhattan Transcripts*, se trata de transcripciones que podemos caracterizar como especialmente críticas, pues tal como señala su autor, éstas no buscan exponer un cuadro de correspondencia, más bien aquellas posibilidades de disyunción que se produce entre el orden del espacio, su uso y significación. Así, las transcripciones realizadas por Tschumi plantean otra lectura posible del espacio; un espacio friccionado, en tensión, a partir del

⁶² Al respecto el propio Tschumi (1981d, p. 6) sostiene que *The Manhattan Transcripts* “By no means do they comprise a definitive statement; they are a tool-in-the making, a work-in-progress” (“De ninguna manera comprenden una declaración definitiva; son una herramienta en proceso, un trabajo en progreso”) [trad. propia].

⁶³ “Una versión escrita o impresa del material presentado originalmente en otro medio” [trad. propia].

Siendo aún más concreta, en el caso de la definición en castellano de la palabra ‘transcribir’, la tercera acepción del término también apunta en este sentido: “representar elementos fonéticos mediante un sistema de escritura” (Real Academia Española, 2001, p. 2210). Tal como ocurre en inglés, se trata de qué representar y cómo representarlo, asunto fundamental en los *transcripts* de Tschumi.

encuentro entre las distintas acciones y elementos que lo conforman. Dicho de otra manera, el proceso de transcripción realizado por Tschumi no pretende describir la realidad ‘tal como es’, ni anticipar lo que en ella puede ocurrir. Las transcripciones plantean una interpretación posible de la realidad a partir de un diálogo intenso con aquello observado, dejándose afectar, y constituyen en sí mismas una reflexión sobre las posibilidades de registro y representación del espacio, de la ciudad.

Más aún, podemos decir que al igual como ocurre en otros trabajos realizados por Tschumi, para explorar las posibilidades de la representación los *transcripts* establecen reglas iniciales –por ejemplo el señalado sistema tripartito de representación espacio, acontecimiento, movimiento–, posteriormente deformadas y alteradas en el proceso de escritura. El ejercicio de transcripción es ‘sobre’ Manhattan, se produce a partir de esa zona urbana específica, pero en ningún caso responde a una lectura de tipo mimética, pues no hay un intento de igualar los *transcripts* con la realidad ‘concreta’. El propio Tschumi (1981d, p. 8) lo explica, cuestionando la lectura de la idea de representación como imitación de lo observado:

“Manhattan is a *real* place; the actions described are *real* actions. The *Transcripts* always presuppose a reality already in existence, a reality waiting to be deconstructed-and eventually transformed. They isolate, frame, ‘take’ elements from the city. Yet the role of the *Transcripts* is never to represent; they are not mimetic. So, at the same time, the buildings and events depicted are not real buildings or events, for distancing and subjectivity are also themes of the transcription. Thus the reality of its sequences does not lie in the accurate transposition of the outside world, but in the internal logic these sequences display”⁶⁴

De acuerdo a lo señalado, se produce una alteración de las expectativas respecto a lo que puede o no ocurrir en un espacio determinado. Por otro lado, se cuestionan también las expectativas de identificación, de reconocimiento de un lugar como Manhattan, reiteradamente registrado y reproducido a través de distintos medios de expresión, presente en el imaginario colectivo de la cultura contemporánea.⁶⁵ Tal como fue comentado al considerar la propia idea de ‘transcripción’, se trata de un ejercicio representacional decididamente especulativo.

⁶⁴ “Manhattan es un lugar *real*; las acciones descritas son acciones *reales*. Los *Transcripts* siempre presuponen una realidad ya existente, una realidad que espera ser deconstruida, y eventualmente transformada. Aíslan, enmarcan, ‘toman’ elementos de la ciudad. Sin embargo, el papel de las *transcripciones* nunca es representar; no son miméticas. Entonces, al mismo tiempo, los edificios y eventos representados no son edificios o acontecimientos reales, ya que el distanciamiento y la subjetividad también son temas de la transcripción. Por lo tanto, la realidad de sus secuencias no radica en la transposición precisa del mundo exterior, sino en la lógica interna que muestran estas secuencias” [trad. propia].

⁶⁵ Al respecto, no es casualidad que este ejercicio de transcripción se produzca a partir de Nueva York, epicentro de aquella cultura metropolitana a la que nos referíamos anteriormente. Sin duda, Nueva York se convierte en una ciudad ícono de la nueva vida metropolitana y sus ritmos de acción, sobre todo a ojos de la cultura europea, como demuestra también el trabajo *Delirious New York* de Rem Koolhaas, publicado originalmente el año 1978. El propio Bernard Tschumi realizó un comentario bibliográfico sobre el mencionado texto de Koolhaas, titulado “On Delirious New York: A Critique of Critique” (1980b) dando cuenta del interés común de ambos arquitectos por Nueva York y su configuración urbana. Al respecto, para ahondar en la relación entre Nueva York, Koolhaas y Tschumi, véase *Inventiones: Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi* (2014) de José Juan Barba.

6.2.3 Cuatro episodios. Secuencias narrativas

“Each part, each frame of a sequence qualifies, reinforces or alters the parts that precede and follow it. The associations so formed allow for a plurality of interpretations rather than a singular fact. Each part is thus both complete and incomplete (...) indeterminacy is always present in the sequence, irrespective of its methodological, spatial or narrative nature”⁶⁶

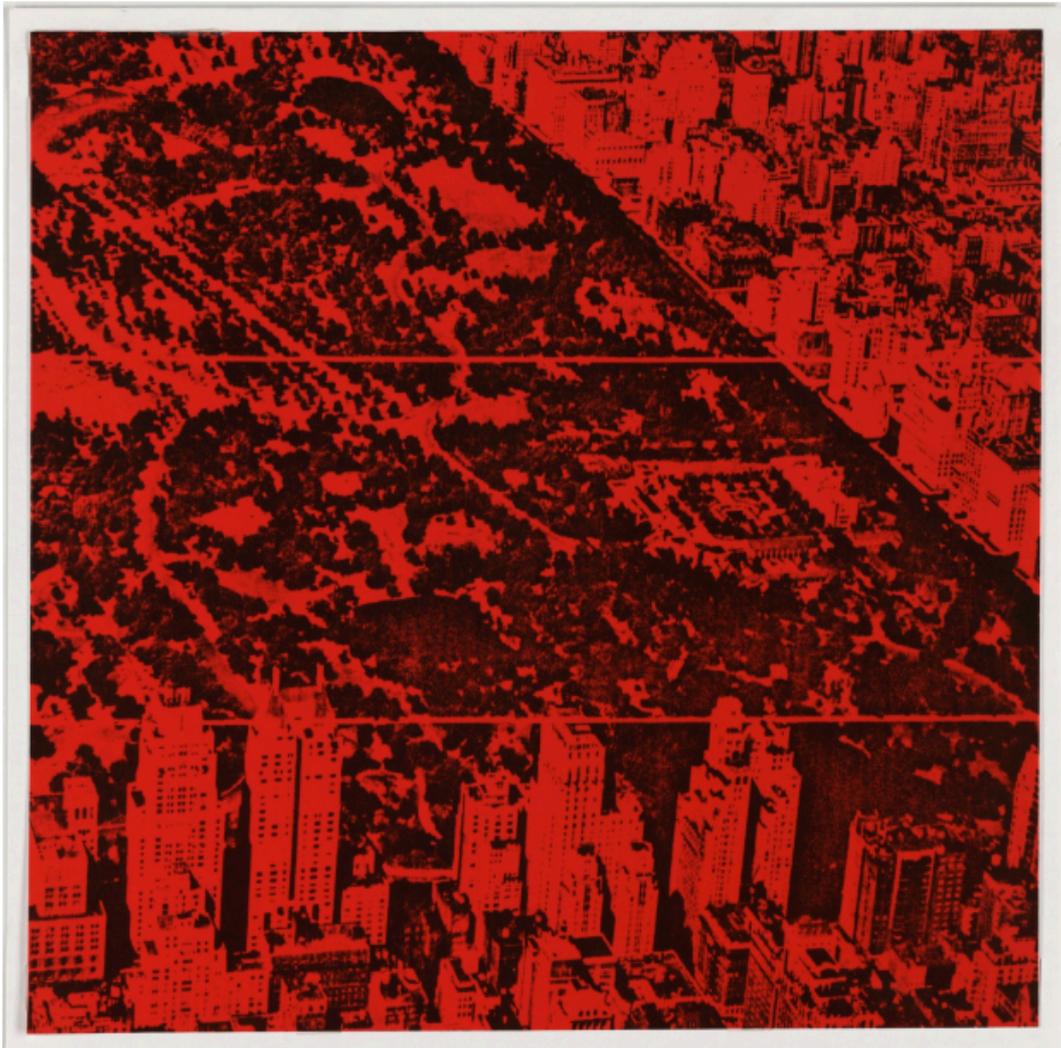
(Tschumi, 1983, p. 70)

Tal como se pudo observar en el capítulo anterior, al analizar la propuesta gráfica de *Urban Re-identification Grid* nos enfrentamos a un trabajo acotado, regido por los límites del formato de presentación, más allá de las profundas transformaciones introducidas en él por Alison y Peter Smithson. Esta condición convierte a *Urban Re-identification Grid*, en un material ‘abarcable’, cuyos componentes y características gráficas puede ser claramente identificadas e incluso retenidas mentalmente. En el caso de *The Manhattan Transcripts*, esta identificación de cada elemento es más difícil de llevar a cabo, pues la unidad del trabajo se produce a partir de la sumatoria de fragmentos, de la repetición y transformación de las partes. Por esta razón, podemos señalar que la lectura de *The Manhattan Transcripts* es acumulativa, pues se elabora a partir del encuentro reiterado con imágenes, diagramas y dibujos que saltan de una lámina a otra, dificultando ostensiblemente su aprehensión.

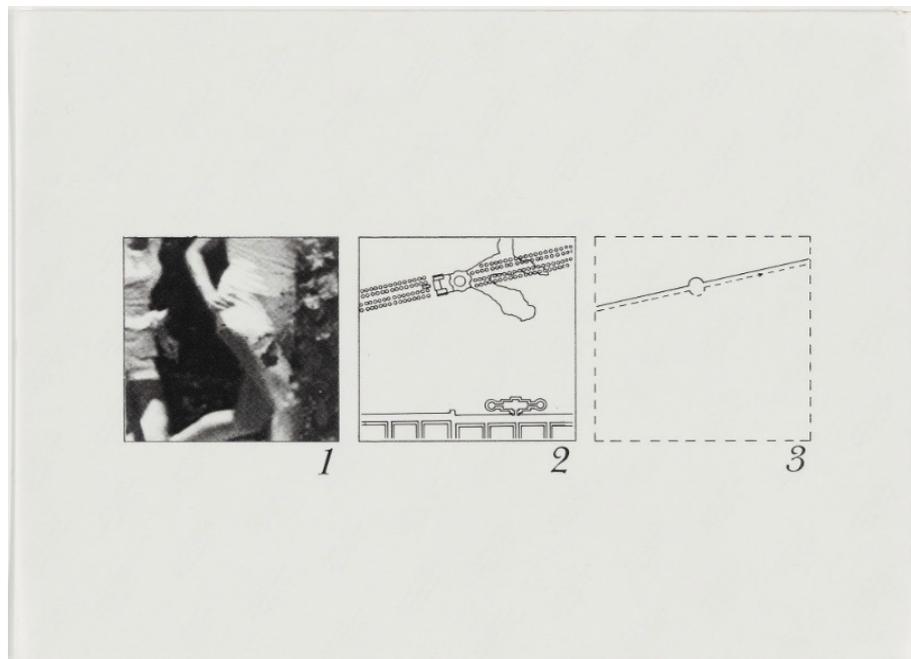
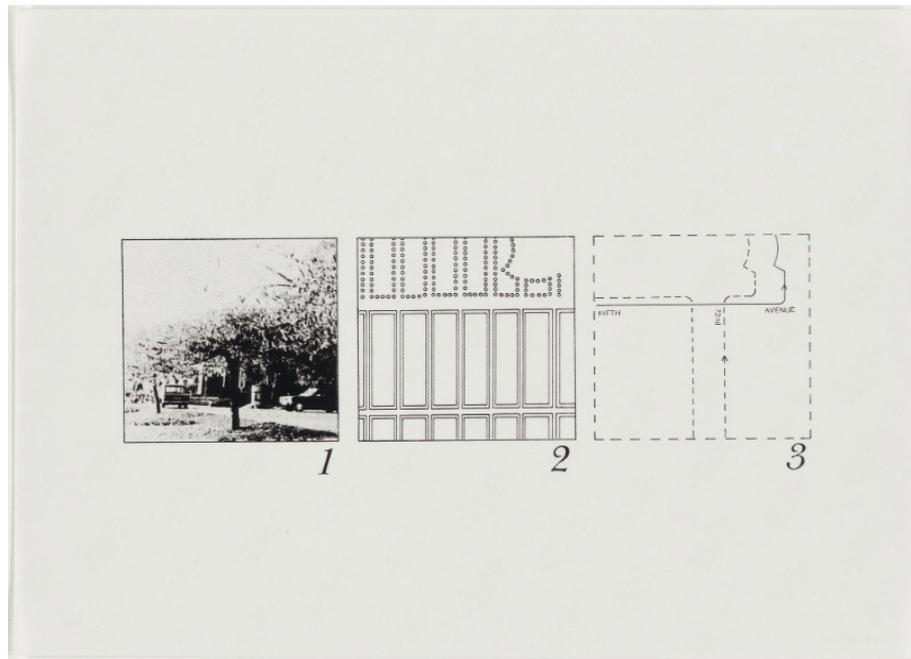
En términos concretos *The Manhattan Transcripts* se organiza a partir de secuencias narrativas elaboradas mayoritariamente a través del mencionado sistema tripartito de representación. Ahora bien, pese a este carácter narrativo, la acumulación de escenas que conforman estos *transcripts* no siempre pueden ser leídas como un todo coherente o lineal, pues como ha sido señalado, prevalece una mirada interpretativa por sobre una descriptiva. Cada uno de los cuatro episodios despliega una historia específica; un relato cuya linealidad es matizada o bien decididamente alterada a través de la repetición y yuxtaposición de las partes que lo conforman. A su vez, podemos decir que *The Manhattan Transcripts* exhiben una suerte de ‘violencia’ programática que cuestiona y amplía el repertorio de usos habitualmente aceptados como válidos. Así, en cada uno de los episodios prevalece aquella disyunción expuesta por Tschumi a la que nos referimos anteriormente. Con este fin se incorporan ‘programas radicales’, capaces de subvertir, de alterar los límites morales asociados a la arquitectura y el ‘correcto’ comportamiento en el espacio.⁶⁷ Asesinatos, fugas y saltos al vacío forman parte del imaginario espacial elaborado por Tschumi presente *The Manhattan Transcripts*.

⁶⁶ “Cada parte, cada cuadro de una secuencia califica, refuerza o altera las partes que la preceden y la siguen. Las asociaciones así formadas permiten una pluralidad de interpretaciones en lugar de un hecho singular. Por lo tanto, cada parte es completa e incompleta (...) la indeterminación siempre está presente en la secuencia, independientemente de su naturaleza metodológica, espacial o narrativa” [trad. propia].

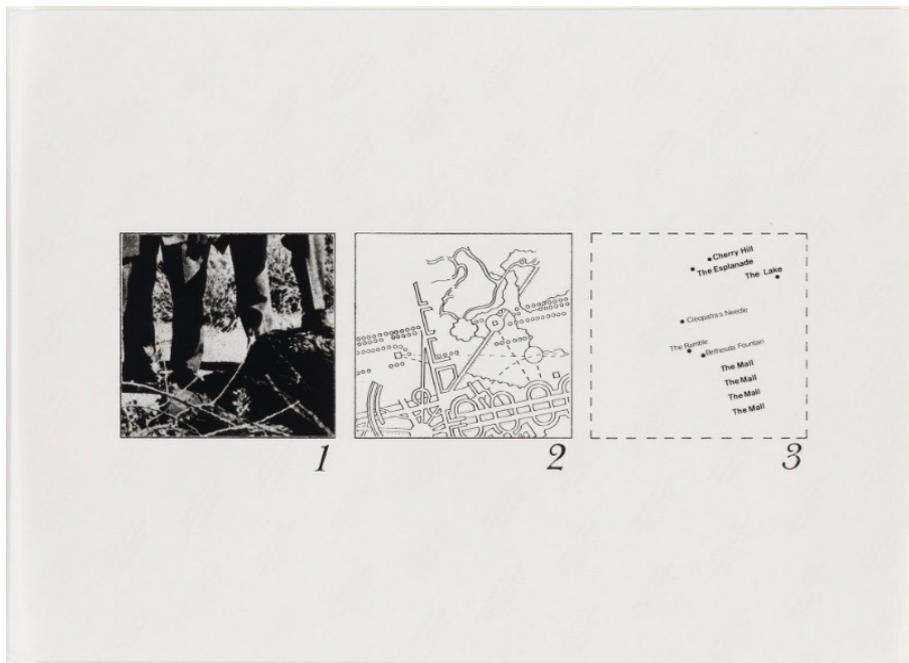
⁶⁷ Tal como señala Louis Martin (1990, p. 30): “Inspired by Artaud and Bataille, Tschumi’s discourse on sex, crime, and violence aimed to extirpate from the definition of architecture all the moral overtones traditionally associated with it”. (“Inspirado por Artaud y Bataille, el discurso de Tschumi sobre el sexo, el crimen y la violencia tuvo como objetivo extirpar de la definición de arquitectura todos los connotaciones morales tradicionalmente asociados a ella”) [trad. propia].



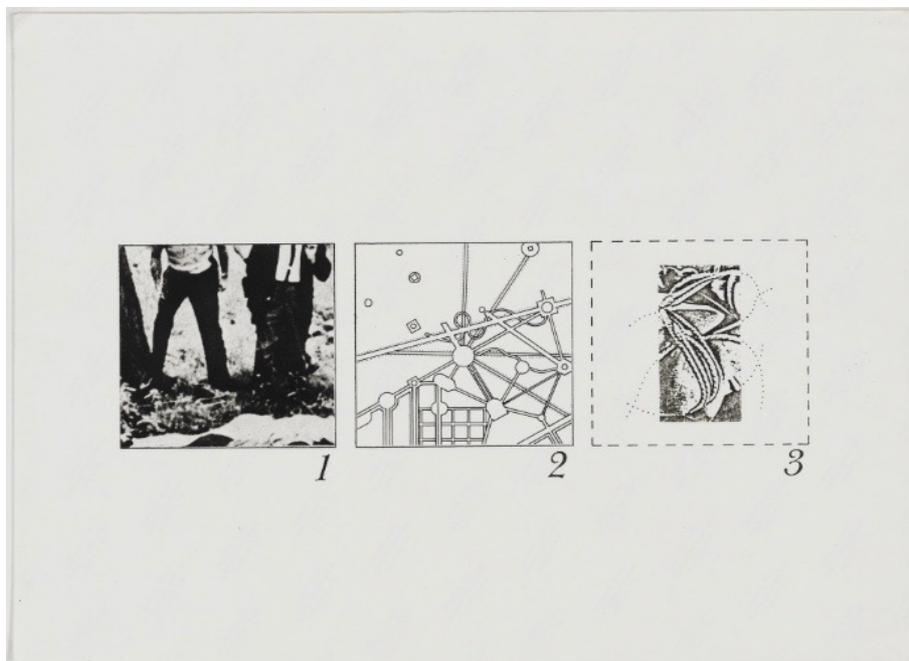
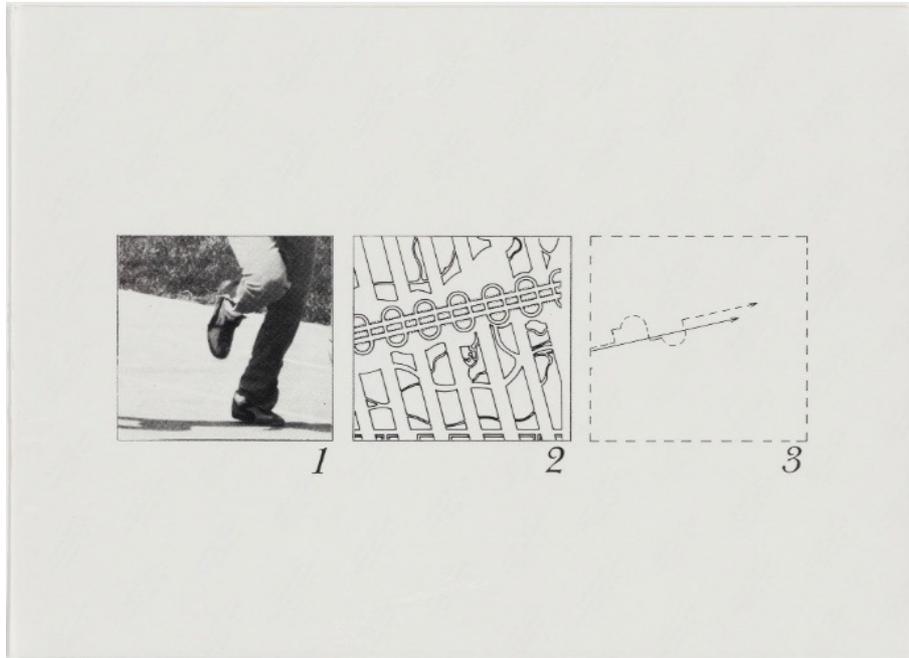
_Imagen 67. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 68 y 69. Láminas 1 y 3, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm), c/u. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 70 y 71. Láminas 10 y 11, *The Manhattan Transcripts*, *Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1077. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm), c/u. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 72 y 73. Láminas 4 y 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm), c/u. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

En términos materiales, los episodios se componen de una imagen inicial y un conjunto de láminas que expresan una determinada secuencia o narración. La lámina inaugural de cada *transcripts* corresponde a una fotografía coloreada en rojo y su dimensión es de 20 x 20” (50.8 cm x 50.8 cm), en cuanto a las otras láminas su extensión y dimensiones varían caso a caso, enfatizando la especificidad de cada una de las narraciones.

El primer episodio *MT1*, se titula *The Park* y se inicia con una lámina coloreada que exhibe una vista aérea del Central Park ([Imagen 67](#)), lugar donde transcurre la historia narrada. Además de esta imagen, el episodio está conformado por 24 paneles o láminas de 13 x 17” (33 x 43,2 cm), que combinan dibujos realizados mediante lápiz y tinta con el uso de fotografías recortadas y pegadas sobre papel.⁶⁸ En este caso, la historia narra la secuencia de un asesinato y probablemente se trata del episodio más consecutivo, pues cada acontecimiento, cada fragmento sigue un orden que continúa al anterior: alguien cruza la Quinta Avenida (Fifth Avenue); ingresa al Central Park; el asesino sigue los pasos de la víctima; se produce el crimen; se descubre el cuerpo; llega la policía; se pone en marcha el proceso de recolección de evidencias y finalmente el asesino es detenido. No es casualidad que el programa de este primer episodio sea un asesinato, pues como fue mencionado, Tschumi busca extremar las posibilidades de uso respecto al espacio, ampliar el horizonte de acontecimientos que en él pueden ocurrir. De acuerdo a la nota de prensa (1978) que anuncia su exhibición en Artists Space, nos enfrentamos también al ‘asesinato metafórico’ de la propia arquitectura y sus funciones:

“In ‘The Park’, which historically has been the only urban space relatively free from economic and political constraints, a gratuitous space whose only ‘function’ is pleasure – architecture is metaphorically murdered. The formula plot of the murder – the lone figure stalking its victim, the kill, the hunt, and the detective work building up to the murderer’s capture, are juxtaposed with an architecture which is inextricably linked to the extreme actions it witnesses”⁶⁹

Por otra parte, en *The Park* se manifiesta de forma clara el modo tripartito de representación planteado por Bernard Tschumi. La mayor parte de las láminas se organizan a partir de una fotografía que retrata el acontecimiento; un dibujo de la configuración del espacio; y un diagrama de movimiento, tal como se puede apreciar en las láminas 1 y 3 ([Imagen 68 y 69](#)). No obstante, reconocemos algunas excepciones, concretamente en las láminas 10 y 11 ([Imagen 70 y](#)

⁶⁸ El origen de las fotografías que forman parte de *The Manhattan Transcripts*, constituye otro asunto relevante para la propuesta. Así como las fotografías de edificios que encabezan cada uno de los episodios fueron tomadas por el propio Tschumi, en el caso de aquellas que ilustran los eventos o acontecimientos, el origen es diverso. La mayoría de estas fotografías, provienen de revistas, por ejemplo de la publicación *The Crime* o bien de periódicos, como ocurre en el caso de las escenas deportivas utilizadas. A través del uso de estas imágenes ‘ajenas’, se produce un contraste respecto a la especificidad del lugar en el que transcurre cada episodio, recreando Manhattan, extendiendo nuestras posibilidades interpretativas en torno a esta área de la ciudad. Esta operación forma parte del rasgo de ficción que Tschumi incorpora a sus *transcripts*, que permite resignificar nuestra valoración de la ciudad.

⁶⁹ “En ‘The Park’, que históricamente ha sido el único espacio urbano relativamente libre de restricciones económicas y políticas, un espacio gratuito cuya única ‘función’ es el placer – la arquitectura es metafóricamente asesinada. La trama del asesinato – la figura solitaria que acecha a su víctima, la muerte, la caza y el trabajo de detective que se acumula para la captura del asesino, es juxtapuesta a una arquitectura que está inextricablemente vinculada a las acciones extremas que presencia” [trad. propia].

71), donde el diagrama de movimiento es reemplazado por un texto; en el primer caso se trata de una suerte de noticia de prensa que narra el caso y en el segundo, una puntualización del lugar donde tuvo lugar el incidente.

Al respecto, es importante señalar que no se trata de una representación que describa exhaustivamente lo sucedido, sino más bien la expresión de indicios, fragmentos que nos permiten intuir el todo y así reconstruir la escena del crimen. Esta cuestión se torna especialmente evidente en aquellas fotografías que retratan la parcialidad de los cuerpos en el espacio que entran en acción, que sin comunicar la fisonomía del personaje en cuestión, nos alertan de que algo ha ocurrido o va a suceder, tal como se puede apreciar en las láminas 4 y 8 (Imagen 72 y 73).

El segundo episodio, *MT2*, llamado *The Street (Border Crossing)* se inicia con una fotografía de la Calle 42 (42nd Street), escenario de la narración, tomada a la altura de un peatón y que hace foco en el *McGraw-Hill Building* (Imagen 74). Este episodio está compuesto en su versión inicial por una sola lámina de dimensiones considerablemente mayores a las utilizadas en los otros capítulos de *The Manhattan Transcripts*. Se trata de un panel de 384 x 24" (975.3 x 60.9) que contiene dibujos a tinta, carboncillo, grafito, lápiz de color, letras transferibles (*Letraset type*) y fotografías sobre papel.⁷⁰ La confección de este panel de gran formato, sugiere la capacidad de adaptación de la técnica o estrategia de representación en función de aquello que se quiere mostrar. Además, estas dimensiones demandan otro tipo de lectura por parte del espectador, un esfuerzo de acercamiento y alejamiento para así recomponer las escenas observadas.

El interés por los bordes, explícito ya en el título *Border Crossing* (borde o frontera de cruce), guía el relato de este episodio. El borde es valorado como zona de encuentro, de yuxtaposición en la que dos o más identidades programáticas confluyen, dando paso a un espacio confuso, no del todo definido y por eso tan interesante para la mirada de Bernard Tschumi. En este caso, se retratan las distintas atmósferas que forman parte de la Calle 42 de Nueva York, prestando especial atención a las fronteras reales e imaginarias que se despliegan a lo largo de toda su extensión. Tschumi parece particularmente interesado en estos puntos de encuentro y transición, que marcan la superposición de acontecimientos y de usos contrapuestos.

Así, sobre una planta de la Calle 42, se identifican 24 bordes, de los cuales 18 son transcritos a partir del sistema tripartito de representación, acontecimiento, espacio y movimiento.⁷¹ Al igual que en el primer episodio, las fotografías insinúan más de lo que muestran, convirtiéndose en señas, fragmentos de cuerpos en acción, siempre en movimiento. Por otro lado, al tratarse de un trabajo de grandes dimensiones, este *transcripts* gana en unidad, 'situando' las representaciones de cada uno de los bordes sobre toda la delimitación de la calle.

⁷⁰ Una versión alternativa divide esta lámina en cuatro paneles de 36" x 12" (91.4 x 30.4) y la información gráfica es realizada mediante el uso de tinta, lápiz y fotografías en papel.

⁷¹ La imagen de portada del libro *The Manhattan Transcripts* proviene precisamente del *MT2 The Street (Border Crossing)*, concretamente de la fotografía que ilustra el evento del borde 7.



_Imagen 74. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

El diagrama de movimiento se convierte en un continuo que atraviesa la extensión de la lámina en sentido horizontal, cuestión que complementa la lectura vertical –evento, espacio, desplazamiento– que nos permite reconocer cada uno de los bordes identificados por Tschumi, tal como se puede apreciar en el cruce de la Calle 42 con la Quinta Avenida (Imagen 75).

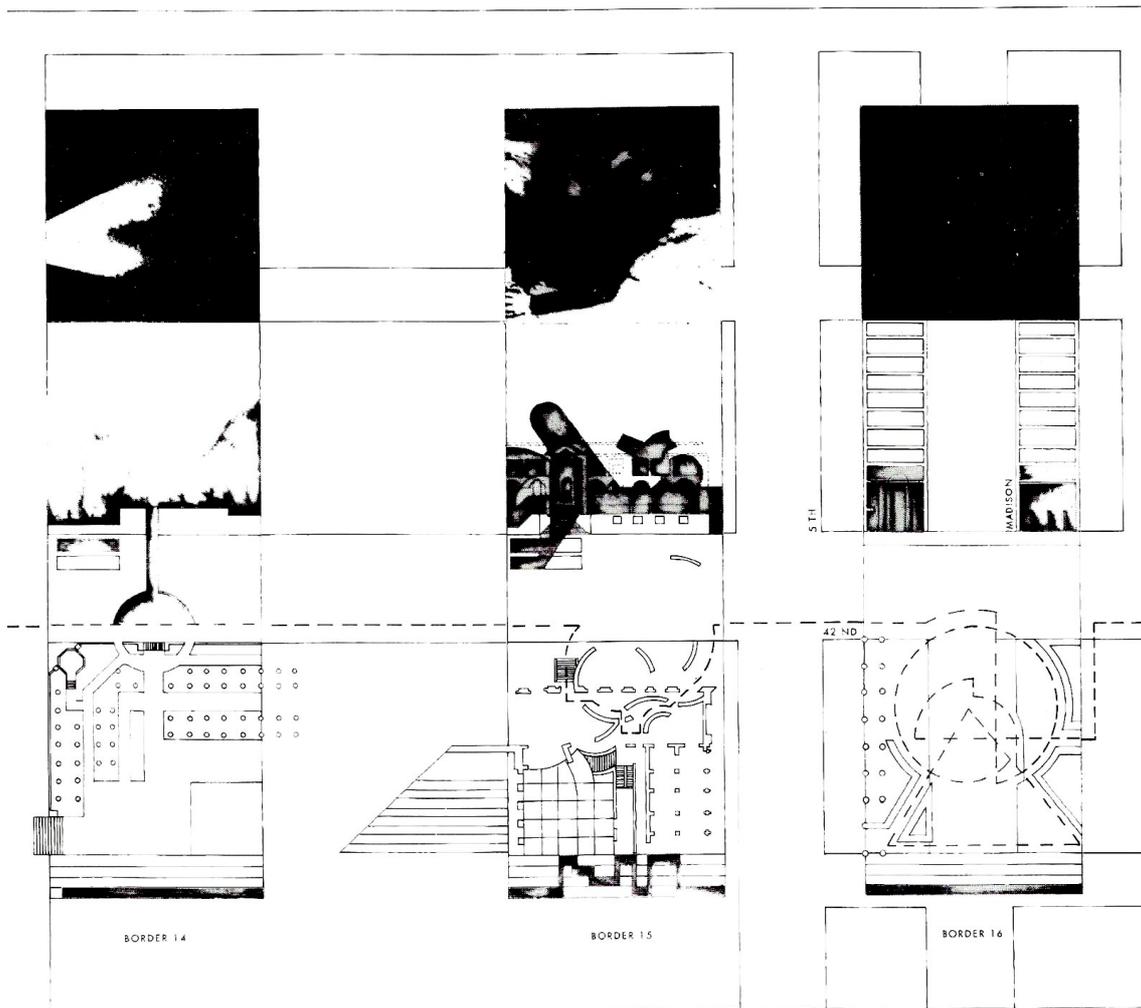
La narración, muestra el recorrido de un personaje anónimo por las distintas zonas de la Calle 42. Desde Hudson River hasta la orilla del East River o viceversa (Imagen 76), pues no existe una direccionalidad única, el recorrido nos descubre diversos acontecimientos que transcurren en la zona, incluyendo el cruce con la famosa calle Broadway o las actividades del *McGraw-Hill Building* (Imagen 77). Una vez más, podemos recurrir a la nota de prensa (1978) que anunciaba la exposición de este episodio en Artist Space, que señala lo siguiente:

“‘Border Crossing’ is a walk through New York’s 42nd Street, from the respectable edges of the United Nations building complex on the East side to the deserted West side quays of the Hudson River. The street, its nature always determined by the reality of city politics, also implies a journey through different cultures and life styles. Crossing from one section to the other is a different and exciting as crossing geographic borders: it is mental journey as much as physical one. Crossing the street, or crossing the city involves transgressing social and cultural limits as much as changing architectural vistas”⁷²

La Calle 42 le interesa a Tschumi en tanto espacio en el que se superponen distintas actividades y usos. Un lugar intenso, marcado por la presencia de teatros y sus luminarias, lleno de glamour, que a partir de la segunda mitad del siglo XX entra en un proceso de creciente deterioro, convirtiéndose en un área en la que conviven el comercio sexual, las drogas y espectáculos de todo tipo. Hablamos de un espacio presente en el imaginario colectivo de los habitantes de la ciudad, en que se encuentran algunos de los edificios más emblemáticos de Nueva York, por ejemplo *The Chrysler Building* o el mencionado *McGraw-Hill Building*.

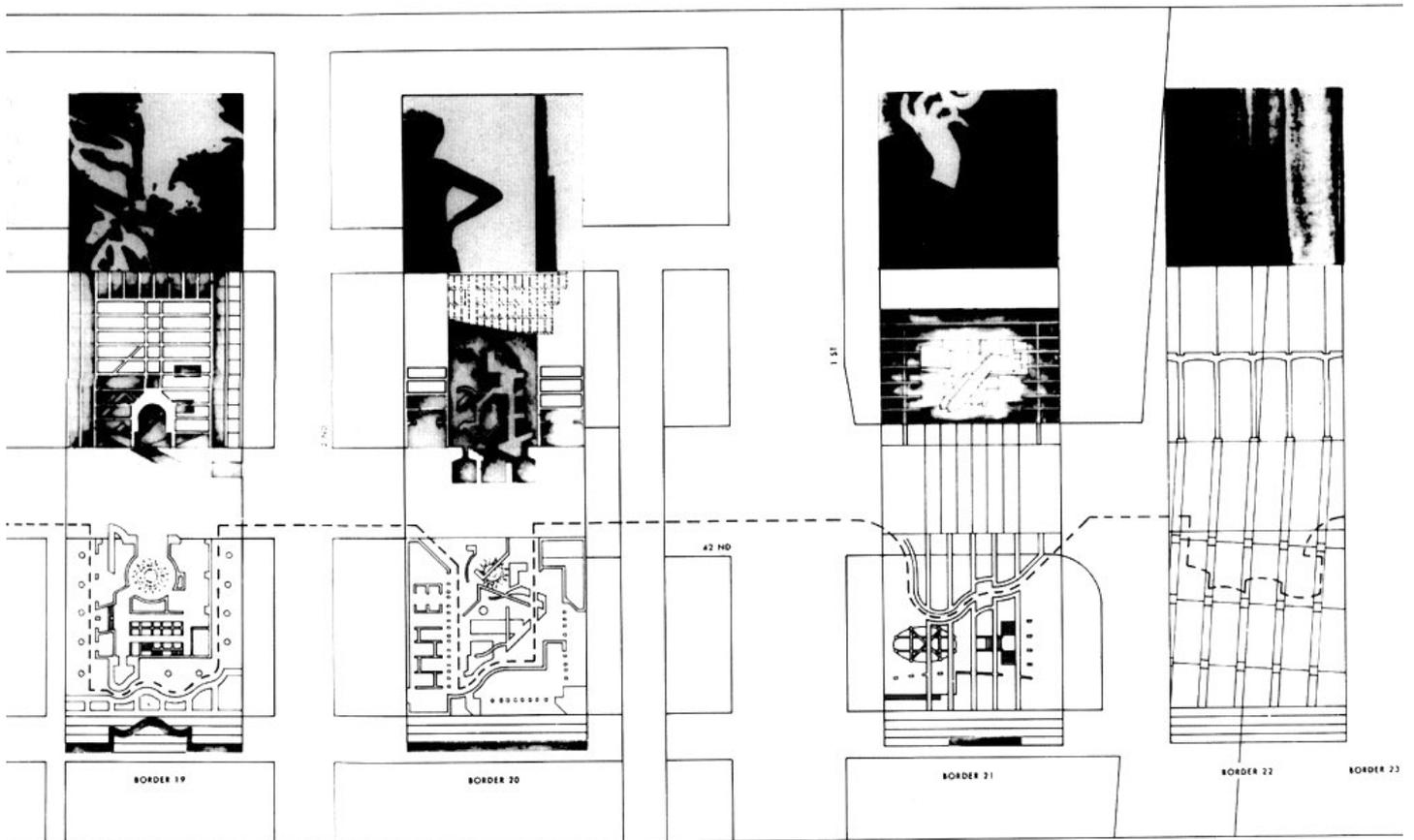
Al respecto, la elección de una sola lámina de gran formato refuerza una visión total sobre la zona, lo que no equivale a una caracterización de ésta como espacio unitario u homogéneo. Por el contrario, la convivencia entre programas diversos, las zonas de borde identificadas por Tschumi, configuran un área heterogénea, en la que prima una acumulación de usos por sobre la coherencia o unidad. Así, el episodio *Mt2*, exhibe los distintos mundos que caben y se encuentran en una sola calle, exponiendo la intensa relación que se puede llegar a producir entre el espacio y sus acontecimientos.

⁷² “‘Border Crossing’ es un paseo por la calle 42 de Nueva York, desde los bordes respetables del complejo de edificios de las Naciones Unidas en el lado este hasta los muelles desiertos del lado oeste del río Hudson. La calle, su naturaleza siempre determinada por la realidad política de la ciudad, también implica un viaje a través de diferentes culturas y estilos de vida. Cruzar de una sección a otra es diferente y emocionante como cruzar fronteras geográficas: es un viaje tanto mental como físico. Cruzar la calle o cruzar la ciudad implica tanto transgredir los límites sociales y culturales como cambiar las vistas arquitectónicas” [trad. propia].



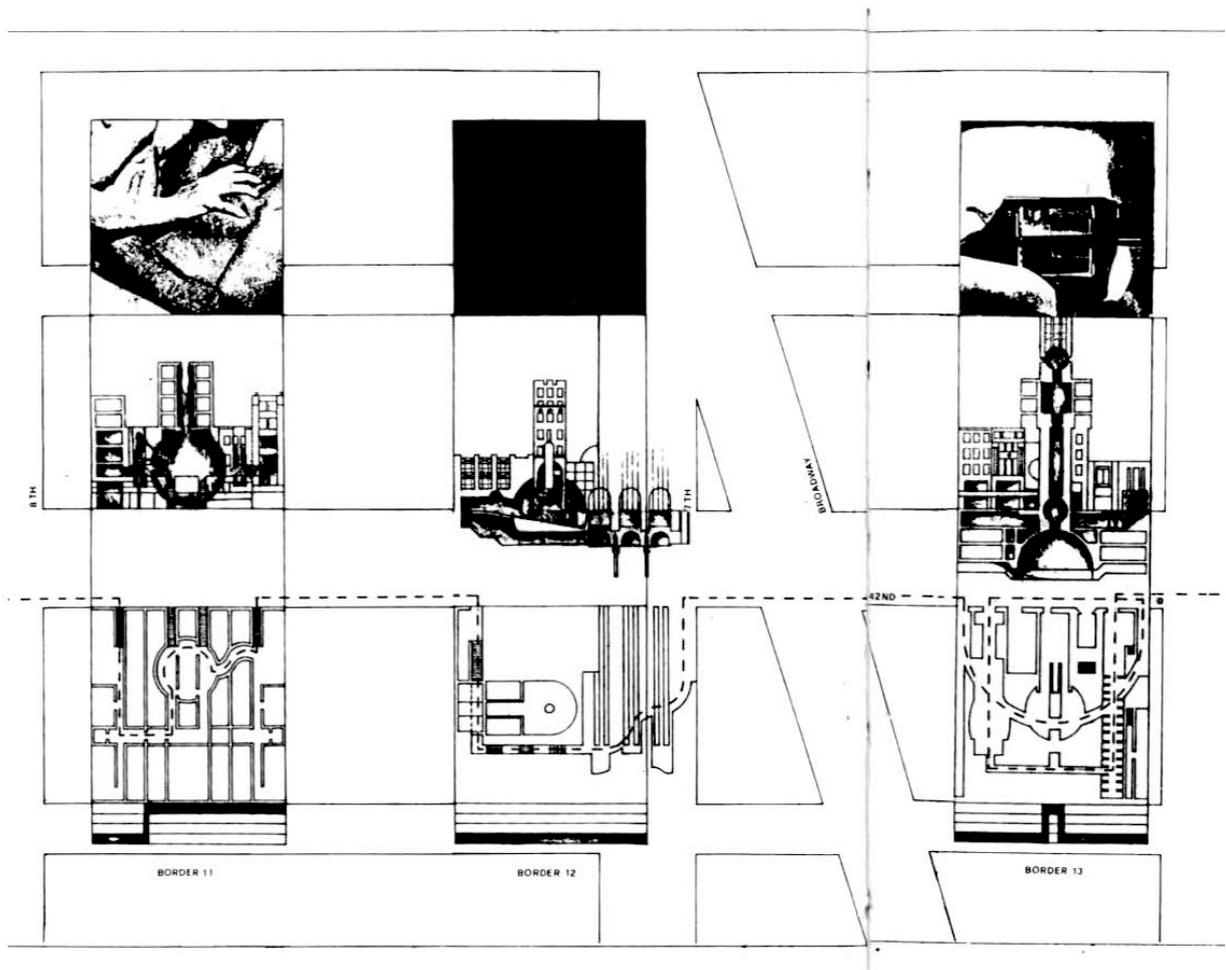
_Imagen 75. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)

Bordes 14, 15 y 16, que corresponden a la intersección de la Calle 42 (42nd Street) con la Sexta Avenida (Sixth Avenue), la Quinta Avenida (Fifth Avenue) y la Avenida Madison (Madison Avenue), respectivamente.



_Imagen 76. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)

Bordes 19, 20, 21, 22, 23 que corresponden a la intersección de la Calle 42 (42nd Street) con la Tercera Avenida (Third Avenue), la Segunda Avenida (Second Avenue), la Primera Avenida (First Avenue), United Nations building y el encuentro con el East River, respectivamente.



_Imagen 77. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)

Bordes 11, 12,13 que corresponden a la intersección de la Calle 42 (42nd Street) con la Octava Avenida (Eighth Avenue), la Séptima Avenida (Seventh Avenue) y la Calle Broadway, respectivamente.

El tercer episodio se titula *The Tower (The Fall)* y está conformado por 10 paneles de 48 x 24" (121.9 x 61 cm) que incluyen dibujos realizados a tinta y transferencias sobre papel. En este caso, la imagen inicial es una fotografía del *Empire State Building* (Imagen 78), que sugiere la importancia de las escenas en altura para el episodio.

Esta secuencia relata un hecho insólito, la caída de alguien desde una torre de Manhattan, estremando aquella irrupción de los cuerpos en el espacio a la que recurrentemente refiere Bernard Tschumi. Probablemente estamos frente al episodio más abstracto de la serie, pues la mayoría de las láminas en él reunidas centran su atención en variaciones formales y diagramáticas de difícil localización. Solo en la última lámina se hace explícita la historia narrada, al enfrentarnos a un cuerpo que cae al vacío. A diferencia de lo que ocurre con los otros episodios, en esta oportunidad la orientación de las láminas es vertical, enfatizando la narración de acontecimientos en altura que Tschumi pretende exhibir.

Las primeras láminas⁷³ de *The Tower (The Fall)* nos muestran una serie de posibilidades programáticas para edificios en altura y sus correspondientes diagramas de movimiento (Imagen 79 y 80). Como fue previamente advertido, hablamos de dibujos altamente abstractos, que dificultan una lectura literal de lo observado y por eso mismo favorecen una interpretación abierta. A partir de la séptima lámina se acentúa la verticalidad del formato, dando paso a una acumulación de los programas inicialmente planteados, tal como se puede apreciar en el diagrama del octavo panel en el que conviven sin problemas un espacio de oficina, un hotel y una prisión (Imagen 81 y 82). Sin duda, el clímax de este episodio llega con la última lámina, en la que se puede apreciar a un hombre en caída libre, radicalizando los acontecimientos posibles de un espacio en altura (Imagen 83).

En este episodio, en la presencia de este cuerpo que cae al vacío, reconocemos la influencia que ejerce sobre Tschumi *The Pictures Generation*;⁷⁴ un grupo de jóvenes artistas que emergen en la década de los setenta y que deben su nombre a la exposición *Pictures*, celebrada en Artists Space de Nueva York en 1977, lugar donde Tschumi realizó la primera exposición de *The Manhattan Transcripts*. Hablamos de influencia, pero no es menos cierto que se trata también de una confluencia, de un espacio de interés compartido, de trabajos realizados de forma paralela, lo que dificulta la identificación de la direccionalidad de las influencias.

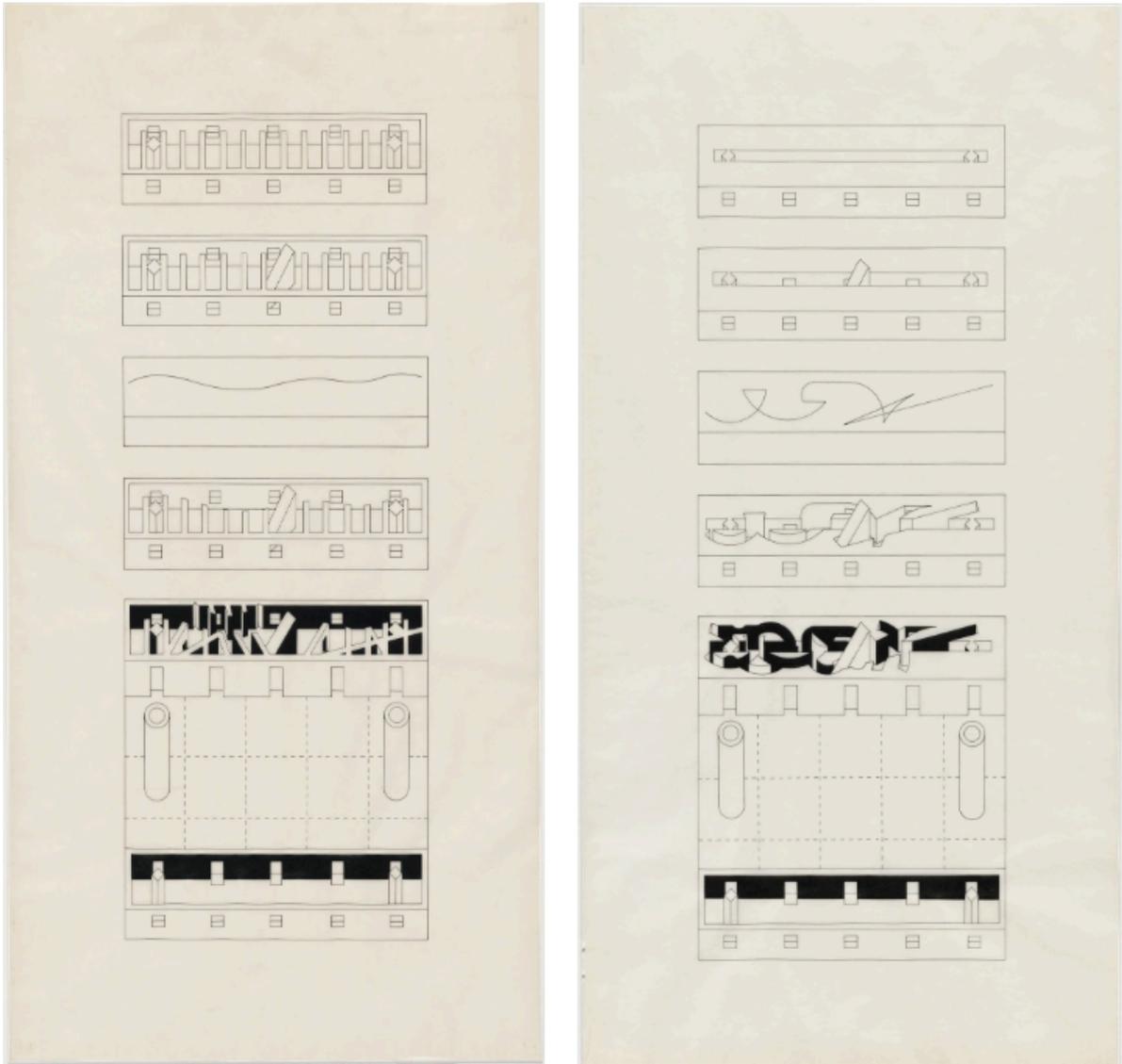
⁷³ En este tercer episodio, la primera lámina corresponde a una fotografía saturada que insinúa el encuentro entre un grupo de personas. Por tanto, entre la segunda y sexta lámina aparecen los mencionados programas en altura.

⁷⁴ Entre los artistas asociados a *The Pictures Generation*, podemos mencionar a Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith, quienes participaron en la exhibición *Pictures*, realizada en Artists Space entre el 24 de septiembre y el 29 de octubre de 1977 bajo la organización del crítico Douglas Crimp. Como señala el propio Crimp (1977, p. 5), el título *Pictures* apunta a una reflexión sobre el valor de las imágenes, en un momento caracterizado por la sobre abundancia de éstas: "To an ever greater extent our experience is governed by pictures, pictures in newspapers, and magazines, on television and in the cinema (...) While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord".

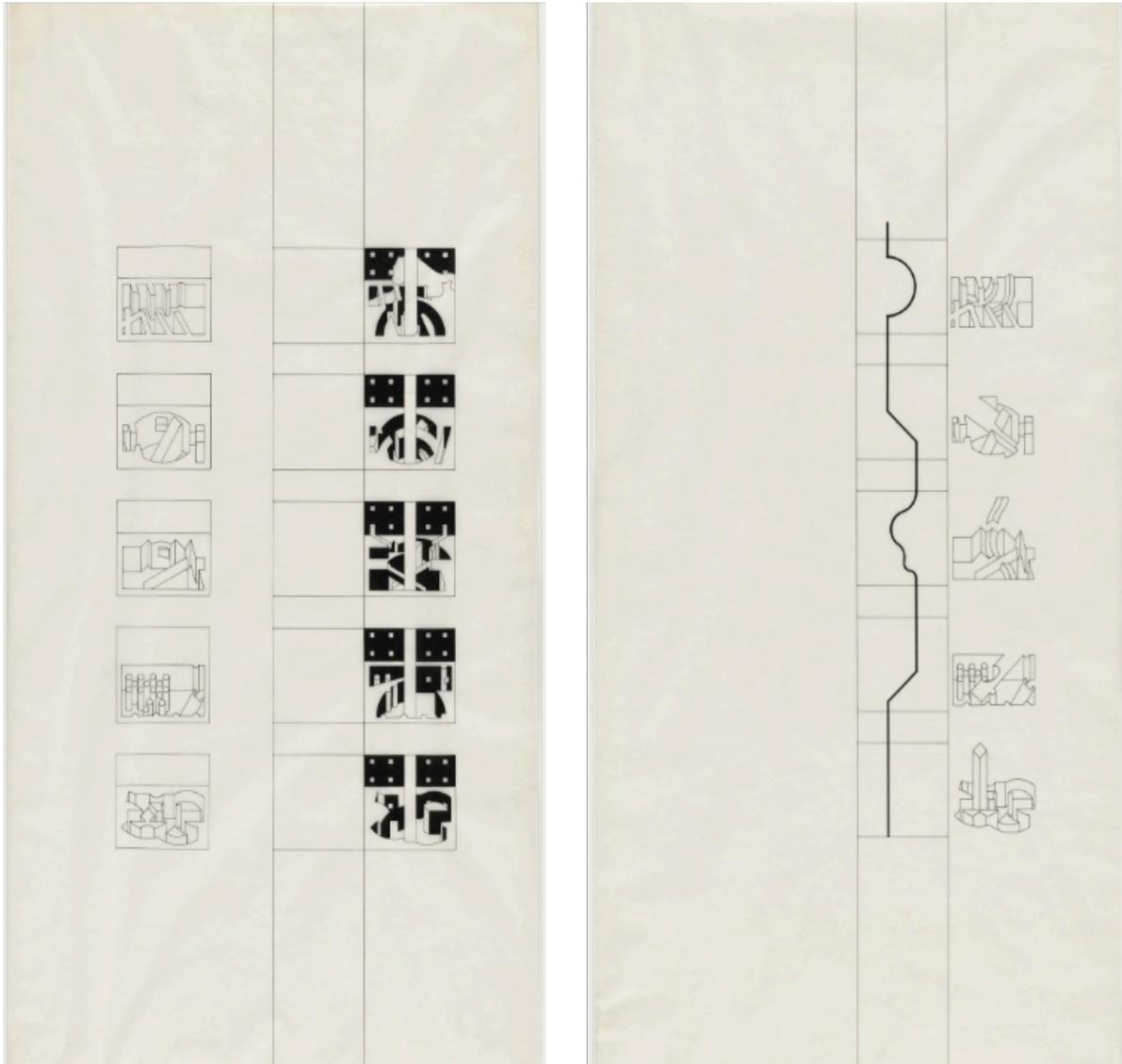
("En mayor medida, nuestra experiencia se rige por imágenes, imágenes en periódicos y revistas, en televisión y en el cine (...) Si bien alguna vez parecía que las imágenes tenían la función de interpretar la realidad, ahora parece que la han usurpado. Por lo tanto, se vuelve imperativo entender la imagen en sí misma, no para descubrir una realidad perdida, sino para determinar cómo una imagen se convierte en una estructura significativa por sí misma") [trad. propia].



_Imagen 78. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



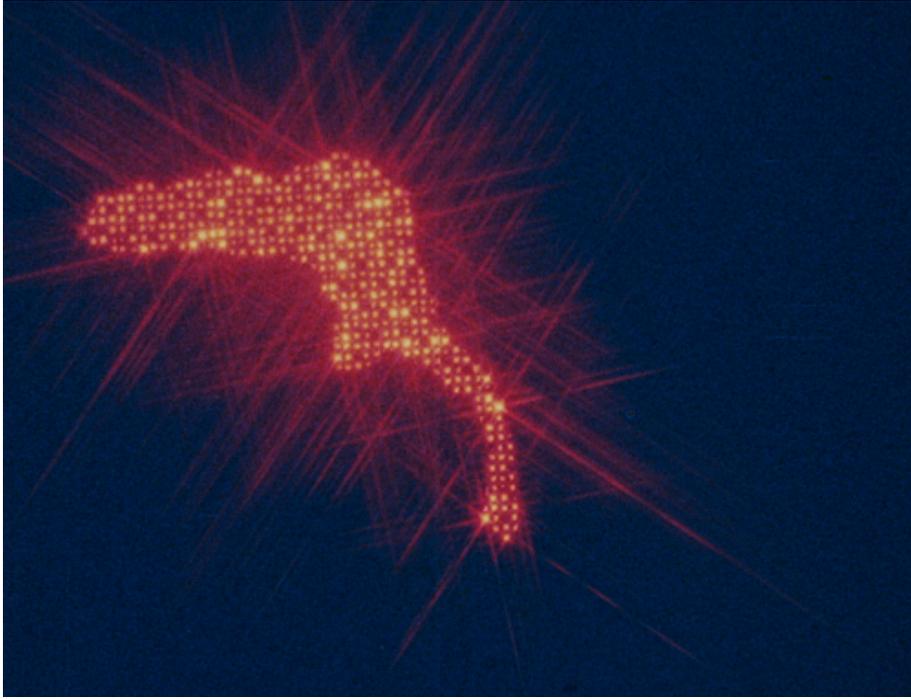
_Imagen 79 y 80. Láminas 2 y 6, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm), c/u. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 81 y 82. Láminas 7 y 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm), c/u. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 83. Última lámina, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 84 y 85. *The Jump*, Jack Goldstein, 1978. Película 16 mm, color. Galerie Daniel Buchholz, Estate of Jack Goldstein. Fuente: <https://www.galeriebuchholz.de>



_Imagen 86. *Men Trapped in Ice*, Robert Longo, 1979. Tríptico, carboncillo y grafito sobre papel, 60 x 40" (152.4 x 101.6 cm). Rubell Family Collection. Fuente: <https://rfc.museum>

_Imagen 87. *Series Men in the cities*, Robert Longo, 1980. Carboncillo y grafito sobre papel, 96 x 60" (243.8 x 152.4 cm). Fuente: <https://www.robertlongo.com>



Imagen 88. Detalle última lámina, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

Tal como señala el investigador y curador Douglas Eklund (2004), es interesante comprobar que en los artistas de *The Pictures Generation* también hay una influencia directa de la crítica francesa, concretamente de Michel Foucault y Roland Barthes, que se expresa en la objeción a la perdurabilidad de identidades y significados establecidos como únicos a lo largo del tiempo.⁷⁵ En el campo de arte, tal observación se traducirá en un cuestionamiento a la idea de autenticidad, abriendo el espectro de fuentes y medios de expresión posibles: el cine, la fotografía, el video y la *performance*, serán algunos de los recursos explorados por este grupo. De acuerdo a Douglas Crimp (1977, p. 5) se trata también de una reflexión y valoración de la propia idea de representación:

“The result of these and other similar developments in the art of the past decade has been that a group of younger artists sees representation as an inescapable part of our ability to grasp the world around us”⁷⁶

En *The Pictures Generation* prevalece una preocupación por el tiempo, por la duración de la experiencia artística, razón por la cual la *performance*, el movimiento y las acciones son incorporadas como variables de las representaciones, tal como podemos apreciar por ejemplo en el trabajo de Jack Goldstein, concretamente en su cortometraje *The Jump* (1978) (Imagen 84 y 85). Probablemente, la mayor cercanía de las exploraciones de Tschumi se produce con el trabajo de Robert Longo, especialmente con las obras *Men trapped in ice* (1979) (Imagen 86) y *Men in the cities* (1979-1982) (Imagen 87), series de fotografías que retratan cuerpos en extrañas posiciones, agudizando sus capacidades de movimiento. Es más, Bernard Tschumi incorpora en la última lámina de *The Tower (The Fall)* un personaje anónimo que proviene del imaginario instalado por Longo en sus series fotográficas, convertido en el cuerpo protagonista de la caída libre (Imagen 88).

El último episodio, *MT4*, que lleva por título *The Block*, se inicia con una vista aérea de una manzana de Manhattan (Imagen 89) y está constituido por 15 paneles de 18 x 30” (45.7 x 76. cm), realizados a través de dibujos a tinta y fotografías cortadas y pegadas sobre papel. La narración de *The Block* enfatiza la presencia de acontecimientos imprevistos, la posibilidad de disyunción, de alteración de las expectativas de correspondencia entre espacios y actividades. En esta secuencia la presencia de acróbatas, bailarinas, soldados y deportistas, dan paso a un paisaje de combinaciones programáticas aparentemente improbables para una zona de la ciudad como Manhattan. Al respecto, Tschumi (1981d, p. 8) señala:

⁷⁵ Eklund (2004) señala: “Among these thinkers’ central ideas was that identity was not organic and innate, but manufactured and learned through highly refined social constructions of gender, race, sexuality, and citizenship. These constructions were embedded within society’s institutions and achieved their effects through the myriad expressions of the mass media”

(“Entre las ideas centrales de estos pensadores estaba que la identidad no era orgánica e innatas, sino fabricada y aprendidas a través de construcciones sociales altamente refinadas de género, raza, sexualidad y ciudadanía. Estas construcciones se integraron en las instituciones de la sociedad y lograron sus efectos a través de la infinidad de expresiones de los medios de comunicación”) [trad. propia].

⁷⁶ “El resultado de estos y otros desarrollos similares en el arte de la última década ha sido que un grupo de artistas más jóvenes ve a la representación como una parte ineludible de nuestra capacidad de comprender el mundo que nos rodea” [trad. propia].

“In *MT 4* - ‘The Block’ - five inner courtyards of a simple city block witness contradictory events and programmatic impossibilities: acrobats, ice-skaters, dancers, soldiers, and football players all congregate and perform high-wire acts, games, or even the reenactment of famous battles, in a context usually alien to their activity. Disjunctions between movements, programs and spaces inevitably follow as each pursues a distinct logic, while their confrontations produce the most unlikely combinations”⁷⁷

La primera lámina de *The Block* (Imagen 90), una de las más difundidas de *The Manhattan Transcripts*, actúa como una suerte de sinopsis de las distintas acciones y protagonistas que forman parte del episodio. Al igual que la mayoría de paneles que forman parte de esta sección, esta lámina se organiza a partir de cinco relaciones entre espacio, movimientos y acontecimientos, retornando de forma nítida al sistema tripartito de representación. En la primera banda horizontal superior, observamos cinco fotografías de lugares específicos; en la banda del medio cinco diagramas de movimiento que corresponden a las acciones de los protagonistas dispuestos en la banda inferior: un equilibrista, un patinador, un grupo de manifestantes, un escuadrón de soldados y jugadores de fútbol americano.

Por otro lado, más allá de la identificación de la narración a partir de este orden horizontal, también es posible realizar una lectura en sentido vertical, que por cierto enfatiza la extrañeza, la imposibilidad de correspondencia entre lugar, acontecimientos y desplazamientos.

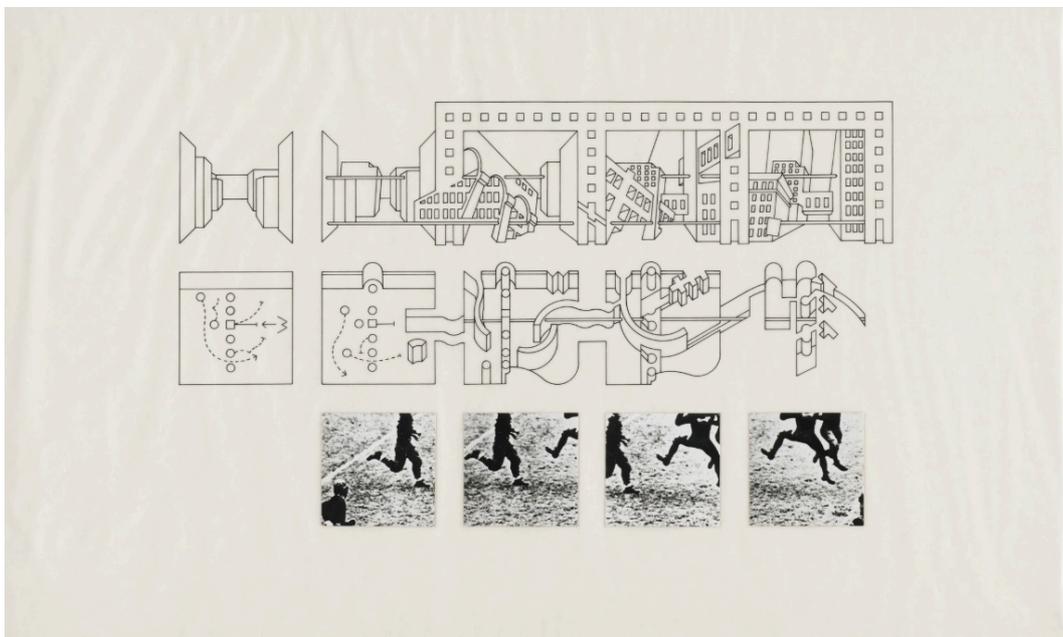
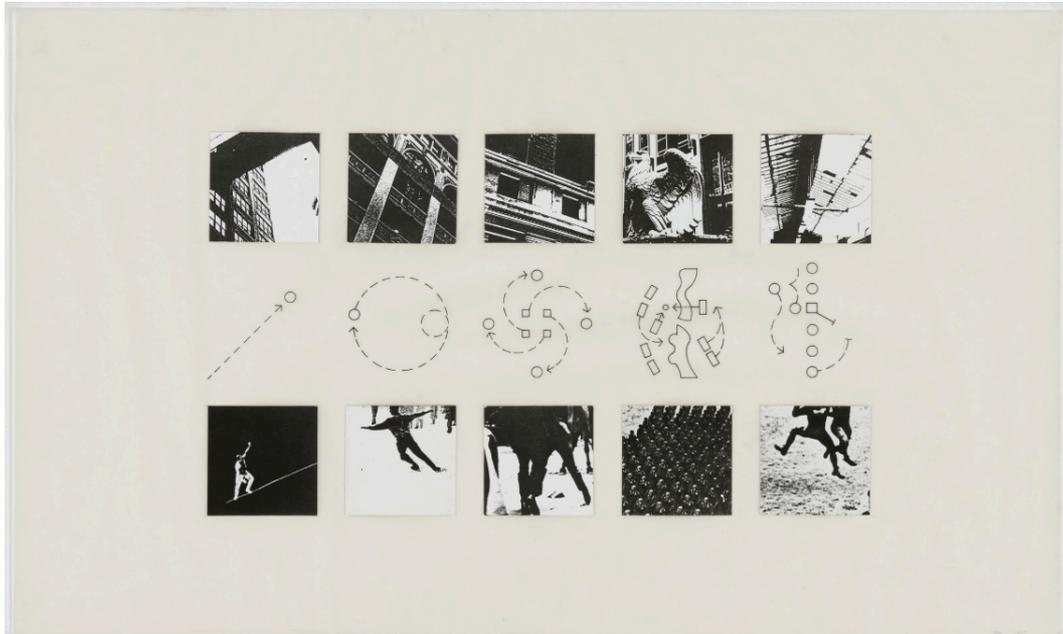
En *The Block* observamos encuentros y secuencias de movimiento cuya ocurrencia es altamente improbable para la ciudad, al menos para los parámetros de uso habitualmente aceptados: un jugador de fútbol que parece correr tras el balón (Imagen 91); un patinador, sus saltos y piruetas (Imagen 92); y un equilibrista dispuesto a cruzar la cuerda floja (Imagen 93), emergen y actúan en el espacio urbano imaginado por Bernard Tschumi.

Si inicialmente hemos señalado que el ejercicio de transcripción sobre Manhattan difícilmente pueden ser leídos como narraciones cerradas, tal cualidad se torna evidente con la intercambiabilidad programática propuesta por este episodio. En la medida en que avanzamos en la narración, estos programas serán superpuestos entre sí, dando paso a una suerte de descomposición extrema del espacio, tal como se puede apreciar en los últimos paneles de este episodio (Imagen 94 y 95). Tal descomposición parece recordarnos la capacidad subversiva de los acontecimientos, su presencia como acción transformadora de las configuraciones espaciales inicialmente establecidas. Así, los distintos protagonistas y programas parecen colisionar, confundándose en una amalgama por momentos indescifrable.

⁷⁷ “En *MT 4* - ‘The Block’ - cinco patios interiores de una simple manzana de la ciudad son testigos de eventos contradictorios e imposibilidades programáticas: acróbatas, patinadores sobre hielo, bailarines, soldados y jugadores de fútbol, todos se congregan y realizan actos en la cuerda floja, juegos o incluso la recreación de batallas famosas, en un contexto generalmente extraño a su actividad. Las disyunciones entre movimientos, programas y espacios siguen inevitablemente a medida que cada uno persigue una lógica distinta, mientras que sus enfrentamientos producen las combinaciones más improbables” [trad. propia].

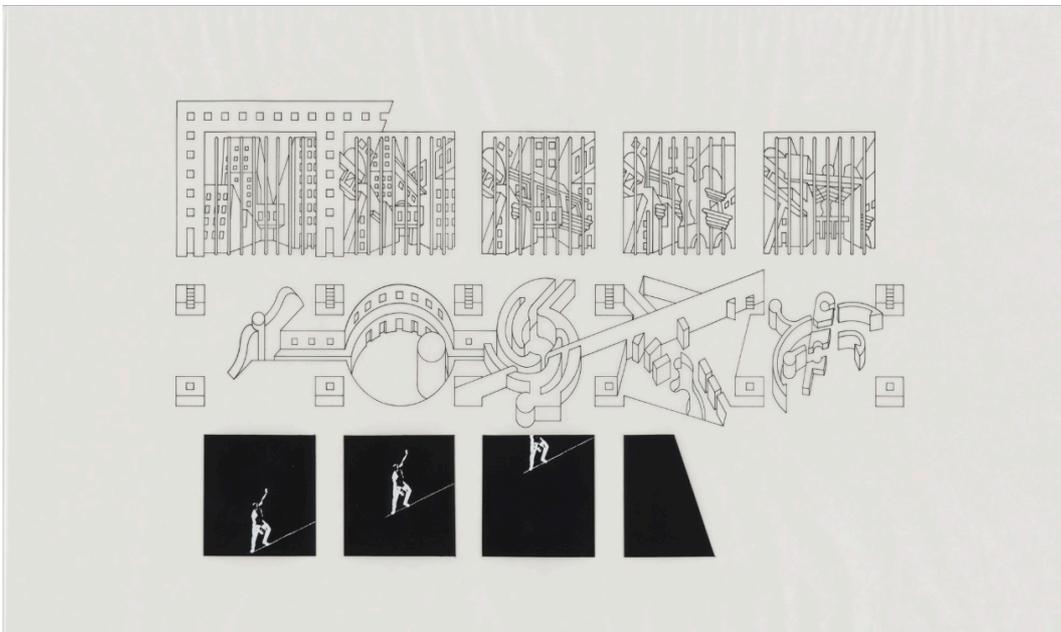
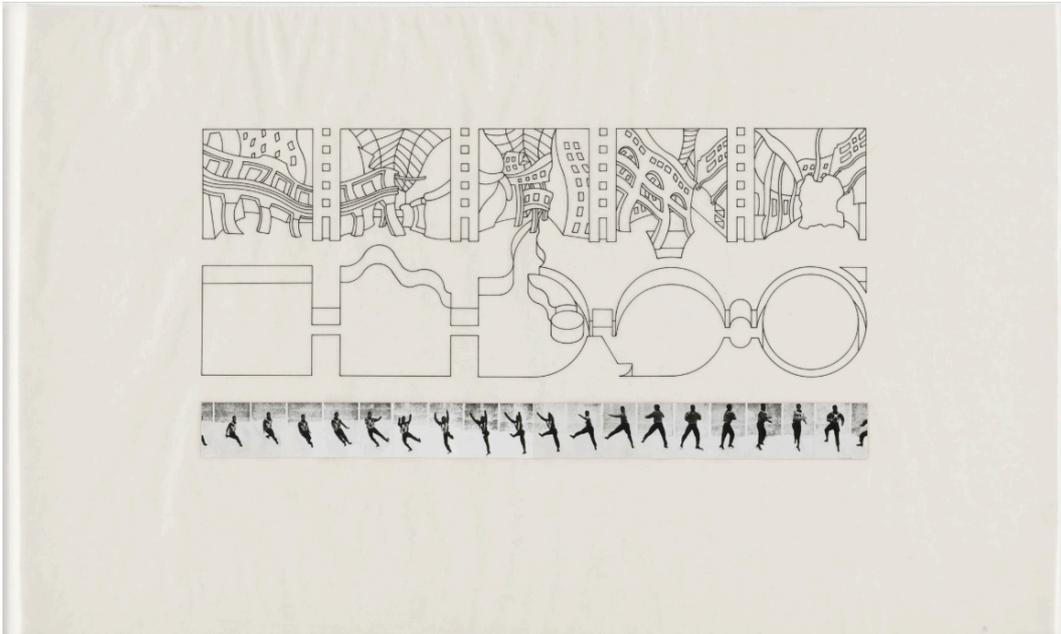


_Imagen 89. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



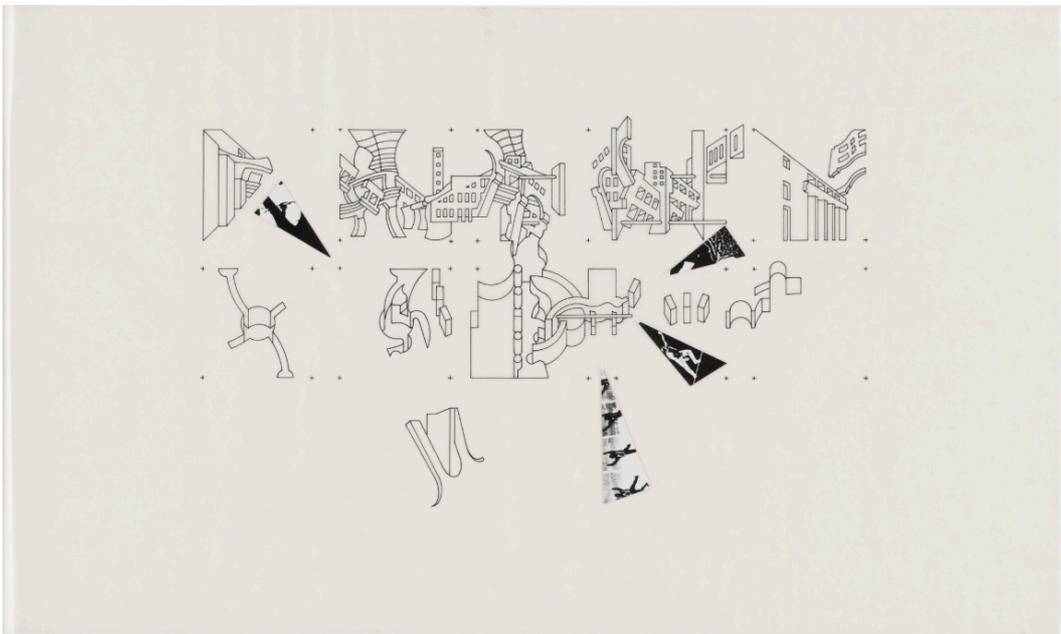
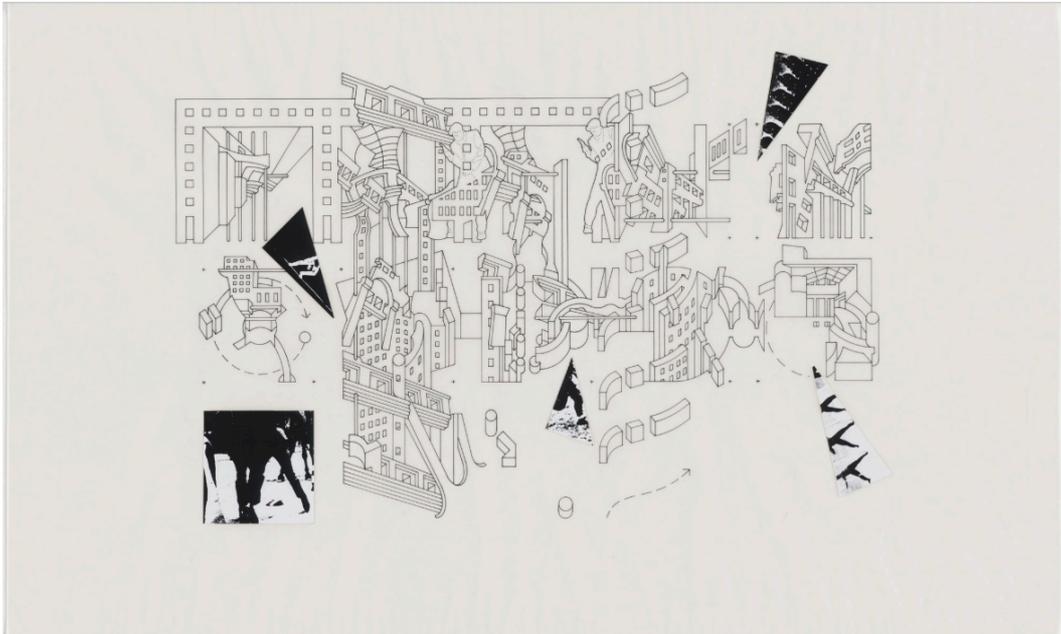
_Imagen 90. Lámina 1, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980 -1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

_Imagen 91. Lámina 3, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980 -1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 92. Lámina 5, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

_Imagen 93. Lámina 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980 -1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



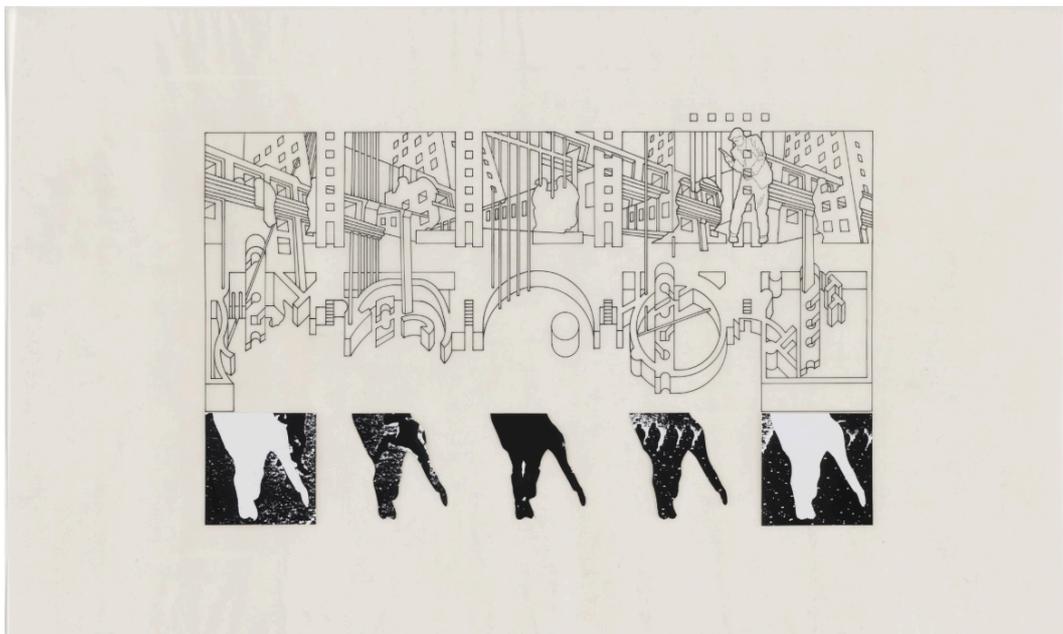
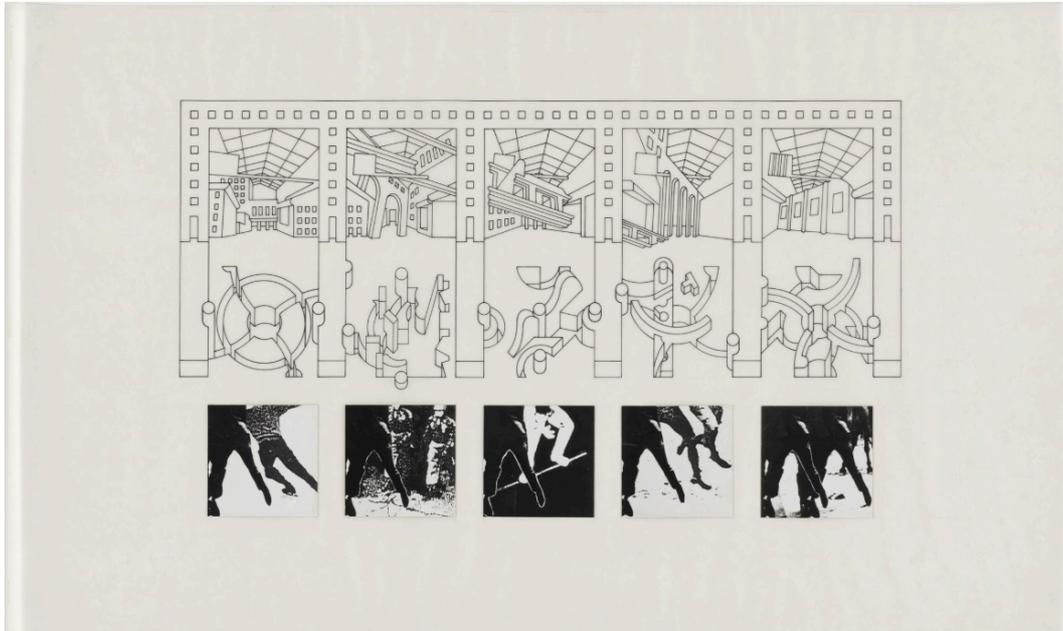
_Imagen 94. Lámina 11, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

_Imagen 95. Lámina 13, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

Si observamos por ejemplo las láminas 9 y 10 (Imagen 96 y 97) del cuarto episodio, podremos reconocer que para exponer la superposición mencionada, Tschumi recorta la silueta de una fotografía de un determinado evento y la inscribe sobre otra distinta. Esta forma de trabajo se emparenta con la obra de la artista Sherrie Levine, quien precisamente opera a través de la manipulación fotográfica, la repetición y el traslado de imágenes de un contexto a otro para de esta manera abrir sus significados (Imagen 98 y 99). Además, estas fotografías suelen ser apropiaciones, pues provienen de revistas u otro tipo de publicaciones, abandonando cualquier pretensión de originalidad o pureza de las imágenes arquitectónicas. De acuerdo a Eklund (2004), se trata de “(...) a buzzing in the space between their ‘original’ and her ‘copy’ that effaced the distance between objective document and subjective desire”.⁷⁸ Siguiendo trabajo de Levine, Tschumi pone en marcha una suerte de extrañamiento gráfico que permite desarticular el sentido inicial de las imágenes manipuladas y de esta manera intensificar la representación de los acontecimientos en el espacio, de los cuerpos en movimiento.

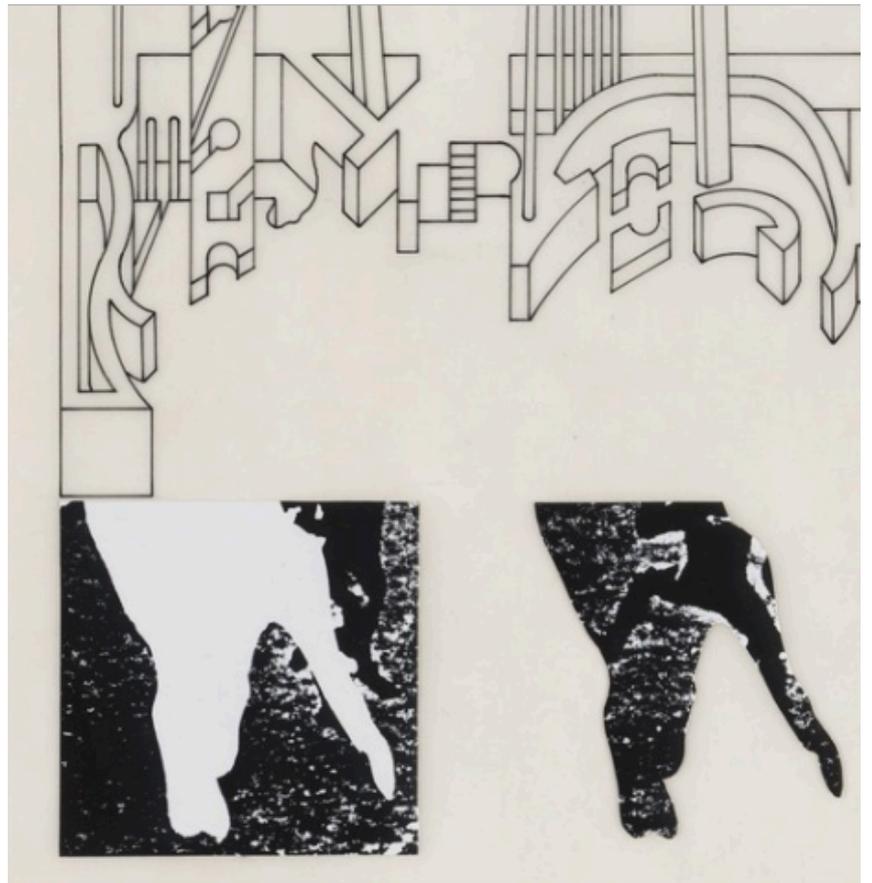
Se trata de un desplazamiento gráfico pero fundamentalmente de sentido, que permite poner de manifiesto aquella combinación programática inesperada a la que recurrentemente se refiere Bernard Tschumi, presente en los cuatro episodios de *The Manhattan Transcripts*.

⁷⁸ “(...) un zumbido en el espacio entre su ‘original’ y su ‘copia’ que borró la distancia entre el documento objetivo y el deseo subjetivo” [trad. propia].



_Imagen 96. Lámina 9 *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

_Imagen 97. Lámina 10 *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>



_Imagen 98. *Untitled (President Series)*, Sherrie Levine, 1975. Fotografía 5,5 x 3,5" (13,9 x 8,8 cm). Fuente: <http://carriagetrade.org>

_Imagen 99. Detalle lámina 10 *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980 -1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

En esta serie, Sherrie Levine utilizó la silueta de líderes estadounidenses para insertar en ellas fotografías de mujeres anónimas. En este contexto se producen dos superposiciones: por un lado entre personajes conocidos y anónimos; y por otro lado una superposición de género, entre hombres y mujeres.

En el caso de Tschumi, el detalle que observamos superpone la silueta de un grupo de manifestantes con las acciones de un jugador de fútbol americano.

6.2.4 Diseñar las condiciones

“It is impossible to see the crosses on the grid of *Joyce’s Garden*, the grids of *Manhattan Transcripts*, and those of the projects for La Villette, without imagining a complex game being played. Not a game that, as traditionally conceived, articulates architectural elements or assembles them into a more or less unified parti, but a kind of elaborate chess with rules that seem to be reformulated at every instant, a game of strategy...”⁷⁹

(Vidler, 2014, p. 95)

Al analizar la exposición retrospectiva sobre la obra de Bernard Tschumi realizada en el Centre Pompidou el año 2014 –titulada *Concept & Notation*–, Anthony Vidler (2014) pone en valor la capacidad reflexiva del cuerpo de obras, textos y representaciones ahí reunidas.⁸⁰ Para Vidler, uno de los rasgos que distinguen al trabajo de Tschumi es justamente su capacidad de articular teoría y práctica. Se trata de una alta conciencia sobre las decisiones tomadas, sobre el tipo de relación que se establece entre posiciones teóricas y estrategias de proyecto, las posibilidades y también limitaciones de estos dos ámbitos de trabajo.⁸¹

Ahondando en la reflexión realizadas por Vidler, podemos pensar que la trayectoria de Bernard Tschumi, las distintas formas de expresión atendidas por su labor, nos permiten repensar la relación entre teoría y práctica en arquitectura. Esto, en la medida en que la aproximación teórica de Tschumi no supone la elaboración de un mandato a cumplir por la práctica, sino más bien, una reformulación crítica de las posibilidades de acción de la arquitectura, asumiendo por cierto la imposibilidad de controlar y predecir del todo aquello que puede o no ocurrir en el espacio. Ahora bien, sin ser una teoría prescriptiva o que actúe a modo de instrucciones de uso, ésta repercute de manera directa en las estrategias proyectuales llevadas a cabo por Tschumi. En esta dirección, como su propio autor señala, sin las exploraciones realizadas en *The Manhattan Transcripts* en el ámbito de la teoría y la representación, difícilmente hubiese dado el paso hacia las estrategias de diseño puestas en juego en obras como el *Parc de la Villette* o *Le Fresnoy Art Center*.

⁷⁹ “Es imposible ver los cruces en la cuadrícula de *Joyce’s Garden*, las cuadrículas de *Manhattan Transcripts* y las del proyecto para La Villette, sin imaginar el juego complejo que se está jugando. No es un juego que, como se concibe tradicionalmente, articula elementos arquitectónicos o los ensambla en un partido más o menos unificado, sino una especie de ajedrez elaborado con reglas que parecen ser reformuladas a cada instante, un juego de estrategia...” [trad. propia].

⁸⁰ La exposición en cuestión fue organizada a partir de cuatro pabellones: *Manifestos: Space and event* (1); *Program/Juxtaposition/Superimposition* (2); *Vector and Envelopes; Concept, Context, Content* (3); y *Concept and Forms* (4). En cada uno de estos pabellones se reunieron no solo obras y proyectos, sino que también otras fuentes de exploración igualmente importantes en el trabajo de Tschumi: textos, dibujos, representaciones. Además, forman parte de la muestra las referencias intelectuales que nutren las ideas de Tschumi, a través de lo que él denominó *Reference Tables*. Para revisar el material exhibido en la muestra véase el catálogo *Architecture: concept & notation* (2014) editado por Frédéric Migayrou, académico y responsable de los servicios de arquitectura del Centre Pompidou.

⁸¹ Vidler (2014, p. 95) plantea que “ (...) for Tschumi at least, there is no theory without practice, nor practice without theory. In fact it would be invidious to try to separate the two, and even better to jettison the categories altogether”. (“(...) para Tschumi, al menos, no hay teoría sin práctica, ni práctica sin teoría. De hecho, sería inusual tratar de separar a los dos, y aún mejor deshacerse de las categorías por completo”) [trad. propia].

De esta manera, siguiendo el argumento de Vidler, podemos reconocer una concatenación del trabajo de Tschumi entre el plano de la teoría, la representación y el proyecto, en la medida en que precisamente, no son vistos como espacios separados, sino más bien como variables que en su conjunto constituyen el campo de exploración del arquitecto.

Así, la importancia de las indagaciones desarrolladas por Tschumi en el ámbito de la representación se puede reconocer en parte importante de sus obras o propuestas arquitectónicas. El interés por la experiencia, por aquellos espacios de interacción y desplazamiento –aceptando la posibilidad siempre latente de su modificación– son en buena medida ‘deudoras’ del trabajo previo realizado por Tschumi sobre las técnicas de representación en *The Manhattan Transcripts* y también en *Screenplays* o *Joyce's Garden*.⁸²

No podemos calificar a los *transcripts* como un método de trabajo directamente asociado al proceso de construcción de edificios, pues no es su objetivo. Sin embargo, parece incuestionable que esta exploración sobre Manhattan abre camino hacia una nueva manera de entender el proyecto, basada en la mencionada relación entre acontecimiento, espacio y movimiento. Hablamos de una forma de aproximación a la arquitectura que no solo considera la constitución material de la obra en tanto resultado final, sino más bien y sobre todo, la formulación de estrategias capaces de ‘diseñar las condiciones’ para así permitir un uso intenso del espacio, de la ciudad.⁸³ Es decir, tal como señala Vidler en la cita que abre esta sección, generar las reglas de un juego reorganizado permanentemente.

En esta dirección, tal como fue comentado, reconocemos puntos de contacto con aquel *Charged Void* enunciado por los Smithson, ese vacío que espera ser llenado por la intensidad de las acciones, incluso por aquellas inesperadas, fuera de todo pronóstico. Como en aquella fiesta infantil descrita por los Smithson, el arquitecto formula, plantea unas condiciones iniciales siempre susceptibles a ser modificadas, abandonando su papel de ‘diseñador total’.

En este contexto, podemos pensar precisamente que en el *Parc de la Villette*⁸⁴ se pone en escena la relación entre conceptos y experiencias aludidas recurrentemente por Tschumi en sus discursos y representaciones. Esto, en la medida en que la configuración inicialmente planteada no equivale a una respuesta definitiva, sino más bien a un espacio de posibilidades abiertas, que estimula la participación y apropiación activa de sus habitantes.⁸⁵ Además, como señala el

⁸² En esta dirección Tschumi (1994d, p. XXX) señala lo siguiente: “The themes developed in the *Manhattan Transcripts* have informed much of our subsequent work. Neither the *Parc de la Villette* nor *Le Fresnoy* could have existed without the *Transcripts*” (Los temas desarrollados en *Manhattan Transcripts* han informado gran parte de nuestro trabajo posterior. Ni el *Parc de la Villette* ni *Le Fresnoy* podrían haber existido sin los *Transcripts*” [trad. propia]).

⁸³ Para acentuar la priorización del ‘diseño de las condiciones’, Tschumi preferirá utilizar la palabra ‘fuerza’ (De Michelis, 2003, pp. 23-24) por sobre ‘forma’, para así referirse al espacio y a la arquitectura como un campo de fuerzas en tensión y transformación.

⁸⁴ El *Parc de la Villette* es una obra realizada entre 1982 y 1997, que Bernard Tschumi se adjudica tras ganar un concurso internacional que invitaba a repensar las condiciones de un parque urbano para el siglo XXI. El concurso se realizó en 1982 y fue impulsado por el gobierno socialista de François Mitterrand, en un contexto de realización de proyectos ‘hitos’, con el objeto de celebrar el centenario de la Revolución Francesa, 1789-1989. Junto con el mencionado *Parc de la Villette*, en este proceso se realizaron también *La Pyramide du Louvre*, construida entre 1983 y 1989, o el *Arche de la Défense*, llevado a cabo entre 1985 y 1990. El *Parc de la Villette* se sitúa en el noreste de París y ocupa una superficie de 125 hectáreas, en un área utilizada inicialmente como matadero.

⁸⁵ Al respecto, K. Michael Hays (2013, p. 13) caracteriza al *Parc de la Villette* como una arquitectura de acontecimientos, utilizando la terminología introducida por el propio Tschumi.

propio Vidler (2014, p. 89), el *Parc de la Villette* puede ser pensado como un punto de inflexión en la obra de Tschumi, pues le exigió preguntarse por aquel aparato teórico que elaboró previamente, por la posibilidad de contrastar sus ideas con la práctica, enfrentándose a las tensiones y contradicciones de este paso hacia la materialización.

La propuesta de Tschumi, seleccionada entre 471 proyectos concursantes, plantea la superposición de tres sistemas independientes pero relacionados entre sí: puntos, líneas y superficies. Los puntos o núcleos programáticos llamados *folies* conforman una suerte de retícula, similar a la ensayada en *Joyce's Garden*, que se despliegan en el terreno, adaptándose a sus necesidades y características específicas. Estas *folies* constituyen puntos de intensidad que se extienden a través del parque, configurando un conjunto de dispositivos de activación programática transformados en símbolos de identificación y orientación que caracterizan al parque y su imagen.⁸⁶

La incorporación de estas *folies* puede ser inscrita también en el intento de dissociar signo y significado, punto central del discurso de Tschumi y como hemos visto, de los autores que constituyen su fuentes intelectuales. Más allá de que acogen usos específicos, ninguna de estas *folies* está asociada a un programa trascendental o definitivo. Al respecto Tschumi (Migayrou, 2014, p.109) señala:

“One part of the organizational concept of the park is the point grid made up of small buildings called ‘folies’. Among them are first-aid centers, a restaurant, a theater, a café, and a sort of TV studio for children, along with many other distinct programs. Each of these programs will change many times over the ensuing years”⁸⁷

En cuanto a las llamadas líneas, estas constituyen vías de conexión y circulación que permiten a los visitantes transitar a través de los distintos puntos de interés del parque. Por su parte, las superficies responden a la necesidad de contar con grandes áreas capaces de acoger actividades no programadas, abiertas a la apropiación por parte de sus visitantes.⁸⁸

⁸⁶ El significado de la propia palabra *folies* es aquí ambiguo, pues apela tanto a la noción de ‘locura’ que nombra en francés, como a unas pequeñas construcciones realizadas en el siglo XVIII, llamadas *folly* (inglés) o *folie*, definidas como excentricidades arquitectónicas, idea abordada previamente por Tschumi en su trabajo *Folies du XXe Siècle*, realizado entre 1979 y 1982. Por otro lado, no parece ser casualidad que se trate de un término ampliamente estudiado por Michel Foucault, quien en el texto *Historia de la locura en la época clásica* (1976 [1961]) indaga en torno a las transformaciones de su sentido.

⁸⁷ “Una parte del concepto organizativo del parque es la cuadrícula de puntos formada por pequeños edificios llamados ‘folies’. Entre ellos se encuentran centros de primeros auxilios, un restaurante, un teatro, una cafetería y una especie de estudio de televisión para niños, junto con muchos otros programas distintos. Cada uno de estos programas cambiará muchas veces en los años siguientes” [trad. propia].

⁸⁸ Tschumi señala: “But if many people notice only the grid of *folies*, the project is actually constructed by superimposing three systems: the system of points that contain the programmed activities, a system of lines that directs the movement of people through the park, and a series of planes or unprogrammed spaces that can be appropriated by the public in unexpected ways. The flat planar surface have, historically, assumed different functions, from an open-air cinema to informal fields for football players, picnics and musicians” (Migayrou, 2014, p. 109). (“Pero si muchas personas notan solo la cuadrícula de *folies*, el proyecto en realidad se construye superponiendo tres sistemas: el sistema de puntos que contienen las actividades programadas, un sistema de líneas que dirige el movimiento de personas a través del parque y una serie de planos o espacios no programados que pueden ser apropiados por el público de maneras inesperadas. Históricamente, la superficie ha asumido diferentes funciones, desde un cine al aire libre hasta campos informales para jugadores de fútbol, picnics y músicos”) [trad. propia].

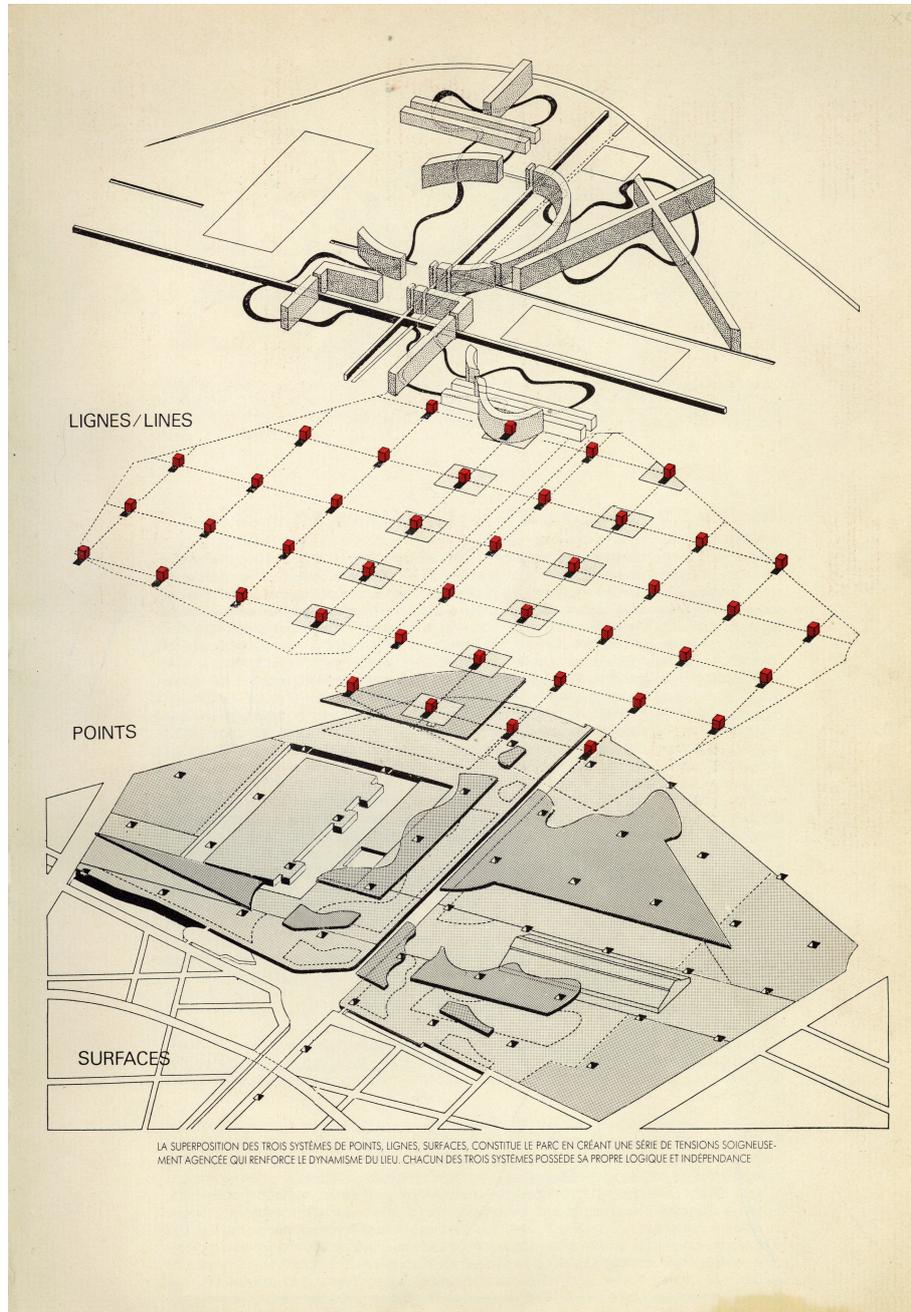


Imagen 100. Superposición sistema de puntos, líneas y superficies, Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1982.
Fuente: *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette* (1987b, p. 3)

Esta configuración del *Parc de la Villette* a partir del encuentro entre puntos, líneas y superficies, nos permite pensar que el sistema tripartito de representación ensayado en *The Manhattan Transcripts*, adquiere ‘espesor’ espacial.⁸⁹ Esta superposición da paso a lo que Tschumi (1987b, p. VI) define como “dynamic oppositions” (oposiciones dinámicas), en la medida en que no existe una organización jerárquica o la ascendencia de una parte sobre otra, favoreciendo incluso la alteración de las intensiones del propio autor,⁹⁰ la organización inicial. Incorporando una terminología que proviene desde el cine, Tschumi señala que en el planteamiento del *Parc de la Villette* se apuesta por avanzar desde la composición hacia el montaje. Es decir, hacia una reunión o combinación entre las partes que admite e incluso propicia las discontinuidades. Así, el montaje propuesto por la *Villette* no va en búsqueda de la unidad entendida como la subordinación de las partes al todo, a modo de síntesis total; se trata más bien de abrir, de superar las relaciones causales que restringen las posibilidades de uso y significación del espacio. Una vez más, Tschumi distingue las reglas para así promover su exceso:

"To the notion of composition, which implies a reading of urbanism on the basis of the *plan*, the La Villette project substitutes an idea comparable to montage (which presupposes autonomous parts or fragments). Film analogies are convenient, since the world of the cinema was the first to introduce discontinuity –a segmented world in which each fragment maintains its own independence, thereby permitting a multiplicity of combinations”⁹¹

(Tschumi, 1987b, p. VI)

El ejercicio de superposición planteado para el *Parc de la Villette* se puede observar con claridad en las estrategias de representación utilizadas en la propuesta presentada a concurso. En ellas, tal como se aprecia en un ‘despiece’ gráfico realizado por Tschumi ([Imagen 100](#)), se enfatiza el procedimiento puesto en marcha, tendiente a la interacción entre las partes y no solo a su resolución formal o volumétrica.

En la obra *Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains*, también podemos reconocer una estrategia de superposición, en este caso a partir de la relación que se establece entre la nueva intervención y la infraestructura preexistente, organizada bajo una gran cubierta que

⁸⁹ En esta dirección, podemos homologar los acontecimientos de *The Manhattan Transcripts* con los puntos del *Parc de la Villette*; el espacio con la superficie y las líneas con los movimientos o desplazamientos.

⁹⁰ En este sentido, respecto a la relación entre las partes, Bernard Tschumi (1987b, p. VI) plantea que “Although each is determined by the architect as ‘subject’, when one system is superimposed on another, the subject -the architect-is erased” (“Aunque cada uno es determinado por el arquitecto como sujeto, cuando un sistema se superpone a otro, el sujeto -el arquitecto- se borra”) [trad. propia].

⁹¹ “A la noción de composición, que implica una lectura del urbanismo en base al plan, el proyecto de La Villette sustituye con una idea comparable al montaje (que presupone partes o fragmentos autónomos). Las analogías cinematográficas son convenientes, ya que el mundo del cine fue el primero en introducir la discontinuidad –un mundo segmentado en el que cada fragmento mantiene su propia independencia, permitiendo así una multiplicidad de combinaciones” [trad. propia].

Para una contextualización de este uso del montaje como forma de organización, presente en diversos campos de acción y expresión, véase el texto *La cultura del fragmento: el collage y el montaje* de Josep Maria Montaner (2002, pp. 186-203).

contiene al edificio ‘encontrado’⁹² –utilizando la terminología de los Smithson–, y los espacios de nueva planta. Considerando este encuentro, en *Le Fresnoy* será fundamental aquel ‘space in between’⁹³ del que también nos hablan los Smithson, en el que el diseño de las condiciones no pueden prever –ni quieren– el curso siempre cambiante de las interacciones.⁹⁴

Desde el punto de vista representacional, continuando una exploración iniciada en la observación de las notaciones de Sergei Eisenstein, desarrollada en *Screenplays* y en *The Manhattan Transcripts*, Tschumi elaborará lo que denomina *Cinematic trusses* (Imagen 101), una especie de ‘storyboard’ (guión gráfico) sobre las acciones e interconexiones programáticas de *Le Fresnoy*.

En este contexto y en acuerdo a lo que hemos venido comentando a lo largo de todo este capítulo, en su aproximación teórica, al proyecto y por cierto también a las representaciones, Tschumi sugiere un desplazamiento desde la arquitectura entendida como ‘acción productiva’ hacia su comprensión como ‘acción productora’, en la medida en que ésta genera las condiciones para que ocurra otra cosa: acciones, usos, apropiaciones, siempre en movimiento y transformación (De Michelis, p. 21).

En este sentido, hay coincidencias entre Bernard Tschumi y el trabajo de los Smithson, pues ambas aproximaciones reconsideran la idea de proyecto en tanto norma de uso prescriptiva. Desde miradas distintas, centrando la atención en aspectos específicos, *Urban Re-identification Grid* y *The Manhattan Transcripts* dan cabida, valoran aquellas acciones inicialmente poco probables de ocurrir, usos que superan las expectativas de funcionamiento puestas sobre el espacio e incluso la ciudad.

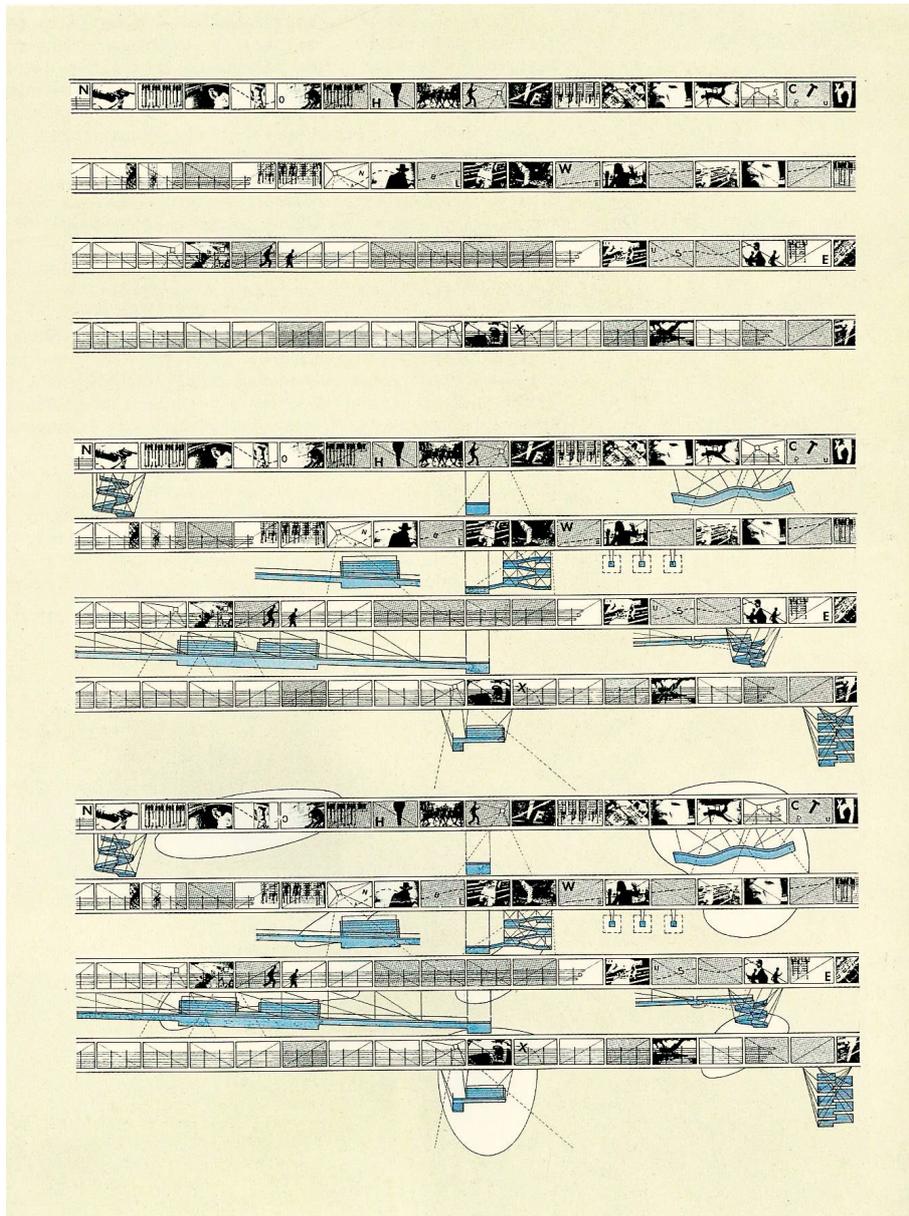
Por otro lado, en función de lo hasta aquí expuesto, podemos señalar que el trabajo de Tschumi hace evidente la ficción que supone aquella noción de copia idéntica que analizábamos anteriormente. La representación planteada por Tschumi no intenta anticipar el orden de la realidad, más bien nos advierte sobre la dificultad de abordar en toda su complejidad la brecha ineludible que existe entre las representaciones y aquello que representan, que siempre las excede. En esta dirección y en sintonía con el planteamiento de Diana Agrest y Mario Gandelsonas (1980) recogido en páginas anteriores, Tschumi es consciente de que las representaciones ‘no alcanzan’, pero que a su vez son necesarias, ‘imprescindibles’ para el

⁹² Para referirse a este edificio existente, que inicialmente debía ser demolido y la propuesta de intervención consideró no hacerlo, Tschumi utiliza la expresión *objet trouvé* (De Michelis, 2003, p. 20), cercano como es sabido al trabajo del Surrealismo y de Marcel Duchamp.

⁹³ Tschumi (Migayrou, 2014, p. 137) utilizará explícitamente esta expresión: “The new roof, while totally utilitarian, will also add something else: an ‘in-between’ or new interstitial space will be created between the old and the new roof. This in-between space, which artists can appropriate, is the result of a strategy instead of formal composition”. (“La nueva cubierta, aunque totalmente utilitaria, también agregará algo más: se creará un espacio interstitial ‘intermedio’ o nuevo entre la nueva y antigua cubierta. Este espacio intermedio, que los artistas pueden apropiarse, es el resultado de una estrategia en lugar de una composición formal”) [trad. propia].

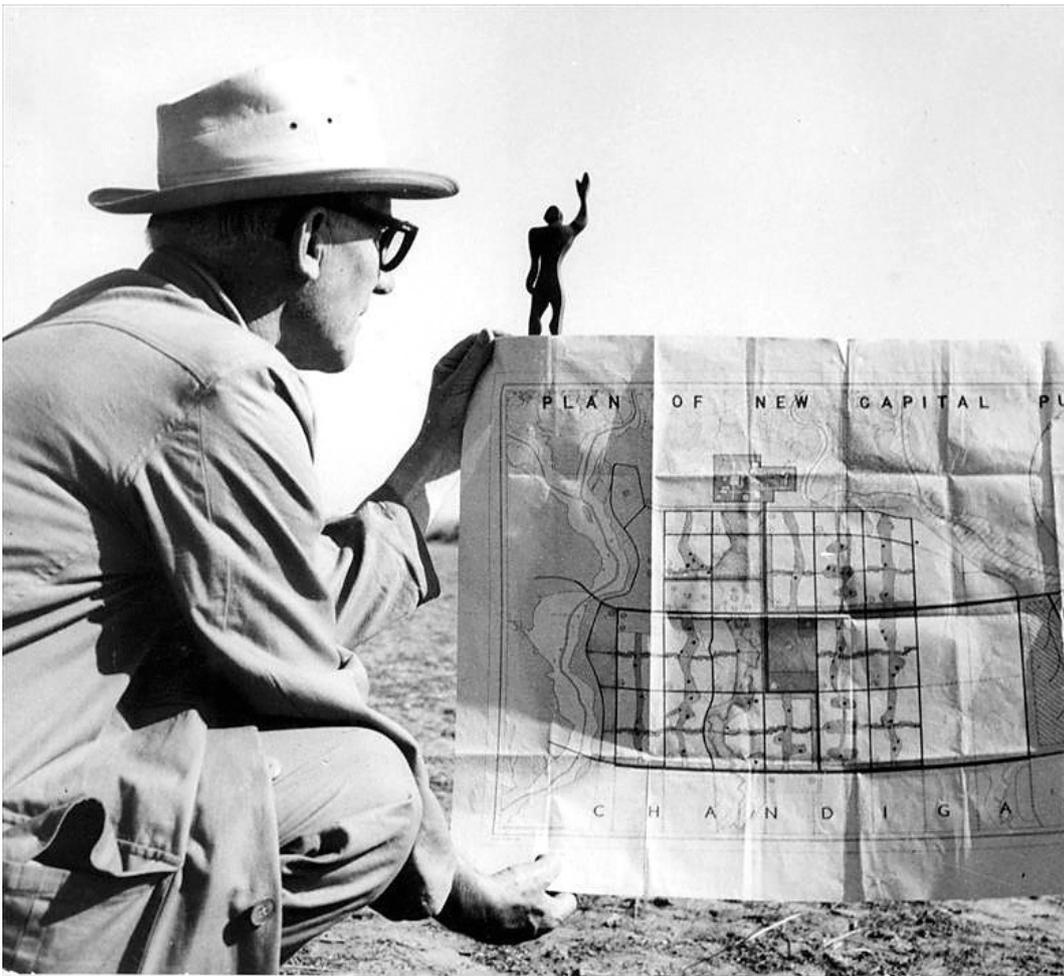
⁹⁴ Este interés por los espacio de encuentro se puede apreciar también en el edificio *Lerner Hall Student Center* de Columbia University, realizado por Tschumi entre 1994 y 1999. Un edificio que se articula a partir de una gran rampa que permite el encuentro y la circulación, también actividades que congregan a los estudiantes; constituyendo un espacio dispuesto a ser reorganizado.

trabajo del arquitecto, pues forman parte del proceso de interpretación y significación de la realidad, de nuestro encuentro y diálogo con ella.



_Imagen 101. *Cinematic trusses, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains*, Bernard Tschumi, 1992. Tinta sobre papel, 79 x 59 cm. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 138)

Consideraciones finales



_Imagen 102. Le Corbusier en el emplazamiento de Chandigarh, 1951. Fondation Le Corbusier. Fuente: <https://www.drawingmatter.org/>

La representación y su capacidad crítica. Repensando las distancias

“Could it be that what a practicing architect might reasonably ask for in a theory of representation is not a perfect match between the object and its representation, but rather to accept the *impossibility* of an accurate transcription of vision as fundamental starting point”¹

(Allen, 2009, p. 12)

Iniciamos esta investigación preguntándonos por el lugar ocupado por las representaciones en el ámbito de la arquitectura. A través de esta pregunta, se estableció un punto de partida, un camino orientando hacia la reconsideración del problema de la representación como asunto fundamental en la constitución de la arquitectura como disciplina.

Al andar este camino hacia posibles respuestas, en búsqueda de un acercamiento, de una comprensión en profundidad del rol de la representación, planteamos la necesidad de ampliar la mirada en torno a la propia arquitectura. Con este propósito, siguiendo las reflexiones de Pierre Bourdieu, se sugirió que la arquitectura puede ser pensada y leída en términos de *campo*. Es decir, como un espacio de producción de sentido, en el que se trazan y demarcan los límites de sus propias posibilidades de acción; un espacio de sentidos compartidos capaz de legitimar –y por cierto también de deslegitimar– a prácticas y operaciones.

Justamente, en este proceso de definición de campo inscribimos inicialmente a las representaciones, reconociendo su capacidad de portar y, sobre todo, de dotar de sentido a objetos, acciones y hechos. Así, siguiendo a Stuart Hall, se señaló que las representaciones –pensadas en términos amplios–, facilitan nuestro acceso al conocimiento; determinan, condicionan, nuestra relación con el mundo, con aquella realidad que habitamos y de la que formamos parte. Dicho de otra manera, las representaciones favorecen nuestra capacidad de recibir, leer y, fundamentalmente, significar lo observado.

En este contexto de discusión, un punto central en la línea argumental aquí hilvanada, es el convencimiento de que la pregunta por la representación no es en ningún caso accesoria o marginal. Por el contrario, atendiendo a la noción de campo y a la activa participación de las representaciones en la elaboración de sus sentidos, afirmamos que la pregunta por las representaciones implica preguntarnos también por los límites de la propia arquitectura en tanto disciplina, espacio de conocimiento y acción. Límites disciplinares, de *campo*, que como también fue comentado, determinan el tipo de diálogo que establece la arquitectura y sus operaciones con aquella realidad que interviene, que busca transformar.

En esta dirección, hemos insistido en señalar que las representaciones no son elaboraciones neutrales, pues condicionan el espacio de *visión* del arquitecto; que no solo delimita lo que el

¹ “¿Podría ser que lo que un arquitecto practicante podría pedir razonablemente en una teoría de la representación no sea una combinación perfecta entre el objeto y su representación, sino más bien aceptar la *imposibilidad* de una transcripción precisa de la visión como punto de partida fundamental?” [trad. propia].

arquitecto *ve*, sino también lo que *hace*, la manera en que sus ideas y posiciones interactúan con la realidad exterior.

En este punto de la discusión, fue formulada otra pregunta central en el camino recorrido por este trabajo: *¿qué representa la representación arquitectónica?* Al intentar dar una respuesta a esta interrogante, se planteó que si tal como señalan E.H. Gombrich o Nelson Goodman, toda representación es propositiva y no puede ser leída solamente como la reproducción pasiva de algo ya existente, esta condición se torna especialmente evidente en el caso de la arquitectura.

Invirtiéndose aquella secuencia de origen del dibujo narrada por Plinio –aquél trazado de Dibutades realizado a partir de la sombra de un cuerpo existente–, la representación en arquitectura, sin referencia a imitar, opera en el ámbito de lo posible, pues es portadora de una ‘nueva realidad’; o al menos de un intento de modificación de las configuraciones previas a su definición.

Atendiendo a esta condición, la representación en arquitectura ha sido pensada a lo largo de esta investigación como *un problema de distancia*; por cierto, no exento de contradicciones, pues hablamos de una práctica indirecta que intenta transformar la realidad alejándose de ella, poniendo en marcha un proceso de simplificación de sus cualidades.

De esta manera, nos referimos a la representación arquitectónica en términos de *distancia* en la medida en que ésta siempre plantea una negociación con la realidad, convirtiéndose en espacio de vinculación –también separación o alejamiento– entre las ideas o deseos del arquitecto y la realidad concreta sobre la cual la arquitectura opera. Pues bien, en este contexto precisamente fue elaborada una lectura crítica en torno a la noción de proyecto desarrollada a partir del Renacimiento, en tanto forma o estrategia paradigmática de ‘resolver’ la señalada distancia entre arquitectura y realidad.

Concretamente, cuestionamos que el intento de ‘salvar’ la distancia activado por el proyecto se convierta en una abreviación de las variables puestas en juego, en un intento de control por parte del arquitecto, quien intenta resguardar sus propuestas de las *impurezas* de la realidad, convirtiendo al edificio en *copia idéntica* de su representación. Así, a partir de esta noción de copia idéntica propuesta por Mario Carpo, nos interesamos por aquellas zonas grises donde el proyecto no llega, no alcanza; zonas grises que hacen evidente la ficción e imposibilidad de un control total por parte de la arquitectura sobre aquella realidad que *proyecta*, sobre aquello que puede o no ocurrir en el espacio, en la ciudad.

Una fotografía ([Imagen 102](#)) de Le Corbusier en Chandigarh ejemplifica, en buena medida, la relación entre representación y proyecto que aquí hemos querido pensar de manera crítica. En tal fotografía, tomada el año 1951, podemos observar a un Le Corbusier en ‘terreno’, en cuclillas en el sitio de la obra. Sin embargo, la atención del arquitecto, su mirada, no hace foco en las condiciones ambientales del lugar, sino más bien en el plano que despliega y sostiene con sus dos manos delante de él. Un plano portador de las ideas y decisiones tomadas por el

planificador; que se convierte en aquella interfaz necesaria e imprescindible que vincula a las decisiones establecidas en abstracto con aquella realidad concreta a intervenir.

En la señalada imagen –que puede ser pensada como un *proyecto* en sí misma–, cada elemento parece estar estratégicamente situado: el plano observado por Le Corbusier, dirigido al mismo tiempo hacia el espectador, revelándonos la definición del diseño; la figura del *Modular*, que emerge en la esquina superior izquierda, convirtiéndose además en una especie de ‘autocita’; y más allá, el terreno vacío a la espera de la intervención del arquitecto plasmada en el espacio de la representación. Tal como pudimos observar en el cuadro de Karl Friedrich Schinkel sobre el origen del dibujo, es el arquitecto quien establece la definición de las cosas; en el caso de la fotografía de Le Corbusier, se trata de la definición de la intervención a realizar en Chandigarh, solo posible después de ser representada. De esta manera, más allá de la presencia *in situ* de Le Corbusier, la representación sigue en el mismo ‘lugar’; pues mantiene su rol de espacio simbólico –también efectivo– de operación a distancia, desde el cual emanan las decisiones que posteriormente se materializarán. Una distancia que precisamente, hemos intentado pensar críticamente a lo largo de esta investigación, desvelando sus contradicciones y espacios grises. Desplazando su lugar habitual y tal como es señalado por Roland Barthes (2007 [1973], p. 33), se ha planteado que cuando hablamos de representaciones, implícita o explícitamente, también nos referimos a aquella porción inmanejable que forma parte de la realidad.

Si quisiéramos representar a la realidad en toda su complejidad, probablemente sería necesario reproducir la infinidad de aspectos que la conforman, tarea por lo demás imposible, pues como hemos señalado, siempre hay pérdidas en el proceso de traducción; siempre hay aspectos, situaciones y cualidades *indecibles*. Además, tal como es señalado por Jorge Luis Borges en *Del rigor en la ciencia* (1974 [1946]), un pequeño relato que narra la historia de la confección de un mapa a la misma escala del territorio representado, el empeño de exactitud puede dar paso a una representación inútil, indescifrable.² Por tanto, podemos decir que en la producción de representaciones necesitamos de aquella ‘distancia’ que hemos venido comentando, no para suprimirla, obviarla o convertirla en objeto de control, sino más bien para establecer un diálogo *con sentido* con la realidad, abriendo aquel claro diferenciador al que nos referíamos en el capítulo 2.

En esta dirección, a través del estudio de casos, nos interesó enfatizar la atención a variables que, debido a su dificultad de aprehensión, son tradicionalmente olvidadas por la representación arquitectónica, pero que irremediamente también forman parte de la experiencia de la arquitectura: tiempo, desplazamiento, transformaciones, apropiaciones, etc.

² Reproducimos aquí el pequeño texto de Borges (1974 [1946]), p. 847: “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”.

En este contexto se argumentó que –con preocupaciones y énfasis específicos– *Urban Re-Identification Grid* y *The Manhattan Transcripts* constituyen una apertura en el plano representacional, una diversificación en la forma de entender el proyecto y por cierto también los límites del campo de acción de la arquitectura y sus sentidos.³

Al respecto, no parece casualidad que en el trabajo de Alison y Peter Smithson, también en el de Bernard Tschumi, la exploración representacional vaya de la mano con una revisión de las estrategias de proyecto, dando cabida a aquello que difícilmente puede ser objeto de la predicción o la anticipación. Hablamos de acontecimientos, acciones y usos imprevistos que permanentemente reconfiguran el orden del espacio y, más profundamente, sus sentidos.

A partir del uso crítico de las representaciones puesto en marcha por los Smithson y Tschumi, es posible pensar en el proyecto no como un resultado preestablecido o como una respuesta dada de antemano. Se trata más bien de activar una práctica capaz de poner en relación a las cosas, a las distintas variables participantes. Incluso más, en los casos estudiados el proyecto es entendido como una acción capaz de ponerse en relación a sí misma, de poner en contacto a las ideas que porta con aquel lugar sobre el cual actúa; cuestión que implica por cierto, el encuentro con aquello inesperado, imprevisible.

Urban Re-Identification Grid y *The Manhattan Transcripts*, exponen abiertamente la dificultad de abordar aquella brecha insalvable –también constitutiva– que existe entre las representaciones y aquello que representan, que siempre las excede y desborda. Más aún, decimos que estas propuestas pueden ser caracterizadas como trabajos críticos, en la medida en que son ampliamente conscientes de la existencia de esta brecha, de la imposibilidad de una traducción exacta entre las representaciones y la realidad; rehuendo del intento de control que supone el proyecto entendido exclusivamente en términos de anticipación. Por el contrario, tal como pudimos observar en los capítulos 5 y 6, los Smithson y Bernard Tschumi activan una observación especialmente atenta con la realidad, valorando e incorporando en sus representaciones –también en sus obras y proyectos– lo allí encontrado, ensanchando de paso los límites del campo arquitectónico, las variables por él reconocidas como legítimas.

Se trata de una apertura de campo favorecida además por aquella *transposición* entre disciplinas descrita por Louis Martin al referirse al trabajo de Tschumi. Esto, en la medida en que tal como fue explicado, el vínculo establecido por Alison y Peter Smithson, por Bernard Tschumi, con otras disciplinas repercute de manera significativa en su comprensión de la arquitectura. Así, la formulación de representaciones críticas va de la mano con una

³ Esta relación entre campo, sentidos y representaciones no solo ha definido la línea argumental de este trabajo, la concatenación entre cada uno de los capítulos que forman parte de este texto. También, esta interacción se convirtió en una estrategia de análisis para abordar las aportaciones de los casos de estudio de esta investigación. Esto, en la medida en que tanto en *Urban Re-Identification Grid* como en *The Manhattan Transcripts*, fue identificado el movimiento de campo planteado por sus autores respecto a discursos arquitectónicos previamente establecidos (1); los cambios de sentido propuestos ‘en’, ‘a través’ de las representaciones (2); y su repercusión en las estrategias de proyecto (3). De esta manera, se enunció un marco de análisis posible que no se agota en estos casos de estudio específicos, que puede ser reconsiderado en futuras indagaciones, atendiendo a las particularidades de los problemas enfrentados.

reconsideración de las estrategias de proyecto y una extensión del campo arquitectónico y sus sentidos.

Por otro lado, el encuentro con lo ordinario que observamos en *Urban Re-Identification Grid*; y la lectura del espacio entendido como una sumatoria de acontecimientos realizada en *The Manhattan Transcripts*, expanden y cuestionan la autonomía que suele predominar en la arquitectura y que la convierte, recurrentemente, en una labor con tendencia a la autolegitimación, ensimismada. Tomando una dirección diferente, *Urban Re-Identification Grid* y *The Manhattan Transcripts*, incorporan estrategias, variables y formas de hacer que provienen desde otros campos y, además, exponen sus decisiones a las *inclemencias* de la realidad, dejándose afectar por usos, apropiaciones y transformaciones espontáneas.

En *Urban Re-Identification Grid* y *The Manhattan Transcripts*, la distancia a la que nos hemos venido refiriendo no es salvada ni suprimida, sino más bien expuesta, reconocida como condición de posibilidad de la propia representación. En otras palabras, asumiendo la incapacidad de superar del todo tal distanciamiento, se le da un uso crítico y reflexivo.

* * * *

En función de lo señalado, de las discusiones trazadas a lo largo de esta investigación, podemos decir que la revisión del lugar ocupado por las representaciones y su relación con el proyecto, permite reconsiderar también la interacción entre teoría y práctica en arquitectura; dos ámbitos que de acuerdo a Diana Agrest (2000, p. 168) son articulados ‘por’ y ‘en’ la representación.

La comprensión de la arquitectura como una *narrativa* que unifica discursos y operaciones impulsada por el proyecto, puede tornarse doblemente limitante, pues afecta tanto a la teoría como a la práctica. A la teoría, en tanto ésta se convierte en una especie de mandato, en un conjunto de reglas e instrucciones por cumplir; y a la práctica, en la medida en que ésta puede devenir en una repetición acrítica de las reglas establecidas en *otra parte*, precisamente en el ámbito de la teoría y las representaciones.⁴ Bajo estos términos se pone en marcha una suerte de imposición normativa sobre la heterogeneidad indisciplinada de lo real –“the undisciplined heterogeneity of the real” (Allen, 2000, p. XV)–, que aquí hemos analizado críticamente, pues suele dar paso a una abierta reducción de la complejidad que supone el mundo.

En este contexto, ampliando el paradigma de la copia idéntica, podemos pensar a la arquitectura –siguiendo nuevamente a Stan Allen (2000, p. XIV)– como una disciplina de circunstancias y situación. Es decir, como una labor que irremediablemente contrasta y altera sus decisiones a partir del encuentro con la ‘realidad’, con aquel campo de acción del que terminará formando

⁴ En este análisis de las limitaciones de la teoría y la práctica de la arquitectura, seguimos las reflexiones de Stan Allen presentes en el texto *Practice: architecture, technique and representation* (2000, pp. XIII-XXV).

parte. Tal posición no supone abandonar la teoría como espacio de reflexión imprescindible,⁵ tampoco dejar de lado la vocación activa del proyecto; pero sí evitar su comprensión como simple ejercicio de anticipación, como la constitución de un marco que resguarda a las ideas del arquitecto de las contingencias, de lo impredecible, dando paso a una coherencia y unidad forzadas.

De acuerdo a lo comentado, podemos plantear que el camino hacia un ejercicio crítico conlleva una renuncia del intento de control que suele predominar en la arquitectura, también en la planificación urbana. En este sentido, el desafío de repensar críticamente la *distancia*, el recorrido a través del cual se desplaza el proyecto y el lugar ocupado por las representaciones en tal labor, continúa siendo vigente a día de hoy. Esto, considerando además los cambios en la producción de la arquitectura y, sobre todo, la incorporación de nuevas herramientas de representación –fundamentalmente el desarrollo digital–, que si bien pueden abrir paso a cambios importantes,⁶ parecen todavía orientadas hacia el logro de control y exactitud –entre diseño y obra, entre representación y edificio– como propósito principal (Pérez-Gómez, 2005, p. 224).

Sin renunciar al carácter propositivo del proyecto –y de la propia arquitectura–, es posible pensar que ese *lanzar hacia adelante* que entraña su origen etimológico, no tiene como única forma de acción posible su conversión en estrategia de control. *¿Es posible una aproximación flexible al ejercicio arquitectónico?*, nos preguntábamos al comenzar esta investigación. Al respecto, tal como fue expuesto a través del trabajo de Alison y Peter Smithson y de Bernard Tschumi, trabajar a partir de la realidad, con ella, siendo conscientes de su irreductibilidad puede ser un buen comienzo. No se trata entonces de promover otra anulación ficticia de aquella distancia que vincula y separa a las ideas del arquitecto de aquella realidad que interviene; sino más bien de reconocer la complejidad de ésta, incluso sus cualidades *inefables*.

⁵ En el ámbito de la teoría de la arquitectura, parece necesaria su comprensión no como una justificación de lo hecho o de aquello por hacer; más bien como una instancia reflexiva en permanente diálogo con la realidad, estrechamente vinculada con la práctica. Parafraseando al filósofo Richard Rorty (2013 [1979], p. 290-291), se trata de una teoría que permite que *la conversación siga su curso*, que no la clausura a través de afirmaciones pretendidamente definitivas.

⁶ En relación a estos cambios, es interesante lo señalado por Mario Carpo en el citado texto *The Alphabet and the Algorithm* (2011, p. X), pues plantea que el uso del sistema CAD/CAM –siglas de *computer-aided design* y *computer-aided manufacturing*–, que permite la simultaneidad en los procesos de diseño y fabricación, puede suponer el fin del paradigma de la copia idéntica iniciado por la teoría de Alberti, que se funda como hemos visto en la separación entre ambas instancias. Este cuestión abre un camino de análisis posible, pues permite preguntarnos por los cambios que tal tecnología puede suponer en la práctica arquitectónica, en sus formas de operación y, más aún, en la manera en que la arquitectura se entiende a sí misma.

Referencias bibliográficas

Bibliografía citada:

A

- Ackerman, James S. (2002). *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Agrest, Diana & Gandelsonas, Mario (1980). "On Practice". En *A+U*, N° 114, pp. 33-38.
- Agrest, Diana (2000). "Representation as articulation between theory and practice". En Stan Allen, *Practice: architecture, technique and representation* (pp. 163-178). Amsterdam: G+B Arts International.
- Alberti, Leon Battista (1966 [1485]). *L'Architettura (De re aedificatoria)* (Testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi). Milano: Il Polifilo.
- Alberti, Leon Battista (1991 [1485]). *De Re Aedificatoria* (Javier Rivera, prólogo; J. Fresnillo Núñez, trad.). Madrid: Akal.
- Allen, Stan (1993). "Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación I". En *Circo* 08, pp. 1-8. Recuperado de http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_008.pdf
- Allen, Stan (2000). *Practice: architecture, technique and representation* (Diana Agrest, commentary). Amsterdam: G+B Arts International.
- Allen, Stan (2009). *Practice: Architecture, Technique + Representation* (Expanded second edition). New York: Routledge.
- Alloway, Lawrence (1971). "Anthropology and art criticism". En *Arts Magazine*, N° 45, pp. 22-23.
- Altürk, Emre (2008). "Architectural representation as a medium of critical agencies". En *Journal of Architecture*, Vol. 13, N° 2, pp. 133 -152. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13602360802023989>
- Aristóteles (2017 [siglo IV a.C]). *Poética* (3ª reimpresión revisada; Alicia Villar Lecumberri, trad., introd., notas). Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud, Antonin (2011 [1938]). *El teatro y su doble* (Enrique Alonso, trad.). Barcelona: Edhasa. (Título original en francés: *Le Théâtre et son double*, publicado el año 1938)
- Artists Space (1978). *Press Release. Bernard Tschumi. Drawings and Installation*. Recuperado de <http://artistspace.org/exhibitions/architectural-manifestos>.
- Azúa, Félix de (2002 [1995]). *Diccionario de las artes* (Reedición). Barcelona: Anagrama.
- Azúa, Félix de (2011 [1995]). *Diccionario de las artes* (Nueva ed. ampliada). Barcelona: Debate.

B

- Banham, Reyner (1953). "Parallel of Life and Art". En *The Architectural Review* Vol. 114, N° 682, pp. 259-261.
- Banham, Reyner (1955). "The New Brutalism". En *The Architectural Review*, Vol. 118, N° 708, pp. 355-361.

- Barba, Juan José (2014). *Invenções: Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Barthes, Roland (1993 [1967]). “Semiología y urbanismo”. En Roland Barthes, *La aventura semiológica* (2ª ed.; Ramón Alcalde) (pp. 257-267). Barcelona: Paidós. (Título original en francés: *Sémiologie et Urbanisme*, publicado el año 1967)
- Barthes, Roland (2007 [1973]). “El placer del texto”. En Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural* (pp. 1-49). Madrid: Siglo XXI. (Título original en francés: *Le plaisir du texte*, publicado el año 1973)
- Barthes, Roland (2007 [1978]). “Lección inaugural”. En Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural* (pp. 50-69). Madrid: Siglo XXI. (Título original en francés: *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, publicado el año 1978)
- Bataille, Georges (2003 [1929]). “Arquitectura”. En Georges Bataille *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939* (2ª ed; Silvio Mattoni, selección, traducción y prólogo) (pp. 19-20). Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (Título original en francés: *architecture*, publicado el año 1929)
- Bataille, Georges (1986 [1954]). *La experiencia interior* (Reimpresión; Fernando Savater, versión castellana). Madrid: Taurus Ediciones. (Título original en francés: *L'expérience intérieure*, publicado el año 1954)
- Belardi, Paolo (2014). *Why Architects Still Draw* (Zachary Nowak, trad.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Black, Max (2011 [1972]). “¿Cómo representan las imágenes?”. En Ernst H. Gombrich; Julian Hochberg & Max Black, *Arte, percepción y realidad* (2ª impresión; Maurice Mandelbaum, comp.; Rafael Grasa, trad.) (pp. 127-170). Barcelona: Ediciones Paidós. (Título original en inglés: *Art, Perception, and Reality*, publicado el año 1972)
- Blain, Catherine (2005). “The CIAM Grid, 1948. Le Corbusier and ASCORAL”. En Max Risselada & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 18-19). Rotterdam: NAI Publishers.
- Bonillo, Jean-Lucien; Massu, Claude & Pinson, Daniel (2006). *La Modernité critique: autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence, 1953*. Marseille: Imbernon.
- Bourdieu, Pierre (2012 [1972]). *Bosquejo de una teoría de la práctica* (Mónica Cristina Padró, trad.) Buenos Aires: Prometeo Libros. (Título original en francés: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, publicado el año 1972)
- Bourdieu, Pierre (2006 [1979]). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (3a. ed.; Ma del Carmen Ruiz de Elvira, trad.). Madrid: Taurus. (Título original en francés: *La Distinction. Critique sociale du jugement*, publicado el año 1992)
- Bourdieu, Pierre (2013 [1980]). *Cuestiones de sociología* (Reimpresión; Enrique Martín Criado, trad.). Madrid: Akal. (Título original en francés: *Questions de sociologie*, publicado el año 1980)
- Bourdieu, Pierre. (2008 [1982]). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Nueva ed.; Esperanza Martínez Pérez, trad.). Madrid: Akal. (Título original en francés: *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, publicado el año 1982)

- Bourdieu, Pierre (2005 [1992]). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (4ª ed.; Thomas Kauf, trad.). Barcelona: Anagrama. (Título original en francés: *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*, publicado el año 1992)
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura* (Alicia Gutiérrez, trad.). Córdoba; Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Borden, Ian & Rendell, Jane (2000). *InterSections: architectural histories and critical theories*. Londres: Routledge.
- Borges, Jorge Luis (1974 [1946]). “Del rigor en la ciencia”. En Jorge Luis Borges, *Obras Completas* (p. 847). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Boyer, M. Christine (2005a). “Architectural Design and the writings of Alison and Peter Smithson”. En Max Risselada & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 198-199). Rotterdam: NAI Publishers.
- Boyer, M. Christine (2005b). “The Team 10 discourse: keeping the language of modern architecture alive and fresh”. En Max Risselada & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 264-270). Rotterdam: NAI Publishers.
- Boyer, M. Christine (2017). *Not quite architecture: writing around Alison and Peter Smithson*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bozal, Valeriano (1987). *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- C**
- Cacciari, Massimo (2000). *El dios que baila* (Virginia Gallo, trad.) Buenos Aires: Editorial Paidós. (Título original en francés: *Le dieu qui dance*, publicado el año 2000)
- Carpó, Mario (2003 [1998]). *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Cátedra. (Título original en italiano: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, publicado el año 1998)
- Carpó, Mario (2011). *The Alphabet and the algorithm*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- Carpó, Mario (2013). “Craftsman to Draftsman: The Albertian paradigm and the modern invention of construction drawings”. En Annette Spiro & David Ganzoni (Ed.), *The Working drawing: the architect's tool* (pp. 278-280). Zurich: Park Books.
- Carpó, Mario (2017). *The second digital turn: design beyond intelligence*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Carpó, Mario & Lemerle, Frederique (Eds.) (2008). *Perspective, projections and design: technologies of architectural representation*. Abingdon: Routledge.
- Certeau, Michel de (2006 [1980]). *La invención de lo cotidiano* (Nueva edición establecida y presentada por Luce Giard). México, D.F.: Universidad Iberoamericana. (Título original en francés: *L'Invention du Quotidien*, publicado el año 1980)
- Chartier, Roger (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (4ª reimpresión; Claudia Ferrari, trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.

Coromines, Joan (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Prólogo de José Antonio Pascual). Madrid: Gredos.

Coward, Clive (2017). *Nigel Henderson's Streets: Photographs of London's East End 1949-53*. London: Tate Publishing.

Crimp, Douglas (1977). *Pictures*. New York: Committee for the Visual Arts, Inc. Recuperado de https://issuu.com/artistsspace/docs/77_pictures_catalogue/4

Crosby, Theo (Ed.) (1960). *Uppercase* N° 3. London: Whitefriars.

Crosby, Theo (1967). "Introduction". En Alison Smithson & Peter Smithson (1967), *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson* (pp. 6-7). London: Studio Vista.

D

Damiani, Giovanni (2003). "Continuity". En Giovanni Damiani (Ed.), *Bernard Tschumi* (pp. 155-172). London: Thames & Hudson.

Damisch Hubert (2016). *Noah's Ark. Essays on Architecture* (Anthony Vidler, ed., introduction; Julie Rose, trad.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

De Michelis, Marco (Entdor.) (2003). "Intertextuality. Interview with Marco De Michelis". En Giovanni Damiani (Ed.), *Bernard Tschumi* (pp. 19-26). London: Thames & Hudson.

E

Eco, Umberto (1999 [1968]). *La Estructura ausente: introducción a la semiótica* (5ª ed.; Francisco Serra Cantarell, trad.). Barcelona: Lumen. (Título original en italiano: *La struttura assente*, publicado el año 1968)

Eklund, Douglas (2004). "The Pictures Generation". En *Heilbrunn Timeline of Art History*. Recuperado de http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm

Enaudeau, Corinne (1999 [1995]). *La paradoja de la representación* (Jorge Piatigorsky, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós. (Título original en francés: *Là-bas comme ici. Le paradoxe de la représentation*, publicado el año 1998)

Evans, Robin (1985). "Not to Be Used for Wrapping Purpose". En *AA Files* N° 10, pp. 68-78.

Evans, Robins (1986). "Translations from Drawing to Building". En *AA Files*, N° 12, pp. 44-55.

Evans, Robin (1997 [1989]). "The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique". En Robin Evans, *Translations from drawing to building and other essays* (pp. 194-231). London: Architectural Association.

Evans, Robin (1995). *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Evans, Robin (2005 [1997]). *Traducciones* (Rafael Moneo, pref.; Mohsen Mostafavi, introd., Moisés Puente, trad.). España: Editorial Pre-Textos. (Título original en inglés: *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, publicado el año 1997)

F

- Foucault, Michel (1976 [1961]). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica. (Título original en francés: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, publicado el año 1961)
- Foucault, Michel (2010 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (5ª impresión; Elsa Cecilia Frost, trad.). Madrid: Siglo XXI Editores. (Título original en francés: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, publicado el año 1966)
- Foucault, Michel (2015 [1971]). *El orden del discurso* (8ª ed.; Alberto González Troyano, trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (Título original en francés: *L'Ordre du discours*, publicado el año 1971)
- Frascari, Marco (2011). *Eleven exercises in the art of architectural drawing: slow food for the architect's imagination*. London: Routledge.
- Furió, Vicenç (2002). *Ideas y formas de la representación pictórica*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

G

- Gibson, James J. (1974 [1950]). *La percepción del mundo visual* (Enrique L. Revol, trad.). Buenos Aires: Infinito. (Título original en inglés: *The Perception of the Visual World*, publicado el año 1959)
- Gombrich, Ernst H. (1998 [1951]). "Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística". En Ernst H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 1-11). Madrid: Debate. (Título original en inglés: *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*, publicado el año 1951)
- Gombrich, Ernst H. (2002 [1960]). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (2ª ed.; Gabriel Ferrater, trad.). Madrid: Debate. (Título original en inglés: *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, publicado el año 1960)
- Goodman, Nelson (2010 [1976]). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (Jem Cabanes, trad.). Madrid: Espasa Libros. (Título original en inglés: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, publicado el año 1976)
- Goodman, Nelson (2013 [1978]). *Maneras de hacer mundos* (2ª ed.; Carlos Thiebaut, trad.). Madrid: Antonio Machado Libros. (Título original en inglés: *Ways of worldmaking*, publicado el año 1978)

H

- Hall, Stuart (1972). "The social eye of Picture Post". En *Working Papers in Cultural Studies*, N° 2, pp. 71-120.
- Hall, Stuart (2013 [1997]). "The work of representation". En Stuart Hall, Jessica Evans & Nixon Sean (Eds.), *Representation* (Second Edition, pp. 1-47). London: The Open University, SAGE. (Título original: *Representation: Cultural representations and signifying practices*, publicado el año 1997)

- Hays, K. Michael (2003). "The Autonomy Effect". En Giovanni Damiani (Ed.), *Bernard Tschumi* (pp. 7-18). London: Thames & Hudson.
- Heidegger, Martin (2012 [1938]). "La época de la imagen del mundo". En Martin Heidegger, *Caminos de Bosque* (Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte) (pp. 63-90). Madrid: Alianza Editorial. (Título original en alemán de la conferencia *Die Zeit des Weltbildes*, dictada por Heidegger el año 1938)
- Heuvel, Dirk van den & Risselada, Max (2007 [2004]). *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy* (Jacobo García, trad.). Barcelona: COAC, Polígrafa. (Título original en inglés: *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a house of today*, publicado el año 2004)
- Hollier, Denis (1992 [1974]). *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille* (Betsy Wing, trad.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press. (Título original en francés: *La Price de la Concorde*, publicado el año 1974)
- Hutton, Louisa (2005). "Godparents' gifts". En Pamela Johnston, Rosa Ainley & Clare Barrett (Eds.), *Architecture Is Not Made with the Brain: The Labour of Alison and Peter Smithson* (pp. 50-60). London: Architectural Association.

K

- Kaji-O'Grady, Sandra (2008). "The London Conceptualists. Architecture and Performance in the 1970s". En *Journal of Architectural Education*, Vol. 61, N° 4. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1531-314X.2008.00186.x>
- Kirkpatrick, Diane (1990). "The Artists of the IG: Backgrounds and Continuities". En David Robbins (Ed.), *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (pp. 207-212). Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.
- Kostof, Spiro (2007 [1985]). *Historia de la Arquitectura, 1* (4ª reimpresión; María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, trad.). Madrid: Alianza. (Título original en inglés: *A History of Architecture: Settings and Rituals*, publicado el año 1985)

L

- Le Corbusier (1929 [1923]). *Vers une architecture* (Nouvelle édition revue et augmentée.). Paris: G. Crès. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9600362d.r=Le%20Corbusier?rk=21459;2>
- Le Corbusier (1998 [1923]). *Hacia una arquitectura* (Reimpresión; Josefina Martínez Alinari, trad.). Barcelona: Ediciones Apóstrofe. (Título original en francés: *Vers une architecture*, publicado el año 1923)
- Le Corbusier (1950 [1943]). *La Carta de Atenas* (Discurso liminar de Jean Giraudoux). Buenos Aires: Editorial Contémpera. (Título original en francés: *La Charte d'Athènes*, publicado el año 1943)
- Le Corbusier (2006 [1953]). *Le Corbusier: oeuvre complète Volume 5: 1946-1952* (12ª ed.; Publiée par W. Boesiger). Zurich: Éditions d'Architecture.
- Lefebvre, Henri (2006 [1980]). *La presencia y la ausencia. Contribuciones a la teoría de las representaciones* (Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Título original en francés: *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations*, publicado el año 1980)

Lichtenstein, Claude Thomas (2001). "Urban Re-Identification Grid and Cluster City. City Planning Theory and Projects by Alison and Peter Smithson". En Claude Lichtenstein & Thomas Schregenerberger (Eds.), *As Found. The Discovery of the Ordinary* (pp. 138-155). Zurich: Lars Müller Publishers.

Lichtenstein, Claude & Schregenerberger, Thomas (2001). "As Found: A Radical Way of Taking Note of Things". En Claude Lichtenstein & Thomas Schregenerberger (Eds.), *As Found. The Discovery of the Ordinary* (pp. 8-14). Zurich: Lars Müller Publishers.

Lotz, Wolfgang (1985 [1977]). *La arquitectura del Renacimiento en Italia: estudios*. Madrid: Blume. (Título original en inglés *Studies in Italian Renaissance Architecture*, publicado el año 1977)

M

Madrazo, Leandro (Ed.) (2006). *Forma: pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Editorial Enginyeria i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Llull.

Martin, Louis (1988). *Architectural theory after 1968: analysis of the works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi* (Tesis de máster inédita). Massachusetts Institute of Technology. Dept. of Architecture. Recuperado de <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/33477>

Martin, Louis (1990). "On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory". En *Assemblage*, N° 11, pp. 22-35. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3171133>

Migayrou, Frédéric (Ed.) (2014). *Architecture: concept & notation*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Mitrović, Branko (2005). *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory* (preface by Mario Carpo). München: Deutscher Kunstverlag.

Moneo, Rafael (2005). "Prefacio". En Robin Evans, *Traducciones* (pp. 11-16). España: Demaració de Girona Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Editorial Pre-Textos.

Montaner, Josep Maria (1999 [1993]). *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (4ª ed. revisada). Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria (2011 [1997]). "Arquitectura y mimesis: la modernidad superada". En Josep Maria Montaner, *La Modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea* (Nueva edición revisada y ampliada) (pp. 13-26). Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria (2013 [1999]). *Arquitectura y crítica* (3ª ed. revisada). Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria (2002). "La cultura del fragmento: el collage y el montaje". En Josep Maria Montaner, *Las formas del siglo XX* (pp. 186-203). Barcelona: Gustavo Gili.

Montès Fernando & Tschumi, Bernard (1970). "Do-It-Yourself-City". En *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 148, pp. 98-105.

Mumford, Eric Paul (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Muro, Carles (2011). “Siguiendo la trama. Notas sobre el mat-building”. En *DPA* N° 27/28, pp. 36-45.

O

Olsberg, Nicholas (2013). “The Evolving Role of the Drawing”. En *The Architectural Review* Vol. 233, N° 1395, pp. 36-43.

Oyarzún, Pablo (2004). “Arte, imaginación y experiencia”. En *Revista de Teoría del Arte* N° 11, pp. 11-20. Recuperado de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39978/41547>

P

Panofsky, Erwin (1998 [1924]). *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. (9ª ed.; María Teresa Pumarega, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Título original en alemán *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, publicado el año 1924)

Pedragosa, Pau (2014). “Decir el lugar: Topología”. En Marta Llorente, (Coord.), *Topología del espacio urbano: palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad* (pp. 33-55). Madrid: Abada Editores.

Pedret, Annie (2005). “Dismantling the CIAM Grid: new values for modern architecture”. En Max Risselada & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 252-257). Rotterdam: NAI Publishers.

Peirce, Charles S. (1999 [1894]). *¿Qué es un signo?* (Uxía Rivas, trad.). Recuperado de <http://www.unav.es/gep/Signo.html>. (Título original en inglés *What is a sign?*, publicado el año 1894)

Pérez-Gómez, Alberto (1980). *La Génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*. México D.F.: Limusa.

Pérez-Gómez, Alberto (2005). “Questions of representation: The poetic origin of architecture”. En *Arq: Architectural Research Quarterly*, Vol. 9, N° 3-4, pp. 217-225. Recuperado de <https://search-proquest-com.uchile.idm.oclc.org/docview/199265269?accountid=14621>

Pérez-Gómez, Alberto & Pelletier, Louise (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Platón (2015 [siglo IV a.C]). *La república* (Primera reimpresión; Manuel Fernández-Galiano, introd.; José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

R

Real Académica Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.). Madrid: Editorial Espasa.

Risselada, Max (Ed.) (2011). *Alison and Peter Smithson: A critical anthology*. Barcelona: Polígrafa.

- Risselada, Max & Heuvel, Dirk van den (Eds.) (2005). *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Robbins, David (Ed.) (1990). *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.
- Rojas, Sergio (2009). “Sobre Gombrich y el arte contemporáneo”. En *Aisthesis* N° 46, pp. 203-212.
- Rorty, Richard (2013 [1979]). *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (7ª ed.; Jesús Fernández Zulaica, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. (Título original en inglés: *Philosophy and the Mirror of Nature*, publicado el año 1979)
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio (2007). *Metodología de la investigación cualitativa* (4ª ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.
- S**
- Saussure, Ferdinand de (1991 [1916]). *Curso de lingüística general* (Publicado por Charles Baily y Albert Sechehaye con colaboración de Albert Riedlinger; Mauro Armiño trad. y notas). Madrid: Akal. (Título original en francés: *Cours de linguistique générale*, publicado el año 1916)
- Scalbert, Irénée (2005). “Architecture is not made with the brain: the Smithsons and the Economist building plaza”. En Pamela Johnston, Rosa Ainley & Clare Barrett (Eds.), *Architecture Is Not Made with the Brain: The Labour of Alison and Peter Smithson* (pp. 10-29). London: Architectural Association.
- Schregenerberger, Thomas (2001). “Parallel of Life and Art”. En Claude Lichtenstein & Thomas Schregenerberger (Eds.), *As Found. The Discovery of the Ordinary* (pp. 30-57). Zurich: Lars Müller Publishers.
- Shopenhauer, Arthur (2000 [1819]). *El mundo como voluntad y representación* (6ª ed.; E. Friedrich Sauer introd.; Eduardo Ovejero y Maury, trad.). Bilbao: Universidad de Deusto. (Título original publicado en alemán: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, publicado el año 1819)
- Smithson, Alison (1974). “How to Recognize and read Mat-Building. Mainstream architecture as it developed towards mat-building”. En *Architectural Design*, Vol. 44, N° 9, pp. 573-590.
- Smithson, Alison (1991). *Team 10 Meetings 1953-1984*. New York: Rizzoli.
- Smithson, Peter (1999 [1980]). “Three Generations”. En *OASE*, N° 51, pp. 82-93. Recuperado de <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/51/ThreeGenerations>
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1955). “The Built World: Urban Reidentification”. En *Architectural Design* Vol. 25, N° 6, pp. 185-188.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1967). *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. London: Studio Vista.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1970). *Ordinariness and light: urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. London: Faber.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1972). “Signs of Occupancy”. En *Architectural Design*, Vol. 42, N° 2, pp. 91-97.

- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1973). *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*. London: Latimer New Dimensions.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1974). "The Space Between". En *Oppositions* N° 4, pp. 76-78.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1990). "The 'As Found' and the 'Found'". En David Robbins (Ed.), *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (pp. 201-202). Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1993). *Italian thoughts*. Stockholm: Royal Academy of Fine Arts.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (1994). *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces, Eames' dreams, The Smithsons*. London: Artemis.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (2001). *The Charged Void: Architecture*. New York: Monacelli Press.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (2005). *The Charged Void: Urbanism*. New York: Monacelli.
- Smithson, Alison & Smithson, Peter (2017). *The Space between* (Max Risselada, ed.). Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Sollers, Philippe (1978 [1968]). *La Escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pretextos. (Título original en francés: *L'écriture et l'expérience des limites*, publicado el año 1968)
- Spellman, Catherine & Karl Unglaub (Eds.) (2004). *Peter Smithson: Conversaciones con estudiantes: Un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Spencer, Catherine (2012). "The Independent Group's 'Anthropology of Ourselves'". En *Art History* Vol. 35, N° 2, pp. 314-335.
- Stevenson, Angus & Waite, Maurice (2011). *Concise Oxford English Dictionary: Luxury Edition*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Stoichita, Victor I. (2000 [1997]). *Breve historia de la sombra* (2ª ed.; Anna María Coderch, versión española). Madrid: Siruela. (Título original en inglés: *A Short History of the Shadow*, publicado el año 1997)
- Stutzin, Nicolás (Entdor.) (2014). "Farshid Moussavi: Los dibujos son presentaciones, no representaciones". En *Materia Arquitectura* N° 10, pp. 6 - 15.
- Sullivan, Louis H. (1896). "The tall office building artistically considered". En *Lippincott's monthly magazine*, Vol. 339, pp. 403-409. Recuperado de <https://archive.org/details/tallofficebuildioosull/page/n4>

T

- Tafuri, Manfredo (1997 [1968]). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid, España: Celeste Ediciones. (Título original en italiano: *Teorie e storia dell'architettura*, publicado el año 1968)
- Torrego, Ma Esperanza (Ed.) (2001 [1988]). *Plinio. Textos de historia del arte* (2ª ed.; Ma Esperanza Torrego, trad.). Madrid: Visor.

- Tschumi, Bernard (1975a). "The Environmental Trigger". En James Gowan (Ed.), *A Continuing Experiment: learning and Teaching at the Architectural Association* (pp. 89-99). London: Architectural Press.
- Tschumi, Bernard (1975b). "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or, the Architectural Paradox)". En *Studio International*, Vol. 190, N° 1977, pp. 136-142.
- Tschumi, Bernard (1976). "Architecture and Transgression". En *Oppositions*, N° 7, pp. 55-63.
- Tschumi, Bernard (1977). "The Pleasure of Architecture. Its Function as an Instrument of Socio-Culture Change". En *Architectural Design*, Vol. 47, N°3, pp. 214-218.
- Tschumi, Bernard (1978). "Architecture and its Double". En *Architectural Design*, Vol. 48, N° 2-3, pp. 111-116.
- Tschumi, Bernard (1980a). "Architecture and Limits I". En *Artforum*, Vol. 19, N° 4, pp. 36-44.
- Tschumi, Bernard (1980b). "On Delirious New York: A Critique of Critique". En *InternationalArchitect*, Vol. 1, N° 3, pp. 68-69.
- Tschumi, Bernard (1981a). "Architecture and Limits II". En *Artforum*, Vol. 19, N° 7, pp. 45-58.
- Tschumi, Bernard (1981b). "Architecture and Limits III". En *Artforum*, Vol. 20, N° 1, pp. 40-52.
- Tschumi, Bernard (1981c). *Violence of Architecture*. En *Artforum*, Vol. 20, N° 1, pp. 44-47.
- Tschumi, Bernard (1981d). *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press.
- Tschumi, Bernard (1983). "Illustrated Index: Themes from The Manhattan Transcripts". En *AA Files*, N° 4, pp. 65-74.
- Tschumi, Bernard (1985). *Bernard Tschumi: La Case Vide: La Villette 1985* (with essays by Jacques Derrida and Anthony Vidler; interview by Alvin Boyarsky). London: Architectural Association.
- Tschumi, Bernard (1987a). "Disjunctions". En *Perspecta*, N° 23, pp. 108-119.
- Tschumi, Bernard (1987b). *Cinegram folie: Le Parc de la Villette. Paris nineteenth arrondissement*. Princeton, New Jersey: Princeton Architectural Press.
- Tschumi, Bernard (1995 [1990]a). "Spaces and Events". En Bernard Tschumi, *Questions of Space. Lectures on Architecture* (Reprinted, pp. 87-96). London: Architectural Association.
- Tschumi, Bernard (1995 [1990]b). "The Architectural Paradox". En Bernard Tschumi, *Questions of Space. Lectures on Architecture* (Reprinted, pp. 11-30). London: Architectural Association.
- Tschumi, Bernard (1995 [1990]c). "Questions of Space". En Bernard Tschumi, *Questions of Space. Lectures on Architecture* (Reprinted, pp. 31-36). London: Architectural Association.
- Tschumi, Bernard (1994a). "Introduction". En Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (pp. 2-24). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tschumi, Bernard (1994b). "Six Concepts". En Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (pp. 227-259). Cambridge, Massachusetts.: MIT Press.

- Tschumi, Bernard (1994c). *Event-Cities. Praxis*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tschumi, Bernard (1994d). *The Manhattan transcripts* (New ed. / prepared by Robert Young). London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press.
- Tschumi, Bernard (2001). *Event-Cities 2*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tschumi, Bernard (2003). "Works". En Giovanni Damiani (Ed.), *Bernard Tschumi* (pp. 27-154). London: Thames & Hudson.
- Tschumi, Bernard (2005). *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tschumi, Bernard (2010). *Event-Cities 4: Concept-Form*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tschumi, Bernard & Goldberg, RoseLee (1975). *A space: a thousand words*. London: Dieci Libri.
- Tuscano, Clelia (2005a). "The underlying reasons: Interview with Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine and Aldo van Eyck". En Max Risselada, & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 316-319). Rotterdam: NAI Publishers.
- Tuscano, Clelia (2005b). "The Difference between Good and Bad: Interview with Georges Candilis". En Max Risselada, & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 320-322). Rotterdam: NAI Publishers.
- Tuscano, Clelia (2005c). "How Can You Do Without History? Interview with Giancarlo De Carlo". En Max Risselada, & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 340-344). Rotterdam: NAI Publishers.
- V**
- Valéry, Paul (1990 [1957]). *Teoría poética y estética* (Carmen Santos, trad.). Madrid: La Balsa de la Medusa. (Título original en francés *Théorie poétique et esthétique*, publicado el año 1957)
- Vasari, Giorgio (2011 [1568]). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Tecnos-Alianza. (Título original en italiano *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, publicado el año 1568)
- Vesely, Dalibor (1985). "Architecture and the conflict of representation". En *AA Files*, N° 8, pp. 21-38.
- Vesely, Dalibor (2004). *Architecture in the age of divided representation: the question of creativity in the shadow of production*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Vidler, Anthony (2011 [2008]). *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili. (Título original en inglés: *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, publicado el año 2008)
- Vidler, Anthony (2014). "After the Event". En *The Architectural Review*, Vol. 237, N° 1411, pp. 87-95.
- Vidler, Anthony (2016). "Introducción". En Hubert Damisch, *Noah's Ark. Essays on Architecture* (Anthony Vidler, Ed., pp. XI-XIX). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Violeau, Jean-Louis (2005). "Team 10 and Structuralism: Analogies and Discrepancies". En Max Risselada, & Dirk van den Heuvel (Eds.), *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present* (pp. 280-285). Rotterdam: NAI Publishers.

Vitta, Maurizio (2003 [1999]). *El sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas* (Manel Martí Viudes, trad.). Barcelona: Paidós Ibérica. (Título original en italiano: *Il sistema del immagini*, publicado el año 1999)

W

Walsh, Victoria (2001). *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. London: Thames and Hudson.

Whitham, Graham (1990). "Chronology". En David Robbins (Ed.), *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (pp. 12-48). Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.

Wilkinson, Catherine (1984 [1977]). "El nuevo profesionalismo en el Renacimiento". En Spiro Kostof (Coord.), *El Arquitecto: Historia de una profesión* (pp. 125-158). Madrid: Cátedra. (Título original en inglés *The New Professionalism in the Renaissance*, publicado el año 1977)

Wise, Matthew Norton (2007). "What can circulation explain? The case of Helmholtz's frog-drawing-machine in Berlin". En *Journal of History of Science and Technology* Vol. 1, pp. 15 -73.

Z

Zambra, Alejandro (2010). *No leer: crónicas y ensayos sobre literatura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento* (Raquel Vicedo, trad.). Madrid: Sexto Piso. (Título original en inglés: *Event*, publicado el año 2014)

Zuccaro, Federico (1607). *L'idea de'pittori, scultori et architetti*. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v>

Ilustraciones

Imágenes incorporadas en el texto:

- Pág. 12: Imagen 1. *Wrapped Trees*, Fondation Beyeler, Berower Park, Riehen, Suiza. Christo & Jeanne-Claude, 1997-1998. Fotografía: Wolfgang Volz. Fuente: <https://christojeanneclaude.net>.
- Pág. 16: Imagen 2. *Campo arquitectónico*: distintas manifestaciones gráficas y discursivas. Fuente: Elaboración propia.
- Pág. 28: Imagen 3. *Detalle de Urban Re-Identification*, Alison y Peter Smithson, 1953. Fotografías de Nigel Henderson, presentado en el CIAM IX, Aix-en-Provence. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 28: Imagen 4. *The Manhattan Transcripts, Part 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1976-1981. Tinta y fotografía sobre papel, 78 x 48 cm. Museum of Modern Art, MoMA. Fuente: <https://www.moma.org/>
- Pág. 34: Imagen 5. *The Architect's Dream*, Thomas Cole, 1840. Óleo sobre tela, 134.7 x 213.6 cm. The Toledo Museum of Art. Fuente: <https://www.toledomuseum.org/>
- Pág. 39: Imagen 6. Detalle *The Architect's Dream*, Thomas Cole, 1840. Óleo sobre tela. The Toledo Museum of Arts. Fuente: <https://www.toledomuseum.org/>
- Pág. 53: Imagen 7. *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth, 1965. Fotografía en blanco y negro y silla. Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. Fotografía instalación Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es>
- Pág. 60: Imagen 8. *The Origin of Painting*, Domenico Cunego, 1776. Agua fuerte y grabado sobre papel, 36.8 x 26.7 cm. National Galleries of Scotland. RA Collection. Fuente: <https://www.royalacademy.org.uk>
- Pág. 64: Imagen 9. *The Origin of Painting ('The Maid of Corinth')*, David Allan, 1775. Óleo sobre tablero, 38.7 cm × 31 cm. National Galleries of Scotland. Fuente: <https://www.nationalgalleries.org/>
- Pág. 65: Imagen 10. *Die Erfindung der Zeichenkunst*, Karl Friedrich Schinkel, 1830. Aguada, 26 x 29 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Fuente: <https://theartstack.com>
- Pág. 73: Imagen 11. Esquema organización escena origen del dibujo de acuerdo a la versión de Schinkel. Fuente: Elaboración propia a partir *Die Erfindung der Zeichenkunst*, Karl Friedrich Schinkel, 1830. Aguada, 26 x 29 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Fuente: <https://theartstack.com>
- Pág. 80: Imagen 12. *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti en la edición de 1550, traducción de Cosimo Bartoli. Xilografías 35 cm. Fuente: <https://archive.org>
- Pág. 93: Imagen 13. Página interior de *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, J. N. L. Durand, 1802-1805. ETH-Bibliothek Zürich. Fuente: <https://www.e-rara.ch/>
- Pág. 102: Imagen 14. Alison y Peter Smithson junto a una fotografía de su obra *Hunstanton School*, 1954. Fotografía de Sam Lambert. RIBA Collections. Fuente: <https://www.architecture.com/image-library/>
- Pág. 106: Imagen 15. *Play Brubeck Diagram*, Peter Smithson, 1962. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 326)

- Pág. 109: Imagen 16. Páginas interiores (sin numerar) publicación *Uppercase* N° 3, dedicada a Alison y Peter Smithson, bajo la edición de Theo Crosby, 1960. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original
- Pág. 112: Imagen 17. *Three Generations diagram*, Peter Smithson, 1983. Diagrama y collage. Fuente: *Team 10 1953- 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 337)
- Pág. 117: Imagen 18. Fotografía instalación *Parallel of Life and Art exhibition*, Nigel Henderson, 1953. Negativo blanco y negro, 15,5 cm × 20,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 121: Imagen 19. Sin título (estudio para *Parallel of Life and Art*), Nigel Henderson & Eduardo Paolozzi 1952. Fotografías blanco y negro, lápiz y grafito sobre papel, 35,8 cm × 77,9 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 123: Imagen 20. Fotografía proceso de construcción *Hunstanton Secondary Modern School*, Norfolk, Nigel Henderson, 1953. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 123: Imagen 21. Fotografía proceso de construcción *Hunstanton Secondary Modern School*, Norfolk, Nigel Henderson, 1953. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 125: Imagen 22. Fotografía de un grupo de niños rayando una pared, Nigel Henderson, c. 1949–c.1956. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 126: Imagen 23. Fotografía tienda *S. Lavner* desde el exterior, Nigel Henderson, c.1949–c. 1956. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 138: Imagen 24. Modelo *Grille CIAM* realizado por ASCORAL, publicado en anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Oeuvre complète* de Le Corbusier. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 19).
- Pág. 138: Imagen 25. Ejemplo de *Grille CIAM* realizado por ASCORAL, *Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice*, publicado en anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Oeuvre complète* de Le Corbusier. Fuente: *Le Corbusier: oeuvre complète Volume 5: 1946-1952*. (Le Corbusier, 2006 [1953], p. 41).
- Pág. 140: Imagen 26. Anexo *Grille CIAM d'urbanisme: Mise en application de la charte d'Athènes*, Le Corbusier, ASCORAL, 1948. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine. Fuente: <http://fondationlecorbusier.fr/>
- Pág. 141: Imagen 27. Páginas interiores anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a la *Grille CIAM*, publicado en marzo de 1948. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 19).
- Pág. 142: Imagen 28. Publicación *Grille CIAM d'urbanisme* en *Oeuvre complète* de Le Corbusier. Fuente: *Le Corbusier: oeuvre complète Volume 5: 1946-1952*. (Le Corbusier, 2006 [1953], p. 41).
- Pág. 145: Imagen 29. *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collage, fotografías, tinta sobre papel, papeles pegados, 83.5 x 275.5 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

- Pág. 151: Imagen 30. Página inicial del artículo *The Built World: Urban Reidentification*, publicado por Alison y Peter Smithson en *Architectural Design*. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original
- Pág. 152: Imagen 31. Esquema de distribución de los contenidos de *Urban Re-Identification Grid*. Elaboración propia a partir de *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collage, fotografías, tinta sobre papel, papeles pegados, 83.5 x 275.5 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 154: Imagen 32. Relación entre las fotografías de Nigel Henderson y el soporte de *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 157: Imagen 33. Fotografía niños jugando en Chisenhale Road, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 158: Imagen 34. Fotografía niños jugando en Chisenhale Road, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 160: Imagen 35. Fotografía de niños jugando en *Chisenhale Road*, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 21.5 x 16.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 162: Imagen 36. Fotografía que muestra una fiesta en la calle, celebrando la coronación de la Reina Elizabeth, Nigel Henderson, 1953. Fotografía blanco y negro, 28 x 22 cm. Fuente: *Uppercase* N° 3 (1960, sin numerar)
- Pág. 164: Imagen 37. Lámina presentación *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p.64)
- Pág. 168: Imagen 38. Fotografía de niños jugando en Chisenhale Road, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 169: Imagen 39. Fotografía de niños en *Chisenhale Road*, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>
- Pág. 170: Imagen 40. Planta distribución calles elevadas, *Typical Portion Deck, Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 93)
- Pág. 171: Imagen 41. Esquema sección y alzado parcial, *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Dibujo de Peter Smithson. Fuente: Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 91)
- Pág. 173: Imagen 42. Fotomontaje *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fotografías, recortes de prensa, pluma sobre papel, 44,8 x 64, 8 cm. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 63)
- Pág. 175: Imagen 43. *Collage Golden Lane street deck*, Alison y Peter Smithson, 1952. Rapidograph y recortes de prensa sobre papel, 52,1 x 97, 8 cm. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 67)

- Pág. 177: Imagen 44. *Golden The City*, Alison y Peter Smithson, 1952. Tinta sobre papel transparente, 25,4 x 20,3 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 178: Imagen 45. Detalle información *Golden Lane* en *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 179: Imagen 46. Detalle de figura humana *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>
- Pág. 182: Imagen 47. Fotomontaje Bloque sur, Blackwall Tunnel, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 301)
- Pág. 182: Imagen 48. Fotomontaje Bloque sur, Blackwall Tunnel, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 301)
- Pág. 183: Imagen 49. Fotomontaje Bloque situado en Cotton Street, mirando hacia el noroeste, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 303)
- Pág. 183: Imagen 50. Fotomontaje Bloque situado en Cotton Street, mirando hacia el sur, río Támesis, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 303)
- Pág. 184: Imagen 51. *Collage Manisty Street*, primer esquema *Robbin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1963. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 297)
- Pág. 186: Imagen 52. Niños jugando en *Robin Hood Gardens*. Fotografía de Sandra Lousada, 1972. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 309)
- Pág. 188: Imagen 53. *Man on the Economist Plaza*, Edificio *The Economist Building*, 1964. Fotografía de Michael Carapetian. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 249)
- Pág. 192: Imagen 54. Bernard Tschumi en su *Stairway for Scarface*, Castle Clinton, Battery Park, Nueva York, 29 de mayo 1979. Fotografía de Allan Tannenbaum. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 20)
- Pág. 197: Imagen 55. *Essais et Théorie, Tables de Référence*, Bernard Tschumi, 2014. Exposición Centre Pompidou, 30 de abril - 28 de julio 2014. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 220)
- Pág. 205: Imagen 56. Estudiante arrojando piedras a la policía en París durante el levantamiento estudiantil de mayo de 1968. Gamma-Keystone, Getty Images. Fuente: <https://www.nytimes.com>
- Pág. 205: Imagen 57. Una calle de París en 1968 durante los enfrentamientos entre la policía y los estudiantes. Fotografía de Frank Herrmann. Fuente: <https://www.nytimes.com>

- Pág. 206: Imagen 58. Páginas iniciales artículo *Questions of space: The Pyramid and Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, publicado por Bernard Tschumi en *Studio International*, número septiembre-octubre, 1975. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original.
- Pág. 209: Imagen 59. *Advertisements for Architecture*, Bernard Tschumi, 1977. Impresión cromogénica, 57 x 38 cm. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p.90)
- Pág. 213: Imagen 60. *Advertisements for Architecture*, Bernard Tschumi, 1977. Impresión cromogénica, 57 x 38 cm. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 91)
- Pág. 218: Imagen 61. Portada de la primera edición *The Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, 1981. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original
- Pág. 222: Imagen 62. Detalle *Joyce's Garden*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Técnica mixta sobre cartón, 24 x 59 cm. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 93)
- Pág. 223: Imagen 63. Detalle *Screenplay (Frankenstein)*, Bernard Tschumi, 1976. Tinta sobre papel fotográfico, 92 x 37 cm. Fuente: <http://www.tschumi.com/>
- Pág. 223: Imagen 64. Detalle *Screenplay (Psycho)*, Bernard Tschumi, 1976. Tinta sobre papel fotográfico, 92 x 37 cm. Fuente: <http://www.tschumi.com/>
- Pág. 227: Imagen 65. *Notation for Alexandre Nevski*, Sergei Eisenstein, 1938. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, pp. 94-95)
- Pág. 230: Imagen 66. *Announcement card for Architectural Manifesto* (Postal de invitación exposición), Artist Space, 1978. Fuente: <http://artistspace.org>
- Pág. 234: Imagen 67. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 235: Imagen 68. Lámina 1, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 235: Imagen 69. Lámina 3, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 236: Imagen 70. Lámina 10, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 236: Imagen 71. Lámina 11, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 237: Imagen 72. Lámina 4, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>

- Pág. 237: Imagen 73. Lámina 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 1: The Park*, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía gelatina de plata, dibujo lápiz y tinta 13 x 17" (33 x 43,2 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 240: Imagen 74. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 242: Imagen 75. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)
- Pág. 243: Imagen 76. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)
- Pág. 244: Imagen 77. Detalle *The Manhattan Transcripts, Episode 2: The Street (Border Crossing)*, Bernard Tschumi, 1978. Tinta, carboncillo, grafito, reproducciones fotográficas cortadas y pegadas, letras transferibles y lápiz de color sobre papel de dibujo. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 103)
- Pág. 246: Imagen 78. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 247: Imagen 79. Lámina 2, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 247: Imagen 80. Lámina 6, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 248: Imagen 81. Láminas 7, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 248: Imagen 82. Láminas 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 249: Imagen 83. Última lámina, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco, 48 x 24" (121.9 x 61 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 250: Imagen 84. *The Jump*, Jack Goldstein, 1978. Película 16 mm, color. Galerie Daniel Buchholz, Estate of Jack Goldstein. Fuente: <https://www.galeriebuchholz.de>
- Pág. 250: Imagen 85. *The Jump*, Jack Goldstein, 1978. Película 16 mm, color. Galerie Daniel Buchholz, Estate of Jack Goldstein. Fuente: <https://www.galeriebuchholz.de>

- Pág. 251: Imagen 86. *Men Trapped in Ice*, Robert Longo, 1979. Tríptico, carboncillo y grafito sobre papel, 60 x 40" (152.4 x 101.6 cm). Rubell Family Collection. Fuente: <https://rfc.museum>
- Pág. 251: Imagen 87. Series *Men in the cities*, Robert Longo, 1980. Carboncillo y grafito sobre papel, 96 x 60" (243.8 x 152.4 cm). Fuente: <https://www.robertlongo.com>
- Pág. 252: Imagen 88. Detalle última lámina, *The Manhattan Transcripts, Episode 3: The Tower (The Fall)*, Bernard Tschumi, 1979. Tinta sobre papel de calco. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 255: Imagen 89. *The Manhattan Transcripts, Introductory panel Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, laminado sintético coloreado 20 x 20" (50.8 x 50.8 cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 256: Imagen 90. Lámina 1, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 256: Imagen 91. Lámina 3, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 257: Imagen 92. Lámina 5, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 257: Imagen 93. Lámina 8, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 258: Imagen 94. Lámina 11, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 258: Imagen 95. Lámina 13, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 260: Imagen 96. Lámina 9 *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 260: Imagen 97. Lámina 10 *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco 18 x 30" (45.7 x 76. cm). MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 261: Imagen 98. *Untitled (President Series)*, Sherrie Levine, 1975. Fotografía 5,5 x 3,5" (13.9 x 8.8 cm). Fuente: <http://carriagetrade.org>
- Pág. 261: Imagen 99. Detalle lámina 10, *The Manhattan Transcripts, Episode 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1980 -1981. Tinta y fotografía de gelatina de plata cortada y pegada sobre papel calco. MoMA's collection. Fuente: <https://www.moma.org>
- Pág. 265: Imagen 100. Superposición sistema de puntos, líneas y superficies, *Parc de la Villette*, Bernard Tschumi, 1982. Fuente: *Cinegram Folie: Le Parc De La Villette* (1987b, p. 3)

Pág. 269: Imagen 101. *Cinematic trusses*, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Bernard Tschumi, 1992. Tinta sobre papel, 79 x 59 cm. Fuente: *Bernard Tschumi. Architecture: concepts & notations* (Migayrou, 2014, p. 138)

Pág. 272: Imagen 102. Le Corbusier en el emplazamiento de Chandigarh, 1951. Fondation Le Corbusier. Fuente: <https://www.drawingmatter.org/>

El lugar de la representación en el campo arquitectónico.
Un problema de distancia

Tesis para optar al grado de Doctor

Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, 2019



ETSAB Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona

