



---

# **Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Grado en Historia del Arte**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

## **ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA: EL ARTE DE LA FRAGMENTACIÓN**

**Presentado por:**

**Guillermo Aceña Ocaña**

**Tutor:**

**Dr. Rafael Domínguez Casas**

**Curso 2017/2018**



## RESUMEN

Mediante una visión general, se repasa la historia de un agitado modo de construir. El Deconstructivismo, con intención de descomponer las premisas arquitectónicas establecidas, se vale de estrategias como la fragmentación del espacio o la geometría no-euclidiana para proponer obras de apariencia inquietante y sorprendente. Los nombres más relevantes de la arquitectura actual se encuentran entre quienes ponen en práctica estas soluciones, inspiradas por la filosofía de Derrida, el Constructivismo y en parte por el Postmodernismo y otras vanguardias del siglo XX.

**Palabras clave:** Arquitectura, Deconstructivismo, proyecto, tradición.

## ÍNDICE

I.	JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO Y OBJETIVOS.....	4
II.	METODOLOGÍA .....	4
III.	INTRODUCCIÓN: ¿De qué hablamos al nombrar el “ <i>Deconstructivismo</i> ”? .....	5
IV.	EXPOSICIÓN DEL MoMA DE NUEVA YORK EN 1988: Inicio del movimiento .....	7
V.	FILOSOFÍA E INFLUENCIAS EN LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA.....	12
	A. DERRIDA: ¿QUÉ ES DECONSTRUIR? ¿SE PUEDE RELACIONAR A ESTE PROCESO CON ALGÚN TIPO DE ARTE? .....	12
	B. INFLUENCIA DEL CONSTRUCTIVISMO RUSO Y OTROS ECOS EN EL DECONSTRUCTIVISMO .....	16
VI.	PRINCIPALES ARQUITECTOS Y ESTUDIOS .....	22
	• ZAHA HADID .....	22
	- Parque de bomberos de Vitra	
	- Puente Pabellón de la Expo 2008	
	• FRANK GEHRY .....	27
	- Museo Guggenheim Bilbao	
	• BERNARD TSCHUMI .....	34
	- <i>Parc de la Villette</i>	
	- Museo de la Acrópolis de Atenas	
	• REM KOOLHAAS .....	40
	- Casa de la Música de Oporto	
	- Sede de CCTV	
	• COOP HIMMELB(L)AU .....	34
	- Museo Real de Ontario	
	• DANIEL LIBESKIND .....	47
	- Sede del Banco Central Europeo	
	• PETER EISENMAN .....	49
	- Ciudad de la Cultura de Galicia	
VII.	CONCLUSIONES .....	53
VI.	BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	54

## I. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO Y OBJETIVOS:

Partiendo de la premisa de que la arquitectura deconstructivista es un ámbito artístico del que se tiene bastante poco conocimiento y considerando que hay bastantes sombras alrededor del tema, trataremos de dar una visión general del mismo. Este objetivo se plantea al tener en cuenta que, en los planes de estudio de los grados en Historia del Arte, casi no se ve arquitectura del siglo XX y menos del XXI. El interés en que se conozca más el diseño del presente, es lo que motiva principalmente la realización de esta labor.

Se define como meta básica intentar descubrir qué es el Deconstructivismo y en saber si se pueden definir unas características que propicien que podamos hablar de un estilo entendido de forma tradicional o, más bien, de un conjunto de creadores cuya visión del arte, el lenguaje y la construcción les lleva a planteamientos de índole similar. También se intentará saber cuándo se comienza a hablar de deconstrucción en arquitectura y se tratará de entender cómo surge el movimiento. No pasarán por alto los principales nombres de arquitectos más célebres y más comprometidos con esta peculiar forma de crear ni sus diseños más significativos.

## II. METODOLOGÍA

En esta labor ha sido necesaria la utilización de bibliografía específica sobre arquitectura que, por desgracia y debido a lo reciente del tema que abordamos, es escasa y no alcanza a responder muchos de los planteamientos del trabajo. La bibliografía que existe actualmente aún no puede abarcar los proyectos más novedosos y, si los recogen, no entran apenas en su estudio y comentario.

Por ello, lo que más nos sirve para la consecución del trabajo, son los recursos electrónicos en los que los propios arquitectos vuelcan sus ideas y diseños y que resultan de gran ayuda para el conocimiento de los proyectos y la obtención de imágenes y *renders* aclarativos de los mismos. Además, las webs de instituciones, premios internacionales y revistas especializadas han sido muy enriquecedoras.

### III. INTRODUCCIÓN: ¿DE QUÉ HABLAMOS AL NOMBRAR EL “DECONSTRUCTIVISMO”?

El Deconstructivismo es un movimiento arquitectónico, artístico y filosófico que surgiría en los años 80 del siglo XX y cuyos principales exponentes en el ámbito de la edificación serían Tschumi, Gehry o Hadid, entre otros.

Resulta muy difícil llegar a una definición clara, concreta y unitaria que explique lo que la arquitectura deconstructivista comprende sin tener problemas para esclarecer su contenido.

Tras comparar diversos textos, podemos ver que hay muchas dudas en las que numerosos autores caen y no pueden resolver con fluidez pues, la complejidad del tema, que escapa a toda investigación fundamentada en un método tradicional, necesita al mismo tiempo de una resolución metódica para poder ser tratado y explicado claramente en un estudio.

Tenemos presentes varias cuestiones que siempre surgen a la hora de investigar un movimiento arquitectónico y que no quedan bien resueltas. Por ejemplo, las aportaciones que consiguen la superación de estilos pasados o las características formales con las que reconocerlo a simple vista pero, aquí, no vamos a satisfacer algunas de estas cuestiones básicas, ya que este movimiento rompe con lo anterior. Debemos desterrar la sencillez, la simetría, la serenidad y sobriedad de las formas puras, etc.; por ello no cabe el hacernos preguntas usuales.

La relación que este tipo de construcción tiene con los planteamientos filosóficos en los que posteriormente ahondaremos, nos hace tener que aunar arquitectura, artes visuales y filosofía en la puesta en marcha de una aclaración concreta sobre el Deconstructivismo.

Hablaremos de Jacques Derrida, principal exponente del pensamiento deconstructivista, siendo el primer intelectual en dar un aproximamiento al concepto. Derrida entiende el deconstructivismo como un método que serviría para que los significados del lenguaje filosófico pudieran dejar de ser interpretados de manera fija y así derrumbar cualquier tipo de conocimiento previamente concebido como inamovible y establecido. Según afirma la propia Tate Gallery de Londres en su sitio web:

“La desconstrucción es una forma de crítica usada por el filósofo francés Jacques Derrida en los años setenta, que afirma que no hay un único significado intrínseco

que se pueda encontrar en una obra, sino muchos, y a menudo estos pueden ser conflictivos<sup>1</sup>.

Tomando esta idea, tenemos que aplicar este método a la arquitectura y, por ello, podríamos decir que el Deconstructivismo es un movimiento que se aleja de cualquier concepción preestablecida en la edificación. Al romper ideas ya fijadas, trata de crear obras que se despeguen de una tradición arquitectónica donde haya planteamientos tan básicos como que la forma siga a la función y otra serie de trazados establecidos y prácticamente inamovibles en el siglo XX que se arrastran desde hace siglos y siglos.

Así pues, en el grueso del estudio vamos a recoger el momento en el que podríamos decir que comienza el Deconstructivismo de manera “oficial” y cómo; pudiendo investigar y analizar los distintos edificios y las diferentes propuestas de soluciones constructivas que los diferentes proyectistas del movimiento nos dejan.

---

<sup>1</sup> TATE, *Deconstruction – Art Term*, Diccionario de términos artísticos: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/deconstruction> Consultado el 24/05/2017.

#### IV. EXPOSICIÓN DEL MoMA DE NUEVA YORK EN 1988: Inicio del movimiento

El 23 de junio al 30 de agosto de 1988 se llevó a cabo en el MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nueva York una exposición dirigida por Philip Johnson y Mark Wigley que recogía una serie de trabajos de diferentes estudios de arquitectos a los que ambos directores consideraron como los mejores exponentes de un cierto tipo de construcción que se estaba dando en el momento y que se denominaría Deconstructivismo.



1. Fotografía de la muestra de 1988 en el MoMA

Se trataba de la tercera exhibición de un total de cinco que se dieron en el museo cuyo propósito era el poder examinar los cambios en la arquitectura del momento, incluyendo un catálogo de la exposición, lecturas y una conferencia en la que discutir y examinar el tema tratado.

La exposición deconstructivista acudía a explicar la labor de una serie de creadores cuyas obras realizadas y proyectos futuros venían marcando una nueva línea y un nuevo sentimiento en el campo de la arquitectura. Los proyectistas, caracterizados por su obsesión por los planos deformados, lo tergiversado, lo dinámico o lo fragmentado y, reconociendo los déficits del mundo moderno y tratando de salvarlos, realizan trabajos en los que deliberadamente rompen y destrozan la simetría y proporciones clásicas que las construcciones a lo largo de la Historia han venido trayendo hasta nosotros desde tiempos de Euclides y sus cálculos geométricos. Así pues, sus obras tratan de investigar y jugar con estructuras de formas que ya se iniciaron en el constructivismo ruso de principios del siglo pasado pero dándolas una vuelta de tuerca en cuanto a ideas y representaciones, experimentando con ellas hasta las últimas consecuencias. Las tradicionales características virtuosas que toda obra arquitectónica

querría poseer como son la claridad, unidad y armonía del conjunto, se ven desplazadas por sus características opuestas, como la fractura o el misterio.

En la muestra se pudieron apreciar una serie de dibujos, modelos y planos para proyectos de Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi. Esta exposición se presentaba con trabajos relacionados con ésta nueva arquitectura como son algunas esculturas de los depósitos del MoMA, y también con pinturas suprematistas y constructivistas.<sup>2</sup> Esto permitía apreciar parecidos y diferencias entre los movimientos de manera más clara al encontrarse en una misma exposición pues, el Deconstructivismo, encierra en su fuerza expresiva y en los volúmenes proyectados cierta carga escultórica.

Philip Johnson (1906 *Cleveland*, Estados Unidos – 2005 *New Canaan*, Estados Unidos) sería el principal impulsor de la idea de esta exposición, legando unas consideraciones que sirven para aproximarnos a lo que es y lo que no es el movimiento deconstructivista en el catálogo de la exposición en la que firmaría el prólogo. No en vano, pocos años después de finalizar sus estudios universitarios, dirigió desde 1932 hasta el año 1957 el Departamento de Arquitectura del MoMA, muy interesado en la obra de arquitectos europeos como Le Corbusier y, sobretudo, Mies van der Rohe con el que mantuvo bastante relación, colaborando en algún que otro proyecto. Posteriormente siempre tuvo una estrecha vinculación al museo y nunca dejó de colaborar en él<sup>3</sup>.

Por otra parte, Mark Wigley, (1956, *Palmerston North*, Nueva Zelanda) actualmente profesor y deán de la Universidad de Columbia, ya comenzaba a ser un destacado estudioso de la arquitectura reciente y cobraría bastante relevancia en la publicación de diversas investigaciones sobre el Deconstructivismo con el tiempo.<sup>4</sup>

Los proyectos que tanto Johnson como Wigley escogieron para la muestra estaban en su mayoría sin construir, es decir, eran aún planos, maquetas y dibujos, pero ello no fue un impedimento para apreciar lo excepcional de su diseño y calidad. Esos proyectos destacados por ambos directos, agrupados por proyectistas, fueron:

- Estudio Coop Himmelblau:
  - Reforma de una azotea en Viena, Austria, de 1985

<sup>2</sup> MoMA, “*Deconstructivist Architecture*”, Nota de prensa, 1988 [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6526/releases/MOMA\\_1988\\_002\\_9\\_29.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6526/releases/MOMA_1988_002_9_29.pdf) Consultado el 26/05/2017.

<sup>3</sup> Sitio web de la *Enciclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Philip-Johnson> Consultado el 26/05/2017.

<sup>4</sup> Sitio web de *Columbia Graduate School of Architecture Planning and Preservation*. Mark Wigley. <https://www.arch.columbia.edu/faculty/33-mark-wigley> Consultado el 30/05/2017.

- *Hamburg Skyline* en Hamburgo, Alemania, de 1985
- Edificio de apartamentos en Viena, Austria, de 1986
  
- Peter Eisenman:
  - Proyecto para el centro de Biología para la Universidad JW Goethe de Frankfurt, Alemania, de 1987
  
- Frank Gehry:
  - Casa Gehry en Santa Mónica, Estados Unidos, de 1977 a 1987
  - Residencia Familiar en Santa Mónica, Estados Unidos, de 1978
  
- Zaha Hadid:
  - *The Peak* en Hong Kong, de 1977
  
- Rem Koolhaas:
  - Edificio de apartamentos y torre de observación en Róterdam, Países Bajos, de 1981
  
- Daniel Libeskind:
  - *City Edge Competition* en Berlín, Alemania, de 1987
  
- Bernard Tschumi:
  - *Parc de la Villete* en París, Francia, de 1982<sup>5</sup>

Como vemos, los proyectos ya se habían planteado años antes de la exhibición, lo que nos lleva a dilucidar que el Deconstructivismo, obviamente, no nace espontáneamente con esta exposición, sino que aquí es donde arrancarían y tendría un punto de partida el hablar del término de la deconstrucción en arquitectura. Los arquitectos ya habían planteado sus ideas en sus planos y maquetas, pero no sería hasta este momento cuando se ven claramente sus semejanzas y diferencias en cuanto a construcción. Los diferentes proyectistas que aquí se quisieron destacar podían conocer, o no, sus planteamientos respectivos, pero nunca se les había propuesto como una nueva forma de arquitectura ni como un “grupo” de artistas semejantes.

Esta exposición cosechó gran éxito y muchas publicaciones que hablaban de la exhibición y del movimiento en sí mismo, vieron la luz en aquel año o poco después, como el primer número de la española *Arquitectura Viva*.

---

<sup>5</sup> MoMA, Ficha informativa de la exposición “*Deconstructivist Architecture*” 1988 ([https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6526/releases/MOMA\\_1988\\_002\\_9\\_29.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6526/releases/MOMA_1988_002_9_29.pdf)) Consultado el 30/05/2017.

Sin embargo se ha de señalar que la exposición a la que se denominó “*Deconstructivist Architecture*”, tuvo dos importantes precedentes tanto en 1986 en Chicago, como en el mismo año de la exposición del MoMA, 1988, en Londres.

En la primera muestra, denominada “*Violated Perfection*” organizada por Stephen Wierzbowski y Paul Florian en la Universidad de Illinois, se recopiló pintura, arquitectura y escultura de época antigua y contemporánea. La parte que comprendía obras arquitectónicas contaba tanto con proyectos finalizados como en proceso de construcción y se aportaban fotografías junto a planos y maquetas. Cabe destacar que se exponían los diferentes trabajos relacionándolos con citas de Derrida, Chomsky o Foucault. Serían los mismos estudios participantes en la posterior muestra del MoMA los que también fueran expuestos en esta exhibición de Chicago. De esta exposición se realizó un catálogo en el que se contaría con la ayuda y colaboración de Frank Gehry y Phillip Johnson.

El otro aproximamiento a la obra deconstructivista llevada a cabo antes de la muestra del MoMA, tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en marzo de 1988, apenas unos meses previos a la de Nueva York. Se trató de unas conferencias llevadas a cabo por arquitectos ya mencionados como Tschumi, Eisenman, Hadid, Gehry, etc., pero también participaron algunos teóricos.

En estas charlas se explicó la relación entre la filosofía deconstructivista derridiana y la obra de los proyectistas y algunos creadores de pintura y arte gráfico<sup>6</sup>, pero lo cierto es que hay que tener en cuenta que, pese a que actualmente el conjunto de la crítica no duda de la relación del pensamiento derridiano con estas construcciones, no todos los arquitectos considerados deconstructivistas se consideran a sí mismos relacionados con Derrida, porque ni siquiera habían estudiado su obra o no le conocían.

En la Tate, Tschumi declaró que el Deconstructivismo no era un movimiento que surgiera como respuesta a un contrario, ni tampoco era un estilo arquitectónico tradicional. Eisenman ya comentó el problema que suponía la distinción entre lo que era arquitectura deconstructivista y lo que simplemente era una aproximación. Esas obras no concebían la arquitectura como un ente global como sí se hace en una concepción deconstructivista de las mismas. Es curioso que ambos arquitectos den una especie de definición de lo que no es el Deconstructivismo pero no explican lo que podría ser, quizá porque en ese momento muchos de ellos puede que no tuvieran suficiente consciencia filosófica sobre lo que estaban realizando.

---

<sup>6</sup> ESTEBAN MEDINA, V., *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista*, Tesis Doctoral, Madrid, Departamento de composición arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003. pp. 21-22.

Ambas muestras ayudaron tanto a Phillip Johnson como a Mark Wigley a preparar de mejor forma la exposición del MoMA. Hacia el final de este segundo precedente de "*Deconstructivist Architecture*" en Nueva York, muy en relación a lo que plantea Tschumi, Wigley afirmaría que el Deconstructivismo no se trata ni de un movimiento ni de un estilo, sino de un conjunto de artistas arquitectos con unos planteamientos e ideas similares pero sin una agrupación clara como colectivo ni nada por el estilo.

Es importante citar el peso y la relevancia que el MoMA siempre ha tenido en el acercamiento a la sociedad del arte contemporáneo desde su fundación, sobretodo ha trabajado por estar en constante renovación para mostrar las últimas tendencias de la creación artística<sup>7</sup>.

Desde el año 1929, el Museo de Arte Moderno de Nueva York no cesa de tratar de educar y exponer arte contemporáneo en un intento por proporcionar a la sociedad un vehículo cercano a ella en el que pueda disfrutar de las creaciones que se hacen en nuestros tiempos. Hablamos de un museo cuya sede ha cambiado varias veces debido al éxito y la gran acogida con la que ha contado históricamente, contando con expansiones diseñadas por el propio Phillip Johnson, y que abarca una gran colección interdisciplinar que no se limita a recoger únicamente las Bellas Artes tradicionales, sino que también cuenta con archivo fotográfico, colecciones cinematográficas, grabados, etc.

Si la exhibición sobre arquitectura deconstructivista tuvo lugar en el MoMA de Nueva York, no es por ninguna casualidad, sino que desde siempre se ha tratado de llevar a cabo un programa con especial interés por la vanguardia<sup>8</sup>.

Mencionemos la importancia de Stuart Wrede, director del museo, recién nombrado como tal apenas unos meses antes de la exposición. Otros directores del MoMA también han mostraron siempre interés por la arquitectura más contemporánea como Rene d'Harnoncourt o John B. Hightower<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> ESTEBAN MEDINA, V., *ob. cit.*, pp. 23-26.

<sup>8</sup> Sitio web del MoMA. <https://www.moma.org/about/history> Consultado el 05/06/2017.

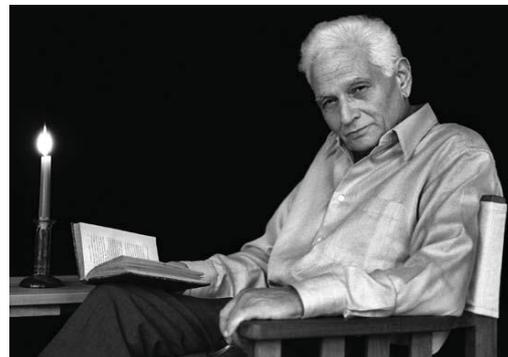
<sup>9</sup> Véase nota 6, p.27.

## V. FILOSOFÍA E INFLUENCIAS EN EL DECONSTRUCTIVISMO

Las diferentes influencias formales y la importancia de la Filosofía en el desarrollo de la deconstrucción, han sido objeto de muchas polémicas. Veremos distintas posiciones encontradas que se dan al respecto: hay críticos que apuestan por una clara relación entre Derrida y estas construcciones. Otros afirman que no hay ninguna interrelación entre ellas pero lo que va quedar claro es que, el deconstructivismo, es algo tan revolucionario que cuestiona todo el conocimiento y las formas en las que éste llega a nosotros.

### A. DERRIDA: ¿QUÉ ES DECONSTRUIR? ¿SE PUEDE RELACIONAR A ESTE PROCESO CON ALGÚN TIPO DE ARTE?

Jacques Derrida (*El-Biar*, Argelia, 1930 - París, Francia, 2004) quizá fuese uno de los más célebres filósofos del siglo pasado que formuló el proceso de la deconstrucción a finales de los años setenta, el cual se da principalmente en textos escritos y en el pensamiento, pero también en otros campos de la creación y de estudio de la sociedad como las artes, la lingüística, la sociología o la antropología como ejemplos.



2. Jacques Derrida en 2001

En ese análisis de textos, es fundamental que todo aquel que vaya llevar a cabo la deconstrucción, tenga una capacidad de iniciativa e invención suficientemente desarrollada porque va a necesitar buscar y desenterrar significados escondidos y alternativos dentro de dichos escritos. Esa sería la base primera de la Deconstrucción, el permitir que afloren significados alternativos a los que están guardados por debajo de una lectura “normal” en un discurso.

El proceso deconstructivista trata de revelar todo aquello que queda fuera de lo que la tradición ha dejado como cimiento en nuestro pensamiento y, para conseguir este fin, será esencial conocer que, Derrida, da gran importancia a las dicotomías y contradicciones que se encuentran en los distintos conceptos existentes. Esto es así porque son precisamente estas dicotomías las que sustentan nuestro entendimiento y dominan nuestra mente. Ejemplos de ellas serían la consonancia y la discrepancia, el lenguaje escrito y el hablado, el orden y el caos, etc. La deconstrucción tiene que tomar estas contradicciones para que sean invertidas y alteradas.

Según el filósofo, la metafísica, es decir, lo que una cosa es en sí, su ser con sus principios, fines, causas y propiedades, ha estado afectando a la Filosofía desde la Antigüedad hasta nuestros días. El problema que presentaría la metafísica es que origina oposiciones entre términos como los señalados y coloca en nuestro entendimiento una escala o graduación que privilegia a uno frente a otro. Por ello preferimos la igualdad frente a la diferencia o el acercamiento frente al distanciamiento.

Así pues, el método deconstructivo trabajará en éstas contradicciones, indagando en los rangos de conceptos establecidos a lo largo de la Historia, y destapando los significados que han quedado ocultos durante todos estos siglos bajo la forma de pensar clásica y tradicional<sup>10</sup>.

Podemos conocer algunos de sus pensamientos respecto a la relación entre el Deconstructivismo filosófico-literario y la Arquitectura en una entrevista realizada por Eva Meyer, la cual aparece recogida en el primer número de junio de 1988 de la exitosa revista española *Arquitectura Viva*.

Expresa que, Filosofía y Arquitectura, han estado siempre relacionadas porque la tradición filosófica se ha servido en muchas ocasiones de metáforas arquitectónicas para plasmar ideas que no podían ser ejecutadas en realidad pero venían muy bien para la aclaración de diversos términos.

En un ejemplo explica que, Aristóteles, quiso desarrollar un modelo metafórico que pudiera hacer comprender la diferencia entre la Teoría y la Práctica. Para ello recurrió a citar al *architecton*, teórico de la Antigua Grecia cuyo trabajo consistía en conocer el origen de las cosas (arquitectónicas), enseñar y dar órdenes exactas a los trabajadores manuales que no serían capaces de resolver los distintos problemas que les fueran planteados por sí mismos. Así se fija una jerarquía en la que la Arquitectura queda definida como un conjunto de sistemas: un arte sistemático que, por esa misma condición, sería apropiado para la racional ordenación de las diferentes ramas de la Sabiduría.

Se reafirma que mediante otra metáfora que, el proceso deconstructivo, cuestiona conceptos ya aceptados como lógicos, naturales y evidentes: un sistema que ya ha sido construido (un modo de pensar, una cultura o un sistema filosófico) con sólidos cimientos en nuestro entendimiento, será objetivo del “deconstructor” que lo

---

<sup>10</sup> REYNOLDS, J. *Derrida, Jaques*. The Internet Encyclopedia of Philosophy <http://www.iep.utm.edu/derrida/#H2> Consultado el 08/06/2017.

desmonta ladrillo a ladrillo, indaga en la estructura y la disuelve<sup>11</sup>. Asegura Derrida que:

“La deconstrucción no es sólo -como su nombre parecería indicar- la técnica de una construcción a la inversa que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción. (...) El pensamiento arquitectónico sólo puede ser deconstructivo en este sentido: como un intento de visualizar lo que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía<sup>12</sup>”.

Como vemos, se trata de un concepto difuso que da pie a gran número de interpretaciones. De hecho, deberíamos tener en cuenta la importancia de la fórmula que emplea para describir el término “deconstrucción”, ya que en vez de contarnos lo que es, nos dice más bien lo que no es. Esto se debe a que si nos contara de lo que se trata utilizando la fórmula “esto es X”, estaría traicionando a su propio sistema deconstructivista. Manejando esta fórmula nos hace ver que, si no utilizara esta manera de explicarse, convertiría al término en algo limitado, definido y acotado, lo que iría contra su propia naturaleza.<sup>13</sup>

Lo que Derrida viene a comentar es que sería imposible responder estrictamente a lo que la deconstrucción es porque se pueden brindar multitud de respuestas pero ninguna de ellas sería totalmente concreta y, por supuesto, todas esas respuestas serían a su vez deconstructibles<sup>14</sup>. Quizá podríamos sacar en claro que, como dice David Carrol:

“El objetivo de Derrida es eliminar las limitaciones de la teoría y producir una forma de discurso crítico lo suficientemente cambiante como para pasar del arte a la teoría y viceversa sin concluir en ninguno de los dos. Su obra de arte ‘cambia’ teoría y arte repensando cada uno en términos de los marcos que los separan y los unen, que bloquean y permiten el paso o movimiento entre ambos<sup>15</sup>”.

A pesar de que el autor afirma la relación histórica entre Arquitectura y Filosofía, también deja claro que el Deconstructivismo no tenía nada de metáfora arquitectónica cuando lo planteó. Sin embargo, sí llega a relacionarlas en algunas ocasiones cuando habla de arquitectura deconstructivista: del mismo modo que la Filosofía debería cuestionarse la tradicional división entre teórica y práctica o la idea de que la filosofía siempre está detrás de las obras de arte o, incluso, que las obras de arte muchas veces sirven para expresar ciertas filosofías y modos de pensar; la arquitectura debe romper el vínculo que damos obviamente por sentado de que una

<sup>11</sup> MEYER, E., “Escribir es un modo de habitar. Entrevista con Derrida” *Arquitectura Viva*, 1 (1988). p. 12.

<sup>12</sup> MEYER, E. *ob. cit.* p. 13.

<sup>13</sup> Véase nota 6. p. 42.

<sup>14</sup> NORRIS, C. y BENJAMIN, A., *What is deconstruction?*, Londres, Academy, 1988. pp. 36-37.

<sup>15</sup> NORRIS, C. y BENJAMIN, A. *ob. cit.* p. 38.

arquitectura debe tener una habitabilidad tradicional o habitación entendido como el acto efectivo de habitar.

El hecho de erosionar y transformar esos conceptos que ligamos automáticamente desde siempre (arquitectura y habitar), es crucial en la Arquitectura Deconstructivista.

Una vez señaladas y brevemente comentadas las coordenadas del pensamiento que el filósofo franco-argelino dejó sobre su método teórico-literario, debemos reconocer la posible influencia o no de sus teorías en la arquitectura del último cuarto del siglo XX.

Tenemos que plantear que junto a Derrida, Tschumi y Eisenman fueron los principales idearios del movimiento, al menos en el plano teórico. Esto lo sabemos porque en multitud de entrevistas y escritos, ambos arquitectos reconocen haber leído y estudiado las obras del filósofo y haberse imbuido de ellas. El arquitecto suizo cuenta con varios textos en los que certifica que sus construcciones buscarían crear sensaciones perturbadoras e inquietantes.<sup>16</sup>

Estas dos características nos hacen pensar si una construcción así podría ser adecuada para vivir en ella pero, como sería una creación basada en las ideas deconstructivistas, no tiene necesidad de respetar el concepto dual de arquitectura-habitabilidad que hemos señalado antes. Sí, sus construcciones son habitables, cierto, pero no porque venga implícito en el pensamiento tradicional sobre cómo debe ser un edificio y las características que debe cumplir para que la forma siga a la función y sea totalmente racional y óptima para quien resida en ella. Andrew Benjamin habla de ambos autores en su intervención en el libro *What is Deconstruction?* y señala:

“La principal preocupación de Tschumi no será ya organizar el espacio como una función o cumplir las normas económicas, estéticas, epifánicas o tecno-utilitarias. Estas normas se tendrán en cuenta, pero se encontrarán subordinadas y reinscritas en un lugar, en un texto y en un espacio que ya no ordenan. Empujando la arquitectura hasta su límite, un lugar será hecho por ‘placer’; cada capricho será destinado a un ‘uso’ dado, con sus propias finalidades culturales, lúdicas, pedagógicas, científicas y filosóficas<sup>17</sup>”.

Cercano a esto, Eisenman dice sobre la Arquitectura Deconstructivista que:

<sup>16</sup> NORRIS, C. y BENJAMIN, A. *ob. cit.* pp. 39–45.

<sup>17</sup> NORRIS, C. y BENJAMIN, A. *ib.*

“Incluso si la arquitectura cobija, funciona y transmite significado estético, una arquitectura dislocada debe luchar contra celebrar o simbolizar estas actividades, debe dislocar su propio significado<sup>18</sup>”.

Con la obra de Norris<sup>19</sup> y Benjamin<sup>20</sup> podemos ver como hay autores que sí relacionan la obra de ciertos arquitectos con la deconstrucción y que, incluso varios proyectistas por sí mismos, se identifican con el espíritu Derridiano como el caso de Eisenmann entre otros.

## B. INFLUENCIA DEL CONSTRUCTIVISMO RUSO Y OTROS ECOS EN EL DECONSTRUCTIVISMO

Es crucial hablar de la influencia del Constructivismo Ruso en el tipo de arquitectura que estamos abordando. El Constructivismo sería la única influencia clara en la que los críticos y estudios estuvieran de acuerdo en cuanto a su importante influjo en el Deconstructivismo, no como ocurre en cuanto a la filosofía derridiana de la que, tanto ciertos autores como arquitectos, rechazan su influencia.

Tampoco podremos encontrar aquí una definición exacta y concisa, pero en general se acepta que el Constructivismo es un estilo al cual se le podría calificar con adjetivos tales como: racional, industrial, tecnológico y científico. El Constructivismo además de en arquitectura, abarcó muchos ámbitos y géneros, manifestándose más claramente en escenografías teatrales o cinematografía con creadores como Dziga Vertov<sup>21</sup>.

La celeberrima vanguardia fue un arte al servicio de un fin político, la Revolución<sup>22</sup>, lo que hace que el Constructivismo ruso sea muy distinto al que se difundió por varios centros europeos como el holandés. Pudiera ser que ese fin político también fuera clave en la expansión del movimiento por los distintos soportes y géneros en los que se puede encontrar.

<sup>18</sup> NORRRIS, C. y BENJAMIN, A. *Ib.*

<sup>19</sup> (1947) Christopher C. Norris es un crítico y filósofo británico actual. Doctorado en el University College de Londres, está muy relacionado con el deconstructivismo y la obra de Jacques Derrida de la que es estudioso.

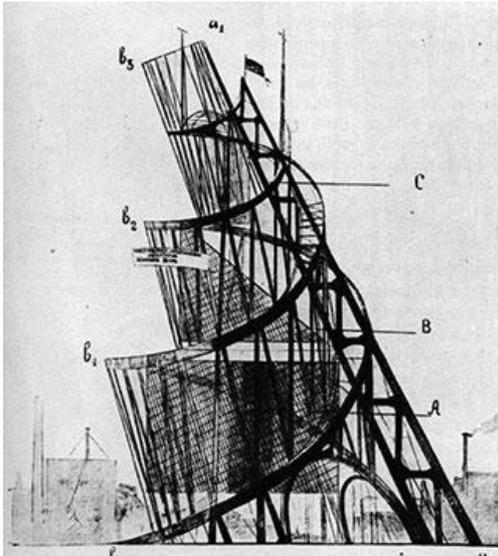
<sup>20</sup> (1952) Andrew Benjamin, filósofo australiano. Destacan sus visiones en Arquitectura, afirmando que se trata de una actividad mental crítica y no de una actividad meramente destinada a construir. Defiende que una obra arquitectónica, aunque sea imposible de llevar a cabo, merece la misma consideración que una realizada. También, como Derrida, se fija en las metáforas arquitectónicas a lo largo de la Historia de la Filosofía.

<sup>21</sup> (1896 –1954) Dziga Vertov fue un célebre cineasta soviético vinculado al Constructivismo cuyo reconocimiento empezó en torno a 1920 con la realización de obras cinematográficas como los noticiarios *Kino Pravda*. 1922 - 1925 o la película documental *El hombre de la cámara*. 1929

<sup>22</sup> El término se refiere a los sucesos ocurridos en Rusia durante dos etapas distintas en la década de los años diez del siglo XX, cuando aconteció la caída del régimen de los zares para así proclamar una república socialista.

Esta corriente comenzaría cerca del año 1914 y se extendería claramente hasta la década de los años treinta, pero sus ecos se seguirían desarrollando en el tiempo.

Sería Vladimir Tatlin el gran nombre de esta vanguardia debido a sus contribuciones como serían el famoso *Monumento a la Tercera Internacional*, el cual aunaba arquitectura y escultura en un proyecto sin ningún precedente, o los contrarrelieves<sup>23</sup>, que emplazan las obras en la tercera dimensión, sacándolas de la superficie plana de las dos dimensiones.



3. Torre de la Tercera Internacional, 1919



4. Contrarrelieve de esquina de Tatlin, 1914

También deberíamos destacar la importancia de Kazimir Malevich, figura del Suprematismo, el cual mantiene una interrelación con el constructivismo en tanto a que ambos serían pensados para ser movimientos alejados de la figuración y forjados como sistemas constructivos.<sup>24</sup>



5. Malevich, 1916



6. Zaha. Hadid. *The Peak*. 1983

<sup>23</sup> Los contrarrelieves ideados por Tatlin están compuestos por materiales tales como vidrios, maderas o metales separados de su contexto habitual y dispuestos en formas abstractas presentados sobre muros pero en tres dimensiones.

<sup>24</sup> KOTOVA, T., *La Vanguardia Constructivista desde la Historiografía Ruso-Soviética*, Trabajo Fin de Máster Universidad de Oviedo. 2016. pp. 18-20. [http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/38516/6/TFM\\_TatianaKotova.pdf](http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/38516/6/TFM_TatianaKotova.pdf) Consultado el 2/10/2017.

Si nos centramos en lo que el Constructivismo supuso para la arquitectura, tendremos que señalar las reglas compositivas tradicionales que este movimiento rompió en mayor o menor medida, al menos en el plano teórico, donde la relación unificada de una construcción compensada y armoniosa queda destrozada. Esa fractura será, posteriormente, muy inspiradora para el movimiento deconstructivista. Lo que los artistas hacían es tomar las formas geométricas simples con las que se venía construyendo tradicionalmente para alterar su orden y disposición y, así, crear novedosas obras inestables y totalmente originales. Esta tarea se llevaba a cabo tanto en la planificación de edificios, como haría Vladimir Tatlin, como en artes gráficas y visuales como se haría en el Suprematismo de Malevich.

Desde tiempo prácticamente inmemorable, la arquitectura se ha basado en fórmulas constructivas que involucraran prismas regulares más o menos sencillos como pirámides, cubos o cilindros. Apelando a ideas anteriormente propuestas, con estos elementos se construyen obras unificadas y equilibradas, pero lo que el Deconstructivismo consigue es remover esas características implantadas por la tradición para que, mediante nuevas formas, un todo pueda ser considerado deconstructivista explícitamente.

El Deconstructivismo, para poder llevar a cabo este proceso de búsqueda y continuo cuestionamiento de sí mismo, se valdría de diferentes tácticas abiertas por el Constructivismo a principios del pasado siglo. Sin embargo, la novedad que supuso el movimiento ruso, pasó rápidamente: la grieta que el movimiento consiguió en el pensamiento y en los esquemas artísticos y arquitectónicos del momento, no tardó demasiado en ser cerrada hasta que fuera recuperada por la deconstrucción.

Al comienzo del desarrollo de las vanguardias rusas, el arte que se realizaba fue poco a poco, rechazado por los artistas al servicio de la Revolución Rusa. En ese momento, se tendía a considerar que cualquier representación tradicional incurría en una evasión de la realidad social que se vivía, que era lo realmente importante, por ello las Bellas Artes habituales fueron perdiendo peso, pero eso no llegó a la arquitectura, la cual no podía ser rechazada ni se podía apartar de la realidad social, puesto que la sociedad coexistía cada momento de su vida con ella, cosa que no ocurre con la pintura o la escultura. La arquitectura se veía como un arte utilitario más que como una disciplina artística como las demás.

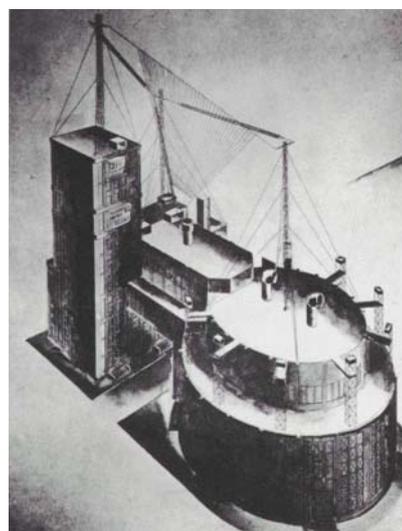
Los diseños más punteros no llegaron a ser desarrollados. Hablamos de aquellos en los que el desequilibrio y la asimetría estaban presentes, como hubiéramos podido ver en el *Monumento a la Tercera Intenacional* de Tatlin.

Como antes indicamos, esta explosión nuevos planteamientos no tuvo demasiado desarrollo porque las ideas cambiaron de rumbo y lo que comenzó como un vínculo inestable y desequilibrado de elementos, acabó como una unión de formas para lograr un fin común, como si se crearan líneas capaces de conseguir un beneficio, lo que se podría asociar a una idea de cooperación de la sociedad para alcanzar una meta: el éxito Revolución soviética.

Si tomásemos el ejemplo del *Palacio del Trabajo* de los hermanos Vesnin, obra icónica del constructivismo, tendremos que fijarnos en que la geometría que identificaba los primeros planes, se ha suavizado de forma muy destacada y, además, podríamos decir que se ha vuelto a retomar ciertos signos de tradición.



7. Boceto del *Palacio del Trabajo* de los Vesnin, 1922



8. Diseño final del *Palacio del Trabajo* de los Vesnin, 1923

Los dibujos y planteamientos obtenidos por el Constructivismo, sí obedecen a un intento de alejarse de las formas pasadas, pero nunca poniendo en entredicho la naturaleza interior de las mismas, sino que lo que se pretende es, buscar un tipo de arquitectura más dinámica y cercana a la realidad social y tecnológica del momento en una disciplina que tiene que distanciarse del esparcimiento para centrarse en la realidad social.

Pero la energía, movimiento y dinamismo que buscaban con esos nuevos proyectos reseñados, al final acaba siendo equilibrado, por lo que no supone una ruptura importante respecto a la anterior ejecución de edificios. No hablaríamos de un cambio total en la forma de construir, para ello habría que esperar bastantes años, puesto que lo que acaba aconteciendo es sólo un cambio estilístico. La diferencia abismal entre los primeros dibujos y la ejecución final de las obras queda patente incluso a simple vista.

El Constructivismo cedió frente a la arquitectura del Movimiento Moderno<sup>25</sup>, la cual tenía un carácter internacional y daba gran importancia a la funcionalidad y a la racionalidad, tratando de despojar a los edificios de añadidos superfluos e innecesarios, intentando escapar de construcciones abigarradas, llenas de ornamento y reduciendo la construcción al mínimo posible. Pero a pesar de su pureza, seguía dentro de la tradición porque no intentaba cambiar el objeto desde el interior, sino que cambiaba su aspecto exterior.

La arquitectura del Movimiento Moderno resulta muy estable, pareciera estar en calma consigo misma y con el entorno, lo que resulta muy opuesto a los planes de los primeros diseños constructivistas.

Entre la pureza y estabilidad de lo Moderno y el estallido de movimiento del Constructivismo, estaría el surgimiento del Deconstructivismo. Este movimiento crearía una conjunción de formas que relacionarían materiales y texturas del Movimiento Moderno con la originalidad de las primeras ideas constructivistas a la vez que descomponen la tradición yendo en contra de toda lógica pasada mediante la dislocación y distorsión de las estructuras, fragmentando la arquitectura.

Estéticamente, el Deconstructivismo se aleja de la vanguardia rusa, rechaza la capa exterior del Constructivismo porque lo que le interesa es su geometría radical que perturba y desordena las edificaciones y, mientras, utiliza algo del movimiento moderno: se introduce en su lenguaje y lo dinamita desde dentro, creando una increíble inestabilidad irracional en él.

No se trata de que la fragmentación del espacio y del orden suponga una opción estética que el Deconstructivismo elige, sino que se sirve de ella para expresar sus planteamientos ideológicos y filosóficos en forma de arquitectura. No hablamos de una ruptura de la tradición para, simplemente, alterar las formas y divertirse jugando a desestabilizarlas, sino que el Deconstructivismo se introduce en las formas para cambiarlas totalmente. Así diríamos que el Deconstructivismo sería algo así como un agente externo que invade el organismo de las formas para controlar su naturaleza de forma intrínseca.

Al contrario de lo que mucha gente piensa, esta forma de construir no supone una desintegración de la forma y la materia, sino un desviación y ruptura con la

---

<sup>25</sup> Se entiende como el conjunto formas de construir de la primera mitad del siglo XX que siguen el ejemplo de nombres como Van der Rohe, Le Corbusier o Gropius entre otros y que se caracteriza por espacios amplios, diáfanos y luminosos, ausencia de decoración, y aprovechamiento de materiales novedosos como el hormigón armado, grandes paneles de vidrio plano y el acero laminado.

arquitectura pasada<sup>26</sup>. La aplicación del término “*deconstructivismo*” a multitud de ámbitos que muchas veces están alejados de lo artístico, del lenguaje o del pensamiento, perjudica al entendimiento de este proceso.

Podríamos concluir este apartado sobre la influencia de movimientos pasados diciendo que, si bien la vanguardia rusa supondría una de las mayores influencias, sino la que más, no sería la única. Tanto la filosofía derridiana como otros movimientos artísticos del pasado, quedan aquí recogidos. Se pueden relacionar y analizar ciertas semejanzas, aunque algo lejanas o que pudieran parecer a veces incompatibles, con tendencias como el minimalismo u otras veces podríamos ver reminiscencias cubistas o expresionistas en las que las líneas geométricas conducen a un caos que nos recuerda a la división del plano que permite la visión de diferentes perspectivas en un solo golpe de vista.

Si bien el Deconstructivismo toma ciertos influjos de éstas mencionadas tendencias, su principal característica sería que se adentra en ellas y pervierte sus límites, sacando a la luz una nueva realidad sepultada por las formas habituales y cotidianas de la arquitectura, generando una nueva geometría constructiva oculta hasta entonces.

---

<sup>26</sup> JOHNSON, P. y WIGLEY, M. *Arquitectura deconstructivista*. Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1988. pp. 10–18.

## VI. PRINCIPALES ARQUITECTOS DECONSTRUCTIVISTAS

Lo que vamos a abordar en esta parte del trabajo será el estudio y comentario de los diseños de los arquitectos deconstructivistas más célebres, aquellos que participaron en la exposición del MoMA de Nueva York de 1988. En lugar de poner nuestro foco en los proyectos de la muestra mencionada, escogeremos aquellas obras que el paso del tiempo y el conjunto de la crítica, ha destacado como más características y relevantes de estos creadores.

Además, a diferencia de los trabajos presentados en la exhibición, los que vamos a escoger son más recientes, por lo que los diferentes proyectistas ya habían ensayado el resultado de sus investigaciones en vivo. Desde la cita del MoMA de 1988, los diferentes proyectistas pudieron adquirir experiencia en sus diseños y poner a prueba su forma de crear, alterando una arquitectura que necesitaba renovarse y que estaba cuestionando sus propios principios de la mano de las ideas deconstructivistas. Por ello, los diseños que vamos a analizar están totalmente finalizados en la actualidad y, tanto su fama como su peso en el mundo de la arquitectura, son incuestionables.

- **ZAZA HADID:**

Hadid (Bagdad, Irak, 1950) comenzó su formación específica en 1972 estudiando Matemáticas en la Universidad Americana de Beirut, Líbano, y continuaría con una licenciatura en Arquitectura en la *Architectural Association School of Architecture*<sup>27</sup> en Londres hasta el año 1977. Posteriormente colaboraría en la institución impartiendo clases hasta 1988. Sería en 1979 cuando abriría su propio estudio de arquitectura, cuyo primer edificio diseñado y ejecutado integralmente fue la estación de bomberos de la sede de la compañía Vitra, en la ciudad alemana de Weil am Rhein.



9. Zaha Hadid. 1950-2016

Hadid experimentó una evolución a lo largo del desarrollo de su obra en la que dejó patente su intención de explorar nuevos horizontes y saltar barreras, en definitiva, ideas muy en consonancia con el Deconstructivismo, donde siempre se quiere innovar y escapar de la tradición, policía siempre alerta respecto a las renovaciones artísticas.

---

<sup>27</sup> Prestigiosa escuela para la formación de arquitectos de carácter independiente y fundada a mediados del siglo XIX con sede en Londres, Reino Unido.

La propia arquitecta contó en su día que en sus comienzos no tenía influencia de ningún estilo en concreto pero cuando se aproximaba a terminar sus estudios en Londres se vio muy atraída por la obra constructivista rusa, conoció la obra de Eisenman y también comenzó a colaborar con Koolhaas aunque, en realidad, aún no conocía casi sus proyectos. Asimismo, destaca en su obra la importancia del dibujo y el grafismo con marcada influencia del suprematismo, ya que la arquitecta consideraba muy limitada la expresión que se alcanza en el dibujo arquitectónico tradicional, por lo que sirviéndose de inspiración de Malevich, pudo realizar un nuevo lenguaje en sus propuestas<sup>28</sup>.

Sus construcciones comenzaron con líneas firmes, agudas, marcadas y, con el tiempo, las formas plasmadas exploran un mundo orgánico que, obviamente, no se transcribe de forma literal en sus edificios sino que se sugiere mediante la creación de masas orgánicas asimétricas y no-euclidianas de líneas que fluyen y parecen cobrar vida, algo en lo que juega un papel de capital importancia el novedoso diseño asistido por ordenador. Esas masas de gran potencia plástica son capaces de transformar su entorno exterior y su propio interior. Así queda patente que las formas puras están totalmente destruidas<sup>29</sup>.

En su amplia lista de premios destacan algunos como el *Mies van der Rohe* de la Unión Europea de 2003 o el *Pritzker* de 2004.<sup>30</sup>

#### - **Parque de bomberos de Vitra, Weil am Rhein 1991 – 1993:**

El parque de bomberos en la sede alemana de la factoría Vitra supuso un hito en su carrera. El edificio de figura alargada, situado en una vía principal del vasto complejo que fue pensado como una continuación de los campos de labranza cercanos, destaca entre los grandes edificios de almacenaje cercanos donde imprime carácter al espacio.

Esta obra destaca por su geometría y sus angulosas líneas. Con inspiración en el espacio cercano al recinto donde, además de los mencionados cultivos poligonales, hay redes ferroviarias y talleres, Hadid presenta paredes de hormigón visto que se inclinan y se abren delimitando las diferentes áreas en el interior, dando una apariencia de muros dispuestos como capas horizontales que se desplazarán unas sobre otras.

<sup>28</sup> Sitio web de Zaha Hadid Architects: <http://www.zaha-hadid.com/> Consultado el 10/10/2017.

<sup>29</sup> JODIDIO, P., *Zaha Hadid, 1950: la explosión que reforma el espacio*. Colonia, 2012 pp. 10–25.

<sup>30</sup> Sitio web de Zaha Hadid Architects: <http://www.zaha-hadid.com/people/zaha-hadid/> Consultado el 11/10/2017.

Ese hormigón no aporta una apariencia de edificio descuidado o bruto debido a la estilizada figura, pero sí parece inaccesible si uno se sitúa de frente para observarlo aunque, al girar y acercarse al mismo desde una perspectiva perpendicular, se aprecian los amplios espacios de entrada y salida de vehículos y los grandes ventanales.

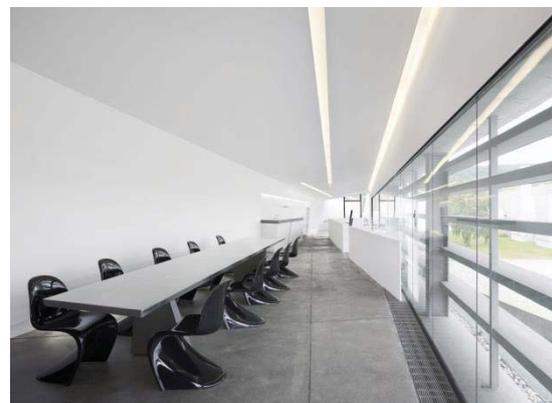
Las firmes líneas diagonales crean tensión en la construcción, pareciera que ciertos elementos fueran a colapsar y caer, hay un dinamismo en potencia dentro del hormigón armado que destaca por su simpleza, su acabado desnudo pero puro que evita distracciones ocasionadas por adornos superfluos o recubrimientos innecesarios.

Asimismo, es destacable la fuerza expresiva de los vanos acristalados sin marco y la iluminación del exterior que dirige nuestra mirada por los bordes de las líneas de cada manto de hormigón.



10. Exterior del parque de bomberos de Vitra, 1993 - 1    11. Exterior del parque de bomberos de Vitra, 1993 - 2

Mencionar que, esta especial obra destinada a albergar un servicio de bomberos básico para el recinto, que no cubría el servicio municipal de Weil am Rhein, nunca llegó a ser utilizado como tal, sino que actualmente alberga un museo de la compañía y se suelen realizar exposiciones temporales<sup>31</sup>.



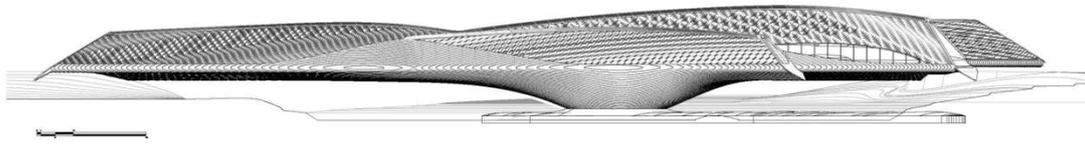
12. Exterior del parque de bomberos de Vitra, 1993 - 3    13. Interior del parque de bomberos de Vitra, 1993

<sup>31</sup> BETSKY, A. *The complete Zaha Hadid*. Londres, Thames and Hudson, 2009. pp. 51–53.

### - Puente Pabellón de Zaragoza 2005 - 2008

Esta singular construcción es capaz de aunar la arquitectura y la ingeniería de forma pasmosa, no siendo sólo una infraestructura que permite la comunicación entre un punto A y uno B para los transeúntes, sino que también es capaz de servir como espacio expositivo, lo que hace de este puente-pabellón una estructura muy versátil.

La inspiración que mueve a la arquitecta está en lo orgánico: la vida del agua y su fluir. Ese dinamismo queda plasmado, entre otras cosas, en el movimiento en diagonal con el que el puente atraviesa el río Ebro a su paso por Zaragoza, conectando la zona de la Expo 2008 con la estación de tren Zaragoza-Delicias, pasando por encima de un pequeño islote en el que se apoya. La construcción tiene una anchura menor en la parte de la margen derecha del río y mayor en la izquierda, debido a que es donde se alojan las distintas salas de exposición para la Exposición Universal de 2008.



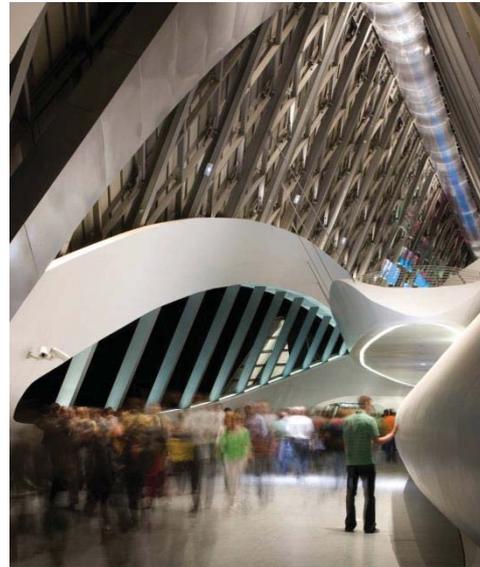
14. Fotografía y dibujo del Puente Pabellón

En longitud encontramos una infraestructura de 280 metros que puede ser atravesada rápidamente por su parte central o deteniéndose a visitar sus salas laterales. Con 42 metros de altura total, de superficie hay cerca de 6.500 metros cuadrados. Es un curioso que éste sea el edificio más profundo del país, debido a que el terreno fluvial obligó a la realización de unos hondos cimientos que elevaron el coste de la obra mucho más de lo pensado.

Los 280 metros de puente se parte en dos secciones, una de 155 metros y otra de 125, divididas por el apoyo central. Esta larga estructura consigue un resultado

óptimo en cuanto a estructura debido a su entramado en forma de *diagrid*<sup>32</sup>, lo cual minimiza el tamaño de los apoyos de carga.

En el exterior se aprecian distintos diseños geométricos que toman inspiración en la organicidad de las escamas de escualos. Este dibujo que juega con la luz reflejada en el puente, está formado por metal y vidrio, abriendo pequeños vanos que permiten la ventilación del puente pero sin dejar que el Cierzo que sopla en la zona moleste en el interior. Al ser un puente cubierto, también protege del sol y de las precipitaciones al transeúnte. Además existen balconadas amplias en las que disfrutar de las vistas del Ebro y la ciudad.



15. Interior del Puente Pabellón - 1

En el interior hay una diferenciación de espacios entre aquellos que dialogan con el río y ofrecen vistas directamente a él, otros totalmente cerrados y recubiertos con yeso y resina de poliuretano pulido y otros que, en lugar de estar completamente recubiertos y cerrados, se abren a la estructura interior del propio puente. En la parte expositiva, el visitante se desplaza a través de diferentes salas que se comunican por aberturas que actúan como una especie de filtros entre ellas.



16. Interior del Puente Pabellón - 2

El proceso de construir este especial diseño de la célebre arquitecta fue peculiar, en vez de realizarlo in situ, se creó en un espacio cercano y una vez casi totalmente acabado, se transportó al punto elegido del río<sup>33</sup>.

Así pues, estamos ante una singular construcción deconstructivista que no sólo se aleja de los convencionales puentes peatonales sino que acoge en sí mismo otra

<sup>32</sup> *Diagrid* es el término con el que se designa a un tipo de diseño arquitectónico y de ingeniería consistente en ensamblar soportes y vigas triangularmente con el fin de abaratar costes debido al menor uso de material y consiguiendo espacios más grandes con mejor distribución de pesos y empujes.

<sup>33</sup> Sitio web de Zaha Hadid: <http://www.zaha-hadid.com/design/zaragoza-bridge-pavilion/> Consultado el 13/10/2017.

tipología arquitectónica, aprovechando un espacio de forma sostenible y con poca huella ecológica. Logra sorprender al visitante y le introduce en un ambiente relacionado con la naturaleza, con el agua y con la propia urbe.

Otras obras de marcadísima relevancia de Hadid son, por ejemplo, la pista de saltos de esquí de Bergisel en Austria; el Museo de las Artes del siglo XXI de Roma (MAXXI) donde la tradicional concepción de la institución museística salta por los aires; el Museo Riverside de Glasgow en Escocia o la Ópera de Guangzhou.

Sus magníficos diseños escapan a cualquier estudio llevado a cabo con un lenguaje establecido pues, sus obras, huyen de lo previamente determinado. Destacando como una audaz arquitecta, su producción, sin necesidad de ser numerosísima como la de otros célebres arquitectos y, llamando la atención desde muy pronto, siempre quedará en la memoria del mundo debido a su gran legado.



17. Pista de Saltos de Bergisel, Austria



18. Teatro de la Ópera de Guangzhou, China

- **FRANK GEHRY**

Frank O. Gehry (Toronto, Ontario, 1929) es un arquitecto de origen canadiense, con nacionalidad estadounidense. Finalizó sus estudios de Arquitectura en California en 1954 y posteriormente en Planificación Urbana en la Universidad de Harvard en 1957.



19. Frank Gehry, 1929

Destaca la expresión de sus edificios en los que experimenta con un lenguaje muy personal. En su obra, encontramos primeramente trazas posmodernas, pero en los ochenta se pasó al Deconstructivismo con intención de derrotar a la tradición.

En su labor se aprecia una gran evolución en el proceso deconstructivo, pasando de obras como la casa del distrito de *Venice Beach* en Los Ángeles, muy posmodernista, y avanzando hacia construcciones deconstructivistas como su propia casa en Santa Mónica, hasta crear una estética cada vez más parecida a sus últimos trabajos, como el museo del mueble para Vitra en Weil am Rhein, Alemania; el Centro Americano de París o el *Museo de Arte Weisman* (WAM por sus siglas en inglés) en Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, allí conocido como “*Baby Bilbao*”.

Junto a Hadid, Gehry seguramente sea el arquitecto más conocido de la corriente del Deconstructivismo. En España goza de bastante renombre y fama desde la creación del Museo Guggenheim de Bilbao, pese a no ser su única obra en nuestro territorio estatal, ya que encontramos otras en lugares como, por ejemplo, Barcelona<sup>34</sup> o Álava<sup>35</sup>. En otros lugares del mundo, su relevancia y su notoriedad vienen creciendo desde la década de los años noventa del siglo XX y los primeros del siglo XXI, espacio temporal en el que se han ejecutado sus proyectos, quizá, más ambiciosos y más destacables.

Ejemplo de ello son grandes edificios como la sala de conciertos *Walt Disney* en Los Ángeles, sede de la Filarmónica de Los Ángeles y diseñado antes que el Guggenheim de Bilbao aunque finalizado más tarde; el museo *Experience Music Project* en la ciudad de Seattle, EE.UU., actualmente conocido como Museo de la Cultura Pop, dedicado a la música y a la ciencia ficción, cuyo diseño se inspiró en la guitarra de Jimmy Hendrix; el pabellón de música al aire libre *Jay Pritzker* en Chicago, EE.UU., o la Casa Danzante de Praga, República Checa. La mayoría de sus edificios más célebres están en Estados Unidos, lugar donde Gehry está considerado como un gurú de la arquitectura.



20. Sala de Conciertos *Walt Disney*



21. Museo de Arte *Weisman*



22. Casa Danzante de Praga

<sup>34</sup> La escultura *Pez Dorado*, realizada en 1992 en el puerto olímpico de Barcelona, es un célebre monumento de la ciudad.

<sup>35</sup> Herederos del Marqués de Riscal, S.A. es una empresa dedicada al vino desde 1858. Cuentan con un conjunto de bodegas en la localidad de Elciego, Álava, preparado para la producción y la visita de ocio con un hotel diseñado por Frank Gehry en 2006.

Las construcciones de formas escultóricas donde domina lo curvilíneo y acabados fríos pero no distantes, llevados a cabo en acero inoxidable, titanio, aluminio y vidrio, han llevado a Frank Gehry a la meca de la arquitectura no únicamente deconstructiva, sino de cualquier estilo de las últimas décadas.

Entre los premios que reconocen su labor destacan el *Pritzker* de 1989, el *Praemium Imperiale* de Japón en 1992, la medalla de oro del Instituto Americano de Arquitectos en 1999 o el premio Príncipe de Asturias de las Artes en 2014<sup>36</sup>.

#### - Museo Guggenheim Bilbao 1991 - 1997

Podría ser considerado desde nuestro tiempo actual que el Museo Guggenheim de Bilbao sea uno de los edificios más relevantes construidos en el siglo XX, sino el que más o, por lo menos, de la segunda mitad del siglo.

La evolución del trabajo del arquitecto y su experimentación con las formas y el contenido de las obras que proyecta, llegan a su culmen en este edificio que, si bien no es el último que realiza, sí es el que más relevancia tiene de su obra reciente.

Este 2017 se celebran los veinte años de su popular inauguración que contó con la visita de los reyes de España y de diversas autoridades durante la misma. También visitaron el lugar durante el transcurso de las obras, lo que nos da una idea del apoyo público del proyecto debido a su gran importancia cultural para la región y para todo el Estado en general.

El proyecto nace con un acuerdo entre la Fundación Solomon R. Guggenheim y las autoridades del País Vasco, y se promueve como un intento para actualizar, revivir la vida cultural y poner de relieve a una ciudad industrializada, contaminada y gris.

En ese momento, una de las ciudades portuarias más importantes de España, que se encontraba en una profunda crisis y en recesión, acepta la idea de reconvertirse para superar ese bache y no ser sólo un núcleo industrial, sino un centro cultural de primer orden.

Esta idea de salvación de la ciudad mediante la apuesta por la cultura viene desde muy lejos, concretamente desde Sidney en Australia, donde no hacía demasiados años se había llevado a cabo la ejecución de un edificio singular. Tanto Gehry como el propio director general del museo, Juan Ignacio Bidarte, reconocen que

---

<sup>36</sup> Sitio web oficial de la *Enciclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Frank-Gehry> Consultado el 16/10/2017.

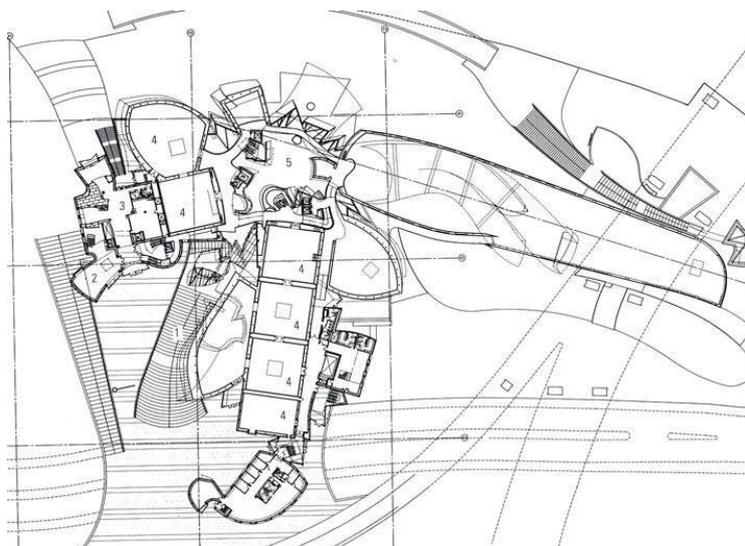
la idea es que se creara un edificio que supusiera para Bilbao lo que la Ópera de Sidney supuso allí, y no sólo en la ciudad, sino en todo el país.

En los albores de los años noventa del siglo XX es cuando se piensa en apostar por la candidatura de Bilbao para albergar una sede de la Fundación Solomon R. Guggenheim en España, compitiendo contra otras ciudades patrias y contra otras interesantes atractivas propuestas de centros europeos. No se veía a Bilbao como el lugar óptimo, pero finalmente, el hecho de que el museo fuera a formar parte de un proyecto que cambiaría toda la ciudad, fue crucial para la elección de la urbe vizcaína.

Hemos de hablar de que el proyecto para un nuevo museo bilbaíno comenzó pensando en reformar la alhóndiga de Bilbao para que acogiera en su interior la nueva colección, pero se vio que el espacio no tenía suficientes posibilidades para su aprovechamiento y para que la inversión fuera llevada en ese emplazamiento.

La asignación del proyecto a Frank Gehry se llevó a cabo tras un concurso en el que participaron también los estudios de Isozaki y de Coop Himmelblau. Gehry se mostraba orgulloso de que Bilbao hubiera contado con él para la realización del museo, ya que la ciudad en los años noventa del siglo XX experimentó una inversión en arquitectura de primer orden, pues no sólo se construyó éste museo sino que también se renovó el aeropuerto de Sondica, Bilbao, por el célebre Santiago Calatrava y la localidad seguiría desde entonces apostando por continuar con esta inversión. Próximamente, por ejemplo, se procederá a una reurbanización de la isla de Zorrotzaurre y construcción de una torre para la entidad BBK en el mismo lugar.

El museo ocupa una superficie de 28.000 metros cuadrados de los cuales unos 11.000 se dedican al espacio expositivo propiamente dicho donde se encuentran salas que pueden albergar obras de gran actualidad en estancias de paredes sinuosas como obras de caballete en estancias de paredes regulares.



23. Planta del Museo Guggenheim Bilbao

En el exterior podemos apreciar un continuo diálogo que el museo mantiene con el cercano casco histórico. A su alrededor, sendos jardines y espacios públicos han sido emplazados recientemente, sin embargo, al comienzo de la vida del museo, esto no era lo que se veía en su entorno, ya que aún estaba cercado por contenedores industriales y aparcamientos de vehículos: la imagen del Bilbao industrial y decadente. Esa imagen agradaba especialmente al arquitecto, pues su obra destacaba aún más y la convivencia con el entramado urbano era aún más excitante y potente visualmente, pero la actual disposición de zonas verdes y plazas, ha provocado la pérdida de parte de ese encanto singular.



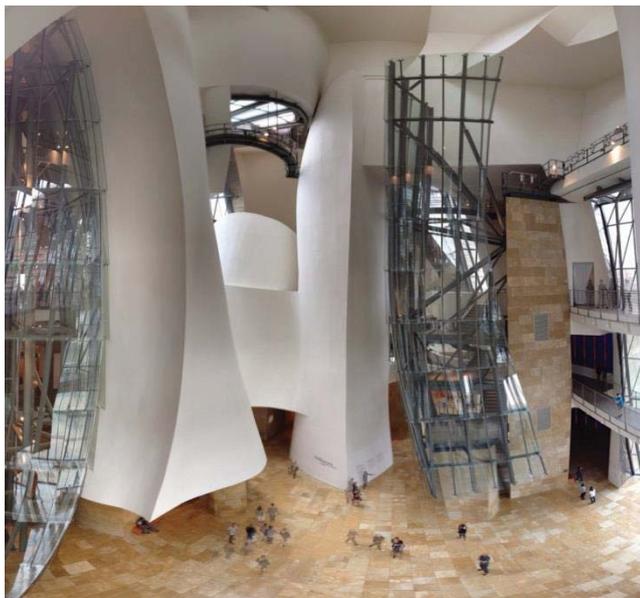
24. Exterior del Museo Guggenheim Bilbao

El perímetro del edificio se puede recorrer a través de una pasarela sobre el Nervión, bajo el puente de la Salve y al lado de amplias escaleras que salvan la diferencia de altura entre la orilla del río y las construcciones cercanas a nivel de calle. Durante el paseo, el visitante encuentra obras como una fuente de Yves Klein, los *Arcos rojos* de Daniel Buren o el célebre *Puppy* de Jeff Koons entre otras de Chillida, Bourgeois y Nakaya.

Esa diferencia de altura entre la orilla de la ría y la calle, ayuda a que el volumétrico edificio no sobresalga de forma chirriante verticalmente respecto a las estructuras del resto de la ciudad. Aunque la consideración que Gehry tuvo, no ha sido respetada por torres recientemente construidas en la urbe. Lo más alto del conjunto es un amplio lucernario, muy original en el edificio, que se asemeja más o menos a la forma de una flor y se sitúa en lo alto del atrio.

En el interior, es el mencionado atrio el que cobra gran relevancia. Las líneas curvas que acompañan en casi todo momento al diseño, crean aquí un espacio diáfano y dibujan grandes ventanales hacia el exterior por los que, además del lucernario, penetra la intensa luz que en Bilbao suele ser muy blanca, propiciada por el clima donde existe gran cantidad de luz solar pero la nubosidad la transforma y la aclara.

En este atrio se encuentran ascensores con estructuras vistas que conectan las tres diferentes alturas del museo, además de escaleras y pasarelas que llevan a los espacios expositivos. Desde la entrada en este espacio, se apodera del visitante una sensación muy especial: íntima pero a la vez sobrecogedora por la grandeza del conjunto y del exquisito juego de sus materiales para conformar formas casi increíbles que gracias a la ingeniería moderna son reales.



25. Atrio principal del Museo Guggenheim Bilbao

Hay que señalar que, además de las diferentes salas de mayores y menores tamaños y de los correspondientes espacios administrativos, destaca la enorme estancia conocida como *The Fish* por su imponente largura que pasa bajo el puente de la Salve y hace que el edificio abrace al mismo, en la que se exponen obras escultóricas de Richard Serra llamadas *The Snake* y *Torqued Ellipses*, adquiridas al comienzo del proyecto por Thomas Krens, director de la Fundación Solomon R. Guggenheim, que casi impuso a Gehry la realización de dicha sala para albergar las esculturas de Serra.



26. Esculturas de Richard Serra en la sala *The Fish*

El proceso de construcción comenzó en 1993 aunque el diseño primitivo con el que ganó Gehry el concurso, poco tendría que ver con la posterior ejecución y resultado final, pues pasó de presentar unos prismas de piedra coronados por una decoración de paneles sinuosos y dinámicos, a aplicar esa idea de movimiento a todo el conjunto donde la simetría, el orden y la geometría euclidianas quedan dinamitadas totalmente.

Este proceso constructivo sería casi catártico para el arquitecto que, anteriormente, había tratado de buscar estas formas para resolver otros proyectos pero no las conseguía llevar a la práctica, pues en el Centro Americano de París y en la sala de conciertos de Los Ángeles fracasó en la exploración de las mismas. En el primer

caso las intentó llevar a cabo en un costosísimo proyecto en piedra y, en el segundo, se tuvo que parar la construcción hasta que Gehry encontró, tras resolver el Guggenheim de Bilbao, cómo finalizar aquel diseño. También en el *Baby Bilbao* trató de abordar estas formas pero aún no consigue llevar a cabo una deconstrucción de las mismas tal y como pretendía<sup>37</sup>.

El proyecto de Bilbao sería el primero que se serviría del programa de diseño informático llamado CATIA por sus siglas en inglés (*Computer Aided Three-dimensional Interactive Application*) que se inventó para el trabajo del ingeniero aeronáutico asistido por ordenador. Frank Gehry acabaría aprovechándolo para llevar a cabo su desproporcionado, en el mejor sentido de la palabra, planteamiento. El revestimiento de titanio, que cubre una estructura soberbia de acero, suministra al edificio una cobertura que casi da la sensación de encontrarnos frente a una nave de otro tiempo pero que a la vez nos resulta muy familiar, puesto que las formas son orgánicas y no hay ningún atisbo de estatismo en las finísimas placas de menos de medio centímetro de grosor. Ese material hace que el conjunto cambie de tonalidad con la luz, creando efectos asombrosos. El vidrio también está presente en la obra con un papel fundamental a la hora de cerrar los vanos por los que penetra la luz y cuyas formas tampoco siguen lógicas preestablecidas<sup>38</sup>.

Este proyecto puntero no tiene parangón. Se le ha tildado de arquitectura para el espectáculo tratando de insultar al edificio, pero el museo está muy por encima de las críticas pues, la gran acogida que finalmente ha tenido en la sociedad no sólo queda reflejada en los millones de visitantes a los que atrae el edificio, sino que además se ha intentado imitar este tipo de construcción en otros lugares; ya no únicamente por otros arquitectos, sino por el propio Gehry, al que se le ha demandado que cree edificios similares y de la misma importancia para ciudades como Abu Dabi, donde se está llevando a cabo la creación de una nueva sede de la “marca” Guggenheim, o un proyecto sin desarrollo para otro nuevo Guggenheim en Nueva York próximo a la zona cero o, incluso, la actual sede de la Fundación Louis Vuitton en París, construida en 2014 con formas que recuerdan mucho a Bilbao, pero Gehry nunca ha vuelto a conseguir imprimir en sus edificios el carácter y espíritu que contiene el que acabamos de comentar.

Así pues, esta obra cumbre de su carrera, recoge las características principales del autor y del Deconstructivismo. No se crea un edificio al uso sino que se indaga en formas pasadas para revertirlas y torturarlas, se hace una geometría dinámica y no-

---

<sup>37</sup> *El Museo Guggenheim de Bilbao*. Conferencia del catedrático Luis Fernández-Galiano dentro del ciclo *Monumentos* en junio de 2016 en la Fundación Juan March. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100680> Consultado el 22/10/2017.

<sup>38</sup> Sitio web del Museo Guggenheim Bilbao: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/> Consultado el 22/10/2017.

euclidiana, asistida por ordenador en la que jugar a descomponer volúmenes y, por último, el Guggenheim de Bilbao y se conforma un todo en el que las partes se interrelacionan entre sí mismas, todo se conecta y reina un caos controlado.

- **BERNARD TSCHUMI**

Tschumi (Lausana, Suiza, 1944) es uno de los arquitectos que más se relaciona con el Deconstructivismo. Con doble nacionalidad, tanto francesa como suiza, obtuvo su licenciatura como arquitecto tras formarse en



27. Bernard Tschumi. 1944

París y finalizar sus estudios en el Instituto Federal de Tecnología de Zurich en 1969. Posteriormente, como muchos otros, se estableció en Londres desde 1970 a 1979, donde impartió clase en la *Architectural Association School of Architecture*. De aquí pasó a Estados Unidos, donde actualmente reside la mayor parte del tiempo, y continuó la docencia primero en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York, posteriormente en la Universidad de Princeton y finalmente en la *Cooper Union for the Advancement of Science and Art*.

No sólo ha trabajado en arquitectura patrocinando la libertad individual del creador, sino que también escribe y ha participado en el mundo del cine, buscando siempre una constante renovación y movimiento en su labor.

Su salto a la fama viene desde que ganó en 1983 el concurso para llevar a cabo el proyecto del parque de *La Villete* en París, trabajo seleccionado por Phillip Johnson para la muestra del MoMA que se emplaza en un extensísimo enclave donde aparecen diversos tipos de construcciones. La celebridad de Tschumi no viene sólo de sus obras completadas sino que sus proyectos y sus teorías le mantienen en una posición de renombre desde los años ochenta.

Entre sus diseños finalizados destacan la sede de la firma de relojes *Vacheron & Constantin*, el Museo de la Acrópolis de Atenas, el *Blue Condominium* de Nueva York, salas de música en Ruán y Limoges o el Parque y Museo Arqueológico de Alésia<sup>39</sup>.

En una entrevista con Marco de Michelis se exponen tres importantes conceptos en su trabajo: el espacio entendido como movimiento, el recorrido del tiempo y la luz.

En su trayectoria aparecen ciertas influencias del cine de Eisenstein y su método de conflicto entre el espectador y lo que ve. Tschumi expone las relaciones tradicionales

---

<sup>39</sup> *Bernard Tschumi*. Londres, Thames & Hudson, 2003 p.173

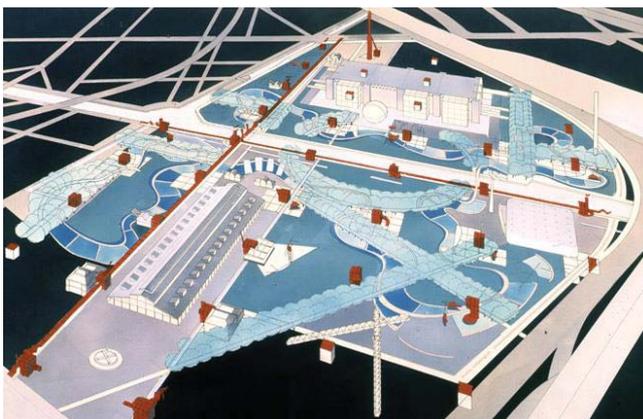
entre un espacio y lo que predeciblemente ocurre en él y las deconstruye: crea lugares no familiares para el visitante, obligándole a realizar nuevas asociaciones de ideas sobre el mismo. Niega una relación fija para siempre entre un espacio y su función convencional.

Sus trabajos, siempre con el dinamismo presente tanto en forma como en concepto, se caracterizan por desterrar la idea de la arquitectura como la creación de un conjunto de formas fijas. Tschumi entiende a ésta como un evento que ha de estar siempre en movimiento, donde lo fundamental es avanzar y crear espacios vivos cuya función se replantee continuamente. No crea espacios en los que lo establecido marque lo que debe ocurrir en ellos, sino que crea espacios en los que se cuestione la estructura de lo establecido<sup>40</sup>.

Éstas ideas quedan recogidas en múltiples publicaciones y ha sido muy aclamado por la crítica, no en vano posee premios como el Gran Premio Nacional de Arquitectura de Francia de 1996, honores como pertenecer a la Legión de Honor, y es miembro del Colegio Internacional de Filosofía francés<sup>41</sup>.

#### - *Parc de la Villette* 1982 – 1998

Emplazado en un gran espacio al noroeste de la ciudad de París, el parque de la Villette fue diseñado por Bernard Tschumi en 1982 aunque su completa ejecución terminó en 1998. Este singular proyecto logró dar renombre al arquitecto francés con la puesta en marcha de una idea patrocinada por el gobierno de entonces, para mejorar la capital gala. Es el único proyecto que aparece en la muestra del MoMA que vamos a comentar por su importancia capital para el Deconstructivismo.



28. Dibujo del Parc de la Villette



29. Plano del Parc de la Villette

Un concurso internacional atrajo a casi medio millar de proyectistas de diversos países pero sería el francés quien se llevó el fallo a favor del tribunal. Las autoridades

<sup>40</sup> Bernard Tschumi. Londres, Thames & Hudson, 2003. pp. 19-26.

<sup>41</sup> Véase nota 39, p.173.

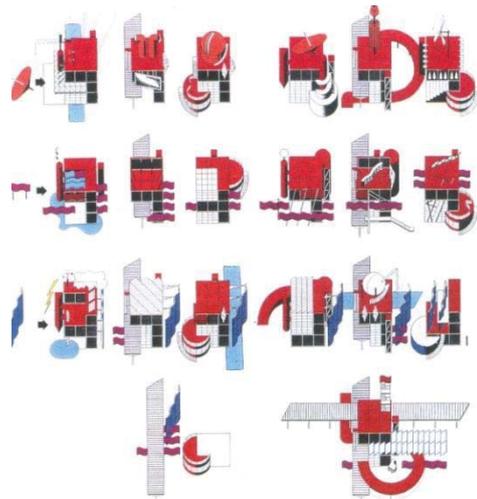
buscaban revitalizar socioculturalmente y económicamente la zona, que el parque estuviera preparado para las actividades que vendrían en el siglo XXI.

El parque cuenta con una extensión de unas 55 hectáreas, con un kilómetro de largo y 700 metros de ancho. Ocupa uno de los últimos espacios “vacíos” de la metrópoli en aquel momento. Tan sólo quedaban en pie unas construcciones pertenecientes a los antiguos mataderos de ganado de París que se demolieron para poder realizar el parque.

Así, Tschumi captó increíblemente bien esa idea pues, las originales características deconstructivas del diseño residen en plantear un parque que no se basa en la naturaleza y en el espacio verde dentro de una urbe contaminada, sino que su concepto principal es la cultura. De este modo, el solar del proyecto, delimitado y atravesado por canales parisinos, está repleto de zonas de ocio y entretenimiento, siempre con enfoque didáctico o cultural. Encontramos espacios museísticos como la Ciudad de la Ciencia y de la Industria o la Ciudad de la Música junto a la sede de la Filarmónica y el Conservatorio de París; áreas deportivas, infantiles y un centro ecuestre; talleres, teatros y cine al aire libre; fuentes y zonas ajardinadas; etc.

También resulta curioso el método de trabajo del arquitecto, el cual se apoya en un plan maestro de tres puntos clave para la realización de esta obra: los puntos, las líneas y las superficies.

Los puntos están representados por lo que se denominan folies, construcciones realizadas con estructuras de acero u hormigón recubiertas de acero con un esmalte rojo, que se disponen de forma ordenada a lo largo y ancho de todo el parque, siempre con distintos tamaños pero obligadas a poder insertarse dentro de un cubo imaginario de 10 x 10 x 10 metros. Estas folies están destinadas a ser soporte de diversas actividades culturales y de entretenimiento y resultan dinamizadoras del recorrido del visitante y provoca movimiento, haciendo que se acerque de unas a otras para apreciarlas y disfrutarlas. Su



30 y 31. Dibujo esquemático de los puntos del Parc y una fotografía de uno de ellos

cromatismo dota de carácter al recinto y le hace muy reconocible.

Las líneas del plan maestro se refieren a los diferentes caminos, paseos y puentes. Estas líneas se basan en la cuadrícula vertical y horizontal aunque a veces sea más o menos regular, pues eso no es lo que más le importa. Trata de integrar las líneas de la ciudad en las de los senderos del parque. La cuadrícula es algo que estará muy presente a lo largo de su obra, pero nunca abandonando la curva, como en las folies, que mezclan formas curvas inscritas en un cubo.

Por último, en cuanto a las superficies, Tschumi plantea grandes extensiones de espacio diáfano ajardinado en las que dar cabida a eventos como mercados y ferias, conciertos, juegos, deporte y cualquier tipo de actividad de masas que requiera espacios amplios para la comodidad del público<sup>42</sup>.

El parque de la Villete busca nuevas lecturas en lo que se entiende tradicionalmente como un parque en el corazón de la localidad densamente poblada y donde disfrutar del ambiente natural, casi bucólico. El proyectista deconstruye esa concepción para ofrecernos este singular espacio que, lejos de resultar un fracaso, recibe a millones de visitantes por año que dan fe del éxito del proyecto.

Este diseño, uno de los primeros deconstructivistas, es considerada la obra clave en la obra de Tschumi, aunque puede haberse superado a sí mismo, pero nunca ha vuelto a lograr estar tan en boca del público y crítica como con este trabajo.

#### - Museo de la Acrópolis de Atenas 2001 – 2009

El Museo de la Acrópolis se encuentra en la capital helena y se sitúa en un punto clave de la ciudad, casi al lado del Teatro de Dionisio y a los pies del Partenón. El hecho de que sea ésta su ubicación añadió dificultad al proyecto, que se alza sobre la excavación de Makriyianni.

Ese hecho, sumado al imponente enclave donde se halla y, enmarcado entre las construcciones modernas, hizo que Tschumi se decantara por un diseño más sencillo, con claridad y precisión al estilo de la Grecia Clásica para ganar el concurso de construcción del museo. Éstas características vienen dadas por el emplazamiento: Tschumi no quería que la obra desentonara tanto con su entorno que acaparara las miradas que hasta entonces llevaba siglos atrayendo el Partenón.

El mencionado concurso ya había sido celebrado en varias ocasiones hacía algunos años. El anterior edificio no reunía los requisitos suficientes para un

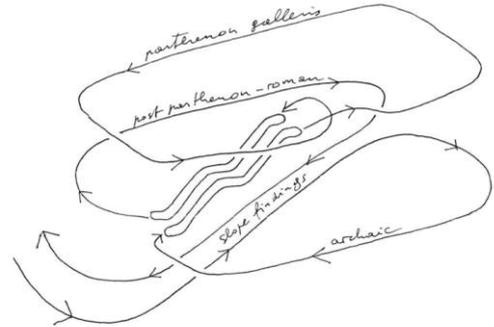
---

<sup>42</sup> Sitio web de Bernard Tschumi: <http://www.tschumi.com/projects/3/> Consultado el 01/11/2017.

aprovechamiento óptimo y por ello se propusieron diversos concursos que, al final, por diferentes razones, nunca tuvieron éxito.

En este caso sí se realiza el proyecto del arquitecto francés, el cual comenzó en 2001 y finalizó completamente en 2009. De nuevo tres conceptos serán especialmente importantes en la ejecución del diseño: luz, movimiento y tectónica.

El movimiento que propone Tschumi abarca tanto un desplazamiento por el tiempo como por el espacio pues, la visita ha de recorrer un trayecto que atraviesa la excavación arqueológica sobre la que caminar en un suelo de virio, los posteriores vestigios de la Grecia clásica y frisos del Partenón en una gran galería, y se completa el recorrido con los restos de la civilización romana. Así, el espectador recorre en forma de *loop* tridimensional los tres niveles del edificio.



32. Esquema del movimiento del visitante en el Museo de la Acrópolis



33 y 34. Museo de la Acrópolis de Atenas

Por otro lado debemos señalar la importancia que cobra la luz natural en este recinto, que no es la misma que se da en otros espacios geográficos y que, aquí, en Atenas, resulta idónea para la contemplación de las obras del museo. El propio Tschumi señala que éste es, sobretodo, un museo de luz natural dedicado a la escultura.

Cuando el proyectista habla de tectónica, se refiere a los diferentes niveles en los que ha dividido el conjunto: encontramos una base que, necesariamente, flota mediante *pilotis* sobre la excavación arqueológica. Esta



35. Excavación bajo los cimientos del Museo de la Acrópolis 38

base que actúa como vestíbulo, es en la que se coloca el vidrio sobre el que caminar que hemos mencionado antes y, además, está cuidadosamente colocada para que esos apoyos puedan resistir actividad sísmica y mantener estable al edificio. Posteriormente, mediante una rampa también de vidrio, se accede al siguiente nivel, donde se expone el grueso de la colección en una sala dominada por columnas entre las que aparecen las diferentes esculturas. Esta segunda sala está algo girada sobre su propio eje y es la de mayor altura y capacidad del recinto. Y, por último, la parte superior también rota sobre el eje del edificio, alineándose con el Partenón, y es aquí donde se encuentran los relieves del mismo. Ésta es una gran sala con un sistema de acristalamiento diseñado para evitar el exceso de luz y calor en las obras<sup>43</sup>.



36. Sala central en el 2º piso del Museo de la Acrópolis

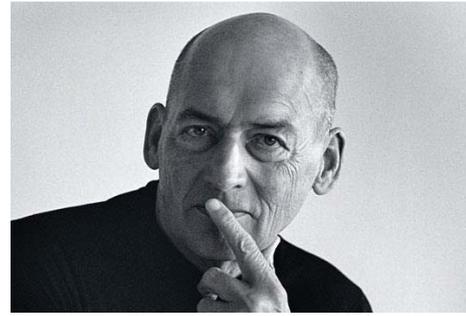
Esta obra no destaca por una extraña simbiosis de formas o unas líneas novedosamente ejecutadas, sino que su deconstrucción reside en cómo interpreta y propone un diseño expositivo que provoca un movimiento, no sólo en el espacio sino también en el tiempo, que pasa a través del concepto tectónico y programático, y también en la importancia de la luz natural como un elemento destacado en el discurso de la exposición.

Gracias a edificios como éstos, Bernard Tschumi ha logrado hacerse hueco entre los mejores arquitectos contemporáneos del mundo y, por supuesto, del Deconstructivismo. A lo largo de toda su carrera ha realizado una valoración muy personal de la arquitectura, siempre reinterpretando el lenguaje constructivo, Creando obras que, en vez de estancarse en un diseño preestablecido, sean capaces de acoger nuevas formas de vida y eventos en su interior.

<sup>43</sup> Sitio web de Bernard Tschumi: <http://www.tschumi.com/projects/2/> Consultado el 01/11/2017.

- **REM KOOLHAAS**

Koolhaas (Róterdam, Países Bajos, 1944) resulta un arquitecto clave en la actualidad, no sólo proyectando imponentes edificios deconstructivistas sino también con un papel teórico muy destacado. Educado entre su país natal e Indonesia, estuvo muy influenciado por las profesiones de otros miembros de su familia y destacó primero como periodista de *Haase Post* y posteriormente trató de dedicarse a la escritura de guiones cinematográficos.



37. Rem Koolhaas, 1944

Después se formó en la *Architectural Association School of Architecture* de Londres, hasta 1972. A partir de entonces se trasladaría a Nueva York y abriría la célebre *Office for Metropolitan Architecture (OMA)*. Esta firma en la que colaboran muchos otros arquitectos ha logrado formar un equipo de más de cien personas y abrir varias sedes a lo largo del globo.

Koolhaas siempre ha manifestado defensa de la libertad del creador al igual que Tschumi. Interesado por los diseños a gran escala, siempre busca realizar proyectos en los que la evolución esté presente con formas sencillas pero eficaces, acordes con un mundo en constante cambio y en continua comunicación, un mundo globalizado en el que poder construir edificios y planes maestro que se puedan proyectar en cualquier latitud y longitud.

Además de su trabajo en el OMA, Koolhaas también es profesor en la Universidad de Harvard desde el año 1995, dirigiendo un conjunto de estudiantes que abordan los problemas de la sociedad contemporánea y a la vez construyen una arquitectura acorde a ella<sup>44</sup>.

Debemos mencionar que la actividad de OMA actualmente se encuentra dividida entre la misma y AMO, estudio que nace del primero y que no se dedica tanto a la arquitectura, que también, sino a la investigación y a aplicar la forma en la que se piensa la arquitectura más allá.

Entre sus obras más destacadas podemos encontrar el Teatro de la Danza de los Países Bajos en La Haya, la Fundación Prada en Milán, el *Grand Palais* de Lille en Francia, la Biblioteca Central de Seattle en Estados Unidos o el Museo Nacional de

---

<sup>44</sup> Sitio web del Premio Pritzker: <http://www.pritzkerprize.com/2000/bio> Consultado el 06/11/2017.

Bellas Artes de Quebec en Canadá<sup>45</sup>. Entre sus reconocimientos, el Pritzker del año 2000, el *Praemium Imperiale* japonés de 2003 o el de Arquitectura Contemporánea Mies van der Rohe de la Unión Europea de 2005.

### - Casa de la Música de Oporto 1999 - 2005

Situada en la Avenida de *Boavista*, junto a la rotonda homónima, podemos contemplar el imponente proyecto de Koolhaas. Levantado a raíz de la declaración de Oporto como Capital Europea de la Cultura en 2001, hoy en día supone un icono arquitectónico para la ciudad<sup>46</sup>.

Pareciera que actualmente todas las ciudades buscan un proyecto de prestigio para resituarse en el mapa, buscando su propia identidad de cara al siglo XXI, uniéndose a una supuesta necesidad de tener un edificio contemporáneo emblemático que no sólo cumpla una función útil, normalmente relacionada con la cultura, sino que atraiga al turismo y sus consiguientes ingresos.



38. Exterior de la Casa de la Música de Oporto

Tras ganar un concurso internacional, el diseño de Koolhaas obligó a derrumbar unos talleres de tranvía y conseguir una renovación estética de la zona que posteriormente no sólo supuso un lavado de cara superficial sino que revitalizó una zona decadente de la ciudad.

Se presenta un plan en el que el carácter de las tradicionales salas de música, apenas está alterado porque, aquí se asimila el hecho de que la denominada “caja de zapatos” sea la forma más acertada para obtener una óptima acústica en estos espacios. La sala adopta las líneas convencionales en



39. Sala principal de la Casa de la Música de Oporto

<sup>45</sup> Sitio web de OMA: <http://oma.eu/office> Consultado el 06/11/2017.

<sup>46</sup> Sitio web de la Casa de la Música de Oporto: <http://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/a-obra/#10110?lang=pt> Consultado el 10/11/2017.

pos de la calidad sonora, pero la reinterpretación deconstructivista está en la relación del interior y el exterior de un lugar como éste pues, como fondo de las representaciones está un enorme ventanal en el que ver la ciudad tras el escenario y también otro ventanal tras el patio de butacas de 1300 asientos. Esta gran estancia está recubierta con planchas de madera de tonos dorados y cuenta con balcones de vidrio que parecieran volar a gran altura y son muy ligeros visualmente. Además se permite la entrada de luz y comunicación visual con otras partes del edificio mediante unas placas de vidrio ondulado en los laterales de la sala, que favorecen una mejor acústica.

Otros espacios del interior son salas de conciertos menores, un restaurante y una terraza en la parte superior del edificio recubierta de azulejos negros y blancos desde la que hay grandes vistas de la ciudad. También recubiertos de azulejos tradicionales portugueses están algunos espacios representativos. Señalar que no existe un vestíbulo donde conecten todas las estancias, sino que se plantea un recorrido gracias a plataformas, escaleras y demás recursos, convirtiendo la visita en una exploración sorprendente para el público<sup>47</sup>.



40 y 41. Terraza y sala VIP de la Casa de la Música de Oporto

El exterior no puede dejar indiferente a ningún espectador. Un gran bloque blanco irregular, cuya entrada por una sencilla escalera parece dar acceso a otra dimensión, se asienta sobre una manzana libre de otros edificios con un pavimento ondulado de travertino y responde a la decisión de crear un espacio muy visible que permita al edificio surgir como una entidad autónoma en la ciudad que sea a la vez símbolo de la modernización y se convierta en una unión entre la ciudad nueva y la vieja<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Office for Metropolitan Architecture, *OMA @ work.a+u*. Tokio, 2000. pp. 126 -130.

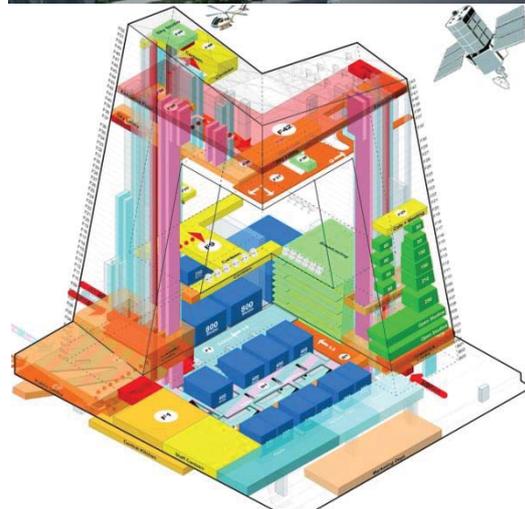
<sup>48</sup> Sitio web de OMA: <http://oma.eu/projects/casa-da-musica> 12/11/2017.

- Sede de CCTV (*China Central Television*) 2002 -2012

El edificio conocido como *Blue Jeans* (pantalones azules) por su forma algo similar, es la sede de la televisión pública china. Su construcción vino a partir de la concesión de las Olimpiadas de 2008 a Pekín, momento en el que se busca modernizar infraestructuras y construcciones de la ciudad. Concretamente se quería tener finalizado esta construcción para ser la central desde donde emitir el gran evento deportivo.



El diseño replantea la tradicional resolución de los rascacielos, que llevan décadas compitiendo por un estilo estilizado que consiga ser cada vez más alto. Aquí, pese a lo monumental de la obra, no es lo que más importa a Koolhaas. Rompe con la creación normativa de edificios: dos grandes torres quedan unidas tanto en base como en altura con un voladizo espectacular de 75 metros de largo. No se trata de una simple unión como, por ejemplo, en las Torres Petronas de Kuala Lumpur o, más cercano, la torre Intempo de Benidorm, sino que las dos torres se unen en un todo común. Esta unión es posible gracias al *diagrid*, el cual se refleja en la fachada exterior, mostrando la fuerza contenida del edificio. Sin embargo, no es un sistema de ensamblaje triangular homogéneo, sino que en las zonas donde el edificio necesita más potencia en sus soportes para sustentarse, se refuerza el entramado, siendo más delgado en otras áreas.



42 y 43. Render y esquema del interior de la sede de CCTV

El exterior brilla sobre una ciudad apagada y gris por la contaminación. El brillo grisáceo del centro da un aspecto ligero obtenido gracias al uso de vidrio de exquisita calidad y de grandes prestaciones de eficiencia energética para la estructura autoportante exterior. La obra no desentona con su alrededor pero tampoco pasa desapercibido.

La construcción no sólo supone un hito en cuanto a dificultad, sino una concepción de un espacio único donde desarrollar todo tipo de actividades para la CCTV. En el conjunto hay desde estudios de televisión a oficinas, pasando por restaurante, salón de actos y teatro y, sorprendentemente, un espacio dedicado al público que puede visitar la sede de televisión y realizar un recorrido único por las entrañas del edificio sin perturbar el trabajo de los profesionales, los cuáles pueden llegar al edificio en transporte público pues, en el subsuelo, este conjunto queda conectado con el metro de la ciudad<sup>49</sup>.

- **COOP HIMMELB(L)AU**

Se trata de un estudio de arquitectos creado en 1968 por tres grandes nombres: Helmut Swiczinsky, Michael Holzer y Wolf D. Prix, quien lidera la empresa actualmente debido a la retirada de la profesión del primero y el abandono del estudio del segundo. Nacido en Viena, también cuentan con oficinas en París, Frankfurt y Los Ángeles.



44. Wolf D. Prix, 1942

Wolf D. Prix (Viena, 1942) estudió en la Universidad Tecnológica de Viena, posteriormente en la célebre Architectural Association de Inglaterra y en el Instituto de Arquitectura del Sur de California.

Con numerosos premios a nivel personal, sus obras reflejan una preocupación por ir totalmente en consonancia con el siglo XXI, plasmando el constante cambio y evolución de la sociedad y el entorno globalizado en el que vive.

Los diseños más célebres de Coop Himmelb(l)au incluyen obras como el Ático de Falkestrasse en Viena, el Centro Cinematográfico UFA de Dresde, el Museo de las Confluencias de Lyon o el PANEUM de Asten, Austria.

El estudio ha sido reconocido a lo largo del tiempo con premios como el de la Ciudad de Viena a la Arquitectura en 1988, el Premio Americano de Arquitectura de 2005, el Premio Internacional de Arquitectura de 2007 o el Premio al Edificio Danés del Año de 2014<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Sitio web de OMA: <http://oma.eu/projects/cctv-headquarters> Consultado el 15/11/2017.

<sup>50</sup> Sitio web de Coop Himmelb(l)au: <http://www.coop-himmelblau.at/studio/profile/> Consultado el 17/11/2017.

### - Sede del Banco Central Europeo en Fráncfort 2003 – 2014

Desde el año 1998, el Banco Central Europeo, ubicado en la *Eurotower* de la ciudad alemana de Fráncfort del Meno, tenía la intención de llevar a cabo un proyecto para cambiar a una sede de su propiedad y se decidió que el lugar idóneo sería el *Grossmarkthalle*, un solar con un antiguo mercado que quedaría integrado en el proyecto. Dicho mercado alberga hoy salas de conferencia, de exposiciones y de ocio.



La idea principal era conseguir un gran entorno de trabajo en un espacio simbólico ya que no se trata de la sede de una institución cualquiera. Teniendo en mente que se debían facilitar las comunicaciones en el interior y en el exterior y, pudiendo adecuarse a los cambios futuros que se necesiten, el nuevo edificio se alza con movimiento. De forma simple, pareciera que el arquitecto ha unido dos torres con un gran atrio y después las ha torturado mediante una torsión sobre sí mismas.



El edificio de acceso al BCE establece una unión visual entre el viejo mercado y el moderno rascacielos con salas de prensa, auditorio y otras dependencias. Su amplio ventanal es impresionante y juega con líneas asimétricas y la fachada dinámica.

**45 y 46. Torre de la sede del BCE junto al antiguo mercado y edificio anexo de entrada**

El rascacielos en realidad está formado por dos torres gemelas de forma poligonal que están conectadas por un atrio que se prolonga en altura, subiendo junto a las torres y fusionándolas en espacios comunes, permitiendo un diálogo constante entre ambas donde albergar pequeños espacios de reunión y relax, como si de plazas públicas se tratara. Respecto a las torres propiamente dichas, una es de más altura que otra y en los pisos superiores es donde se encuentran las salas de mayor importancia como la sala de reuniones principal donde hay una gran mesa curva donde caben más de 30 personas. Podríamos decir que esta es la sala de máquinas del gran

buque del sistema económico europeo, donde se pueden contemplar vistas panorámicas de la ciudad y destaca el diseño del techo de la sala que refleja mediante líneas simplificadas un mapa de Europa.

Todas las oficinas tienen un amplio grado de versatilidad en cuanto a espacios, con despachos privados, salas de trabajo en equipo, etc. La flexibilidad de cada planta era una premisa esencial.

Otra condición fijada para el edificio fue la eficiencia energética. La obra del estudio destaca por sus diferentes modos de aprovechar el agua, el calor o la ventilación. Por ejemplo, el centro de ordenadores genera un calor que es dirigido por un sistema de ventilación hacia las oficinas; en la cubierta se instalará un sistema de recogida de agua de lluvia para su aprovechamiento en sanitarios del edificio o riego de parques; la luz solar se filtra en los vidrios que recubren la fachada y a su vez se instalan sensores para propiciar el apagado automático de las luces artificiales cuando no se requieran; gracias a una conexión de circuitos geotérmicos, el edificio se provee de ese tipo de energía y, por último, señalar la posibilidad de ventilación natural que, al ser detectada, desactiva la ventilación mecánica.

La regeneración urbana del entorno es clara. Tras plantear el proyecto y comenzar su ejecución, toda la zona alrededor del BCE se renueva, no únicamente las estructuras integradas en el proyecto sino los edificios y solares anexos, planteándose una transformación del área donde incluir zonas verdes y de esparcimiento. Sin embargo, los elevados costes del proyecto, que superaron por mucho el presupuesto, provocaron críticas a un edificio cuya inauguración no fue muy celebrada pese a suponer un gran ejemplo de la arquitectura deconstructivista y eficiente de Coop Himmelb(l)au<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Sitio web del Banco Central Europeo: <https://www.ecb.europa.eu/ecb/premises/html/index.es.html> Consultado el 20/11/2017.

- **DANIEL LIBESKIND**

Daniel Libeskind (Łódź, Polonia, 1946) dirige desde 1989 el estudio que lleva su propio nombre en el que, como otros arquitectos contemporáneos que estamos viendo, buscan plasmar la realidad actual y dotar de carácter único a los edificios es esencial. Tratando de aprovechar al máximo los presupuestos económicos, la oficina trabaja intentando marcarse los máximos hitos posibles en cuanto a innovación, sostenibilidad e impacto artístico. *Studio Libeskind*, fundado en Berlín junto a su esposa, crea proyectos de todo tipo desde Nueva York, sede adoptada en 2003.



47. Daniel Libeskind, 1946

El propio arquitecto, tras abandonar Polonia con su familia, estudió en Arquitectura la *Cooper Union for the Advancement of Science and Art* de Nueva York hasta 1970 e hizo dos años después un posgrado en Historia y Teoría de la Arquitectura en Essex, Inglaterra. Su relevancia comenzó tras ganar el concurso para realizar el Museo Judío de Berlín, donde se trasladó y abrió su estudio.

Obras finalizadas de relevancia dirigidas por él son, por ejemplo, el Museo Judío Danés, la ampliación del Museo Victoria y Alberto de Londres, el Museo Imperial de la Guerra de Manchester. Entre sus proyectos no finalizados destaca el plan maestro para el nuevo *World Trade Center* de Nueva York, donde se diseñaron cuatro torres de las cuales sólo se ha construido una, la más icónica. El plan también engloba un criticado centro de transporte de Calatrava, el museo subterráneo que conmemora el atentado del 11-S y zonas verdes donde se incluyen las grandes fuentes situadas en el vacío que dejaron las Torres Gemelas.

Entre sus premios y reconocimientos destacan el la medalla de oro de Arquitectura del *National Arts Club* o diversos *honoris causa* en universidades como las de Chicago y Berlín<sup>52</sup>.

- **Museo Real de Ontario 2002 – 2007**

Diseñado por Libeskind y con trabajo de ingeniería de ARUP<sup>53</sup>, grupo con el que ya había trabajado en el Museo de la Guerra de Manchester, se levanta la ampliación del Museo Real de Ontario en la ciudad de Toronto, un edificio de principios del siglo XX reformado en varias ocasiones cuya última actualización supone una espectacular

<sup>52</sup> Sitio web de *Studio Libeskind*: <https://libeskind.com/people/> Consultado el 22/11/2017

<sup>53</sup> Firma independiente inglesa especializada en el trabajo de ingeniería de todo tipo y planificación técnica con célebres trabajos entre sus proyectos.

apuesta que da la sensación de que una geoda hubiera caído como un meteorito en un edificio de ladrillo. No en vano, la inspiración del proyectista son los minerales cristalinos, presentando un conjunto de prismas irregulares organizados de forma compleja.

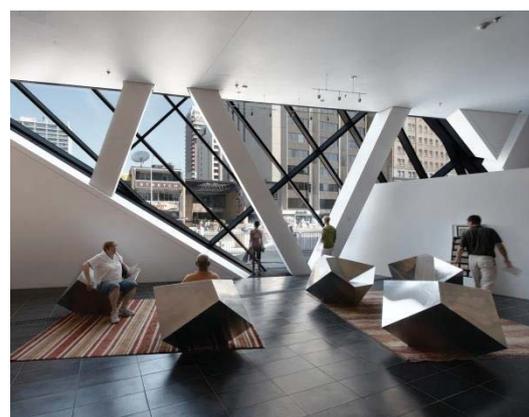
Para soportar este gran complejo de muros inclinados donde no hay una sola pared vertical, se decidió utilizar el acero y el hormigón, aunque teniendo especial cuidado en que no hubiera apoyos en el edificio anterior debido a lo susceptible del mismo si fuera cargada con pesos y empujes.



48. Exterior de la ampliación y antiguo edificio del Museo Real de Ontario

En el exterior disfrutamos de un tono plateado otorgado por las planchas de aluminio que recubren la obra pero permiten la apertura de ventanales delgados y sutiles que, en el interior, permiten una gran iluminación natural que, en ocasiones, resulta muy expresiva.

En el interior, a pesar de lo complicado de la unión de los volúmenes irregulares, hay un discurso expositivo y una continuidad espacial que no se ve alterada, con un discurso expositivo claro y sencillo en cuanto a circulación. Predominan los tonos blancos y negros en todo el centro, recordando en cierta manera al interior del MAXXI de Roma de Zaha Hadid.



49 y 50. Atrio y sala interior del Museo Real de Ontario

La ampliación se divide en varios espacios diferenciados: uno que conjuga lo nuevo y antiguo del museo, sirviendo de gran atrio central; una original escalinata con descansillos donde se exponen varias piezas; un restaurante de cristal, etc. El proyecto también abordó la renovación de salas de exposiciones en el edificio contiguo. El expresivo impacto visual de la obra en la ciudad de Toronto, obliga al espectador a

establecer un diálogo a tres bandas entre el edificio, él mismo y la urbe a la que refresca y dinamiza<sup>54</sup>.

- **PETER EISENMAN**

Eisenman (Newark, Nueva Jersey, 1932) tras licenciarse en la Universidad de Cornell, comenzó a despuntar dentro de los Cinco de Nueva York, y posteriormente como arquitecto Deconstructivista. Llegaría a abrir su propio estudio en el que se han proyectado obras tan destacadas como el Centro Wexner para las Artes de la Universidad Estatal de Ohio, el estadio de la Universidad de Phoenix, el Monumento del holocausto de Berlín o la Ciudad de la Cultura de Galicia.



51. Peter Eisenman, 1932

Ha sido premiado por el Instituto Americano de Arquitectos, por la *Fundación Wolf* o por el Real Instituto de Arquitectos Británico entre otros. Además de ejercer la práctica, también ha impartido clase en las universidades más prestigiosas del mundo y es doctor *honoris causa* en centros como *La Sapienza* de Roma o en la Universidad de Illinois de Chicago.

Destaquemos que el trabajo que realiza Eisenman está plenamente influido por el entorno cultural y la geografía en la que se asientan sus obras que parecen adaptarse como una segunda piel a la orografía del terreno. Sin embargo sus obras han sido cuestionadas en varias ocasiones por sus fallos estructurales o por sus elevadísimos costes fuera de cualquier presupuesto<sup>55</sup>.

- **Ciudad de la Cultura de Galicia 1999 – 2014**

En el año 1999, la Fundación Cidade da Cultura de Galicia prevé la realización de un gran proyecto que ponga de relieve a la Comunidad Autónoma en el ámbito nacional e internacional.



52. Vista aérea de la Ciudad de la Cultura gallega

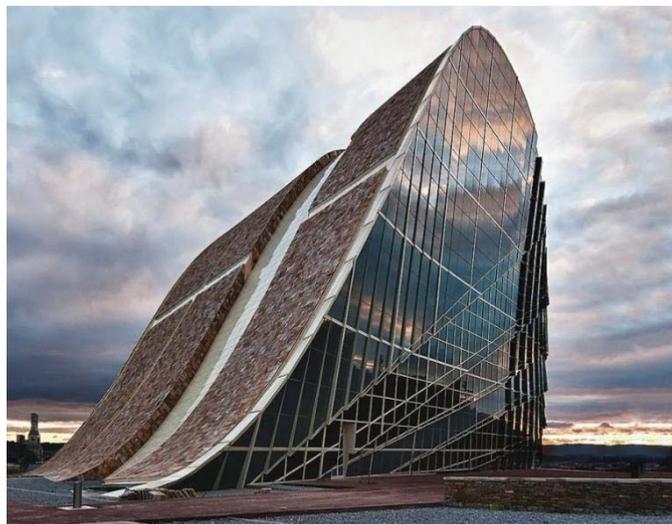
<sup>54</sup> Sitio web de *Studio Libeskind*: <https://libeskind.com/work/royal-ontario-museum/> Consultado el 23/11/2017.

<sup>55</sup> Sitio web de *Eisenman Architects*: <http://www.eisenmanarchitects.com/firm-profile.html#eisenman> Consultado el 24/11/2017.

Así, situado en Santiago de Compostela, el inmenso espacio en el monte Gaiás que ocupa el proyecto de Eisenman se erige como plataforma de intercambio y concentración de cultura, principalmente gallega, pero también de cualquier lugar.

De acuerdo con la Estrategia 2020 de la Unión Europea, Eisenman diseña un espacio base para la innovación y emprendimiento, la conexión cultural con otras áreas y la exhibición de arte. Con su proyecto ganó el concurso internacional debido a sus característicos diseños recientes inspirados en las formas plásticas del terreno. Sin embargo, el monte Gaiás no es su única influencia pues, además, se vale del urbanismo del centro de la ciudad compostelana, llevando esa disposición de plazas y calles a su proyecto. También está presente el concepto de peregrinación; no por la dificultad de llegar hasta el enclave, sino por la forma que el conjunto toma de vieira, símbolo del Camino

Sin embargo, el vasto complejo diseñado no ha sido totalmente finalizado y ahora está paralizada su construcción debido al gran coste que ha supuesto para las arcas públicas. Sólo se han terminado cuatro de los seis edificios proyectados: el Centro de Emprendimiento Creativo de Galicia, la Biblioteca y Archivo de Galicia, El Museo Centro Gaiás y el Centro de Innovación Cultural. Faltarían por realizar el Centro de Arte Internacional y el Centro de la Música y de las Artes Escénicas<sup>56</sup>.



53. Museo Centro Gaiás

Lo que más destaca es el imponente exterior de formas curvas muy orgánicas que despegan del suelo como cumbres del propio monte. Es como si la propia tierra fuera la que se levantara y curvara para acoger a las diferentes instituciones.

Los interiores insisten en la diafanidad y claridad, pero algo que se pone en entredicho es el desaprovechamiento de espacio. En algunas zonas sobran metros cuadrados y cúbicos por doquier pero, en realidad, puede que ahí resida también parte del pensamiento deconstructivista de la obra. Y es que, no en vano, anteriormente señalamos que Tschumi afirmaba que la arquitectura no tiene necesidad de pensar ya en un aprovechamiento racional del espacio.

<sup>56</sup> Sitio web de la Ciudad de la Cultura de Galicia: <http://www.ciudaddecultura.gal/es/la-cidade> Consultado el 24/11/2017.



**54. Biblioteca y Archivo de Galicia**

Las críticas más duras vienen de la dilapidación de dinero público que supuso la ejecución y el escasísimo aprovechamiento actual. Si visitamos el complejo actualmente, más que una oda al intercambio cultural, invita a la reflexión personal e íntima. Sin embargo, no debiéramos cargar tintas únicamente contra el célebre Eisenman sino en toda la sociedad o, más bien, en sus gobernantes, embelesados por la idea de un hito constructivo que nunca se llegaría a finalizar. Aunque en el título del apartado del diseño se señale que se finaliza en 2014, en realidad eso es lo que dice la Xunta gallega, quien no puede ni está dispuesta a invertir un euro más en el proyecto.

Quizá en un futuro podamos ver el éxito del proyecto del arquitecto y un aprovechamiento real, pero por el momento nos queda una sensación tan sobrecogedora por lo imponente del conjunto como amarga por su resolución.

## VII. CONCLUSIONES

Durante los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, el Deconstructivismo ha abordado proyectos de extrema importancia. Sin embargo, a veces resulta preocupante la demanda grandes complejos solicitados a éstos arquitectos que son encargados mayormente por las instituciones públicas con intención de ser un símbolo estético de sus emplazamientos, atrayendo a todo tipo de inversión.

Pero pese a la creciente demanda, el Deconstructivismo no se ha estancado ni ha tomado formas repetitivas sino que, en consonancia con su propia naturaleza, innova y sorprende con cada nuevo diseño y con cada nuevo proyectista.

El paso del tiempo pondrá de relieve un estudio más pormenorizado del movimiento que hoy es aún muy incomprendido. Con todo, esta corriente ya ha despuntado con edificios que suponen hitos de la arquitectura, como el Guggenheim de Bilbao, y cada vez se realizan diseños más impresionantes sin abandonar el estilo a la espera de que una nueva forma de edificar empiece a florecer y alcance la singularidad del Deconstructivismo.

El Deconstructivismo aún no ha sido abandonado y sus obras se superan más y más pero llega un punto en el que nos preguntaremos qué ocurrirá después ya que, si hemos reconfigurado la forma y el planteamiento interior de las construcciones, ¿cómo se podrá innovar más? Quizá este estilo, como si se tratase de un manierismo de las construcciones del siglo XX, sea abandonado poco a poco para volver a configuraciones más clásicas.

Concluimos afirmando que se necesita un abordaje en mucha más profundidad, relacionando y compilando toda la obra de los arquitectos presentados que, muchas veces, no tienen porqué realizar trabajos deconstructivistas solamente, al igual que un pintor no se debe a un único estilo.

Las obras de estos proyectistas, que nunca dejan indiferente al público, no puede eclipsar a la de otros arquitectos que, por no aparecer en el estilo desde los años ochenta, no son considerados dentro del movimiento pese a que su obra pueda ser parte del mismo. Los límites del Deconstructivismo están por fijar aunque, realmente, en consonancia con su propia teoría, no se lleguen a conocer y sistematizar nunca.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- BENJAMIN, A., PAPADAKIS, A. y COOKE, C., *Deconstruction: omnibus volume*, Londres, 1989.
  - *Bernard Tschumi*. Londres, Thames & Hudson, 2003.
  - BETSKY, A., *The complete Zaha Hadid*. Londres, Thames and Hudson, 2009.
  - BLETTER, R.H. y COOB, H., *La arquitectura de Frank Gehry*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
  - CIORRA, P. y CIUCCI, G., *Peter Eisenman: obras y proyectos*, Madrid, Electra España, 1994.
  - CUITO, A., *Rem Koolhaas-OMA*, Madrid, H Kliczkowski, 2002.
  - *Deconstruction: a student guide*, Londres, Academy, 1991.
  - ESTEBAN MEDINA, V., *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 2003.
  - GAZEY, K., *Arquitectura moderna de la A a la Z*. Colonia, Taschen, 2016.
  - JODIDIO, P., *Zaha Hadid, 1950: la explosión que reforma el espacio*, Colonia, Taschen, 2012
  - JOHNSON, P. y WIGLEY, M., *Arquitectura deconstructivista*, Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1988.
  - JONES, W., *Cómo leer edificios modernos: Una guía de la arquitectura de la era moderna*, Madrid, Tursen/Herman Blume, 2016.
  - KOTOVA, T., *La Vanguardia Constructivista desde la Historiografía Ruso-Soviética*, Trabajo Fin de Máster Universidad de Oviedo, 2016
  - MASON, A., *Frank Gehry: buildings and projects*, Nueva York, Rizzoli, 1985.
  - MEYER, E., “Entrevista con Jacques Derrida”, *Arquitectura Viva*, 1 (1988).
  - NORRIS, C., *What is deconstruction?*, Londres, Academy, 1998.
  - Office for Metropolitan Architecture. *OMA @ work.a+u*, Tokio, A+U Publishing, 2000
  - RAGHEB, J.F. y COHEN, J-L., *Frank Gehry, arquitecto*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2001.
  - *Rem Koolhaas, projectes urbans...: 1985 – 1990*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1991.
  - SPILLER, N., *Visionary Architecture: blueprints of the modern imagination*, Londres, Thames & Hudson, 2007.
  - TSCHUMI, B., *Questions of space...*, Londres, Architectural Association, 1990.
- 
- <http://www.arquitecturaviva.com>
  - <https://www.arup.com>
  - <http://biblioteca.artium.org>
  - <https://www.britannica.com>
  - <http://www.casadamusica.com>
  - <http://www.cidadedacultura.gal>
  - <http://www.coop-himmelblau.at>
  - <https://www.ecb.europa.eu>

- <http://eisenmanarchitects.com>
- <https://libeskind.com/>
- <https://www.march.es/>
- <http://oma.eu>
- <https://www.rom.on.ca>
- <http://www.tate.org.uk>
- <http://theacropolismuseum.gr>
- <http://www.tschumi.com>
- <http://www.zaha-hadid.com>
- <https://guggenheim-bilbao.eus/>

Las imágenes han sido extraídas de las *webs* anteriores y también de:

- <https://aho.no>
- <https://www.archdaily.com>
- <https://www.arch2o.com>
- <http://www.ateliercourbet.com>
- <http://catalogo.artium.org>
- <http://www.circulobellasartes.com>
- [www.e-architect.co.uk/](http://www.e-architect.co.uk/)
- <http://expansion.mx>
- <https://www.flickr.com>
- <http://www.heraldo.es>
- <http://e314.mx>
- <https://maclarquitectos.wordpress.com>
- <http://www.museothyssen.org/>
- <https://www.pinterest.es/>
- <https://www.plataformaarquitectura.ceptura.com>
- <http://www.poliform.it>
- <http://www.proa.org>
- <https://recreodeinteriores.wordpress.com>
- <https://es.wikiarquitectura.com/>