

Seis discursos para una arquitectura urbana contemporánea

Una reflexión sobre el espacio urbano contemporáneo, desde finales del s XX

BORIS APARICIO TEJIDO

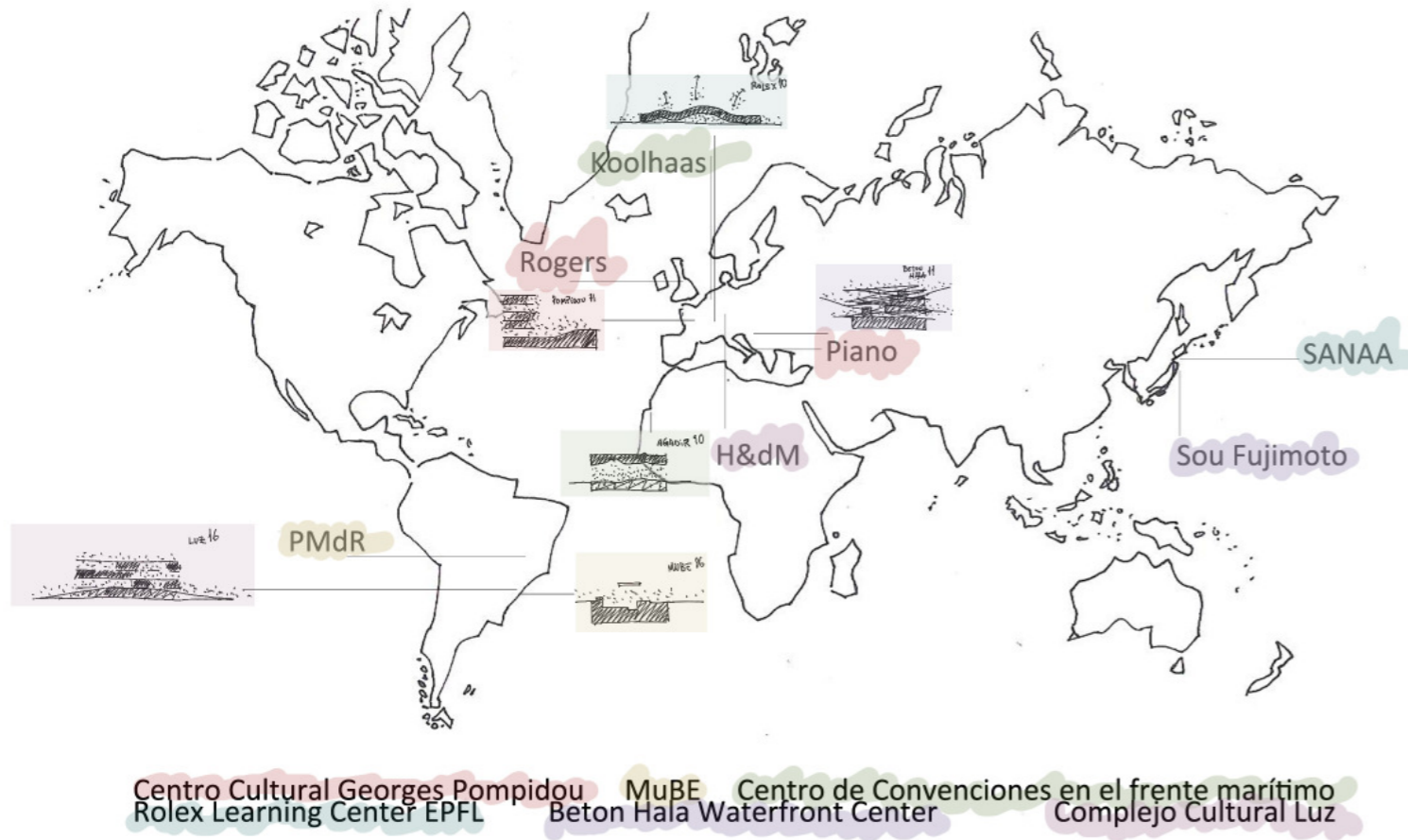
Trabajo de fin de grado (ETS de Arquitectura)
Universidad de Valladolid 2014-2015
Convocatoria SEPTIEMBRE 2015

Seis discursos para una arquitectura urbana contemporánea

Una reflexión sobre el espacio urbano contemporáneo, desde finales del s XX

BORIS APARICIO TEJIDO

Tema: Casa y ciudad. Interacciones entre el espacio público y el espacio privado.
Materia: Proyectos Arquitectónicos
Tutor: Eusebio Alonso



ÍNDICE

7	Nota preliminar
9	Introducción. Objeto Objetivos Problemática de partida Metodología Espacio público - espacio privado
20	1. FLEXIBILIDAD 1971, Centro Cultural Georges Pompidou en París, Francia (Richard Rogers + Renzo Piano)
32	2. SOMBRA, TRANQUILIDAD, PAZ 1986, MuBE en São Paulo, Brasil (Paulo Mendes da Rocha)
44	3. SIMULTANEIDAD 1990, Centro de Convenciones en el frente marítimo de Agadir, Marruecos (OMA)
54	4. CONTINUIDAD AISLADA 2010, Rolex Learning Center EPFL en Lausanne, Suiza (SANAA)
66	5. MOVIMIENTO, SOPORTE 2011, Beton Hala Waterfront Center en Belgrado, Serbia (Sou Fujimoto)
78	6. TRAMA, INSERCIÓN 2016 (prev.), Complejo Cultural Luz en São Paulo, Brasil (Herzog & De Meuron)
88	Conclusiones. Consciencia de retroalimentación. De la transparencia fenomenal a una multiplicidad dialéctica. Hacia una arquitectura presente.
88	Bibliografía.

NOTA PRELIMINAR

El presente trabajo surge de la inquietud generada a partir de la cuestión contemporánea del papel social y cultural de la arquitectura. Concretamente de la arquitectura en un entorno urbano y, siendo más concisos, en un entorno urbano denso.

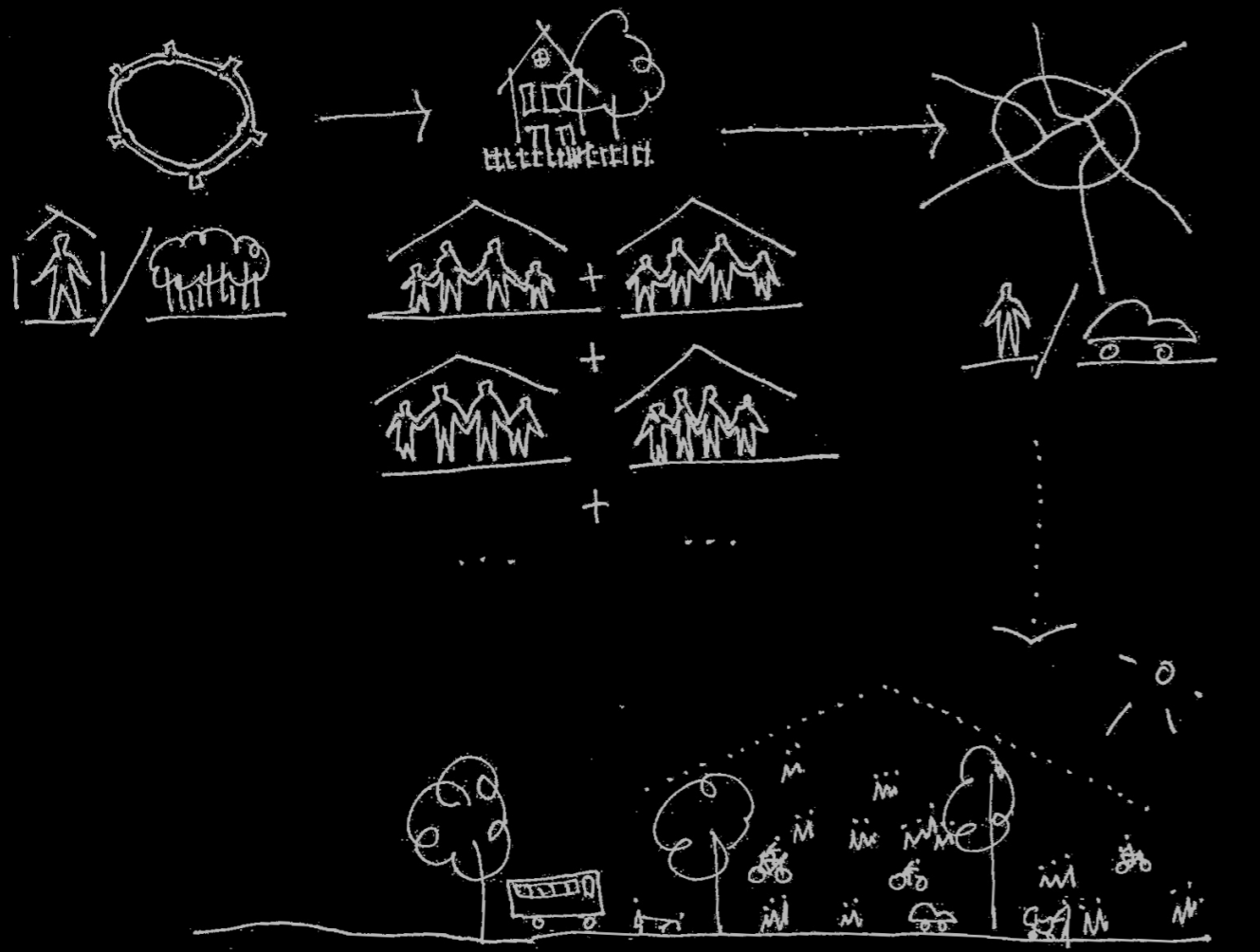


Fig. 1

“Toda cultura del proyecto recorre la tensión de **un afuera** que la historia transforma y **el lugar de un pensamiento** que imagina y construye la polis”
(Jarauta, 2011:7-8)

UN MUNDO URBANO. UNA COMPLEJIDAD URBANA A VALORAR

INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo cada vez más urbano. Cada vez somos más y cada vez mayor es la densidad de las posibilidades de transporte, lo que, entre otras muchas y diversas situaciones, nos lleva a localizarnos en entidades espaciales (ventajosas en la labor de acoger flujos humanos) que adquieren un carácter dimensional sin precedentes.

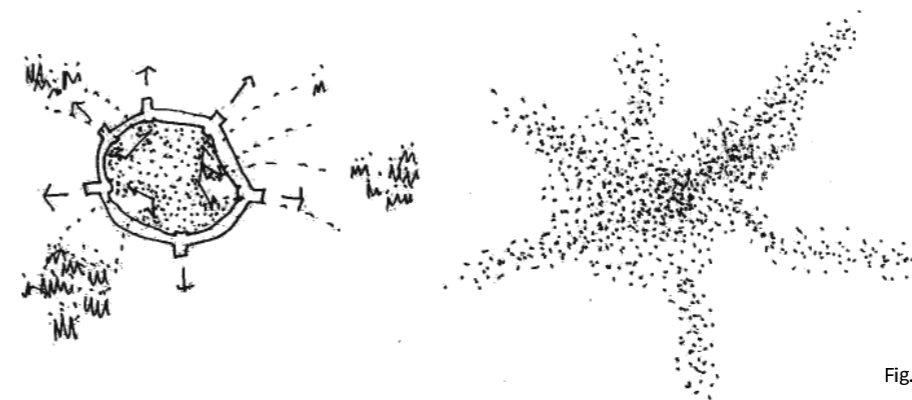


Fig. 2

Objeto

Tomando como punto de partida la lectura de “Seis propuestas para el nuevo milenio” de Italo Calvino, hemos optado por honrar su obra utilizando un esquema discursivo similar. De este modo, cada uno de los capítulos que siguen llevarán un concepto representativo del espacio contemporáneo que defendemos en paralelo a un ejemplo de arquitectura contemporánea en el que, con cierto protagonismo frente a otras cuestiones, a nuestro parecer, se verá reflejado.

No es nueva la pretensión de emplear la última obra de Italo Calvino para referirnos a un discurso arquitectónico. Ya Juan Antonio Cortés en su libro Nueva Consistencia (2003) hace referencia, desde la nota preliminar a modo de introducción (así como en el propio título y más adelante en varias ocasiones), a esta obra del autor italiano que tanto ofrece sobre lo que pensar.

Desde la literatura, Calvino nos acerca a una manera de sentir el mundo actual muy particular. Su inestimable habilidad para escribir nos hace

Así como una documentación constructiva, de estructura, de instalaciones, de implantación, o básica, nos aportan por separado una visión coherente de un proyecto, un entendimiento del conjunto en “paralelo” nos proporcionará una visión mucho más enriquecida y enriquecedora del mismo. Este trabajo constituye también, desde su concepción, una experimentación y búsqueda (ya no sólo desde el punto de vista de la investigación sino también a nivel de presentación-exposición-contitución del mismo como objeto tangible) de una provocación al lector de establecer conexiones múltiples y variadas entre hilos discursivos “paralelos”. Si el lector así lo considera, puede optar por seguir el discurso de estas notas al margen. Se hallará entonces ante un trabajo de cierta linealidad centrado en conceptos espaciales y referencias cercanas en mayor o menor medida al texto principal.

ESPACIO

Hoy día muchas son las disciplinas que toman el espacio como parte fundamental de su estudio. Pero en cada caso el término admite y absorbe múltiples matices posibles.

Tal vez por que le hemos atribuido la cualidad de esponja, hemos acabado asumiendo el concepto de espacio como un nombre que admite casi cualquier apellido.

José Luis García (1976) afirma que el espacio estaría sujeto, desde el punto de vista conceptual, a la ciencia que lo estudia. Por lo tanto, habría diferentes definiciones.

Fig. 1. “Proceso de entendimiento de la ciudad”

(Dibujo del autor)

Fig. 2. “Fenómeno de absorción demográfica en el contexto urbano a lo largo del siglo XX”

(Dibujo del autor)

Podemos, sin entrar en los amplios posibles matices que se han dado o podrían darse al término, llegar a decir que hemos hecho del espacio un término genérico que nos prepara la atención para aquello que le sigue.

“Los espacios modernos son especialmente inhabitables. Estas construcciones se establecen y brotan contrariamente a la antigua estructura, y afirman con claridad un motivo de existencia totalmente diferente. Siempre estudiamos un proyecto que no es un proyecto aunque lo parezca, está destinado a ser manipulado desordenadamente por todos los que intervienen. Por el contrario, allí donde aguanta, puede ser construido, se ha convertido en plausible” (Kroll, 1995:84).

TRANSPARENCIA FENOMENOLÓGICA

Cuando hablamos de transparencia, distinguimos la transparencia fenomenológica (contemporánea) en oposición a la transparencia literal (moderna, que nace de la emoción del descubrimiento del vidrio), valorando la primera como un discurso-recurso del mundo pictórico que trabaja la tensión entre planeidad y profundidad fluctuante, derivada de la posibilidad de poder ver, gracias al movimiento, dos objetos (uno detrás del otro) al mismo tiempo. Esto implica, en arquitectura, la percepción simultánea de diferentes localizaciones espaciales. Espacios diferentemente cualificados que se maclan en una percepción activa que los atraviesa, reconoce y superpone.

“La transparencia puede ser una cualidad inherente a la substancia —como ocurre en una tela metálica o en una pared de vidrio—, o puede ser una cualidad inherente a la organización—como así sugieren Kepes y Moholy, aunque este último en menor medida. Y precisamente por esta razón podemos distinguir entre transparencia literal o real y transparencia fenomenal o aparente” (Rowe, Slutzky, 1963:5).

Fig. 3. “Les fenêtres simultanées”, 1912 (Delaunay)

Fig. 4. “El violín”, 1911 (G. Braque)

viajar y a la vez estimula nuestra actitud perceptiva ante las realidades que nos evoca, pudiéndolas entender como objeto en sí mismo o como referencia de nuestra realidad más cercana con la que cuestionarnos (vernos identificados). Una verdadera poesía aplicable a la experiencia perceptiva de la vida.

Nos centraremos en la ciudad contemporánea, a través de discursos que beben, en su mayoría, de reflexiones heredadas de mediados y finales del sXX.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

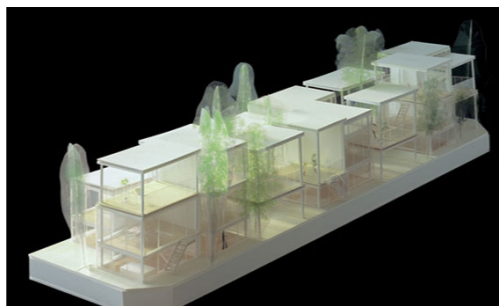


Fig. 6

Objetivos

A lo largo del siglo XX, y con más intensidad a partir de la utilización más extendida del vidrio como material de arquitectura, el discurso arquitectónico ha revelado su interés por la cualidad de la transparencia, sus manifestaciones y su esencia.

“«Simultaneidad», «interpenetración», «superimposición», «ambivalencia», «espacio-tiempo», «transparencia»: en la literatura de la arquitectura contemporánea estas palabras, y otras semejantes, son empleadas a menudo como sinónimos. Todos conocemos las manifestaciones a las cuales son aplicadas, o eso presumimos. Se trata, según creemos, de las características formales específicas de la arquitectura contemporánea; y, como respondemos a ellas, raramente intentamos analizar la naturaleza de nuestras respuestas. [...] a menos que examinemos la naturaleza evasiva de tales palabras, podemos correr el peligro de interpretar erróneamente las formas de la lúcida complejidad a la que, en algunos casos, pueden estar refiriéndose”

(Rowe, Slutzky, 1963:1)

Con el tiempo, este discurso de lo material se ha visto superado por un carácter metafísico que habla de procesos mejor que de hechos, de sistematización mejor que de composición, de una expansión de varias ramas que han acabado colisionando y entremezclándose, naciendo de este suceso el germen del pensamiento contemporáneo, aquél interesado en una apertura de miras, en una consciencia de necesaria interdisciplinariedad para abordar temas que el contexto actual ha devenido complejos.

“[...] la transparencia [...] se entrelaza con otros niveles de interpretación, niveles que se hallan admirablemente definidos por Gyorgy Kepes en su obra *Language of Vision* [1969]:

Si vemos dos o más figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo la transpa-

LUGAR

Concreción. Si el espacio, en su concepción primaria, tiende a desvanecernos la imagen de unos límites, o los límites de una imagen, el lugar nos fija desde el primer momento a un rango (espacial) de percepción concreto y necesario para una comprensión recíproca de la información (espacial) comunicada.

“La identidad humana presupone la identidad del lugar” (Norberg-Schulz, 2007).

Francisco Jarauta habla de lugar en oposición al “afuera” (Jarauta, 2011:4)

AMBIENTE

Referencia. Tiene una connotación positiva. Contexto, no sólo espacial, ligado a una referencia (“puntual”) espacial primaria. Ambiente implica un derredor referido, un elemento punto y un alrededor del mismo (ambiente).

Tal vez podríamos establecer un vínculo con lugar, dado que si hay lugar, hay ambiente.

Frente a entorno, del que hablaremos seguidamente, ambiente adquiere un matiz de familiaridad, cercanía, necesidad de detalles, profundización.

SITIO

Más concreción. No por más especificidad, sino porque mientras que un lugar puede sernos ajeno en principio, un sitio nos es conocido de antemano.

Heidegger habla de sitio como una idea de espacio colonizado, un espacio del que por algún medio nos apropiamos (espacio+propiedad). Un hueco ocupado.

PARAJE

Heidegger se refiere a la idea de paraje del mismo modo que a la de sitio con respecto a espacio. Es decir, paraje añadiría el matiz de propiedad a la idea de paisaje (paisaje+propiedad).

Fig. 5. “L'étrange oiseau et le taureau”, 1957 (Le Corbusier)

Fig. 6. “Apartamentos Shakuji”, 2009 (Sanaa)

TERRITORIO

José Luis García (1976), en su obra “Antropología del territorio”, plantea un acercamiento al concepto de territorio desde la óptica antropológica, señalando la necesidad de relacionar el soporte territorial estrictamente físico natural con la cultura, ya que ésta es la que le da sentido en una comunidad humana. Citando a Hall señala que el territorio es sólo comprensible desde los códigos culturales en los que se inscribe.

Alejandro García Moreno (2010), en su tesis doctoral, habla de territorio como construcción social, lo que nos agrega al concepto de soporte un nuevo matiz de contexto, un medio físico que interactúa con los procesos económicos y culturales de las comunidades que lo habitan. Delimita las opciones entre las que los grupos humanos podrían elegir en función de sus necesidades, tradición, etc. El territorio va a contribuir a la construcción del medio simbólico y el acervo cultural de las sociedades al conectar determinados enclaves del paisaje y lugares específicos con experiencias, tradiciones, leyendas o tabúes, dándolos una especial significación simbólica. Podríamos añadir incluso que, de esa manera, el territorio da una identidad a la sociedad que acoge, entendiendo por identidad que una determinada cultura se identifique con un paisaje concreto.

Está claro que no podemos hablar de territorio como mero soporte de nuestro quehacer cotidiano, porque el espacio vivido da lugar a actuaciones que modifican el soporte, variándolo, transformándolo y adaptándolo a los grupos humanos, en tiempo y espacio. J. L. García (1976) trata precisamente el aspecto del espacio y del tiempo como elementos que van a formar parte de cualquier idea de territorio. No tendría sentido una idea puramente geográfica de territorio sin una contextualización en espacio y tiempo. De esa manera, podríamos llegar a diferenciar territorios según los grupos humanos en el presente y territorios que, a pesar de compartir las mismas coordenadas geográficas, muestran diferencias en distintos momentos históricos (variaciones físico-simbólicas asociadas a los cambios humanos).

rencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas” (En Rowe, Slutzky, 1963:2).

Nuestra intención es ir descubriendo cómo la transparencia fenomenológica o fenomenal, propia de la arquitectura contemporánea, está presente en los ejemplos referidos, con los diversos matices en cada caso, para finalmente llegar a ver cómo la condición de un emplazamiento complejo (el entorno urbano) va a provocar el necesariamente nuevo entendimiento de dicha transparencia como una multiplicidad que vaya a interactuar con su entorno inmediato.

Nos interesa ver sobre todo cómo, en ejemplos de arquitectura contemporánea desde finales del siglo XX hasta nuestros días, la cuestión de la transparencia a la que nos referimos, cualidad que comporta en mayor o menor medida cada una de las propuestas de Calvino, pone en evidencia una doble cuestión (un doble objetivo) en relación a la ciudad: por un lado, el respeto de una situación (ya sea un tránsito o cualquier reflejo de un hábito humano) natural heredada y, por otro, la creación de un lugar de encuentro. En definitiva, la constante doble realidad de las circunstancias heredadas en contraste (opositivo o no) con las derivadas de situaciones de “necesidad”, oposición, intención.

Dicho de otro modo, trataremos de poner en valor la transversalidad del proyecto arquitectónico en relación con la interpretación cultural del espacio público y el espacio privado.

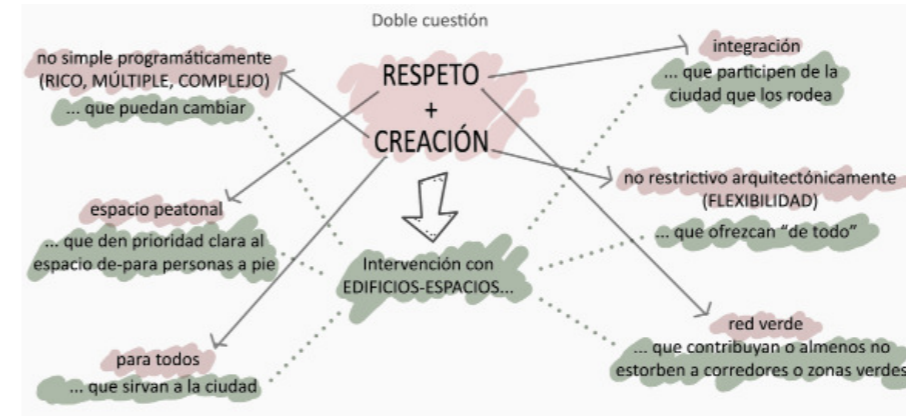


Fig. 7

Problemática de partida

Insistimos en la inserción en el contexto determinado del que venimos hablando (finales del s XX) como problemática de partida, entendiendo el papel de los ejemplos estudiados en cuanto a la doble cuestión de respeto (por una situación heredada) y creación (de una situación nueva).

Hoy día consideramos esta doble cuestión como principal preocupación de la buena arquitectura urbana. Muchas veces son difusas las fronteras entre espacio público y espacio privado. Conscientes de ello, y considerando ventajosa la clara distinción de ambos ámbitos en la ciudad tradicional, la ciudad contemporánea tiene a su disposición una oferta mayor, un reto, gracias a avances, tanto a nivel teórico como tecnológico, de la comprensión y propuesta vivencial del espacio urbano, que facilitan recursos que, controlados, podrían reforzar la idea de complejidad y multiplicidad trasladada al espacio y tiempo urbanos hoy.

Otra cuestión heredada de reflexiones del pasado siglo es la de libertad dentro del espacio privado. La capacidad de adaptabilidad de un espacio a la vida y requerimientos del usuario. En arquitectura, históricamente se ha vinculado este concepto al de flexibilidad. J. Habraken hablará de soportes como esos elementos-espacios que van a servir de apoyo, convenientemente diseñados, al espacio que interesa como versátil y flexible (ver nota el margen en cap. 1, pág. 28).

Llega a decir J.L. García que, a través de la semantización, el hombre hace del espacio territorio. Entendemos que García habla de territorio como transformación del espacio a través de medios o caminos bioculturales.

“El proceso de semantización adquiere proporciones propias en cada grupo cultural y es el que verdaderamente transforma el espacio en territorio” (García, 1976:42).

García llega a decir que el territorio no existe hasta la semantización del espacio, y los mixes y zapotecos dicen que son las palabras las que crean el mundo.

PAISAJE

“El término paisaje derivaría de país, como adaptación de las palabras francesas paysage y pays, (con raíz similar a paisano); cuyo origen común en latín sería pagus, que significa demarcación rural o cosa relacionada con el campo [...]. Dicho término tendría fuertes connotaciones utilitarias, que recoge el verbo pagar: en la Edad Media la economía tenía como referencia el campo y al campesino sobre el que recaían las cargas tributarias [...]” (Gámiz, 2001:16).

R.A. Pereira de Lima (2003) precisa la idea de paisaje como relación entre sociedad y naturaleza, idea predominante entre la primera mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El paisaje sería la representación de una imagen que relaciona la sociedad y el medio natural (forma geométrica, belleza, estética, etc., resultante de la acción humana sobre el medio natural).

De cualquier manera, podríamos hablar de paisaje, en la mayoría de los casos, desde cierta perspectiva de instrumento artificial de representación del territorio. Fotografías de un mismo objeto desde distintos ángulos y con diferentes configuraciones de las cámaras. Más que con la referencia del objeto como territorio nos interesa quedarnos aquí con la idea del paisaje como imagen, como representación unilateral. Tan sólo el conjunto de “todas” las posibilidades de captura de dicho objeto darán testimonio de su existencia y ayudarán a comprenderlo.

J. Nogué (2010) nos habla también del paisaje. Insiste en no confundir el hecho de que el paisaje es un proceso con el “todo vale”.

PERSPECTIVA ETIC / EMIC

En antropología diferenciamos perspectiva etic de perspectiva emic, entendiendo la primera como la que se apoya en el proceso verificacionista, basado en documentación ajena a la información que las personas objeto del estudio nos puedan facilitar, opuesta a la segunda, consistente entonces en esto último.

ENTORNO

Desde las ciencias exactas, los conceptos de entorno nos hablan de un perímetro, de un campo que, a pesar de ser genérico, es concretizado, acordado, comprendido y asumido, un tablero de juego sobre el que jugar. Un área de concreción compartida, convenida.

CONSISTENCIA

“Es conocido el hecho de que el escritor italiano Italo Calvino murió una semana antes de emprender un viaje a los EEUU para pronunciar seis conferencias en la Universidad de Harvard, las prestigiosas “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”. En el momento de su fallecimiento, Calvino tenía decidido el título en inglés del ciclo, Six Memos for the Next Millenium (traducido como Seis propuestas para el nuevo milenio) y había escrito enteramente cinco de las seis conferencias” (CORTÉS, 2008: 11).

MULTIPLICIDAD

El concepto mismo ha sido objeto de trabajo en numerosas y formidables ocasiones. Mies van der Rohe (1886-1969), experimentó ya con las posibilidades del vidrio.

En su Rascacielos de la Friedrichstrasse (o “rascacielos de vidrio”, de 1921), del mismo modo que Aalto lo pone en evidencia con los diseños del vaso Savoy (1926), advierte ya la opacidad del vidrio transparente, los grados de transparencia que el vidrio es capaz de mostrar según la incidencia óptica sobre su superficie, una superficie que ya puede jugar a no ser plana, dando lugar a una multiplicidad de circunstancias (grados de transparencia, irisaciones,...) anteriormente no consideradas. En este sentido, podríamos relacionar el planteamiento con-

Metodología

Para ello emplearemos un acercamiento de base bibliográfica (lo que en antropología se entiende como perspectiva etic), manejando y valorando diferentes aproximaciones y referencias a los conceptos que soportan nuestro discurso (perspectiva pluridisciplinar).

En paralelo, estableciendo cruces y tangencias, soportes y añadidos, puntos de luz y ligazones, podemos seguir un discurso secundario mediante las notas al pie, e incluso un terciario que interactúa de manera no menos evidente, también manteniendo su autonomía identificable, formado por imágenes e ilustraciones oportunas en cada momento de la línea principal.

Las imágenes acompañan, ilustran y proponen reflexiones adyacentes. Los márgenes complementan información del discurso principal, sirviendo de apoyo en unas ocasiones, de propuesta en otras, respondiendo a la pretensión de completar aquél e incluso abordarle por otros frentes de interés, unos programados desde el principio y otros que se han ido descubriendo y eligiendo con el avance del trabajo.

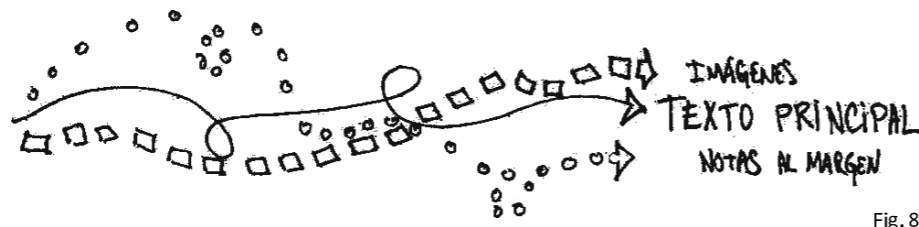


Fig. 8

Espacio público – espacio privado

Relacionamos el espacio público con determinados conceptos vivenciales-humanos:

El concepto de vivilidad comienza a utilizarse a finales del siglo XX, en relación a las situaciones de despersonalización que se comienzan a percibir en la ciudad moderna.

El concepto de serendipia proviene de la tradición persa. Más utilizado en nuestro contexto es el concepto de azar o incluso de *deriva*, desarrollado por los situacionistas. No obstante, la serendipia no deja de tener un matiz añadido de constituir un acto de fortuna, algo bueno e inesperado al mismo tiempo, un azar benigno.

La cuestión de la movilidad/estancia en un espacio público es un asunto tratado también por Jan Gehl, quien lo relaciona con actitudes de presencia en el espacio público: estar de pie, sentado, caminando, observando, hablando, ... (ver Gehl 2003).

Con respecto al espacio privado, la preocupación de los arquitectos por cuestiones como la habitabilidad ha sido más evidente a raíz de los problemas de alojamientos masivos, donde se empieza a considerar la cuestión de la vivienda mínima. La RAE se refiere a habitabilidad como la cualidad de lo que es habitable. Como habitable encontramos “que posee las condiciones necesarias para poder ser habitado”. Finalmente, en habitar, “vivir habitualmente [una persona o un animal] en una zona o lugar determinados”. Pero entonces, ¿en qué deriva tal “habitar”?

Cuando Martin Heidegger (1951) se refiere al habitar, lo hace en contraste con los términos construir y pensar. Resulta interesante su aproximación a los tres conceptos desde el lenguaje. Destaca la importancia del lenguaje como primer condicionante de nuestra expresión (en alemán construir [bauen] equivale a habitar). En cualquier caso, son conceptos que guardan estrecha relación con el lugar. Podríamos llegar a entender, a este efecto, habitar como el “modo de ser en un lugar” y construir como el “modo de estar” en un lugar. Desde diversas lenguas, la noción de habitar implica “cuidar”, velar por algo, custodiar, proteger. Ese modo de ser-estar debe ser activo, debe implicar un “entender-definir” un espacio con que nos relacionamos. Aquí resulta conveniente entonces su idea de pensar: pensar como viajar en el espacio, colonizándolo antes de pisarlo, haciéndolo lugar antes incluso que sitio.

temporáneo del espacio urbano con este tipo de experimento, vinculando el espacio moderno a aquel vidrio plano y totalmente transparente: un paso hacia la multiplicidad y el entendimiento de una situación continua y perceptivamente dinámica, compleja. Tanto desde el enfoque mismo del trabajo como desde la primera imagen de transparencia fenomenológica, terminamos llegando a concebir una complejidad como una multiplicidad enriquecida por las personas.

Tras la crítica al espacio urbano heredado de la experimentación del MoMo se esconde una intención clara de propuesta de recuperar el espacio público para el ciudadano.

“El capital nunca resuelve los problemas de crisis sino que los traslada de un lugar a otro” (David Harvey)

DERIVA SITUACIONISTA

“Desde la *dérive* de Guy Debord (entendida como una técnica de tránsito fugaz a través de situaciones cambiantes) al proyecto New Babylon de Constant, crecieron una amplia serie de ideas y proyectos cuya intención principal no era otra que la de construir espacios abiertos para sujetos nómadas, cuya forma de vida siempre transitoria iba definiéndose de acuerdo a la lógica de los acontecimientos, tal como sugeriría más tarde la Walking City, proyecto realizado por Archigram en 1963”

(Jarauta, 2011:5)

Fig. 7. “Doble objetivo del trabajo”
(Croquis del autor)

Fig. 8. “Triple discurso: estrategia de aproximación simultánea”

(Croquis del autor)

NO LUGAR

Marc Augé (1992) habla de los no-lugares (non-lieux) en oposición a los lugares, como algo transitorio, en lo que no reparamos en nuestro vivir cotidiano, sumergidos en la dinámica de una sobremodernidad, plena de llamadas y por compleción omisiones de la atención.

Sin duda otros autores han hecho referencia a esta situación de la contemporaneidad. Koolhaas (1997) se refiere a ella desde su discurso de la ciudad genérica.

Lipovetsky (1990) hablaba también de los no lugares desde su visión de la sociedad contemporánea como “El imperio de lo efímero”.

CASA

Dice Sou Fujimoto: “Yo concibo una casa como la totalidad de los lugares donde los seres humanos interactúan en sus quehaceres diarios” Y sigue: “Si lo entendemos así, se trata entonces de un lugar donde se mezclan, se amalgaman, interior y exterior, naturaleza y artefacto, casa y ciudad”

(Fujimoto)

Habla primero de lugares, y luego de lugar, de un lugar contenedor de esos otros lugares, un lugar por lo tanto complejo. El otro concepto que introduce es el de frecuencia como cotidianidad. Por último habla de la fusión de interior y exterior, lo cuál implica una disolución de los límites que podrían inducirnos a distinguir la ciudad (que entendemos sin límites actualmente) y la casa (que desde la preconcepción de propiedad ineludible sí los tiene) para luego fundirlas en una sola abstracción espacial que considerará una unidad testigo de nuestra vida diaria y llamará en todo caso casa.

No difiere entonces de la visión de Martin Heidegger de región.

“Imaginemos que la arquitectura se viera como un verdadero lenguaje, , ya que nada es más privado que el pensamiento y más angustioso qpara el poeta que editar su pensamiento para convertirlo en público. Como lo de be ser también escribir un poema, o escenificar una coreografía, o tocar esa sinfonía que evidentemente surgió en lo más privado de la mente del maestro Fryderyk Chopin, un una tarde triste. Pero deberá tocarla él para que pueda ser oída. Deberá escribirla, anotarla. Asimismo, la cuestión de la arquitectura es precisamente configurar la ediciión de la dimensión pública de lo que somos, lo que supone una revolución permanente de la arquitectura. La arquitectura surge en el tiempo como una idea que puede ser inventada, como la posibilidad de su invención en un ámbito. La arquitectura, vista de este modo, pasa a ser mucho más interesante y puede evitar una visión práctica, de repetición de las mismas cosas”

(Piñón, 2003:20-21).

El siglo XX ha acogido multitud de cambios en el contexto artístico. La sociedad ha cambiado a nivel mundial. Avances mediáticos han hecho que todo cambio haya sido comunicado y extendido en poco tiempo, con una velocidad como hasta entonces no había habido precedentes. Esto ha supuesto un proceso de aceleración que, unido a fenómenos demográficos característicos como el éxodo rural, ha sido irreversible, desembocando en un modo de entender el mundo, una cosmovisión también totalmente nueva, ligada a esa condición de rapidez, de espontaneidad, de volatilidad, una cualidad de efímero que exige interés y dedicación por conocerlo frente a la fácil postura de “ya me enteraré de la siguiente”. El movimiento moderno nació paralelo a otras revoluciones artísticas contemporáneas, vinculado a unas y a otras en mayor o menor medida en determinadas situaciones. Pero “a partir de los ’90 los problemas son otros y la arquitectura hace suyos una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales” (Jarauta, 2008) distintos de la época anterior. Problemas planteados medio siglo antes pero que han exigido otros tipos de cambios (de índole social-demográfica-política-ecológica) para comenzar a manifestarse como referentes a la arquitectura como tal.

El hecho de que la población urbana a comienzos de siglo fuese del 10% y en el año 2000 superase el 50% pone en evidencia cómo o, al menos por qué la arquitectura urbana contemporánea ha sido campo de amplia reflexión.

Es importante, consideramos, ver cómo esa situación puede haber afectado en mayor o menor medida todas las artes, pero la arquitectura no refleja tal afección como algo anecdótico relativo a la expresión, sino como una profunda necesidad, un nuevo condicionante que altera su propia concepción en este nuevo contexto. El mundo ha cambiado y con él la arquitectura. Un mundo urbano, una arquitectura urbana, una reflexión actual.

CIUDAD

J. Nogué (2010) se refiere al concepto de ciudad en paralelo al de paisaje, cuando dice que debemos tener cuidado con el “todo vale”. La ciudad, debe ser vista como un proceso, no como un objeto, no como un lugar. No habría entonces que hablar de si la ciudad cambia, sino de la velocidad a la que lo hace (matiz que es tema central en Harvey, 2012).

MITO

El concepto de mito lo relacionamos en este discurso sobre todo en relación al concepto de territorio.

Algunos grupos tradicionales, como los mixes o los zapotecos en Mesoamérica, valoran hasta tal punto su lengua, que son precisamente las palabras (unas palabras y no otras) las que verdaderamente desvelan el mundo circundante y lo llevan al conocimiento, ordenando las relaciones del grupo que las utiliza con su *medio inmediato* (Aparicio, 2009. Para este autor, medio inmediato es, en este caso, el espacio de interacción cotidiana física, social y cultural).

Contrastando dos sociedades complejas y tremendamente diferenciadas como la occidental (matriz) y la tradicional mesoamericana a la que nos hemos referido, vemos que lo expuesto por J. L. García para la primera, entendemos, tiene mucha relación con lo que los propios miembros de grupos amerindios dices de la suya. El factor común que podemos sacar es que no existe territorio fuera de la cultura, aunque en cada una se defina de una manera.

Me parece interesante la definición de mito que hace Malinowski, “construcción de la realidad primordial que busca justificar los valores morales, las creencias y el orden social” (Malinowski, 1895:175), salvando su condición de paradigmática por el contexto protoantropológico en el que se dio. A partir de Clifford Geertz (1990), entendemos que cualquier explicación cultural se ha de dar desde el contexto humano que la genera. Todos los acercamientos externos son interpretaciones y comentarios.

CASA Y CIUDAD

Hay quien establece la distinción desde el principio, y hay para quien ambos conceptos coinciden en uno mismo, en un sentido de identidad, y entonces lo llamamos hogar.

Para quien decide separarlos, hay quien recurre a nociones de escala, y hay quien sencillamente se apoya en otros términos, cuantitativos (que una tenga más que la otra) y/o cualitativos (que una sea más que la otra). El lenguaje nos traiciona aquí por el modo comparativo, donde tal distinción parece desvanecerse en el momento en que “más” nos lleva a pensar inmediata e instintivamente en términos de calidad y cantidad tanto de magnitudes absolutas como de magnitudes relativas ligadas a la escala. Pero la diferencia existe en términos de comprensión contextual, y es necesario reparar en ella.

Hay quien habla de casa y ciudad como hoja y árbol. Al mismo tiempo, hay quien afirma que la ciudad no es un árbol.

Sin duda son nociones que dan para un trabajo, cada una de ellas y, por supuesto, ambas en contraste. No queremos que esta cuestión sea el centro de nuestro trabajo, pero no podemos esquivarlo como si nos fuera posible verlo como ajeno.

Cada texto referido a la problemática que nos ocupa menciona estos u otros términos equivalentes en uno o varios momentos. El espacio solía ser terreno exclusivo de la geografía, pero de dos siglos hasta aquí el espacio ha sido testigo, objeto y sujeto de tantos cambios que se ha convertido en una cuestión si no central sí siempre ineludible en muchas otras ciencias, discursos y disciplinas.

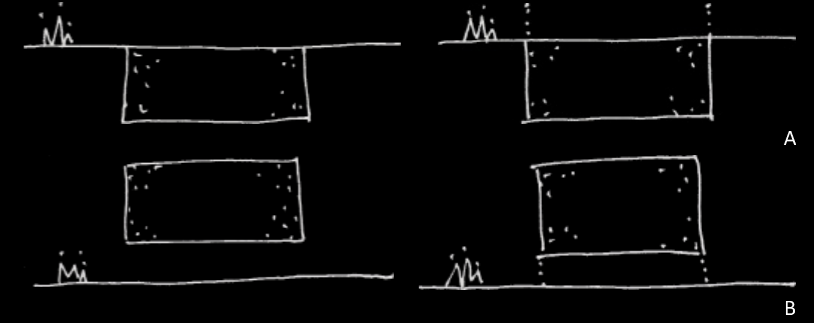
La antropología lo hizo tal vez oficialmente desde el simposio Man the Hunter, donde se debaten cuestiones que se refieren al comportamiento de determinados grupos humanos en relación directa con el territorio. Digo tal vez porque desde la antropología actual resulta impensable haber podido considerar separados cultura y espacio en ningún momento. Somos seres activos y dinámicos, de naturaleza perceptivo-locomotriz, manifiesta incluso en nuestro propio pensar, imaginar. El viajar con la mente, soñar, pensamos en movimiento. Dice (Parafraseando a) David Harvey que cada vez ese movimiento es más rápido y como no repararemos en ello y seamos conscientes de esa realidad que nos es impuesta, acabaremos por no pensar. Mágica fusión. Interés en el proceso.

Muchas otras disciplinas-ciencias-discursos hacen referencia a la noción espacial a través de la noción de movilidad, conveniente en mayor o menor medida según el cuidado que tengamos al aproximarnos a otro concepto tan complejo. En cualquier caso, resulta una aproximación obvia. Tanto que actualmente supone en sí misma una cuestión de dedicación específica en ámbitos domésticos, urbanos, locales, regionales y transregionales.

Podríamos, pensamos que indiscutiblemente, establecer un paralelismo entre arquitectura y geografía a través de la escala. Por ello, desde esta visión de fusión de tales límites, consideramos oportuno haber incluido en el texto secundario comentarios relativos a diversas nociones espaciales que, desde la geografía (en su mayoría) y desde la antropología, sociología, política y urbanismo, se han ido introduciendo como conceptos clave en el discurso de la arquitectura.

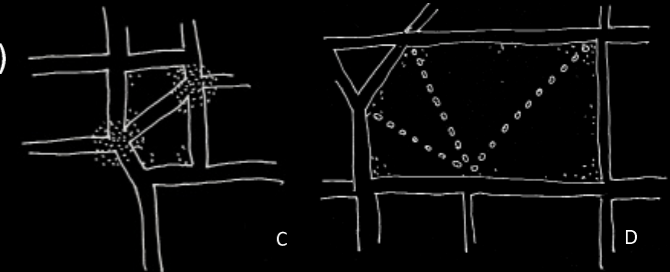
CREACIÓN DE UNA PLAZA (adireccional)

- Por liberación del solar
- Por permeabilidad del solar
- Por liberación de la PB
- Por permeabilidad de la PB



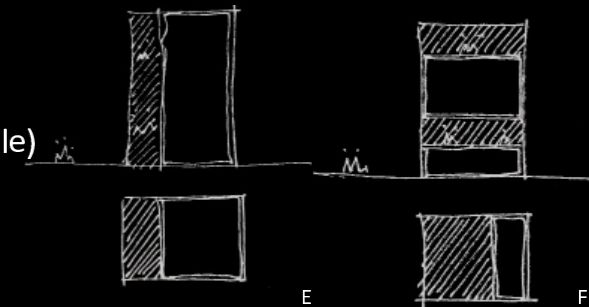
CREACIÓN DE UN ESPACIO DE TRÁNSITO (direccional)

- Por unión de dos puntos antes inconexos
- Por respeto de un tránsito de uso heredado



ASUNCIÓN DE ROLES PÚBLICOS

- Edificio entero (demasiado utópico, casi irrealizable)
- Parte del edificio
 - En planta
 - En sección



Espacio objeto de paseos espontáneos - mirar - estar de pie - estar sentado - serendipia

Fig. 9. De arriba a abajo, de izquierda a derecha:

- A Croquis relativos a la liberación y permeabilidad del solar
- B Croquis relativos a la liberación y permeabilidad de la PB
- C Croquis relativos a la unión de dos puntos inconexos
- D Croquis relativos al respeto de un tránsito heredado
- E Croquis de asunción de roles públicos en planta
- F Croquis de asunción de roles públicos en sección

(Dibujos del autor)

MECANISMOS CONTEMPORÁNEOS DE INTERACCIÓN CON EL ESPACIO PÚBLICO

“[...] tiene el aspecto despierto, inteligente, como esos bebés que no paran de moverse y acaban con la paciencia de los padres que los quieren fotografiar. Pero es que es así, el edificio está vivo y aún hoy, al cabo de veinte años, lo demuestra [...]”

Renzo Piano
(Compans, 2007)

“[...] ¿sabrá preservar esa doble identidad y continuar siendo a la vez este monumento que afirma el poder público y esta ciudad dentro de la ciudad, acogedora y generosa?”

(Compans, 2007)



Fig. 10

“NUESTRA PREOCUPACIÓN POR LA FLEXIBILIDAD NOS HA CONDUCIDO IGUALMENTE A INVENTAR LA NOCIÓN DE “ACTIVIDADES NO PROGRAMADAS”

(PIANO)

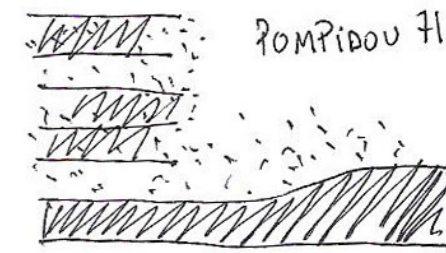
1971, Centro Cultural Georges Pompidou en París, Francia (Richard Rogers + Renzo Piano)

El contexto contemporáneo, si observamos la cuestión de proporción espacio público-privado, se ha encontrado con una herencia arquitectónica urbana de carácter privado demasiado invasiva. Por ello parece evidentemente lícito el propósito aquí presente de intentar mostrar cómo de alguna manera, en las diferentes formas de plantear y pensar sobre este asunto, una o varias proposiciones estén siempre íntimamente relacionadas y/o identificadas con el propósito-tarea de “liberar” espacio, de re-donar espacio a la ciudad, puntos de respiración y de expansión del espacio público que la arquitectura del último siglo había comenzado a estrangular en exceso.

“El debate sobre la arquitectura contemporánea ha dejado de ser hoy autorreferencial. [...] a partir de los ‘90 los problemas son otros y la arquitectura hace suya una serie de nuevos contextos políticos, sociales, y culturales, próximos a los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época. Estos cambios son pensados desde una dimensión globalizada que, por una parte, ha permitido superar ciertos esquemas interpretativos y críticos y, por otra, ha forzado a la arquitectura a plantearse nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano” (Jarauta, 2011:1)

En realidad se trata de un conjunto de debates en juego ya a mediados del s XX pero que, en este momento (caso del concurso que veremos a continuación), alguien va a entender con especial finura.

Por lo tanto, no hablamos de finales del s XX como límite rígido frontera entre dos maneras de pensar y entender esta cuestión de la relevancia de la arquitectura urbana en relación con el espacio público, pero sí coincidimos en considerar esta época como un punto de inflexión relevante en cuanto a la actitud de relegación de los aspectos más formales y estéticos en favor de situaciones que relacionan la arquitectura con cuestiones más acordes con aspectos culturales, sociales y antropológicos del contexto urbano.



A partir de los ‘60, surgen grupos de arquitectos que comienzan a cuestionarse ciertos aspectos-principios del Movimiento Moderno. Comienza ya a percibirse un cambio de mentalidad en cuanto a la concepción de la arquitectura, dotándola cada vez más de un carácter más social y humano del que había tenido hasta el momento. Comienzan también a ver la ciudad como algo que desborda la propia arquitectura, algo mucho más complejo, rico e indivisible que un conjunto de edificios y redes, de alojamientos y transportes, gracias a aportaciones teóricas de otras ramas como la sociología y la antropología.

Entre estos grupos de arquitectos, encontramos el caso del Team X. Sus ideas se plantean en torno a las cuestiones de: asociación, identidad y flexibilidad.

“La Calle es el lugar de encuentro social en el cual los grupos y los individuos se ponen en contacto entre sí y con el mundo exterior. Entienden que el funcionalismo había sustituido la Calle Corredor del S. XIX por un espacio verde corredor entre bloques edificados, que diluía e impedía los vínculos de vecindad de la sociedad tradicional. Se trata entonces de recuperar la calle como lugar de encuentro social” (Smithson).

Fig. 10. “Un particolare della soluzione nella copertura”

(MARINELLI, 1978:73)

SOBRE EL TÉRMINO MODERNO

Si bien en el contexto del discurso de arquitectura se suele dar por supuesto, no está de más aclarar el uso del término *moderno* a lo largo del trabajo.

En este caso, obviaremos la terminología estrictamente historiadora que utiliza el término de lo moderno para referirse a aquello que acontece en el período de la Edad Moderna, entre 1492 y 1789. Del mismo modo, dejaremos a un lado el uso del término moderno como lo último y lo más reciente en el tiempo.

Por ello, nos quedaremos finalmente con aquél uso del término que lo refiere al período, dentro de la historia de la arquitectura, en tomo a la primera mitad del s XX en Europa, el Movimiento Moderno.

FUN PALACE, 1964 (CEDRIC PRICE)

Cedric Price nació en 1934 y ha sido una de las figuras más influyentes en la arquitectura actual. Muy cercano a las propuestas utópicas de Archigram y Yona Friedman, con sus propuestas en las que siempre resaltó la importancia de la flexibilidad en el diseño arquitectónico, logró posicionarse también como un teórico importante de la segunda mitad del siglo XX, que escribió poco pero predicó con sus ideas.

Sus proyectos representaban una adaptabilidad extrema, siempre pensando en la posibilidad de que su uso cambiase de forma impredecible. Pero sin lugar a dudas, uno de sus proyectos más importantes fue el Fun Palace (Palacio de la Diversión), diseñado en colaboración con la directora de teatro Joan Littlewood entre 1961 y 1972 y que proponía unas escenas sin precedente para interactuar con el entorno urbano, que dieron como resultado un edificio que, en cada una de sus partes, respondía adecuadamente a las necesidades de sus visitantes.

Esencialmente “re-programable”, el Fun Palace se adelantó a su tiempo al mostrar un interés y apoyarse ampliamente en las nuevas tecnologías” (Pohl, 2009)

Cedric Price trabajó a lo largo de su carrera con Buckminster Fuller y con Peter Hall, entre muchos otros.

Desdibujando los límites

Como posible referencia en las cuestiones que se tuvieron en cuenta en el concurso, no podemos evitar mostrar la vinculación con un proyecto de 1964, el Fun Palace, de Cedric Price, que, si no fue referente directo, sí lo consideramos relevante por su planteamiento acorde con la propuesta ganadora.

“Price’s Fun Palace was to be unlike any building before that time, but set the stage for architecture for years to come. It was the inspiration for the Pompidou Centre in Paris, and it has continued to inspire architects in the decades since” (Mathews, 2005:74-75).

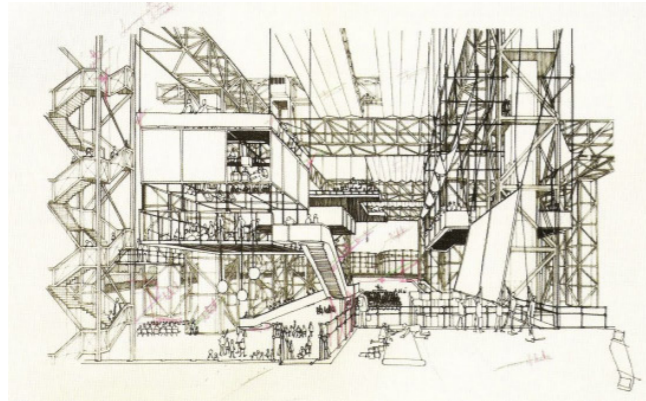


Fig. 11

Destacamos la idea de comenzar a desdibujar límites interior-exterior, así como la de una estructura de celosía que, mediante repetición, nos va a generar un gran pabellón cubierto, o varios apilados en altura, donde pueden suceder infinidad de situaciones, con una libertad para organizarse como espacio interior pero admitiendo a su vez la integración de juegos con vegetación y elementos más propios de espacios “exteriores”: la idea de habitar un vergel.

“The users could improvise and change their own spaces, using the cranes to assemble prefabricated walls, platforms, floors, stairs, and ceiling modules” (Mathews, 2005:81).

El proyecto también ha sido relacionado con los situacionistas (ver nota en cap.6, pág.81), así como con los planteamientos de Yona Friedman (ver cap.2, pág.35).

Concurso para el Centre du plateau Beaubourg. París, 1971.

El concurso reunió a los estudios más importantes de la época, a nivel mundial. Se trataba de una propuesta de revitalización de un espacio muy significativo a nivel urbano, dentro de una ciudad tan significativa como ha sido y es hoy día París.

De entre todas las propuestas, vamos a comentar tan sólo aquellas que, a nuestro juicio, trataron temas cercanos a la propuesta de Rogers y Piano, bien de manera aislada, bien de un modo diferente.

En primer lugar, la propuesta de los españoles (Fig. 12). Se trataba de un edificio objeto, con cierto carácter platónico, ensimismado, a pesar del cuidadoso tratamiento de la envolvente, manejando conceptos de transparencia de los que venimos hablando, desde la fenomenal hasta también matices de veladuras e ingravidez. Sin embargo, esta propuesta, desde su propia presentación, se mantiene al margen, ajena al emplazamiento concreto y específico donde se iba a emplazar el edificio. He aquí, consideramos, su punto débil.

En segundo lugar, la propuesta de la Fig. 14. Tuvieron en cuenta la consideración del espacio urbano en cuanto a la creación de un espacio de tránsito que conecta dos calles preexistentes de la ciudad, atravesando todo el nuevo edificio proyectado.

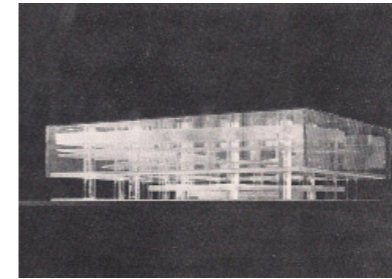


Fig. 12

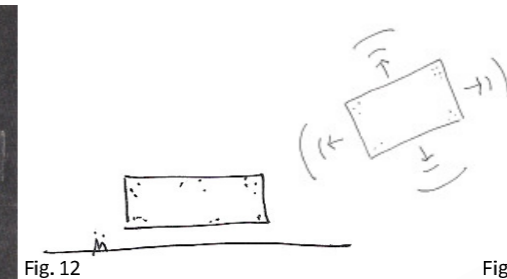


Fig. 13



Fig. 14

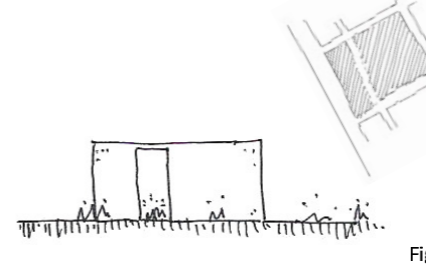


Fig. 15



Fig. 16

Fig. 11. “Vista interior del Fun Palace, por Cedric Price”

(<http://hacedordetrampas.blogspot.com.es/2010/02/arquitectura-en-la-memoria-fun-palace.html>, consultado el 30/07/2015)

Fig. 12. A.P.Ortega, M.L.B.Fernández, J.H. Ferrero, J.Y.Aramendi. Madrid (España) (MARINELLI, 1978:85)

Fig. 13. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato” (Dibujo del autor)

Fig. 14. “J.L.C.Choisy, Ouendag, Martens. Delft (Holanda)” (MARINELLI, 1978:78)

Fig. 15. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato” (Dibujo del autor)

Fig. 16. “Vista aerea della direzione sud: a sinistra il Plateau Beaubourg, a destra le Halles non ancora demolite” (MARINELLI, 1978:34)

EL CONCEPTO DE ESPACIO ARQUITECTÓNICO EN LA HISTORIA

A lo largo de la historia, el concepto de espacio ha sido comprendido de muy diversas formas.

Desde la cosmovisión platónica reflejada en el *Timeo* (ver Platón, Diálogos) hasta nuestros días el debate sobre el espacio ha sido permanente.

Descartes (1596-1650) se refiere a él como *res extensa*, aportándole una serie de propiedades que tomaría Newton (1643-1727), para oponerlo al concepto de tiempo.

Leibniz (1646-1716) aportó una visión mucho más relativa, de un valor muy aproximado a la concepción de espacio arquitectónico en el contexto actual, del espacio como *calidad posicional*. Para él, no hay vacío, el espacio era una serie de relaciones entre objetos materiales, por lo que no tenía realidad por sí mismo sino que es una propiedad de dichas relaciones.

En tercer lugar, podríamos considerar las propuestas que hacen referencia al concepto de plaza. La primera (Fig. 17) crea una plaza cubierta por una estructura que, a modo de gran contenedor alberga un espacio de varias alturas, quedando reducido el programa a objetos “isla” o quizás elementos colgados y a las dos bandas laterales que funcionan también como soporte de la gran envolvente. Pero, a pesar de donar espacio a la ciudad, esta propuesta sigue siendo ciertamente ausente a la condición de vivibilidad. En este punto es quizás más acertada la siguiente, Fig. 19, por presentar un edificio con una planta baja más adaptada a la escala humana. Además, por cómo se fotografió la maqueta, se podría intuir que los autores sí tuvieron en cuenta un pequeño espacio de plaza próximo al solar tratado, lo que podría interpretarse como el planteamiento de un posible sistema de espacios libres, una idea muy contemporánea. Similar a este último es la propuesta de Paulo Mendes da Rocha (Fig. 21), en su condición de edificio que flota dejando la planta baja para el libre tránsito humano.

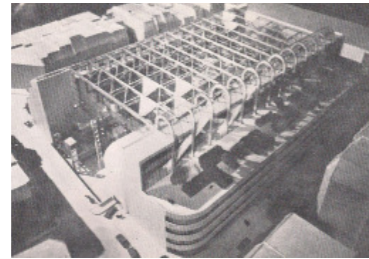


Fig. 17. P. C. Lin, Guthrie, W. Tazelaar, S. Boles. Franklin (Michigan, USA)
(MARINELI, 1978:83)

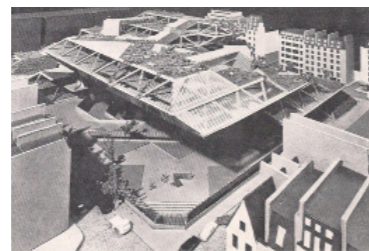


Fig. 18. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato”
(Dibujo del autor)

Fig. 19. “M. Safdie, H. Wi. Cass, M Hoffmeister, R. Lawrence, D. Lee, C. Sheerr, J. Strickland, R. Yudell. Montreal (Canadá)”
(MARINELI, 1978:86)

Fig. 20. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato”
(Dibujo del autor)

Fig. 21. “Sección de la propuesta de Paulo Mendes da Rocha”
(MARINELI, 1978:86)

Fig. 22. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato”
(Dibujo del autor)

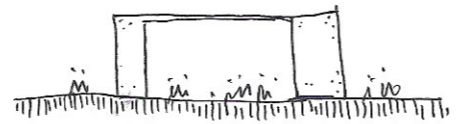
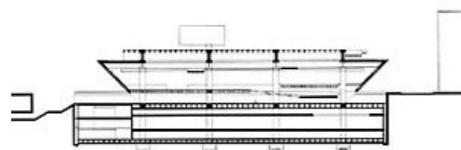


Fig. 17

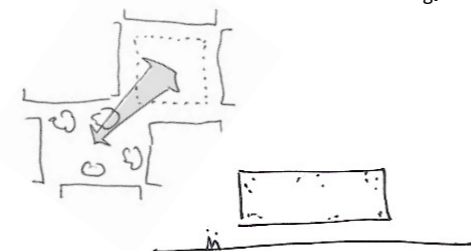


Fig. 18

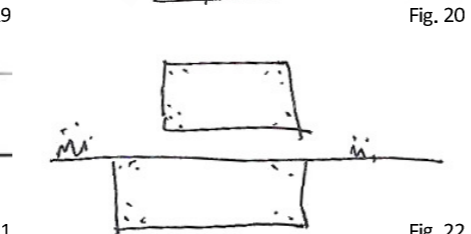


Fig. 20

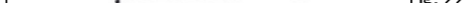


Fig. 22

En cuarto lugar, Fig. 23, un proyecto retícula. Los autores proponen una estructura tridimensional que crece en las tres direcciones del espacio (newtoniano), siendo capaz de albergar y absorber cualquier función en su “interior”. La estructura parece elevarse en todo momento de la planta baja, situándose por encima de lo que constituiría el espacio de tránsito humano y vida pública. El contra de esta propuesta, al igual que en el primero de los casos vistos, es su predisposición de descontextualización. La imagen no muestra el entorno, sino un espacio que podría situarse en cualquier lugar imaginado, con las suficientes dimensiones libres.

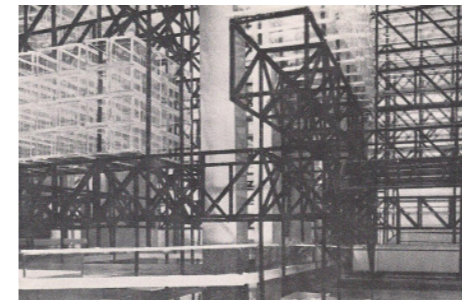


Fig. 23

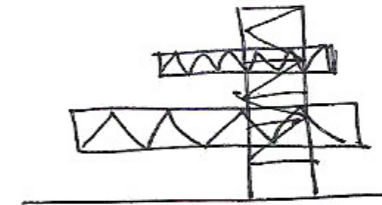


Fig. 24



Fig. 25

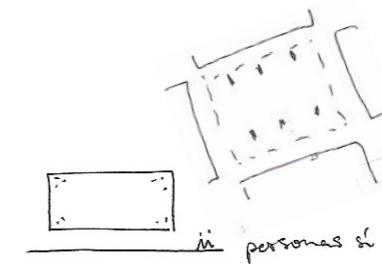


Fig. 26

En quinto lugar, Fig. 25, de nuevo un proyecto plaza. Pero esta vez se trata de una plaza reconocible claramente. Su entorno, urbano, está presente. Una pontente estructura sitúa el edificio en ella, pero dejando pasar la vida urbana entre ella. Se proponen juegos, dentro del ámbito de la gran estructura-edificio que lo cubre “todo”, juegos con cuerpos que descuelgan, acercando en ocasiones este gran espacio a la escala humana. Es la única propuesta, de aquellas a las que he podido tener acceso, donde se observa la presencia de personas caminando por el lugar.

Einstein (1879-1955) y Minkowski (1864-1909) aportaron la visión del espacio y el tiempo como un conjunto, un campo cuatridimensional, el *continuo espacio tiempo*, sin un espacio vacío, como decía Newton.

“En el *Laocoonte* de Lessing, donde otrora desperdigamos juveniles ensayos de pensamiento, se hace mucho ruido a propósito de la diferencia entre arte temporal y arte espacial. Y eso, contemplado con mayor precisión, resulta no ser más que delirio erudito. Porque también el espacio es un concepto temporal” (Klee, en Jiménez 2002:82-86).

Otto Friedrich Bollnow (1903-1991) retoma el principio de relación de la postura de Leibniz, para afirmar que no existe espacio arquitectónico previo a su percepción, sino que aquél es creado por las cosas y su interrelación y sus influencias perceptibles mutuas. Las relaciones de posición, dimensión y materialidad varían según nuestra actitud perceptiva.

“En las experiencias memorables de arquitectura, el espacio, la materia y el tiempo se funden en una única dimensión, en la sustancia básica del ser que penetra nuestra conciencia. Nos identificamos con este espacio, este lugar, este momento, y estas dimensiones pasan a ser ingredientes de nuestra misma existencia. La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta meditación tiene lugar a través de los sentidos” (Pallasmaa 2005:72).

Fig. 23. WK. Maher, C. Stewart, C. Burton, R. Apperly. Kensington (Australia)W
(MARINELI, 1978:86)

Fig. 24. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato”
(Dibujo del autor)

Fig. 25. “J. Ambrosini, T. Berezowski, D. Soffer, M. Aguirre. NY (EEUU)”
(MARINELI, 1978:83)

Fig. 26. “Croquis de intención de la propuesta en relación a su entorno inmediato”
(Dibujo del autor)

Por último, la propuesta (fig. 27) de Piano y Rogers. Dentro de contituirse como una estructura que alberga el vivir y el tránsito humano y urbano, lo hace a una escala humana. El hecho de liberar de entrada la mitad del solar, le hace respirar en planta, así como a la ciudad en este punto, donde se regala espacio público y bajo el cielo al resto de la ciudad.

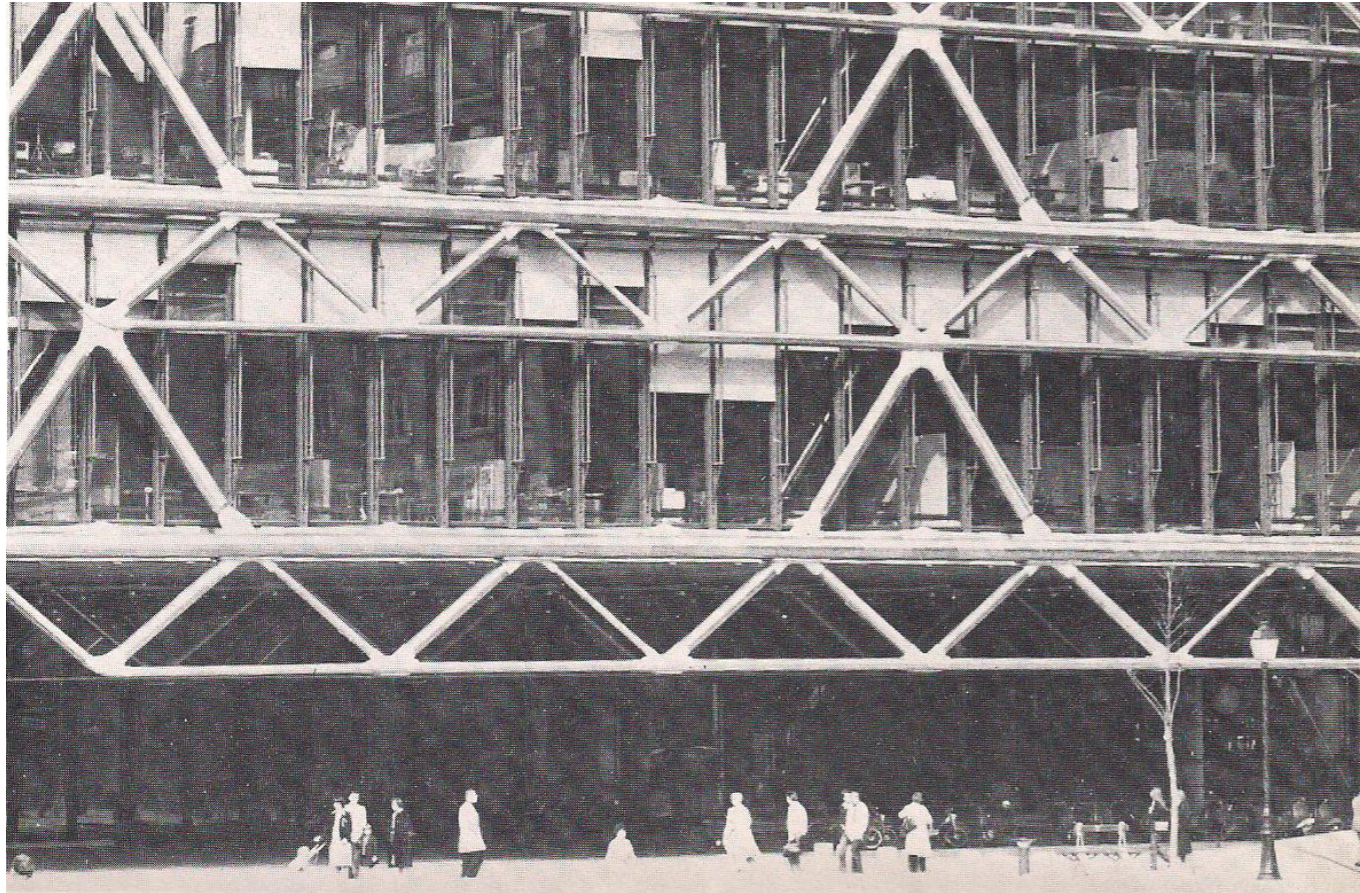


Fig. 27

“La vida de la ciudad se cuele dentro del edificio. También asciende por la fachada. Las áreas de circulación de la fachada oeste no son únicamente los servicios del edificio. La solución técnica para liberar los espacios interiores son el resultado de toda una reflexión sobre la confrontación entre monumento y ciudad. Toda la fachada es un lugar público, con sus plazas, sus calles, un lugar al que se puede acceder sin billete y sin control”
(Compans, 2007)

Propuesta ganadora: Piano + Rogers

Como hemos apuntado, habiendo visto otras propuestas para el concurso, consideramos ésta merecedora del premio, por tratar las cuestiones que muchos estaban poniendo en evidencia, pero esta vez con una soltura y facilidad de conciliación deslumbrante.

Cuando R. Rogers (1933-...) y R. Piano (1937-...) deciden participar en el concurso de ideas para el Centre du plateau Beaubourg parten de una premisa clara y sencilla: la voluntad de no ocupar totalmente el espacio disponible, para generar una plaza a los pies del edificio. “Para Piano y Rogers esta plaza era tan importante como el propio Centro” (Picon, 1987).

Sus influencias pudieron ser muchas, desde un homenaje al racionalismo estructural de Violet Le-Duc o Gustave Eiffel, hasta el discurso del grupo Archigram, pasando por la reinterpretación miesiana del concepto neoclásico de refugio. Pero consideramos aquí tan evidente como aquéllas la influencia del Fun Palace (Cedric Price, 1964) en aquellos jóvenes Piano y Rogers.

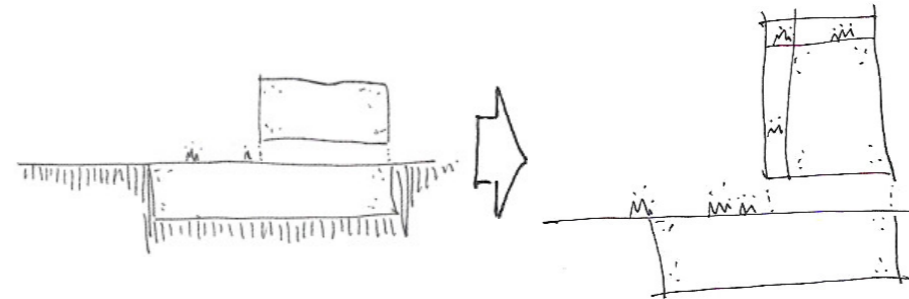


Fig. 28

Nos interesa este concurso (1971) porque pone de manifiesto por “primera vez” la cuestión por la que estamos interesados, la búsqueda de unas condiciones nuevas, de una arquitectura urbana contemporánea. “No teníamos la esperanza de ganar el concurso, lo habíamos hecho por mero placer” (Picon, 1987), dice Rogers, señalando que, ante aquel panorama, viendo imposible su consideración entre tantos otros equipos y arquitectos de renombre, iban a jugar, poniendo toda la carne en el asador, tomándose el concurso como un mero divertimento. Señalan también como premisa de idea, la de no hacer un “monumento”.

CONCEPTO DE REFUGIO

En la historia de la arquitectura, la idea de refugio ha estado vinculada a una cuestión de necesidad, una protección de un interior frente a un exterior que de alguna manera ha sido entendido como hostil.

Cuando Mies se refiere al concepto de refugio lo hace desde la más afirmada convicción de seguridad y dominio en aquel espacio que consideramos nuestro, confinado en cierta medida; por ello lo redefine y lo recompone, “eliminando” las barreras materiales que impedían vincular ambos contextos, dando pie, en occidente, a un discurso que se ha mantenido hasta la actualidad: la disolución de los límites.

“Nos gusta enfatizar el refugio en arquitectura, incluyendo así la función en nuestra definición; y nos gusta aceptar la retórica simbólica en nuestra definición, que no es propia del refugio, expandiendo así el contenido de la arquitectura más allá de sí misma, y liberar la función para que se haga cargo de sí misma.” (Venturi, 1925)

ARCHIGRAM

“En 1968 Archigram definía así las ideas centrales de su trabajo: “Para los arquitectos la cuestión es saber si la arquitectura participa en la emancipación del hombre o si se opone a ella al fingir una situación definida a partir de los principios del movimiento moderno” (Jarauta, 2008).

Fig. 27. “Inglobamento della cubatura dentro la struttura”

(MARINELLI, 1978:72)

Fig. 28. “Croquis de la estrategia espacio público-espacio privado en la propuesta de Piano+Rogers”

(Dibujo del autor)

Fig. 29. “Disegni dell’edificio realizzato: sezione laterale”

(MARINELLI, 1978:36)

Fig. 30. “Sezione laterale”

(MARINELLI, 1978:35)

SOPORTE

Sería interesante volver a aludir en este punto a J. Habraken y su teoría de los soportes.

“Una vivienda es el resultado de un proceso en el que el usuario toma decisiones” (Habraken, 1974).

“La arquitectura moderna surgió con la voluntad de resolver cuestiones del entorno cotidiano, pero siguió aplicando los criterios académicos tradicionales, creando obras singulares y extraordinarias, sin entender que la clave estaba en inventar nuevos sistemas arquitectónicos, estructuras para lo ordinario, capaces de aceptar la intervención de la gente, de permitir los cambios en el tiempo, de favorecer las relaciones entre lo privado y lo público, y de expresar unos criterios de diseño compartidos por la sociedad” (Habraken, 2009)

PROGRAMACIÓN Y FLEXIBILIDAD EN HASHIM SARKIS

“En los años ‘60 la flexibilidad se convirtió en una cualidad altamente valorada de la arquitectura moderna, a la vez que la programación [programming] se consolidaba como método científico para alcanzar especificidad y eficiencia en la definición y uso del espacio. [...]”

En su definición más amplia, la programación es un proceso según el cuál la información acerca del proyecto de un edificio, dada por el cliente u obtenida por el arquitecto, se analiza e interpreta (tanto gráficamente como informáticamente) definiendo la mejor estructura espacial para organizar el contenido y los usos de los edificios [...] El establecimiento de la programación en los años ‘60 señala un momento en que la arquitectura intenta utilizar métodos científicos para definir sus presupuestos funcionales. Paradójicamente, esto contribuyó a poner en evidencia el alto grado de indeterminación existente entre forma y función, ayudando así a atenuar el dominio del funcionalismo sobre la forma. Además, al separar la búsqueda de problemas de su solución, se introdujeron nuevos criterios formales que iban más allá de la adecuación a la función. Uno de ellos era la flexibilidad.

[...] Con la idea de participación del usuario introducida en la programación como instrumento para fundamentar valoraciones basadas en observaciones objetivas, la flexibilidad ha llegado a significar menor rigidez de las instituciones y de

No perseguían tanto ya la emancipación del hombre como la interacción de éste con otros hombres, así como con el espacio urbano, que comienza a considerarse como elemento posiblemente participativo de esta nueva situación, no ya en el sentido barroco de telón soporte donde todo pasa sino en ese momento como un elemento más, posibilitador e incluso incentivador, de dicha interacción.

No siempre la propuesta de una plaza ha de ser conveniente. Debemos considerar sus dimensiones como espacio independiente, pero sin duda debemos considerar su situación en un rango urbano más amplio. Podría no convenir liberar espacio, allí donde el espacio liberado se convirtiera en excesivo, despistante, confuso, poco vivible. ¿Por qué convino en este caso la propuesta de estos dos jóvenes arquitectos, “una proposición voluntariamente provocadora” (Picon, 1987)?

“Habría que retomar en el presente una exigencia de comunicación, reformulándola, antes que pensar en términos de extensión”

(Rogers, en Picon, 1987).

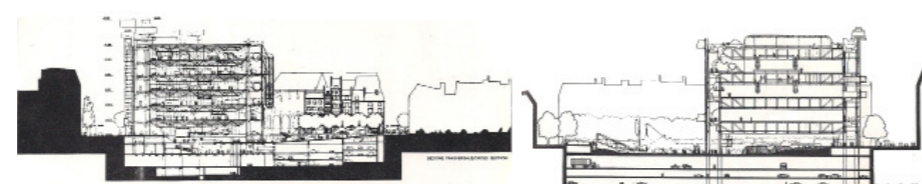


Fig. 29

Fig. 30

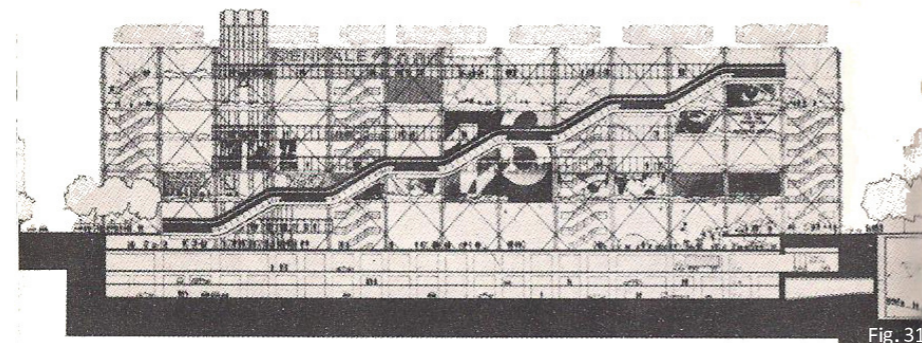


Fig. 31

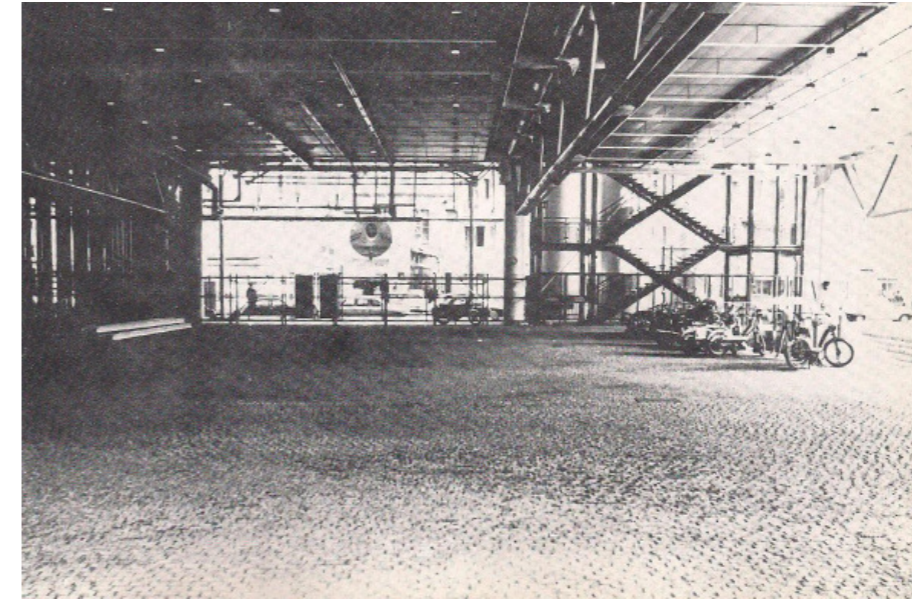


Fig. 32

La plaza, abierta pero inclinada, invita a intuir una prolongación de sí misma en el propio edificio. En efecto, así consideran sus autores cada uno de los pisos plataforma, como una sucesión de plazas en altura. No hicieron una plaza y un edificio, sino una plaza grande en planta baja, y seis en altura. Tuvieron que replantearse concepciones como la de un espacio de biblioteca o uno de oficinas, así como el de restaurante (ver cita de Paulo Mendes da Rocha en cap. 2, pág. 37). Todos ellos debían formar parte de un recorrido libre de alguien que los percibe desde su tránsito “vertical” por la fachada.

“Me interesan los elementos que se pueden cambiar libremente, asegura Yona Friedman, las ciudades en las que lo que hay arriba es independiente de lo que hay abajo [...] y en la que la vida urbana no esté necesariamente a ras del suelo” (entrevista realizada por el arquitecto holandés Winy Mass, julio de 2003, publicada en el libro KM3 Excursions on Capacities del estudio de arquitectura MVRDV. Obtenido a partir de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/hoj_friedman00.pdf, consultado el 13/08/2015).

La flexibilidad fue un claro objetivo desde la primera de las ideas para el concurso. Inicialmente “la flexibilidad era total”, pero por la condición de edificio de volumetría más compacta que el concurso parecía incentivar, por

su imagen pública. Esta consecuencia de la flexibilidad se destaca en el conocido ensayo de Alison Smithson sobre el fenómeno del mat building. Sin embargo, su mat building fue más lejos que el de sus predecesores por aplicar la misma lógica de las fluctuaciones y su indeterminación al espacio entre los edificios y a la utilización de este lugar como conexión entre los edificios y sus alrededores. Permitiendo una interpretación más libre por parte de los usuarios, los proyectistas de mat buildings extendieron la flexibilidad a los espacios públicos y a la ciudad” (Sarkis, 2002:25).

VACÍO ACTIVADO, VACÍO CARGADO

“Los edificios no son formas y volúmenes cuidadosamente compuestos sino un ensamblaje que necesita de sus actividades imaginativas y del arte de la ocupación de estas actividades para completarse”

El vacío sería entonces, lo que los arquitectos deberíamos crear para generar una arquitectura receptiva al arte de habitar. ‘La vida tiene lugar en el vacío’, nos dice Peter Smithson, a la vez que nos explica la idea del vacío cargado por el habitar haciendo una analogía con las reuniones de la secta religiosa inglesa de los cuáqueros. “...las reuniones cuáqueras invisten al espacio entre la gente que está sentada. Ese espacio vacío se convierte en la iglesia, supongo que se podría decir que crea un formato, un ritual, que santifica el vacío.” A través de la ocupación, el vacío se convierte en algo que ‘es’ según su uso. Los vacíos serían el espacio receptivo por excelencia ya que ofrecen posibilidades de uso pero es el propio ocupante el que los configura. Más adelante nos dice

“El espacio que estás haciendo tiene que ofrecerse para la inventiva de aquellos que

Fig. 31. “Elevazione sul fronte longitudinale che dà sulla piazza”

(MARINELLI, 1978:38)

Fig. 32. “Spazi di risulta al livello della strada”

(MARINELLI, 1978:53)

lo ocupan. En cierto sentido, lo que estoy explicando es como una fiesta infantil. La madre organiza ciertas posibilidades para el juego, pero si la fiesta va bien o no, depende de la inventiva de los niños. La madre diseña el marco” (Smithson, citados por Morelli 2004:282 en varias publicaciones).

cuestiones de seguridad, “la flexibilidad se vio limitada a las bandejas que componen los diferentes pisos; ella (la flexibilidad) se ha visto privada de una dimensión” (Rogers en Picon, 1987).

En origen, resulta evidente la influencia de ciertas corrientes de pensamiento urbanístico-arquitectónico propio de la época, teórico-utópico y con una confianza estructural prevaleciente sobre cualquier otra cuestión.

No obstante, como ellos mismos asegurarían con diez años de distancia, el valor de la propuesta no está tanto en esa ambición de herencia del movimiento moderno de establecer un sistema que pudiera crecer y crecer indefinidamente, pues se trata de un edificio en la ciudad, y la ciudad tiene “límites”.

Fueron criticados a lo largo del concurso por dar una solución simplista. Su respuesta fue sencilla. En contra de un funcionalismo derivado de un concepto de programación (en el sentido que habla de ello Sarkis, 2002:25) muy estricto y arraigado a la confianza en los métodos matemáticos aplicados a las ciencias sociales que vieron un pico en los años ‘50 y ‘60, Piano y Rogers orientaron su interés hacia la “reprogramación” de los espacios. En definitiva, su vida, la del edificio, la posibilidad de cambiar en el tiempo su espacio a voluntad de los usuarios, una idea muy contemporánea.

“La arquitectura no puede servir, y menos aún en el caso de América, como prebenda, como una demanda de construcción de bellos edificios aislados, implantados en el terreno sin más ni más, sino que implica la reconfiguración del territorio como una reflexión americana frente a la cultura clásica europea”

(Paulo Mendes da Rocha, 2011:34)

“Un museo de Esculturas, Pinacoteca y Ecología será visto como in gran jardín, como una sombra y un teatro al aire libre, rebajado en el recinto”

(Paulo Mendes da Rocha)



Fig. 33

“LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HORIZONTAL EN EL AIRE, QUE NO EXISTE EN LA NATURALEZA, EXIGE UNA GRAN DOSIS DE INVENCIÓN...”

(ROCHA, 2011:84)

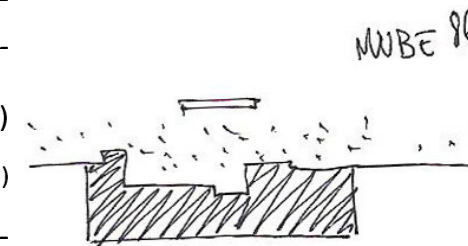
1986, MuBE en São Paulo, Brasil (Paulo Mendes da Rocha)

A lo largo de la historia de la arquitectura, ha habido un doble discurso paralelo en torno a la utilización de la luz y la creación de sombras.

Cuando Paulo Mendes da Rocha se enfrenta a un proyecto, lo hace consciente de su impacto allí donde se implanta.

Más allá del posible discurso pictórico relativo a luces-sombras, nos interesa cómo para este arquitecto esta cuestión representa una metáfora de reflexión mucho más profunda. La situación y el emplazamiento, juegan con la noción de escala y presencia de sus obras, de un modo activo que no pasa desapercibido. Él mismo afirma:

“Ahora tenemos la ciudad que tenemos, y estamos decididos a vivir así, con todos los problemas que aceptamos, el automóvil y todo eso, que es una estupidez que atañe a cuestiones que no están en manos de un pobre arquitecto, pero que exigen una reconsideración de nuestro futuro por parte de toda la humanidad. Y nosotros tenemos que contar con esas transformaciones y no adoptar una visión pasiva, la visión conformista de hacer más viaductos para que puedan pasar los coches; eso acabará en desastre, no sirve de nada querer especializarse en ello. La casa, una buena casa, hoy tendría unos setenta metros cuadrados, lo que da para un apartamento muy hermoso; además, tengo que considerar los otros apartamentos, el ascensor, la calle... Hay que tener todo en cuenta, el ámbito en el que está la casa. Pero un automóvil necesita un aparcamiento que tiene la misma superficie que ese apartamento, así que no sé... Hay una anécdota interesante, muy bien descrita, de alguien de otro planeta que nos observa desde hace mucho tiempo, y para él el personaje principal es el automóvil: nosotros solo somos parásitos que estamos ahí poniendo alimentos, él expande calor, es un ser vivo, es el abejorro y nosotros somos parásitos. Y esas imágenes no son tontas, son imágenes críticas serias; así no se va a conseguir nada, es una estupidez que no tiene sentido. Por tanto, la excelencia de la técnica debe ser tenida en consideración con mucha calma. Nosotros tendríamos que reconocer el saber dónde esté y no considerarlo todo sabiduría, ¿no te parece?” (Rocha, 2011:95).



SOBRE LUZ

“El espacio permanece en el olvido sin la luz” (Holl, 1989:3)

“Luz. La obsesiva obsesión del arquitecto [...] El dotar del la luz adecuada a las casas debería ser uno de los primeros objetivos. El sol que entra y da a las viviendas. [...] Luz que, de la mano de la proporción, hace que esos espacios de habitación sean disfrute para el hombre. Proporción que de la mano de la luz hace entrar la belleza. Belleza inteligente en la vida de los hombres” (Campo, 1995:61).

SOBRE SOMBRA

“Hablaré de una pequeña cosa que tal vez es muy importante: lo que la arquitectura se cuestiona. Creo que la arquitectura habla de luz pero yo pienso que es una cuestión de creación de sombras. El hombre busca un lugar en el que estar, un lugar en el que se pueda esconder la luz, del sol, y encontrar sus sombras. Por tanto, mi conferencia trata de cómo crear sombras y techos para la gente” (Fehn, 1995:204)

Fig. 33. “Museo Brasileño de Escultura (MuBE)”

(<http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>, consultado el 19/07/2015)

EL ELOGIO DE LA SOMBRA

“En una palabra, sin más medios que la simple madera y las paredes desnudas, se ha dispuesto un espacio recoleto donde los rayos luminosos que consiguen penetrar hasta allí, engendran aquí y allá, recovecos vagamente oscuros. Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable” (Tanizaki 1933:49)

ÁMBITO

En música, se habla de ámbito para referirse al rango de notas, de la más grave a la más aguda, de una melodía.

En al contexto científico, es un concepto ligado al de campo y esfera.

Trasladándolo al fenómeno espacial, hablamos de un espacio que tiene unas referencias de borde o límite claramente perceptibles, materialmente o de otro modo. Una consciencia de lo que le rodea al lugar que estamos considerando.

Un umbráculo, un lugar de resguardo para la gente

Para comprender mejor la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha, consideramos en este punto dar un pequeño paso atrás, para contextualizarlo en la arquitectura brasileña de mediados del s XX en Sao Paulo, la Escuela Paulista, en contacto con grandes autores como João Batista Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Alfonso Reidy, João Filgueiras Lima, o Lina Bo Bardi.



Fig. 34

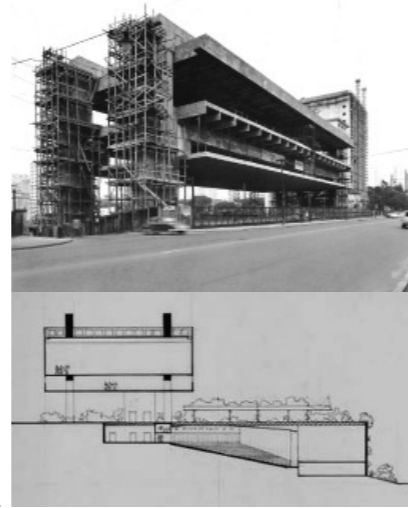


Fig. 35

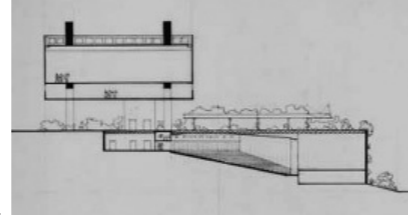


Fig. 36

Fig. 34. Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Sao Paulo. (Joao B. V. Artigas, en 1961)

(<http://begnocire.tumblr.com/post/24888955048/fauusp>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 35. Museo de Arte de Sao Paulo, de Lina Bo Bardi. En construcción.

(<http://robertomargar.tumblr.com/post/21788437246/museo-de-arte-de-sao-paulo-de-lina-bo-bardi>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 36. Sección transversal donde se puede apreciar los dos cuerpos que componen el edificio

(<http://arquiscopio.com/archivo/2013/04/20/museo-de-arte-de-sao-paulo/>, consultado el 29/07/2015)

La fotografía anterior (Fig. 34) de ese gran espacio lleno de gente, muestra el gran interés, en este caso por parte de Joao B. Vilanova Artigas por crear espacios que, mediante el gesto técnico de la horizontal, sean capaces de acoger la actividad humana.

Esta idea de umbráculo, se repite también en otros proyectos de arquitectos de la época.

Llevado al ámbito urbano, liga muy bien con la cuestión de liberar espacio público, bien enterrando o disponiendo por encima el programa del proyecto planteado. Es el caso del Museo de Arte de Sao Paulo (dcha), de Lina Bo Bardi (1958).

Fuera del contexto brasileño, encontramos también antecedentes de este tipo de respuestas formales de carácter tan rotundo, con la intención de liberar espacio de uso para el peatón.

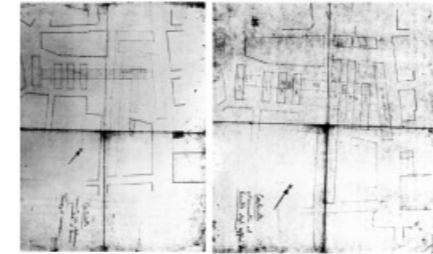


Fig. 37

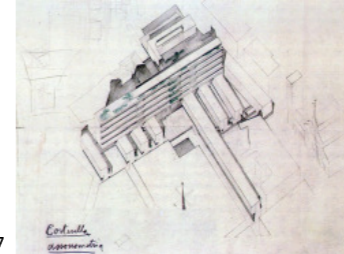


Fig. 38

En el año 1938, Giuseppe Terragni proyecta el barrio de Cortesella, en Como, bajo el régimen fascista. En el proyecto se evidencian cuestiones de la escala urbana que adquirirían importancia con el tiempo, como es la condición de establecer una serie de alineaciones no tanto estrictamente formales-haussmannianas como con un carácter “pre-fenomenológico” de respeto de una situación perceptivo-locomotriz existente en el entorno urbano donde se emplaza el edificio proyectado.

Yona Friedman (1923-...) habló sobre la *arquitectura móvil*. No en los términos de grandes estructuras que fueran capaces de desplazarse, sino más bien en términos que ya nos hemos referido de soporte y flexibilidad. Él se refería a estructuras que posibilitasen la libre reconfiguración de los espacios que aquéllas albergaban, en función de las necesidades de los usuarios.

Derivada de estas ideas, nació de sí mismo la *ville spatiale*.

“En sus “ciudades espaciales”, las construcciones tendrían que cumplir tres características fundamentales: tocar la mínima superficie de suelo posible; ser desmontables y desplazables; y ser modificables según los deseos de sus habitantes” (http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/hoj_friedman00.pdf, consultado el 13/08/2015).



Fig. 39

ESCUELA PAULISTA

“Escuela Paulista (Escola Paulista) es el término por el que la historiografía comúnmente reconoce una importante parte de la producción moderna de la arquitectura brasileña, aunque no identifica toda la producción arquitectónica del estado de São Paulo. Se trata originalmente de la arquitectura producida por un grupo radicado en São Paulo, que, bajo el liderazgo de Vilanova Artigas (1915-1985), realiza una arquitectura marcada por el énfasis en la técnica constructiva, por la adopción del hormigón armado aparente y valoración de la estructura” (http://www.urbipedia.org/index.php?title=Escola_Paulista, consultado el 29/07/2015).

Fig. 37. “Croquis de la planta”

(documentación facilitada por la UIAV, a través de: <http://www.iuav.it/Ateneo1/docenti/architet-tu/docenti-a/Fierro-Sta/materiali-claSA-05-0/Terragni-Cortesella.pdf>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 38. “Giuseppe Terragni, progetto di ricostruzione del quartiere Cortesella, 1937, assonometria (in Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 519, tratto dall’Archivio Giuseppe Terragni, 58/1/D)”

(<http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=166>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 39. “Collage de Yona Friedman del proyecto ville spatiale”

(<http://hacedordetrampas.blogspot.com.es/2010/10/potteries-thinkbelt-de-cedric-price.html>, consultado el 30/07/2015)



Fig. 40

Fig. 40. Museo Brasileño de Escultura, MUBE, São Paulo.

(Fotografía: Inés Moisset y Omar Paris, en <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>, consultado el 19/07/2015)

“[...]¿cómo es un museo? Nadie lo sabe, así que me lo puedo inventar”

(Rocha, 2011:82)

MuBE, una sombra, un espacio de paz y tranquilidad en la ciudad

Aunque el discurso de Paulo Mendes da Rocha (1928-...) es intenso y aborda diversas cuestiones, trataremos de ceñirnos al aspecto del mismo que nos ocupa: la necesaria consideración, desde el proyecto de arquitectura, del entorno en el que se va a intervenir. Paulo Mendes da Rocha nunca se muestra ajeno a este aspecto.

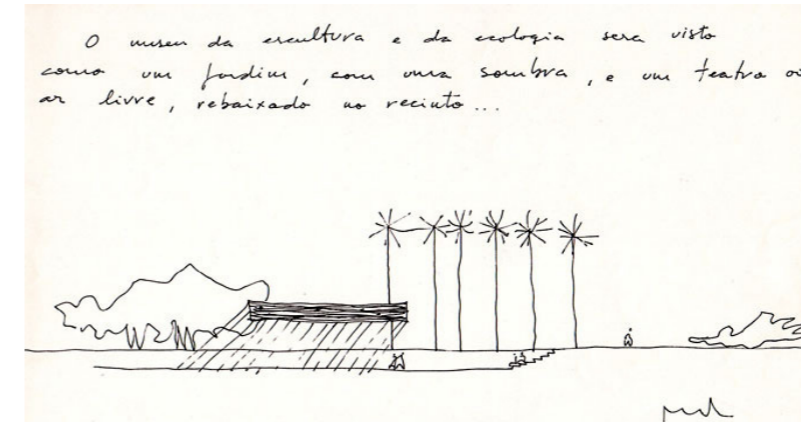


Fig. 41

“Ese museo de escultura, que, a fin de cuentas, no es lo que se esperaba; porque...¿cómo es un museo? Nadie lo sabe, así que me lo puedo inventar. El problema allí es el territorio, si tiene que haber un jardín y, claro, no voy a hacer el típico jardín burgués que queda frente a la casa, al fondo el patio y dos retranqueos laterales. Quiero evitar esa construcción que se obtiene cuando se posa un objeto en da igual qué terreno. El museo supone una transformación de aquel lugar [...]” (Rocha, 2011:82).

Podemos ver, en primer lugar, cómo la postura de Paulo Mendes da Rocha para abordar el proyecto coincide con la de Piano y Rogers para el Centro Pompidou, en relación al determinismo formal condicionado por la función y el programa a proyectar (ver nota al margen en cap.1, pág. 28, sobre la programación y flexibilidad en el discurso de Hashim Sarkis). La genialidad de Paulo Mendes da Rocha reside en que se plantea cada cuestión como nueva, consciente de la historia, pero consciente aún más de su momento, contexto, emplazamiento y situación para el proyecto. Cuando le recuerdan el significado de un arco, la definición de un paso, él señala: “Pero también puede definir solo el aquí abajo, la protección, etcétera. Son muchas las imágenes” (Rocha, 2011:85).

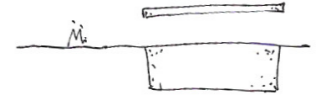


Fig. 42

Fig. 41. Croquis del MuBE (P. Mendes da Rocha)

(<http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>, consultado el 19/07/2015)

Fig. 42. “Croquis de la estrategia espacio público-espacio privado en el MuBE”

(Dibujo del autor)

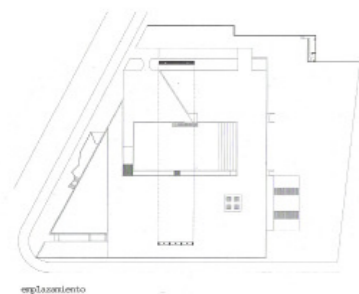


Fig. 43



Fig. 44

En segundo lugar, vemos en este proyecto cómo Paulo Mendes da Rocha toma unas decisiones bien claras de principio: extiende un jardín, entierra un programa y levanta una puerta. Tres decisiones que logra sintetizar en un simple gesto.

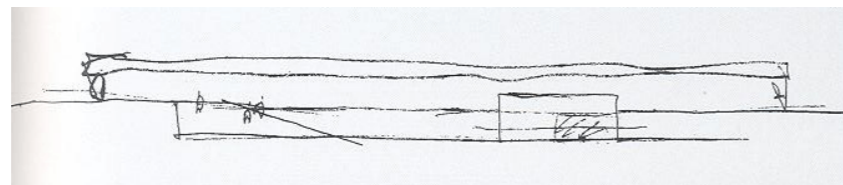


Fig. 45

Acorde con esa transformación que la arquitectura ejerce sobre el lugar, Paulo Mendes da Rocha critica los proyectos de programa cerrado, anclados en el tiempo sin dar opción al cambio, a mutabilidad, adaptación, transformación salvo por adición o sustitución. Lo hace de manera general y de manera también particular, refiriéndose, impotente e indignado al tratamiento que ha recibido el MuBE tras ser construido:

“Mira, por ejemplo, lo que pasa con el MuBE, un museo que está constreñido por una administración completamente estúpida e inadecuada que no sabe qué hacer con él y que no abre el lugar a la población [...] Imagina, por ejemplo, aquellas explanadas llenas de niños del barrio jugando en esos jardines y la gente mirándolos... Y sin embargo, está cercado, cerrado, constreñido por una seguridad cuya finalidad se desconoce” (Rocha, 2011:55).

Cuando se le pregunta a Paulo Mendes da Rocha si distingue entre espacio público y espacio privado, cuestión que hemos esbozado desde un principio, dice que

“el único espacio privado que tú puedes imaginar es la mente humana”

(P. M. da Rocha, en VVAA, 2004:2)

Fig. 43. Planta de emplazamiento (Piñón, 2003:102)

Fig. 44. Planta de museo (Piñón, 2003:106)

Fig. 45. Croquis del MuBE (P. Mendes da Rocha) (<https://teoriacritica13ufu.wordpress.com/2010/12/12/museu-brasileiro-da-escultura-mube/>, consultado el 19/07/2015)

Podemos decir que el maestro brasileño declara en el MuBE sus principios, personales, que él expresa en su arquitectura. A simple vista sólo percibimos don machones que nos abrazan y sujetan un techo. Un techo que va a proteger y cualificar un espacio como lugar, por el que podemos caminar, sobre un suelo que, sin embargo, se altera, excavándose y sobresaliendo en cada ocasión, dándonos pistas de que algo interesante está pasando justo debajo de nosotros.

El espacio-peatón que sirva de nexo en el espacio público ha sido el eje de trabajo de este arquitecto. En cada proyecto, el objetivo principal ha sido ponerlo en valor en relación al resto del programa. Una arquitectura para ser disfrutada por un hombre que camina y percibe. A lo largo de su trayectoria, el modo de abordar esta cuestión le ha conducido por diferentes formalizaciones:

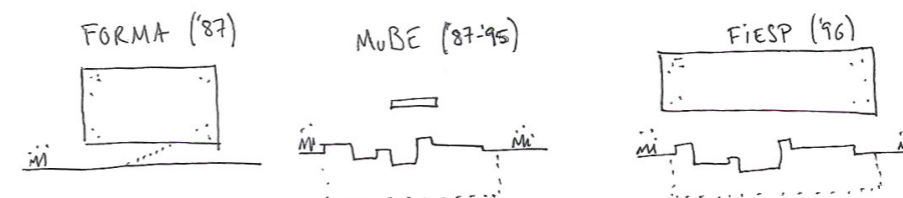


Fig. 46

En sus obras más tempranas la estrategia es liberar la planta baja, cediéndola al espacio público que rodea el emplazamiento. Fuera de horario, la escalera de la tienda FORMA se recoge, poniendo en evidencia esta intención. Con el MuBE, la reflexión trasciende a emplear un techo como señal, cualificando el espacio bajo aquél. Pero poco a poco, en la obra de Paulo Mendes da Rocha, ese techo comienza a cobrar sentido programático, que en combinación con el suelo transformado y cualificado, va a generar una estrategia (“sandwich”) de inmersión para el visitante.

No tendría tanto sentido para él generar un edificio de tipo escultura en planta, con respecto al cuál pudiésemos pasar a unos metros sin dejarnos cautivar, en profundidad, con los cinco sentidos, viviéndolo. Con el juego en sección, el espacio cobra vida como agente interactivo con las personas.

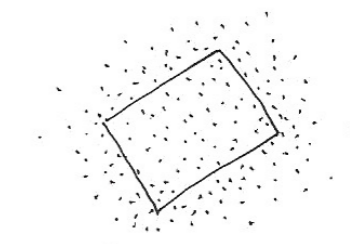
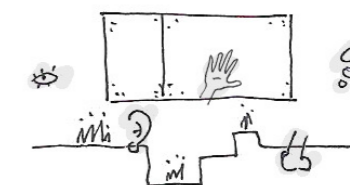
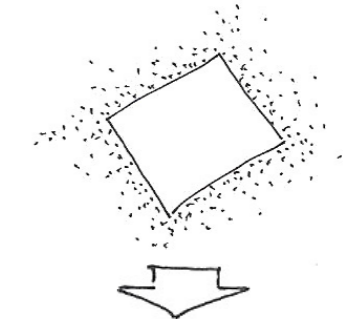
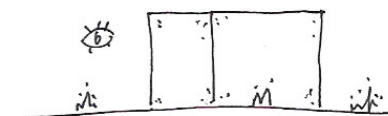


Fig. 47

Fig. 46. “Croquis de estrategias proyectuales en la obra de Paulo Mendes da Rocha (Dibujos del autor)”

Fig. 47. “Croquis de la importancia de interacción fenomenológica y de diálogo con el espacio público circundante en la obra de Paulo Mendes da Rocha” (Dibujos del autor)

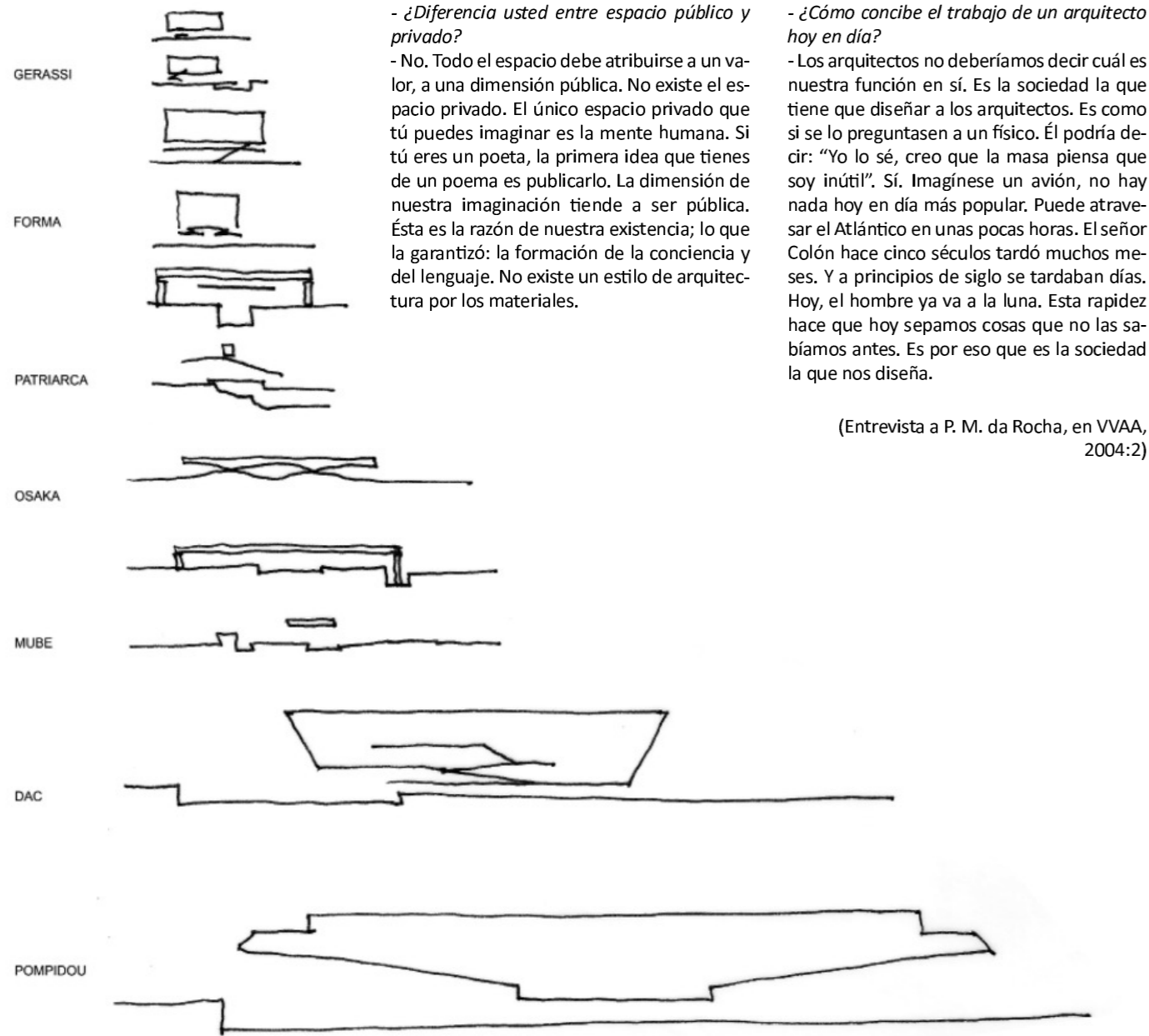


Fig. 48

- ¿Diferencia usted entre espacio público y privado?

- No. Todo el espacio debe atribuirse a un valor, a una dimensión pública. No existe el espacio privado. El único espacio privado que tú puedes imaginar es la mente humana. Si tú eres un poeta, la primera idea que tienes de un poema es publicarlo. La dimensión de nuestra imaginación tiende a ser pública. Ésta es la razón de nuestra existencia; lo que la garantizó: la formación de la conciencia y del lenguaje. No existe un estilo de arquitectura por los materiales.

- ¿Cómo concibe el trabajo de un arquitecto hoy en día?

- Los arquitectos no deberíamos decir cuál es nuestra función en sí. Es la sociedad la que tiene que diseñar a los arquitectos. Es como si se lo preguntasen a un físico. Él podría decir: "Yo lo sé, creo que la masa piensa que soy inútil". Sí. Imagínese un avión, no hay nada hoy en día más popular. Puede atravesar el Atlántico en unas pocas horas. El señor Colón hace cinco siglos tardó muchos meses. Y a principios de siglo se tardaban días. Hoy, el hombre ya va a la luna. Esta rapidez hace que hoy sepamos cosas que no las sabíamos antes. Es por eso que es la sociedad la que nos diseña.

(Entrevista a P. M. da Rocha, en VVAA, 2004:2)



Fig. 49

Paulo Mendes da Rocha relaciona constantemente el papel del arquitecto como la obligación de conocer suficientemente la técnica y saber aplicarla al hecho arquitectónico, hasta tal punto de identificar aquella con la belleza.

"La belleza es algo que se atribuye a un tiempo histórico: lo que es arabesco, lo que se ve en Venecia, en pasamanos y en barandillas bellísimos. Permanecen en una época en la que aún no se tenía el coraje de atribuir belleza al invento de carácter técnico-científico. Ahora sí, vivimos en una época en la que eso se puede hacer.

Una cosa hecha manualmente y otra mecánicamente tienen ambas su código ético de belleza. Ética y belleza siempre pueden asociarse. La belleza es una palabra difícil, pero su significado se conoce; lo que puede conmover sobre la realización del trabajo, la virtud que se ve en las cosas está en el origen de la convocación del trabajo. Lo que mueve al hombre, eso es la belleza" (Rocha, en Piñón, 2003:35-36).

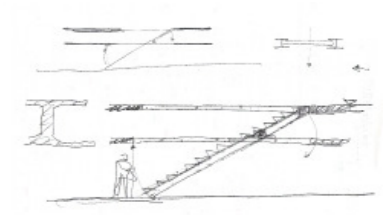


Fig. 50

Fig. 48. "Dibujo (Eusebio Alonso García), conjunto de croquis a través del cual el autor incide en la cuestión de la creación de horizontales en el aire como una constante en la producción proyectual de P. M. da Rocha"

(ALONSO, 2014:48)

Fig. 49. "Fotografía del MuBE" (<http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>, consultado el 19/07/2015)

Fig. 50. Croquis del detalle de la escalera de acceso a la tienda FORMA,

(Piñón, 2003:74)

“El arte vivo no precisa en modo alguno de almacenamiento; ya no tiene por qué soportar una existencia lamentable dentro del museo, sino que ha de contribuir a impregnar todo el conjunto integrándose en él”

(Bruno Taut, a partir de <http://hacedorde-trampas.blogspot.com.es/2010/10/potteries-thinkbelt-de-cedric-price.html>, consultado el 30/07/2015)

“[...]no existe la arquitectura como hecho aislado, ni la construcción de modelos como hechos aislados”

(Rocha, 2011:45)



Fig. 51

Esta afirmación coincide en cierto sentido con aquella objeción que ponen los autores del Pompidou, años después, sobre su propio proyecto, en cuanto a aquella pretensión eufórica teórica, juvenil tal vez, de generar arquitecturas sin lugar, infinitas, hacedoras de lugares. Para Paulo Mendes da Rocha, el lugar ya está, y la arquitectura es para el lugar. Continúa diciendo:

Fig. 51. “Fotografía del MuBE”
(<http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>, consultado el 19/07/2015)

“En mi opinión la idea de “ciudad para todos” es el fundamento de una visión crítica sobre la arquitectura. Cómo hacer que sea “para todos”, qué es lo ideal de la ciudad y qué no, preguntarse quién eres. Siempre somos uno cualquiera. En las escuelas, en el metro, en las calles, en las plazas, en los cafés. Nadie necesita presentar un documento para sentarse a una mesa en la calle y pedir una caipiriña o un bocadillo. ¡Siempre que te exijan una identificación, un documento, se trata de un modelo que no sirve! La valla, el edificio controlado, todo eso es antiarquitectónico, va contra el fundamento de los seres humanos. Son degeneraciones. ¡Te tienes que oponer!” (Rocha, 2011:45).

Para él, la labor del arquitecto, aun apoyada necesariamente en la técnica, constituye una actitud mucho más cercana al servicio a la sociedad que al simple cumplimiento de encargos. La función del arquitecto ha de ser social, pues la capacidad para transformar el espacio de manera tan directa le hace responsable de una consciencia de contribución a una mejora de la vida en las ciudades, con situaciones más vivibles, más cercanos, de mayor calidad humana.

“Esta rapidez hace que hoy sepamos cosas que no las sabíamos antes. Es por eso que es la sociedad la que nos diseña”

(P. M. da Rocha, en VVAA, 2004:2)

JAN GEHL (1936 - ...)

“En el año 1960 hubo un cambio de paradigma, la ideología modernista en el urbanismo tomó el control por completo. Las ciudades empezaron a expandirse a toda velocidad y la construcción de edificios se industrializó. Al mismo tiempo, los coches empezaron a dominar la sociedad. En 1961 Jane Jacobs, con su libro *The Death and Life of Great American Cities*, alertó de las consecuencias que esto podía tener y criticó duramente estas prácticas diciendo que acabaría con la muerte de las ciudades americanas. En aquellos tiempos sus palabras tuvieron un impacto limitado.

[...] Poco a poco empezamos a ver un cambio en el paradigma en la otra dirección. Nos damos cuenta por fin que para tener ciudades más seguras, sostenibles y atractivas, hay que cuidar de la escala humana. Un respeto por este elemento es una fórmula segura para conseguirlo”.

(Entrevista a Jan Gehl por Marcus Hurst, a partir de <http://www.yorokobu.es/el-arquitecto-de-las-personas/>, consultado el 03/05/2015)

A TODA VELOCIDAD

“La asombrosa velocidad y magnitud del proceso de urbanización durante los últimos cien años significa, por ejemplo, que hemos sido recompuestos varias veces sin saber como ni por qué. ¿Ha contribuido al bienestar humano esa espectacular urbanización? ¿Nos ha hecho mejores personas, o nos ha dejado en suspenso en un mundo de anomia, alienación, calera y frustración? ¿Nos hemos convertido en meras monadas zarandeadas de un lado a otro en un océano urbano? Ese tipo de cuestiones preocupaban durante el siglo XIX a todo tipo de comentaristas, desde Friedrich Engels hasta Georg Simmel [...] En la actualidad no es difícil señalar todo tipo de descontentos y ansiedades urbanas en el contexto de transformaciones aun más rápidas, pero parece faltarnos de algún modo el coraje para una crítica sistemática. El vertigo del cambio nos abruma incluso ante interrogantes obvios.

(Harvey 2012:20-21)

“[...] los libros que se leían y que yo compraba antes de mi época de estudiante eran precisamente los de Kahn, Mies, los de los Smithsons... volviendo la vista atrás creo realmente que ahora estamos tratando de nuevo los mismos temas, después de la pesadilla semántica de los últimos años”

(Koolhaas, en Zaera, 1992:14)

“Por un lado, el edificio debe ser robusto y utilitario, pero por otra parte debe contar con áreas dotadas de inexplicable refinamiento y misterio. En este sentido, para mí es tan importante crear una especie de aproximación subconsciente -una perturbación en la realización del proceso- como trabajar muy precisamente en la definición de nuestra experiencia constructiva” (Koolhaas, en Zaera, 1992:11).

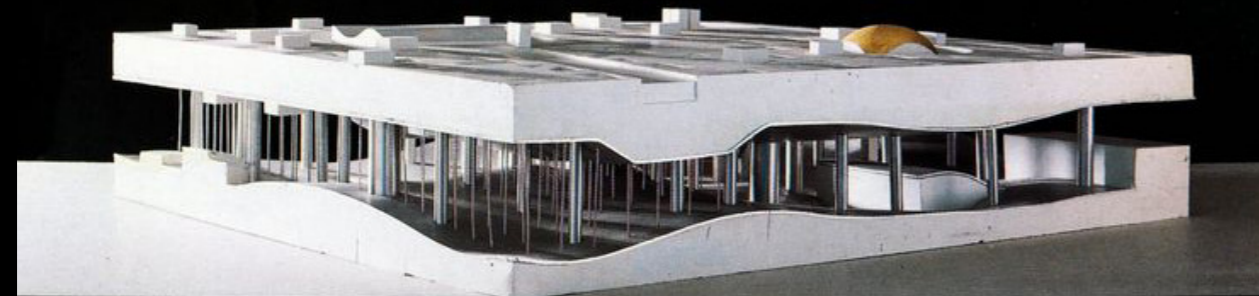


Fig. 52

NUESTRO RETO [...] ERA ENCONTRAR UNA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA ORIGINAL PARA ESTE AMBICIOSO PROGRAMA [...] COMPATIBLE CON LA BELLEZA DEL LUGAR (KOOLHAAS)

1990, Centro de Convenciones en el frente marítimo de Agadir, Marruecos (OMA)

A priori puede parecer controvertida, dudosa, la elección de este caso cuando lo que proponemos es estudiar la inserción en un contexto urbano denso, en interacción con el lugar-emplazamiento.

No obstante, cuando recordamos el concurso para el Centre Beaubourg (ver cap. 1, pág. 23-26) vimos cómo hubo propuestas que, no habiendo resultado ganadoras, sí pusieron de relieve, incluso posiblemente de una manera más explícita que la de Piano y Rogers, cuestiones verdaderamente interesantes (para la arquitectura urbana contemporánea: traslucidez, vinculación de calles-espacios trascendentes de tránsito, cubiertas vegetales (aspectos ecológicos), cadenas de espacios libres urbanos, ... En ese sentido, obviando la debilidad de evasión de inserción en un contexto más complejo, nos centraremos en las virtudes de este proyecto.

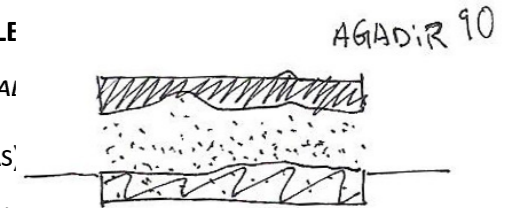
Rem Koolhaas (1944-...) es un personaje inquieto, en el mejor sentido de la palabra. Este es un aspecto que, desde su formación como periodista y en el mundo del cine, hasta su profesión como arquitecto, le ha llevado a cuestionarse constantemente el espacio urbano contemporáneo. Con muy temprana edad visita Nueva York, ciudad por la que queda fascinado y, fruto de ese viaje, escribe y publica *Delirios en Nueva York*.

Más tarde, dentro de OMA, trabajará con numerosos y variados compañeros de dentro y fuera de la oficina. Forma parte del carácter de Rem Koolhaas el buscar no estar sólo, siempre trabajando con alguien con quien aprender e intercambiar.

“[...] se podría hablar de la estructura de OMA como de una cuestión de diseño: una composición de acentos nacionales y de complementariedades”

(Koolhaas, en Zaera, 1992:9).

Desde su modo de asociación-composición como grupo de trabajo, muestran pistas de su propio modo y estrategia-sistema de trabajo, que Koolhaas compagina con una personalidad ciertamente impulsiva.



OMA

“En 1975 fundó -junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp- la *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), cuyos objetivos eran la definición de nuevos tipos de relaciones - tanto teóricas como prácticas- entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea” (VVAA, 1992:5).

AMO

U: Una cosa de la que no hemos hablado todavía es de la aparición de AMO como segundo despacho.

K: Bueno, AMO fue el resultado de un sentimiento de inestabilidad. Todo parecía moverse tan rápido que no podía ser captado en arquitectura y, por tanto, requería de otras profesiones y enfoques. De este modo, con AMO hicimos una serie de cosas: una de ellas fue aproximarnos al lenguaje visual.

(Ulrich 2006:18)

EL CONCEPTO DE ESPACIO EN KOOLHAAS

Koolhaas se ha mostrado inquieto por los pilares del pensamiento arquitectónico contemporáneo, la comprensión del espacio, sus vulnerabilidades, sus fortalezas, sus matices.

“Nos decidimos a hacer un número sobre espacio, un tema que nunca habíamos tratado en términos oficiales y que nos permitió hacer un inventario sobre el estado actual del espacio. El momento es muy interesante pues vivimos en un mundo tradicional con su propia historia, sus propias leyes y necesidades; sin embargo, superpuesto a ello, existe toda una serie de sensaciones espaciales distintas, provocadas particularmente por la globalización y por lo virtual. Parecía interesante ofrecer un retrato pixelado de esa situación” (Ulrich 2006:19).

STAR WARS

En ocasiones se han señalado referencias formales de su arquitectura con respecto a objetos-naves de la saga de Star Wars del director por él tan admirado, George Lucas.

ESTRATEGIAS PROYECTUALES DE OMA

“Las estrategias operativas que OMA desarrolla son básicamente tres:

- A. Estrategia del vacío
- B. Estrategia de gravedad
- C. Estrategia de montaje

A. ESTRATEGIAS DEL VACÍO

El concepto principal propuesto por Koolhaas en *Delirious New York*, como quedó dicho, es el de la ‘cultura de la congestión’ —algo que implica densidad, e incluso masividad—, pero algunos años después plantea estrategias proyectuales, a las que denomina ‘del vacío’, en las que éste pasa a ser el protagonista frente a su término opuesto, ‘la masa’ [...]

B. ESTRATEGIAS DE GRAVEDAD

[...] Es conocida la temprana admiración de Rem Koolhaas por las arquitecturas constructivistas rusas, y en especial por Ivan Leonidov. Una de las aportaciones fundamentales de la vanguardia rusa fue el cuestionamiento de la gravedad como servidumbre ineludible de la arquitectura, y la consiguiente proclama de la flotación ingravida. La negación del peso, del apoyo sobre el suelo y de la posición vertical, son algunos de esos anhelos que las vanguardias expresaron plásticamente como evidencia de su determinación de liberarse de las ataduras del pasado. El globo es, junto al ascensor y la torre-aguja, una de las obsesiones que pueblan el *Delirious New York* de Koolhaas, y que ya estaba presente en varios proyectos de Ivan Leonidov (como el del Instituto Lenin en Moscú, de 1927)[...]

Fig. 52. “Centro de Convenciones en Agadir. OMA, 1990”

(<http://es.paperblog.com/ar/delicia-pre-digital-koolhaas-y-el-centro-de-convenciones-en-agadir-1990-829951/>)

Rusia (3), Brasil (2), cine (1) ... ACCIÓN

Cuando Werner Heisenberg enunció su Principio de incertidumbre, dijo que no podemos determinar con exactitud la posición y la velocidad de una partícula al mismo tiempo. Esta inexactitud viene determinada por la constante de Plank, y no depende de los instrumentos de medida, de cuán precisos sean, sino del propio hecho de medir.

Del mismo modo, y sin negar la relación, Koolhaas habla en su discurso de simultaneidad, desde el entendimiento de la actualidad como una superposición de entidades-comprensiones-universos diferentes, pero interrelacionados y en constantes y múltiples conexiones. Un multiverso de afinidades y enfoques que invitan a una complejidad mediante la superposición.



Fig. 53



Fig. 54

Podríamos decir que, al menos formalmente, y como referencia procesual, la arquitectura de Rem Koolhaas bebe, en primer lugar, del mundo del cine, entendiendo aquél como una captura dinámica de la realidad o, mejor, de las realidades. Koolhaas, a partir de su formación, muy variada, se ha interesado mucho por el proceso cinematográfico: su conexión con el entendimiento de la luz, así como del movimiento.

También maneja el concepto de flexibilidad, desde el matiz de la mutabilidad. Cuando le preguntan por su tienda Epicenter Prada en Nueva York, dice que “lo más interesante [...] es que está pensada para que sea mutable -de hecho, la tienda se ha cambiado por completo- de modo que se trata de un proyecto en curso. También anunciamos que la tienda se basaría en representaciones, de modo que en la actualidad existe un programa de acontecimientos completamente diferentes, en ocasiones culturales, y yo he presenciado algún espectáculo de danza realmente impresionante. Nos hemos alejado del elemento meramente comercial, y Prada se lo ha tomado muy en serio” (Koolhaas en Obrist 2006:15).

Biblioteca, oficinas, restaurante, museo... Hasta el momento, podemos hablar de un punto-eje común a los tres casos que hemos tratado: el de la redefinición de los estándares tipológicos y de uso del espacio según qué significado quiera dársele.



Fig. 55

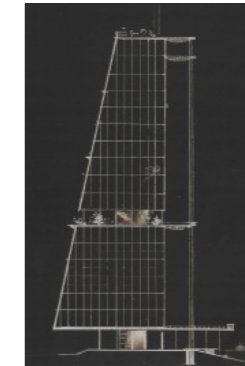


Fig. 56

Hablando de museos, Koolhaas dice: “Con el museo de Los Ángeles, tratábamos de reinventar los significados de la exposición, de la experiencia y -citando a Jacques Herzog- del “urbanismo”. Nuestra suerte era formar parte del “sistema”, al tiempo que intentábamos definir una alternativa a ese mismo sistema” (Koolhaas en Obrist 2006:15-16).

Más tarde (ver cap.6, pág.86) hablaremos de este proceso de resemantización como una cualidad del contexto contemporáneo (recordar también la postura de Paulo Mendes da Rocha, ver cap.2, pág.37).

“Antes de convertirme en arquitecto, eché una mirada al comunismo en un contexto diferente, a través de la fascinación por uno de los primeros arquitectos soviéticos, Iván Leoníдов. [...] Fue una elección totalmente instintiva. Leoníдов era un arquitecto con prisas. Entonces solía haber concursos muy rápidos donde se debía dibujar con tiza en pizarras y luego entregar esos bocetos. Quizá por ello sus dibujos son tan hermosos, porque son muy gráficos: siempre empleaba líneas blancas sobre negro, en lugar de las líneas negras sobre blanco que normalmente utilizan los arquitectos. Un arquitecto con prisas define sólo una esencia, y eso me atrajo, pues me interesaba la esencia de la arquitectura y, de hecho, de toda su cualidad física” (Koolhaas en Obrist 2006:13-14).

Estableciendo un vínculo con el capítulo anterior, hacemos referencia a continuación a la admiración por parte de Koolhaas de la arquitectura brasileña de la segunda mitad del siglo XX.

C. ESTRATEGIAS DE MONTAJE

La actividad de juventud de Rem Koolhaas como hombre de cine, —y en concreto como guionista— vincula su arquitectura con el cine, en especial con el montaje cinematográfico, esto es, la relación del fragmento frente al todo, la expresión de la complejidad mediante la colisión y la relación entre discontinuidad y continuidad.

La cuestión de la fragmentación ha estado muy presente en la arquitectura desde las últimas décadas del siglo XX. Así, para Koolhaas, la esencia del desconstruccionismo fue el desmantelamiento o fragmentación de la totalidad. Algo que se puede apreciar en sus primeros proyectos, [...] si bien con formas no identificables con figuras geométricas regulares”

(<https://javierdenizquemada.wordpress.com/2012/12/26/oma-estrategias-proyectuales/>, consultado el 30/07/2015)

El Centro de Convenciones de Agadir sería muestra de la estrategia del vacío.

Fig. 53. Sandcrawler, nave de los moradores de las arenas, personajes de la saga Star Wars, de George Lucas

(<http://www.bebrick.com/lego-75059-sandcrawler/>, consultado el 13/08/15)

Fig. 54. Casa da Musica, en Oporto (Portugal)

(<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/casa-da-musica-tem-mais-de-90-eventos-no-verao-e-muitos-deles-gratuitos-1638002>, consultado el 13/08/2015)

Fig. 55. The Rem Koolhaas designed Prada store in SoHo New York.

(<http://nice-to-look-at.tumblr.com/post/11449309837>, consultado el 17/08/2015)

Fig. 56. Ivan Leonidov, propuesta para el concurso para la House of Industry, 1929.

(<http://socks-studio.com/2013/02/25/soviet-abstract-architecture-blueprints-mid-1920s-to-early-1930s/>, consultado el 17/08/2015)

IDEA DEL ANEXO EN PAULO MENDES DA ROCHA

"[...] considero inmensamente poética la historia arquitectónica de los anexos. Cuando se diseña una construcción, uno debe imaginarse saliendo de ésta o dirigiéndose, aunque sea sólo visualmente, hacia el exterior. Siempre se mira al "otro". La idea del anexo es intrigante porque divide en dos una sola cosa, de donde uno mira al "otro", que son lo mismo. Un anexo es como si uno

prepara ya su interlocutor. La figura arquitectónica del anexo, que ya aparece en las naves principales de las catedrales o de mil formas diferentes en los palacios, tiene para mí un encanto especial" (ROCHA, en PIÑÓN 2003:43)

En Agadir, el acceso no se materializa con un anexo o cuerpo independiente del gran cuadrado en planta, sino que se produce desde una autopista que llega atravesando el desierto. Viendo el entorno como hostil, Koolhaas crea un oasis, con un punto de vinculación limitado.

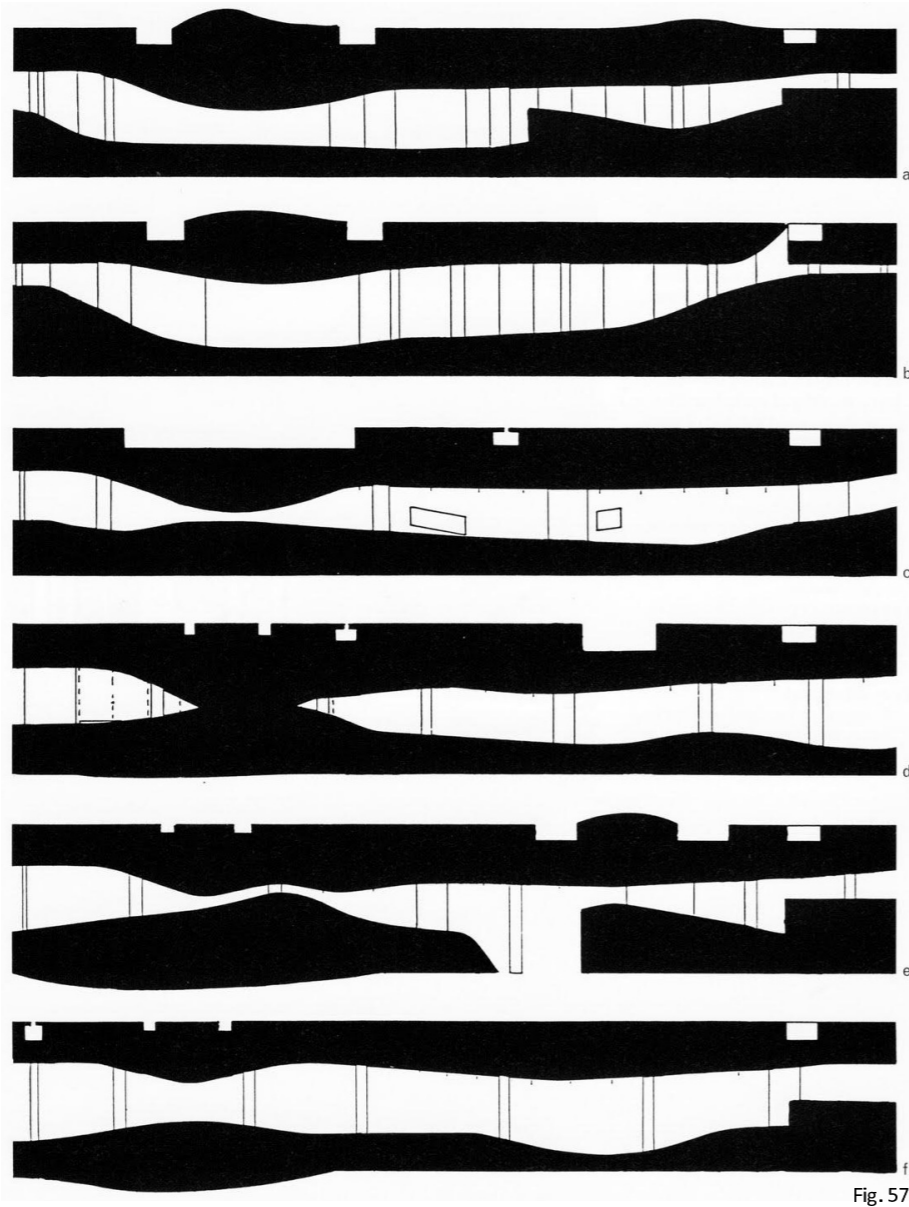


Fig. 57

Fig. 57. "Hotel en Agadir. Koolhaas" (<http://es.slideshare.net/compo3T/hotel-en-agadir-rem-koolhaas>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 58. "Interior del Pabellón de Brasil en la Expo 70 (1969), Osaka, Japón (de Paulo Mendes da Rocha)" (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=3>, consultado el 30/7/2015)

Fig. 59. "Croquis comparativo de la estrategia de intención en Osaka (Rocha) y en Agadir (Koolhaas)" (Dibujo del autor)

Fig. 60. "Hotel en Agadir. Koolhaas" (EL CROQUIS 53, 1992 :195)

Fig. 61. "Planta de organización de la estructura vertical" (CEÑA, BENTUÉ, 2013:39)

Por su condición de edificio-ciudad, vamos a centrar el discurso sobre Koolhaas en torno al proyecto de Agadir.

Agadir, 1990

Señalamos en primer lugar la conexión con la admiración de Brasil como síntesis potente y rotunda. El ejemplo de Paulo Mendes da Rocha. Referencia del Pabellón de Osaka (1970)

Paulo Mendes da Rocha aborda el proyecto del Pabellón de Osaka como la construcción de una gran cubierta. De nuevo hace hincapié en la importancia creativa y simbólica que para él tiene la de generar una sombra para un espacio abierto.



Fig. 58



Fig. 59

"Con la acción de instalar un techo en un territorio, éste se convierte en un espacio humano, marcado y configurado por el hombre" (Rocha, en Piñón, 2003:42).

El maestro brasileño juega enterrando el programa en un paisaje dunar. Para Koolhaas el programa es más extenso, y ha de servirse en mayor medida de esa creación de una topografía artificial que albergue la gran mayoría de programa público.

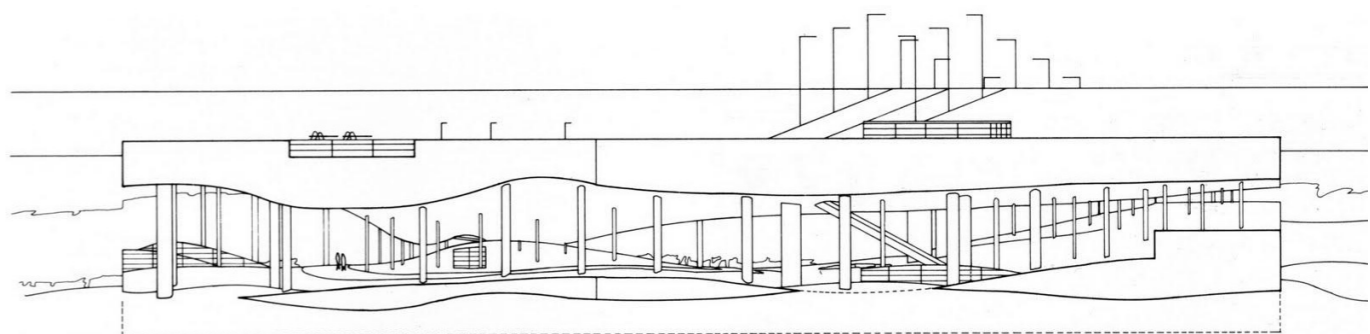


Fig. 60

CONCEPTO DE CIUDAD EN OMA

"¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, "todas iguales"? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible sólo a costa de despojarse de la identidad [...] ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: "¡abajo el carácter!"? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo genérico?" (Koolhaas 1997:6)

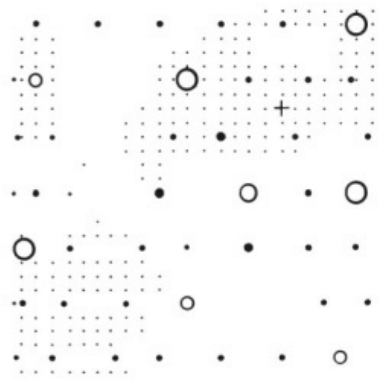


Fig. 61

“Koolhaas escribe mapas arquitectónicos. Sus edificios ofrecen un techo sobre nuestras cabezas, y representan y condensan las muchas narrativas que caracterizan la vida en la metrópolis contemporánea” (Baratto, 2014:2).

Con respecto a este proyecto del maestro Paulo Mendes da Rocha, Koolhaas añade también la variante de habitabilidad de la gran cubierta, generando un submundo de función residencial que recuerda las kasbahs típicas del norte de África.

“Podríamos decir que Koolhaas tiene la capacidad de trabajar los conceptos de manera escalar. Es decir, lo que le interesa son las relaciones entre las metáforas que para él representan la realidad y las reflexiones abstractas para representarlas, independientemente de su situación o dimensión escalar. Por eso trama, ciudad, retícula, sencillamente no son más que representaciones (no sé si metafóricas) de una condición de elemento estructurador trabajada como concepto operativo” (Ceña, Bentué 2013:9).

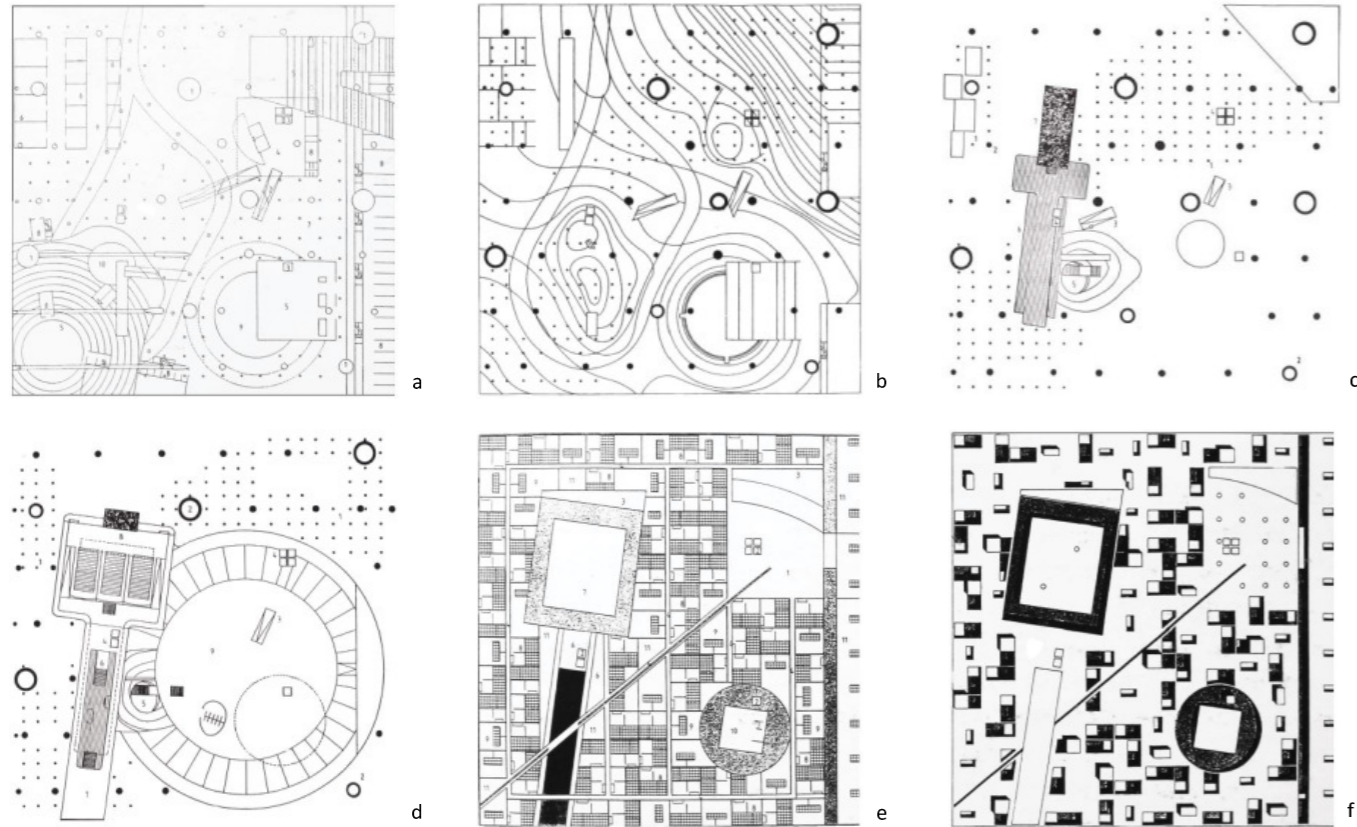


Fig. 62

Intersticio como espacio de actividad

En Agadir la tensión surge de elevar un plano horizontal, “paralelo” a otro plano horizontal que sirve de base. En su interior, las situaciones pueden ser infinitas. Esta idea explota Koolhaas.

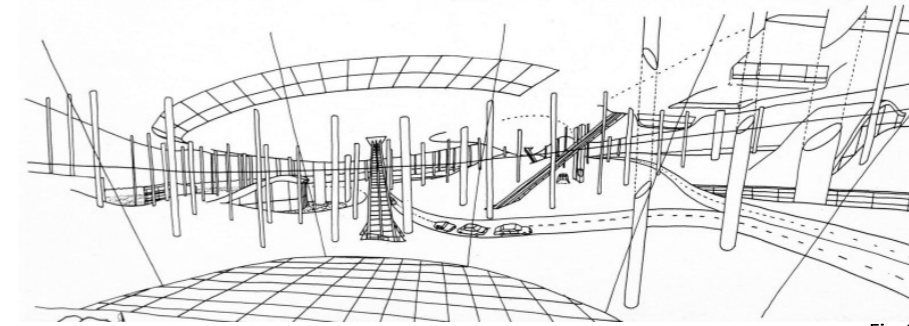


Fig. 63

Podríamos ver esta idea del intersticio como un concepto ligado a la cultura japonesa del MA (ver cap.4, pág.56).

Reflexión

El Centro de Convenciones en el frente marítimo de Agadir supone una provocación de reflexión, tanto por la profunda carga metafórica del proyecto como por el simbolismo especular entre un programa público y otro más privado a través del intersticio desmaterializado.

“La estructuración programática en Agadir se traduce en una consecuencia formal. La de situar en las partes bajas la actividad colectiva del Palacio de congresos se materializa en un elemento de base programática. La gradación ascendente lleva hacia lo individual donde se ubican las habitaciones del hotel materializado en un elemento superior, sombra y simetría conceptual de la base [...]

[...] El esfuerzo por la separación entre las actividades más colectivas y las individualidades queda materializado como una acción reflejada. Tras esa acción de separación, aparece una gran plaza pública que en la virtud de ser una gran explanada de movimientos dirigidos, casi una invitación a la deriva por su topografía, representa el mayor espacio de indeterminación, que sirve de conector y molde informe para que sucedan todo tipo de situaciones” (Ceña, Bentué 2013:23-25).

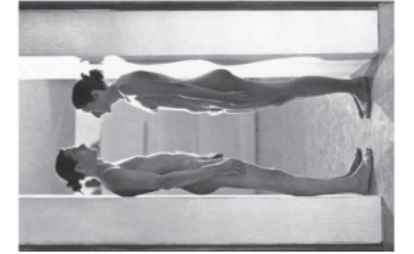


Fig. 64

MA EN OMA

“Ma is all of the following: a slit, a distance, a crack, a difference, a split, a disposition, a boundary, a pause, a dispersion, a blank, a vacuum. One can say that its function is infinitely close to Derrida’s *espacement* = becoming space”

(Koolhaas 1995:922)

Fig. 62. De izda a dcha y de arriba a abajo, plantas:

- a) nivel +0, palacio de congresos
- b) nivel +4 - 10m, plaza cubierta
- c) nivel +14m, casino
- d) nivel +17m, club nocturno, HA. royales
- e) nivel +20m, hotel
- f) nivel +24m, cubierta

(CEÑA, BENTUÉ 2013:38-42)

Fig. 63. “Perspectiva interior”

(EL CROQUIS 53, 1992 :195)

Fig. 64. “Imponderable, obra de Marina Abramovic, Ulay”

(obtenido a partir de: CEÑA, BENTUÉ 2013:20)

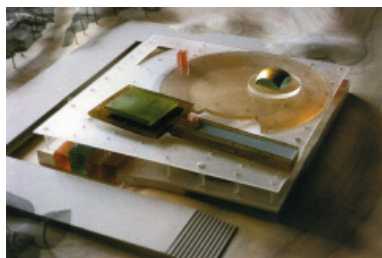
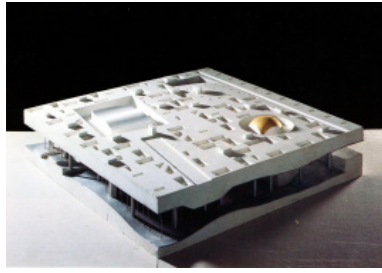


Fig. 65-68

Cuestión de la escala

Cuando aumentamos la presión de un gas, aumenta su temperatura, sus partículas se agitan. Cuando se agitan mucho, comienzan a colisionar, y entonces puede suceder que se fusionen y den como resultado una nueva situación, liberando una grandísima cantidad de energía. Esto, que es el principio de funcionamiento de una estrella similar a nuestro sol, podría estar relacionado con el principio conceptual de Agadir.

“La calidad del mundo social se valora por la riqueza de sus interacciones sociales. Esta idea es uno de los principios activos del trabajo de OMA. Donde en realidad el esfuerzo consiste en diseñar cómo son los “lugares” de esas propiedades emergentes y cómo se delimita lo no-programado.

Los problemas que plantean las operaciones directas de densificación, acumulación, apilamiento y superposición son problemas que tienen que ver más con la conectividad entre espacios y la estructuración de tránsitos, dejando de lado las decisiones compositivas. La idea de la belleza se sustituye por experiencias espaciales, “la multiplicidad de velocidades dentro de un mismo espacio, la yuxtaposición de diferetes recorridos o a través de una diversificación de conexiones entre dos espacios” un pensamiento influenciado por el mundo de las instalaciones artísticas donde el registro de la acción es la producción en sí misma” (Koolhaas 2004:174, a partir de Ceña, Bentué 2013:11-12).

Koolhaas menciona a Cedric Price, su profesor, y a Yona Friedman como referentes en la cuestión de la no planificación, de la dotación a las personas de un sistema espacial que fomente y provoque la autoorganización.

“Desde luego que puedes predecir el efecto de tus actividades, pero no es posible el planear este resultado como una parte integral de tu actividad. De modo que si lo que se quiere conseguir es espontaneidad o cotidianeidad, se debería mantener a los arquitectos tan lejos como fuera posible” (Koolhaas en Obrist 2006:50)

Veremos en el próximo capítulo cómo esta idea de la multiplicidad de funciones, situaciones y “mundos” simultáneos por conexiones superpuestas es compartida por SANAA.

“No sabemos dónde ponerla, no sabemos cuándo usarla, no sabemos cómo planearla [...] Los grandes errores son nuestra única conexión [...] es un dominio teórico, en un panorama de desorden, desensamblaje, disociación, desautorización, la atracción de la Bigness, es su potencial para reconstruir el todo, resucitar lo real, reinventar lo colectivo, reclamar la posi-

bilidad máxima.

Es esa única arquitectura que construye lo impredecible.

Dar sustancia a una proliferación promiscua de eventos en un solo contenedor. Desarrolla estrategias para desarrollar tanto su independencia como su interdependencia dentro de una entidad más grande en una simbiosis que exacerba más que compromete la especificidad” (Koolhaas 1995:494-517, a partir de Ceña, Bentué 2013:15-16).

La rotundidad formal del conjunto, en planta (un cuadrado de 140m de lado), guarda relación con la intención de no provocar distracción frente a otros aspectos que son considerados de mayor relevancia.

“Al restringir el perímetro se potencia todo lo que ocurre en el interior” (Ceña, Bentué 2013:20).



Fig. 69

Si volvemos a la referencia de Paulo Mendes da Rocha, vemos cómo el esquema proyectual de Agadir recuerda al croquis de organización programática del FIESP (ver Fig. 46). Atendiendo a la estrategia de formalización, vemos cómo Koolhaas emplea una organización en sección que podríamos comparar con el mecanismo utilizado por Le Corbusier en el Hospital de Venecia, la ciudad horizontal. Entendiendo que el hombre se mueve de forma natural en un plano tendente a lo horizontal, los edificios estorban, y la posibilidad de movimiento se ve confinada. Al contrario, si estos obstáculos desaparecieran, liberando el plano “horizontal” para el movimiento, tendríamos una situación de libertad absoluta.

De este modo, lo que antes hemos referido como un mecanismo de reflexión, podríamos también traducirlo en un mecanismo de giro, un giro conceptual de 90º con respecto a la comprensión intuitiva de la ciudad entonces. Además, en un entorno como aquél, la nube construida proporcionaría una agradecida sombra aen medio del desierto.

BUCKMINSTER FÜLLER Y LOS MUNDOS CONTENIDOS

Buckminster Fuller (1895-1983).

“Arquitecto americano que se hizo mundialmente famoso por su invento de la llamada cúpula geodésica, de la que existen en todo el mundo más de cien mil. Su escasa formación profesional, limitada esencialmente a los estudios cursados en la Universidad de Harvard entre 1913 y 1915, no le permitió definirse como arquitecto en el sentido estricto de la palabra. Sin embargo, su obra está ligada de una forma especialmente influyente a las corrientes artísticas del siglo XX, con una marcada estética mecanicista.

[...] Fuller se dedicó a la investigación de grandes superficies portantes, como solución económica para abrir grandes espacios. Surgieron de esta forma sus cúpulas geodésicas, basadas en la multiplicidad regular de diversas superficies, empresa a cuya mejora y perfeccionamiento dedicó el resto de su carrera constructiva en colaboración con varios grupos de estudiantes”

(http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fuller_richard.htm, consultado el 17/08/2015)

Fig. 65-68. Diferentes maquetas del proyecto de Agadir

(Las imágenes fueron tomadas de la revista EL CROQUIS 53, 1992, y el libro S,M,L,XL, 1995. Obtenidas a partir de: <http://es.paperblog.com/ar/delicia-pre-digital-koolhaas-y-el-centro-de-con-venciones-en-agadir-1990-829951/>, consultado el 29/07/2015)

Fig. 69. “Croquis de mecanismo conceptual en el proyecto de Agadir en relación a la distribución espacio público-espacio privado” (Dibujo del autor)

“Hay algo, puede que sea la densidad de los materiales, pero hay algo que da peso a los lugares. Y yo decido mis edificios a partir del peso del lugar. Trato de responder con continuidad y con independencia. Por eso trato de que mis edificios no se aíslen en un lugar y a la vez me interesa que puedan tener vida interior”

(Sejima, en BILBAO, 2011:52)

“LA CIUDAD ME CAMBIÓ. [...] SENTÍ LA NECESIDAD DE TENER UN JARDÍN. AUNQUE SEA MUY PEQUEÑO, HOY LO TENGO. LO QUE ME GUSTA ES CUIDARLO”

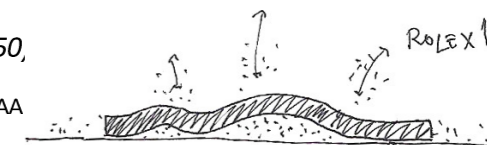
(SEJIMA, EN BILBAO, 2011:50,

2010, Rolex Learning Center EPFL en Lausanne, Suiza (SANAA

Este capítulo, al igual que el anterior, propone un proyecto que, a pesar de no hallarse en un entorno urbano denso, muestra bondades que sí resultan de interés para su aplicación en el contexto que proponemos. El no hallarse en dicho entorno, hace que su emplazamiento se perciba como un espacio liberado de condicionantes propios del espacio urbano “denso”, complejo.

Estos ejemplos (éste y el del capítulo anterior) han de servir de motivación para la reflexión de cómo hacer formar parte de la trama urbana un proyecto de supuestos similares.

Sanaa ha revelado en su arquitectura la intención y búsqueda de la disolución de los límites, entendiendo y abordando la problemática desde diversos frentes. Ryue Nishizawa (1966-...) y Kazuyo Sejima (1956-...), van a manejar procedimientos herederos de las investigaciones materiales y formales de Mies (experimentación con la gradación de transparencias mediante la curvatura del vidrio), simultáneamente a un discurso reinterpretativo de la arquitectura tradicional japonesa y la redefinición de conceptos como paisaje, laberinto, atmósfera...



MICROMUNDOS, PORTALES

Es conocida la experimentación, a lo largo de la Historia de la Arquitectura, con los elementos edículo o baldaquino. Estructuras que transportan a otra comprensión de un espacio dentro de otro espacio como un mundo dentro de otro que puede ser incluso comprendido como más limitado.

De este discurso ha bebido también la literatura, desde ese País de las Maravillas (“Alice in Wonderland”, de Lewis Carol, 1865) hasta ese armario que esconde el mundo de fantasía creado por C.S. Lewis (“The Chronicles of Narnia”, entre 1950 y 1956), o la pequeña mota de polvo adherida a un diente de león pidiendo auxilio, pidiendo ser escuchada (“Horton Hears a Who!”, de Theodor Seuss Geisel, 1954).



Fig. 70

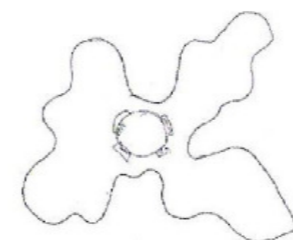


Fig. 71

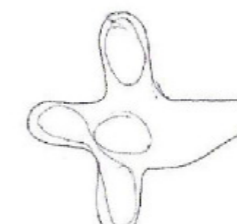


Fig. 72

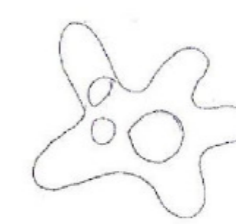


Fig. 73

“... porque las pantallas desaparecen y hay continuidad entre el espacio interior y el exterior. Creo que esto es una diversidad que está quizás relacionada con la tradición japonesa. A veces es un espacio cerrado y oscuro, pero otras veces hay shoji y se puede obtener luz y obtener sombra, y sentir cierta atmósfera del exterior...” (Sejima, en El Croquis 139, p.11, a través de Jaraíz 2013:155).

Fig. 70. “Exterior del Rolex Learning Center en la Escuela Politécnica de Lausana, del estudio Sanaa. / HISAO SUZUKI”

(http://elpais.com/diario/2010/02/25/tendencias/1267052401_850215.html, consultado el 30/07/2015)

Fig. 71. “Rascacielos para la Friedrichstrasse”. Mies van der Rohe

(JARAÍZ 2013:30)

Fig. 72. “Universidad de Hong Kong”. SANAA. Concurso

(JARAÍZ 2013:30)

Fig. 73. “Casa Flor”. SANAA.

(JARAÍZ 2013:30)

CASA ORINDA (1962, CARLES W. MOORE)

En arquitectura destacamos el ejemplo magistral de la Casa de Charles Moore. Él mismo la definió como anodina, oscura y pequeña. Sin embargo, actúa creando unos vacíos de doble altura, perforando los forjados, instalando unos objetos “gigantescos” (baldaquinos) en relación a la pequeña casa. No tenían destino ni función, están llenos de espacio.

Se trata de una intervención de espacio dentro de espacio. Al verse dentro de esos objetos, uno tiene pérdida de límites, y la sensación de la casa en total ya no es para nada angustiante.

EL MA PRIVADO Y LA LOGGIA PÚBLICA

El discurso de los espacios intermedios está ligado íntimamente a la Historia de la Arquitectura. En Japón lo vinculamos a la arquitectura doméstica y los grados de privacidad, elementos de transición-preparación para unas situaciones concretas.

En occidente, este concepto se ha visto representado por el claustro o deambulatorio que, bordeando el patio nuclear de la vivienda tradicional mediterránea, ha vinculado sus estancias, sirviendo de conexión al mismo tiempo entre éstas y aquél. No obstante, en occidente, este mecanismo ha transgredido la escala doméstica, llevándose a como sistema organizativo de complejos religiosos, monásticos, e incluso de carácter público y abierto como las stoas, loggias, mercados abiertos y plazas típicas de la herencia arquitectónica tanto clásica como de la influencia cultural islámica.

Lugares intermedios

En la cultura japonesa, cada símbolo esconde un significado y un porqué muy preciso. Cada composición, ya sea literaria o de otro tipo, constituye un juego de encriptamientos aparentemente sencillos, a descifrar con las claves adecuadas. Del mismo modo, la arquitectura producida en este contexto o consciente del mismo pone en evidencia esta cuestión: cada gesto tiene un porqué mucho más profundo que la satisfacción de una u otra determinada función. Cuando se habla de espacios y referencias dentro de esta cultura, es inevitable hablar del concepto de MA:

“El concepto de MA es bastante abstracto. No es nada visible, sino algo que debe sentirse con los cinco sentidos. El significado original de la letra MA es “entre” (en japonés cada letra tiene un significado). Hay muchos “entre”, como “entre cosas”, “entre personas”, “entre espacios”, y “entre tiempos”. Y MA está en todos estos “entre”. Indica no sólo una distancia física, sino también que existe un vínculo mental importante en estos espacios “entre”. Separa las cosas gradualmente, estableciendo una relación entre ellas al mismo tiempo” (Nishida 2001: 60).

Lo importante no es tanto comprender conceptos específicos de la cultura japonesa, sino más bien el concepto de su modo de entender el espacio:

“La forma japonesa tradicional para separar dos espacios es introducir otro espacio entre ellos”
(Nishida 2001:60).

Pero no podemos decir que el discurso de los espacios intermedios sea ajeno a la cultura occidental. Martin Heidegger se refiere a este asunto a mediados del sXX, como una cuestión tomada no sólo de la herencia del lenguaje (latín) sino de la propia herencia cultural-arquitectónica (que, si bien requeriría un trabajo específico, no podemos evitar nombrar las tipologías de stoa, loggia, la misma casa patio aunque su exterior esté caracterizado por el confinamiento como símbolo de apropiación, etc).

“Aquello que los sitios han dispuesto es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra stadion nos dice en latín: un “spatium”, un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como spatium el puente aparece ahora como un mero algo que está en

un emplazamiento, el cuál siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso: desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así – en latín abstractum- lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad dispone no se determina ya por distancias, no es ya ningún spatium, sino sólo extensio, extensión” (Heidegger, 1951:6).

Un territorio singular

“Un día vi una fotografía de una casa de Kiyonari Kikutake, un arquitecto metabolista. Me fascinó, pero luego olvidé la casa, la revista y la arquitectura. Sin embargo, cuando tuve que decidir qué estudiar me acordé de aquella casa. Y decidí ser arquitecta” (Sejima, en BILBAO, 2011:50)



Fig. 74



Fig. 75

Nishida explica cómo la propia configuración geográfica-humana de Japón ha influido en su propia concepción del espacio:

“Como Japón es una isla pequeña con una gran población, la gente se ha acostumbrado [a] medir la distancia entre ellos (que también es MA). No es necesario que las cosas sean claramente negras o blancas, y tampoco es necesario decirse las cosas claramente a la cara. La gente sabe cómo estar solo de forma flexible. Puede decirse que la cultura jespacial japonesa se ha desarrollado bajo esta cuestión, en la que las cosas no están físicamente claras porque se comprenden mentalmente” (Nishida 2001:61)

Podríamos hablar entonces del concepto de espacio japonés como un conjunto de espacios superpuestos y entremezclados, en continua relación flexible determinada por las personas interactuantes en-con el mismo:

MAPA de JAPÓN



Fig. 76

KIYONORI KIKUTAKE - SKY HOUSE, 1958

“Arquitecto japonés, nacido en 1928 en Kurume (Fukuoka). Perteneció al grupo de arquitectos que trabajó durante la década de los años sesenta, denominados metabolistas, grupo en el que también se integran Kenzo Tange, Kiyonori Kikutake, Masato Otaka o Sachio Otani.

[...] En 1958 construyó la Sky House en Tokio, un moderno prototipo habitacional, en el que propone un gran espacio con dotaciones de servicios adosados, en lo que es una nueva visión de las futuras necesidades humanas”

(Extraído de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=kikutake-kiyonori>, consultado el 23/08/2015)

Fig. 74. “Sky House - Kiyonori Kikutake”
(Fotografía de Iwan Baan, a partir de <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=brandstore&logNo=120144550744>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 75. “Sky House - Kiyonori Kikutake”
(Fotografía de Iwan Baan, a partir de <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=brandstore&logNo=120144550744>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 76. “Mapa de Japón”
(Dibujo del autor)

SANAA Y LA ARQUITECTURA TRADICIONAL JAPONESA

JJP: Looking at your projects with curved glass like Toyota Aizuma, Glass Museum or the competition for the WngjingSoho, is possible to understand a strong influence from Mies van der Rohe's glass skyscraper. Is this influence seeked? Do you understand the work of Mies as part of your working thoughts?

SEIJIMA: Of course he has greatly influenced our work: we are interested in the same soft line and the quality of reflection. Unlike other Modernists Mies explored the depth of glass and its dark character. We have also tried to go beyond simple transparency in our work, as in Toledo, where the layering of glass creates overlapping reflections that melt the surface and create an ambiguous sense of depth.

(Fragmento de la entrevista realizada a Kazuyo Sejima por el J. Jaraíz en el verano de 2011, a partir de Jaraíz 2013:30)

JUNYA ISHIGAMI (1974 - ...)

El joven arquitecto japonés trabajó en el estudio SANAA entre 2000 - 2004, hasta que formó su estudio independiente: junya ishigami+associates.

Ishigami maneja un lenguaje de fantasía, propio de un niño, maravillado por la magia de la física que hace flotar las gotas de agua en suspensión, formando las nubes.

“Es divertido increíble encontrar la inspiración de nuevos espacios y edificios en las formas de las nubes”

(Ishigami, a partir de <http://www.metalocus.es/content/es/blog/junya-ishigami%C2%BF-%C3%B3mo-de-peque%C3%B1o-%C2%BF-%C3%B3mo-de-grande-%C2%BF-%C3%B3mo-crece-la-arquitectura>, consultado el 18/08/2015)

“[...] la casa estaba pensada para estar compuesta de capas de MA superponiéndose unas con otras”

(Nishida 2001:61).

En el espacio doméstico esta superposición de espacios parece una gradación de algún modo direccional de publicidad a privacidad de los espacios de la casa. Del mismo modo podríamos hacer una reflexión sobre la publicidad-privacidad de los espacios refiriéndonos a edificios de carácter público, o incluso a ámbitos concretos dentro del complejo espacio urbano.

Nishida nos habla de la arquitectura tradicional japonesa, pero refiriéndose ya al contexto actual, afirma también:

“No puede decirse que estén tratando siempre de referirse a la arquitectura tradicional japonesa en sus obras, pero es claro que su forma de pensar se basa en ella, sea intencionadamente o no” (Nishida 2001: 62).

La búsqueda de un horizonte interno

Parece ser también un objetivo bien claro en esta arquitectura (quizás no tanto como ruptura de un límite sino ruptura de una limitación) la búsqueda de la creación de un interior paisaje (interior complejo, con cualidades de paisaje) en vez de un paisaje interior (paisaje encerrado, confinado de alguna manera).

Esta cuestión está relacionada con la comprensión del concepto de *parque* (ver nota pág 64).



Fig. 77

Rolex2010SANAA Lausanne

Flexibilidad contra intrusismo

Aoki, utiliza el edificio de Stadstheater, de Kazuyo Sejima, para referirse a un modo de comprensión del concepto de flexibilidad en la arquitectura de esta arquitecta.

“[...] pero ahora es una cuestión, no de distancia, sino de las propias características del comportamiento humano. Debe existir un programa para el momento actual, pero es sólo provisional, no es absolutamente inmutable. Esto es una cuestión, no de distancia, sino de las características esenciales del comportamiento humano. El comportamiento humano es flexible, y es por eso que los espacios que se adaptan a dichas acciones son también flexibles. No es que el arquitecto se abstenga de crear espacios, sino que debe crear espacios que se adapten a ese comportamiento humano” (Aoki, 2001: 51).

El autor explica, proponiendo el propio proyecto del Stadstheater como referencia para Kazuyo de su propio concepto de flexibilidad, cómo en la obra de esta arquitecta hay un momento clave, entre el

Estudio Multimedia y el Museo N, en que se abandona el dar forma a determinados espacios según su función por considerar esta postura intrusismo, hacia el usuario, por parte del arquitecto.

Sorprende cómo Jun Aoki, hablando de Sanaa, emplea no sólo el término de flexibilidad sino también el de consistencia.

“No es posible sustituir “las acciones humanas que tienen lugar en él” por ninguna otra cosa, pero esto no quiere decir que ella no sea capaz de ir más allá. Esta categoría de “las acciones humanas que tienen lugar en él” no es descartada en sí misma y es ahí donde Sejima demuestra su consistencia” (Aoki, 2001: 51).

Vemos en este caso cómo el término consistencia es empleado como sinónimo de coherencia y de sentido (ver nota en introducción, pág.14).

Rolex2010SANAA Lausanne

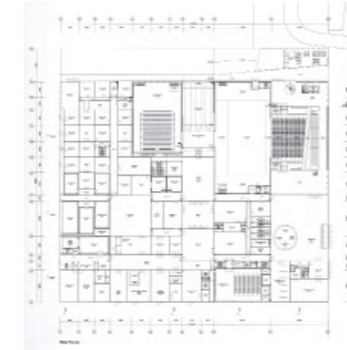


Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

CONCEPTO DE ESPACIO EN SANAA

Jun Aoki, cuando habla de Kazuyo Sejima y su modo de trabajar, se refiere al espacio como objeto del arquitecto:

“El arquitecto debe asumir completamente su responsabilidad, y decidir acerca de cada parte y aspecto de un edificio. Debe controlar completamente el espacio, quiera o no. Pero controlar el espacio, significa necesariamente poner restricciones a las acciones de las personas. Si el arquitecto ejerce de forma inflexible el control, las personas estarán controladas por el arquitecto. [...] La razón por la que Sejima no es un arquitecto en sentido clásico, es que crea, pero al mismo tiempo trata de borrar toda huella de sí misma en sus creaciones. Desde sus comienzos ha adoptado esta difícil posición y ha insistido en enfrentarse a la contradicción que supone” (Aoki, 2001: 50-51).

NATURALEZA... ¿NATURAL?

Hoy día el ser humano ha colonizado la inmensa mayoría de la superficie terrestre.

Vivimos disfrutando de una naturaleza programada. Rememoramos el concepto, en cada cultura, reinterpretándolo y valorándolo según el momento.

“Debemos considerar que la naturaleza no es natural, que siempre es consecuencia de las acciones humanas, que es manipulación, que es la representación de cómo una determinada cultura entiende lo natural” (Hidetoshi Ohno, en Arroyo, 2001:57).

Fig. 77. “Rolex learning Center. Interior” (http://patriciafraile.blogspot.com.es/2013_04_01_archive.html, consultado el 18/08/2015)

Fig. 78. “Stadstheater. Planta” (<http://patriciafrailegarrido.blogspot.com.es/2011/03/idea-uno.html>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 79. “Estudio Multimedia” (<http://anteproyecto2tcomerci.blogspot.com.es/>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 80. “Museo N” (El Croquis 99, 2000:84)



Fig. 81

Fig. 81. “Rolex Learning Center”
(<http://www.evermotion.org/vbulletin/showthread.php?p=86278-SANAA-rolex-learning-center>, consultado el 30/07/2015)

Fig. 82. “SANAA, Rolex Learning Center, Lausanne. Maqueta”
(<https://espaciollenovacio.wordpress.com/2013/06/13/rolex-learning-center-sanaa-lausanne/>, consultado el 30/07/2015)

Fig. 83. “Interior-exterior, bajo la losa”
(a partir de revista EL CROQUIS 155, 2010:40)

“Proyectar un edificio es dar orden a una situación confusa y descubrir en cada proyecto un método de ordenación que permita a las personas imaginar la manera más positiva de usar un edificio, y de vivir”

(Kazuyo Sejima en JA, Shinken-chiku-sha, Mayo 1994. Citado en Aoki, 2001:50)

Rolex Center, 2010

“[...] la influencia de la topografía, el modo en que ésta crea relaciones privilegiadas. El concepto inicial incluía la idea de tener valles y montañas en medio del edificio para dividir los distintos espacios entre sí. Pero no sabíamos exactamente cómo iba a funcionar. Entonces, cuando fui a ver el edificio, me di cuenta de que había salido bien. Otra cosa importante es el modo en que se conectan el nivel del suelo y el nivel superior, sin que los divida una planta. Cuando entro, lo primero que veo es que la gente asciende a través del edificio. No es que el público sea muy consciente de sus movimientos. Si la gente coge un ascensor puede que caiga en la cuenta: «¡Pues voy a la planta de arriba!», en cambio, los movimientos en este edificio son realmente naturales, inconscientes” (Nishizawa en entrevista inicial de El Croquis 155, 2010:16).

De este modo, la pareja SANAA crea un universo atrapado entre dos losas de hormigón, que ondulan para dialogar en ocasiones con el suelo, con el cielo y con ellas mismas, mediante perforaciones aquí y allá, en asombrosa continuidad.

Frente al espacio nube que podríamos considerar con vocación de volar y ser ligero, encontramos aquí un espacio mas, un espacio campo que surge de la tierra y se eleva pero sin perder en ningún momento su referencia tectónica.



Fig. 82

RECURSO TOPOLÓGICO

Toyo Ito (1941 - ...) habla de como tanto en la naturaleza como en un espacio urbano, el lugar está determinado, entre otras cosas en el caso urbano, por el terreno (ver pág. XX, cap. 5).

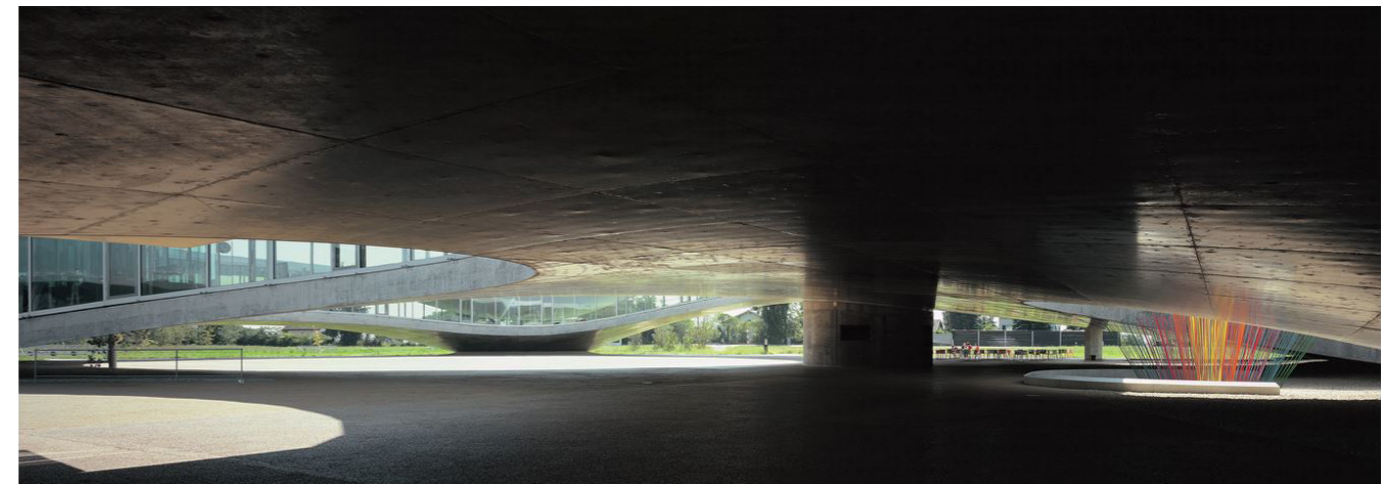


Fig. 83

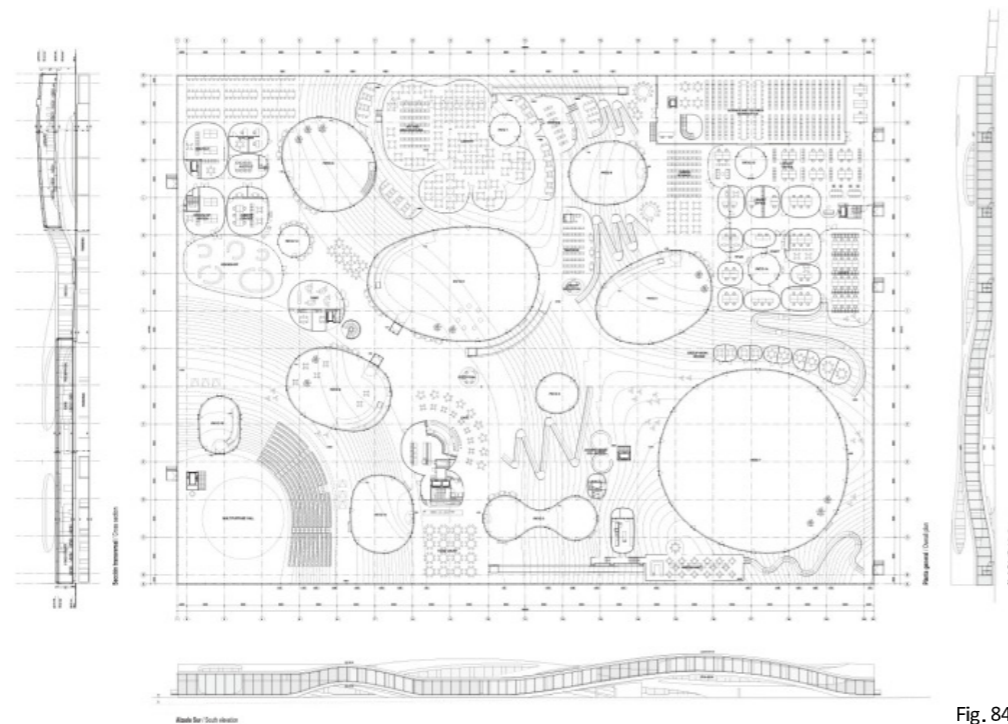


Fig. 84

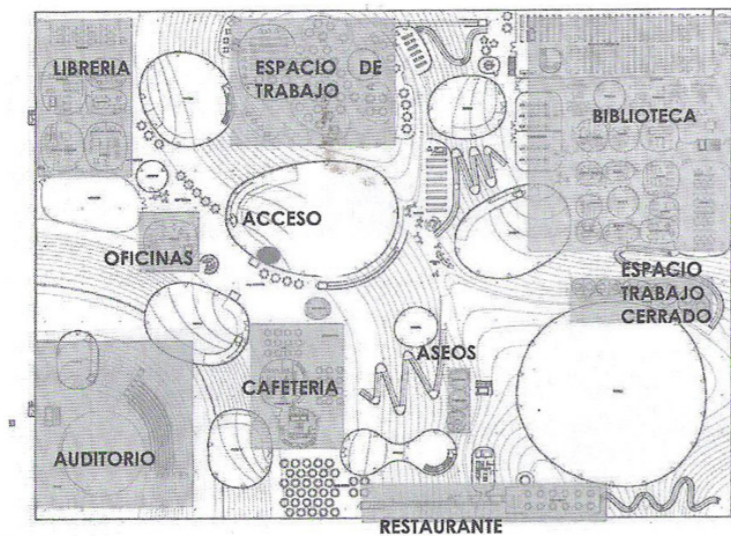


Fig. 85

Hasta el momento, SANAA había experimentado con losas onduladas en los proyectos de Mercedes Benz y Yokohama, pero no de un modo tan radical como lo va a hacer en este proyecto.

“El proyecto del centro Rólex es uno de los trabajos más interesantes de SANAA y por extensión, uno de los mejores trabajos de reflexión sobre la losa alabeada y sobre el parque. Constituye un punto de inflexión además en la carrera de SANAA pues supone la construcción por fin de un espacio basado en losas onduladas. [...] las fuertes inclinaciones actúan como barreras del espacio y la continuidad es parcial. Es necesario moverse para apreciar el conjunto de la operación” (Jaraíz 2013:107).



Fig. 86



Fig. 87

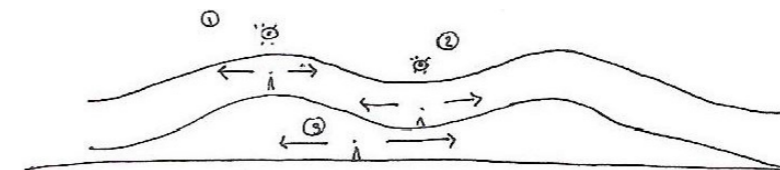


Fig. 88

Por otro lado, la decisión de una losa de estas características nos induce a situaciones espaciales ricas en sección. Si cortamos por casi cualquier punto, nos encontramos simultáneamente con un espacio paralelo que cae sobre nosotros, un espacio que asciende y nos eleva como una montaña de la que no vemos la cima y, desde debajo de la losa de suelo, en aquellos momentos en que ésta se despegue e insinúa ondulaciones, hallamos una situación de tensión por el diálogo entre el plano base y un techo que se dilata y contrae a placer sobre nosotros (Fig.88).

LA RECTA Y LA CURVA, RECORDANDO A ÁLVAR AALTO



Fig. 89

Podríamos ver la obra de Alvar Aalto (1898-1976) a través de un ideograma.

Se trataría de una línea recta y otra serpenteante, que en las tres dimensiones se traduce a un plano y una superficie ondulante. El enfrentar estos dos elementos carga el espacio “como el batir de un ala gigante”.

(apuntes tomados por el autor, en la asignatura de Composición III, a cargo de Juan Antonio Cortés, durante el curso 2013-2014, en la ETSA UVA).

Fig. 84. “Planta general” (EL CROQUIS 155, 2010:47)

Fig. 85. “Planta de usos y programas” (JARAÍZ, 2013:110)

Fig. 86. “Fotografía del interior” (EL CROQUIS 155, 2010:55)

Fig. 87. “Fotografía del interior” (EL CROQUIS 155, 2010:55)

Fig.88 . “Croquis de la situaciones en sección” (Dibujo del autor)

Fig. 89. “Croquis-ideograma para hablar sobre las estrategias proyectuales de Alvar Aalto” (Dibujo del autor)

ESTRUCTURA BOSQUE

Para enfatizar la pretendida sensación de desubicación, SANAA se sirve de la estructura, generando una retícula regular de pilares circulares que no marcan ninguna dirección concreta.

“Frente a SANAA, que siempre ha usado la columna circular en todos los proyectos, [...] Ishigami elige el uso del pilar apantallado como columna básica [...] diferentes pilares apantallados, cada uno con sus medidas y su colocación optimizada en función de los requerimientos estructurales, ya que al ser apantallados, proporcionan arriostamiento a viento en todas las direcciones, que en añadido a diversos pilares que funcionan como tirantes, constituyen el esquema estructural del proyecto”

(Jaraíz 2013:93)

UTOPISTAS, MoMo...PARQUES

El sXIX acoge numerosos abordajes de intentos de vinculación de la naturaleza con la ciudad (ver Darío, 2007).

A principios del s XIX la isla de Manhattan se veía desbordada por una invasión constructiva y, deseando buscar un lugar de esparcimiento urbano, acabaron por crear un gran parque entre la estructuración dada por las manzanas del tejido urbano.

Cuando Le Corbusier viaja a Nueva York en 1935 (volvería en 1947) queda impactado por Central Park (1857-1873) y es entonces cuando publica su propuesta de la Ville Radieuse (1935), con la que había estado trabajando desde 1930-1933: su modelo de ciudad en cuya parte residencial, la Ville Verte, desarrollaba cuestiones reflejadas en el proyecto de Central Park como la de continuidad (ver Ábalos, 2008).

“El *parque* de SANAA, es, actualmente, una de las propuestas de arquitectura contemporánea que está consiguiendo una unión con el paisaje y el horizonte más intensa. Sus propuestas, pretenden desvanecerse. La ligereza que aportan sus trabajos permite desaparecer a la arquitectura para que se incremente la presencia del paisaje” (Jaraíz 2013:24).

En el interior del edificio, entre esas dos grandes losas continuas y onduladas, SANAA crea aquí un espacio homogéneo, de pérdida de la orientación, de incitación a la deriva (ver concepto en introducción, pág.15).

La sucesión continuada de pequeños espacios-ambientes-lugares dentro de la misma envolvente, losa arriba y abajo, así como “la falta de centros provoca la desorientación y el deambular por el proyecto buscando ese centro que no tiene. Este deambular sin rumbo es el objeto a conseguir con la erradicación de referencias de SANAA. Los hitos crean lugares estables desde los que fomentar la contemplación del resto del edificio, situaciones espaciales intensas basadas en luces y sombras o efectos de comprensión y descomprensión, mientras que el laberinto presenta una intensidad homogénea del espacio. Esto provoca la deriva, el dambular de un punto a otro del proyecto sabiendo que todos son iguales. En los edificios de SANAA, se considera esa deriva o deambulatorio, como la experiencia estética más importante del edificio” (Jaraíz 2013:126).

SANAA ha conseguido transmitir una imagen de espacio interior contemporánea muy clara.

Desde luego, la deriva es un factor a tener en cuenta. Pero, hablando de un contexto urbano, hemos de considerar siempre una deriva enriquecida, como la que aquí se propone. Una deriva por lugares llenos de oportunidades, sensaciones y experiencias, tanto espaciales como de otro tipo (ver concepto de serendipia, en Introducción, pág.15). Una deriva más relacionada con una multiplicidad que con una desorientación de desconcierto. Esto, desde la sencillez propia de SANAA, es lo que se propone en el Rolex Center: una experimentación por un parque al que dota de cualidades fenomenológicas que deseáramos para el espacio urbano. El Rolex Center representa una serendipia cautiva, una interacción continua contenida que bien podríamos relacionar con el símil de las partículas empleado en el capítulo anterior en relación a la colisión de partículas (ver cap.3, pág.52).

Estableciendo otro vínculo con el capítulo anterior, podríamos decir que tanto Koolhaas como SANAA en este caso, y como veremos también en el capítulo siguiente, ante la ausencia de un espacio preexistente suficientemente complejo, el arquitecto pone como objetivo de su esfuerzo la tarea de reproducirlo, de crearlo.

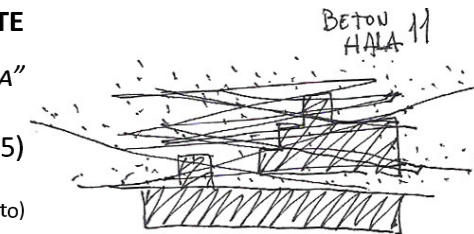
“Lo importante es la idea de calle y no la realidad de la calle – la creación de un grupo de espacios eficaces que cumplan la función vital de identificación y envolvente, haciendo la vida social de las calles posible”

(Smithson)

“PIENSO EN NUEVAS FORMAS DE PROPONER ARQUITECTURA”

(SOU FUJIMOTO, EN :25)

2011, Beton Hala Waterfront Center en Belgrado, Serbia (Sou Fujimoto)



Sou Fujimoto (1971 - ...) ha trabajado con los conceptos de flexibilidad, soporte, asociación, transparencia, permeabilidad, ...



Fig. 91

“En mi caso no hay maestro ni me siento ligado a ninguna clase de escuela. No le doy importancia al pertenecer a una corriente ni el mantener ningún tipo de continuidad con la misma. Por supuesto que existen influencias de las generaciones anteriores. Por ejemplo, Toyo Ito siempre me ha inspirado en la búsqueda de algo nuevo, mientras que Sejima fue una especie de heroína en mis días universitarios. Sin embargo, puedo encontrar de igual modo influencias en las figuras de Le Corbusier o Mies van der Rohe. Es la historia misma de la arquitectura con lo que me relaciono de una manera abierta. La arquitectura griega, la romana, el gótico, el movimiento moderno o Sejima forman, de algún modo, parte de lo mismo. Creo que esto es lo realmente importante para mí y no las corrientes o el maestro” (Fujimoto, en García, Almazán 2009:23)

Nos interesa su propuesta para este concurso porque la idea de rapidez o, mejor dicho, de fluidez, nos ayuda a reflexionar sobre otro concepto que, pensamos, ha de estar presente como definitorio del espacio urbano contemporáneo, el de movimiento y soporte.

MOVIMIENTO EN LA CULTURA ASIÁTICA

El concepto del movimiento es, en la cultura asiática, un propio lenguaje, cargado de simbolismo. Articula los conceptos de *ma* (lugar intermedio) y *mu* (vacío).

La caligrafía china y japonesa dan muestras de esta concepción del movimiento como génesis, en este caso del lenguaje.

“La línea caligráfica debe ser, pues, como un miembro humano, poseer huesos, músculos, carne y piel. En otras palabras, debe ser escultural o “tridimensional”. Esto significa que una línea no se limita a ejecutar sobre la superficie del papel un diseño superficial, sino que debe resultar profunda y en cierto sentido moverse a través del blanco del papel interactuando con él. Una línea profunda es una línea fuerte, totalmente llena de energía, que revitaliza el blanco sobre el que se arrastra. Así pues, en cuestiones de caligrafía, lo más importante del trazo es que lo blanco quede energizado”

(R. Llera 2014:33).

Esta cuestión del movimiento fue reconocida y reinterpretada como base del action painting y del expresionismo abstracto (ver R. Llera 2014)

Fig. 90. “image © sou fujimoto”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 19/07/2015)

Fig. 91. “Serpentine Gallery Pavilion 2013, Designed by Sou Fujimoto, Exterior Indicative CGI © Sou Fujimoto”
(http://www.bustler.net/index.php/article/sou-fujimoto_selected_to_design_2013_serpentine_pavilion, consultado el 23/08/2015)



Fig. 90

EDIFICIOS NUBE

“¿Puede ser la Arquitectura invisible? Arquitectura como una nube, como un horizonte, como un bosque, como un paisaje, como el agua. Para Junya Ishigami estas no son metáforas. Se inspira en la forma en que la naturaleza aparece ante el hombre y aspira a una arquitectura que flota, que es la luz infinita, que fluye, es transparente, se disuelve y casi no tiene sustancia. No es la lógica del diseño, la teoría espacial o el principio estructural de un edificio lo que debe destacar.

Un arquitecto que estudia las nubes. ¿Quién sondea el misterio de las gotas de agua en el aire que se unen para formar cúmulos y así desafiar las leyes de la gravedad? Nubes como edificios, o al menos señalando la arquitectura casi como una luz, como una nube. Un arquitecto que organiza las columnas de un edificio, como un cielo estrellado, por lo que las personas pueden hacer por sí mismos lugares siempre cambiantes constelaciones como los signos del zodiaco. La naturaleza es una fuente inagotable de inspiración para el arquitecto japonés Junya Ishigami. No sólo para abrir una ventana a la belleza de la naturaleza y vivir los procesos naturales, sino, sobre todo, para incorporar las fuerzas ocultas de la naturaleza primaria en la arquitectura”

(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/junya-ishigami%2%BF%C3%B3mo-de-peque%C3%B1o-%2%BF%C3%B3mo-de-grande-%2%BF%C3%B3mo-crece-la-arquitectura>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 92. “Maqueta del proyecto de Le Corbusier para Argel, de 1930”

(<http://tecne.com/le-corbusier/le-corbusier-el-espacio-inefable/>, consultado el 30/07/2015)

Fig. 93. “Little gardens,’ 2007-2008, junya. ishigami+associates © Takumi Ota, collection of Tatum Sato”

(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/junya-ishigami%2%BF%C3%B3mo-de-peque%C3%B1o-%2%BF%C3%B3mo-de-grande-%2%BF%C3%B3mo-crece-la-arquitectura>, consultado el 18/08/2015)

Dinamismo, flotabilidad...

Siguiendo el esquema de los capítulos precedentes, hablaremos primeramente de las influencias en el arquitecto y en el proyecto, para después abordarlo directamente.

La presencia de las rampas o, en este caso, rampas, habla de una larga trayectoria del empleo de este recurso espacial-arquitectónico como bandera de la continuidad, por su habilidad para comunicar diferentes cotas sin interrumpir el plano base.

“Un conjunto de rampas en forma de anillo emergen con una suave transición desde la plataforma del Beton Hala para formar una estructura en espiral apodada ‘la nube flotante’ desde la cual se puede disfrutar de vistas de 360º de la ciudad de Belgrado. La espiral se compone de un espacio peatonal unificado y continuo sobre múltiples rampas; en la diversidad de caminos, elevados a fin de separarse del espacio enterrado para circulación de vehículos, conviven actividades comerciales y expositivas” (VVAA, Arquitectura Viva 2004:19)



Fig. 92



Fig. 93

Se aprecia una continuidad atractiva en el contacto de las rampas con la orilla del río Sava. En relación a la ciudad, estas rampas recuerdan al proyecto de Le Corbusier para Argel, de 1930, con la salvedad de que, en este caso, son rampas única y exclusivamente para peatones, y comportan una escala humana más adaptada al discurso de habitabilidad urbana actual.



Fig. 94

BetonHala2011FujimotoBelgrado

Flujos, vórtices, corrientes

Las corrientes, a nivel de pensamiento, se han ido acercando a la contemporaneidad abordando de una manera más o menos explícita la cuestión del movimiento y de la repercusión espacial que este fenómeno ha tenido y tiene hoy día en el espacio urbano.

“Crear arquitectura es un acto de generar vórtices en las corrientes de aire, viento, luz y sonido; no es construir un dique contra la corriente ni dejarse arrastrar por ella. [...] En la naturaleza, el lugar que la gente escoge para reunirse está determinado por el terreno, la situación de los árboles o la dirección del viento. Si el lugar de reunión es un emplazamiento urbano, su elección responde también a otras consideraciones: la relación entre edificios, el flujo del transporte y la comunicación, y el intercambio de información entre todos los componentes. Sin embargo, tanto en los emplazamientos naturales como en los urbanos, cuando los elementos arquitectónicos como postes y pantallas se sitúan dentro del espacio, las corrientes naturales –el flujo del viento, del sonido, de la información, del transporte- cambian, causando instantáneamente pequeños remolinos alrededor de las instalaciones” (Ito, 1992).



Fig. 95

BetonHala2011FujimotoBelgrado



Fig. 96

JUAN GENOVÉS (1930 - ...)

Destacamos en este punto la obra gráfica de Juan Genovés, quien a lo largo de su carrera ha representado multitudes humanas en movimiento por el espacio urbano.

“Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, desde el inicio de su trayectoria profesional fue un pintor inquieto y preocupado tanto por la necesidad de renovar el arte español como por la función del arte y el artista en la sociedad.

[...] En los años ochenta inició un nuevo periodo en el que se interesó por el paisaje urbano, reduciéndolo a una gama cromática de grises, azules y ocres que constituyen lo que se ha dado en llamar “espacios de la soledad”.

Los últimos años su obra ha dado un giro hacia la investigación del movimiento estático en la pintura, la multitud se ha convertido en la referencia para hablar del problema de la pintura y el ritmo visual”

(http://www.juangenoves.com/es/biografia/biografia_breve.html, consultado el 19/08/2015)

Fig. 94. “Alzado. Por Sou Fujimoto”

(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/beton-hala-waterfront-center-por-sou-fujimoto>, consultado el 18/08/2015)

Fig. 95. “Torre de los vientos, 1986”

(<http://architecture-competitions.ir/?p=1467>, consultado el 26/08/2015)

Fig. 96. “Giclée (pigment print), 55 x 40 cm. Juan Genovés. 2013”

(<http://www.juangenoves.com/es/obra/grafica/grafica00pr.html>, consultado el 06/05/2015)

MOVIMIENTO FUTURISTA

El movimiento futurista, encabezado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), exaltó desde sus principios la idea de velocidad y de energía ligada al acto del movimiento.

“El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía

[...] Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente”

(Fragmentos del Manifiesto futurista, de 1909, a partir de <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manifutur1909.html>, consultado el 25/08/2015)

MOVIMIENTO EN ESCHER

Para Maurits Cornelius Escher (1898 - 1972), el movimiento guarda relación con la idea del infinito, que tiene para él una importancia sobrecogedora.

“Nos resulta imposible imaginar que, más allá de las estrellas más lejanas que vemos en el firmamento, el espacio se acaba, que tiene un límite más allá del cual no hay nada.

El término vacío todavía nos dice algo, puesto que un espacio determinado puede estar vacío, por lo menos en nuestra imaginación; pero no estamos en condiciones de imaginar algo que estuviese vacío en el sentido de que el espacio deja de existir.

Por esta razón, desde que el hombre existe sobre la tierra, desde que está de pie, sentado o acostado, desde que corre, navega, anda a caballo y vuela, nos aferramos a la idea de un más allá, de un purgatorio, de un cielo y de un infierno, de una transigración y de un nirvana, todos lugares de infinita extensión en el espacio o estados de infinita duración en el tiempo”

(Escher, a partir de <http://escherarquimista.blogspot.com.es/2007/03/el-infinito.html>, consultado el 25/08/2015)

Fig. 97. “Emplazamiento en contexto urbano, entre medianeras”

(VVAA AV Proyectos 2014:13)

Fig. 98. “Emplazamiento en contexto urbano, entre medianeras”

(http://afasiarchzine.com/2013/10/sou-fujimoto_12/, consultado el 25/08/2015)

2013 Taiwan Café, Tainan (Taiwan), Sou Fujimoto

Podríamos ver previamente otro ejemplo del arquitecto japonés, en el que la cuestión del movimiento se traduce en una cuestión de movilidad para el peatón por el contexto urbano, idea que permanece arraigada a los planteamientos base de la obra de Sou Fujimoto.

Esta vez Sou Fujimoto pone en valor un espacio entre medianeras, como una cafetería que se mueve y flota en medio de un jardín limitado en dos de sus lados y completamente abierto y receptor de flujos por los dos lados restantes.

“Una red de escaleras configura el Café y busca dotar de carácter tridimensional a un callejón del centro de la ciudad, creando espacios que invitan a estancia y a la actividad social en zonas habitualmente consideradas de paso” (VVAA Arquitectura Viva 2014:13).



Fig. 98

BetonHala2011FujimotoBelgrado



Fig. 97

También en 2013, el estudio de arquitectura dRMM plantea en Londres una instalación inspirada en la pintura de M.C. Escher, frente a la Catedral de San Pablo. No podemos evitar establecer la comparación con la cafetería en Taiwan.



Fig. 99



Fig. 100

Sin embargo, mientras la instalación pretende constituirse como un elemento transportable y reconfigurable en cualquier lugar, con ciertas aspiraciones de universalidad, la cafetería muestra un carácter de arquitectura urbana bastante maduro, unido a la condición de hallarse entre medianeras y suponer, desde su primer momento, una intención por significar un vínculo nuevo dentro de la misma, tal vez incluso con el carácter de micromundo al que con anterioridad ya nos hemos referido (ver cap.4, pág.54)

Sin duda el mayor valor de este proyecto, desde nuestro punto de vista, lo hallamos en el alto grado de implicación en el vivir urbano a escala humana y del viandante, en la provocación de esa serendipia genuina como génesis del proyecto.

“[...] no hay movimiento sin móvil, no hay movimiento sin referencia objetiva, no hay movimiento absoluto”

(Merleau-Ponty, 1945:283).

FLUJOS

“La eterna tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales encarnadas y vividas que concretan y estructuran nuestro ser-en-el-mundo. La arquitectura refleja, materializa y hace eternas ideas e imágenes de la vida ideal. Los edificios y las ciudades nos permiten estructurar, entender y recordar el flujo informe de la realidad y, en última instancia, reconocer y recordar quiénes somos. La arquitectura nos permite percibir y entender la dialéctica de la permanencia y el cambio para establecernos en el mundo y para colocarnos en el continuum de la cultura y del tiempo” (Pallasmaa 2005:71-72).

“Una de las características que los europeos leemos en la arquitectura japonesa es su aparente ligereza. Una afirmación que viene de un tipo de continuidad, una continuidad de cambio, la gente cambia, las ropas cambian. Y ese sentido de cohesión es sostenido por algo que está en flujo del día a día” (Smithsons, 1979).

“Klee concibe el movimiento como base de todo devenir, y esto implica ver la dimensión temporal en la génesis del espacio” (ver nota al margen págs. 22-23. Jiménez 2002:82-86).

Fig. 99. “Instalación ENDLESS STAIR, por el estudio dRMM”

(<http://drmm.co.uk/projects/view.php?p=endless-stair>, consultado el 09/06/2015)

Fig. 100. “Instalación ENDLESS STAIR, por el estudio dRMM”

(<http://drmm.co.uk/projects/view.php?p=endless-stair>, consultado el 09/06/2015)



Fig. 101

Fig. 101. “Vista aérea”
(<http://inhabitat.com/sou-fujimoto-unveils-a-spiraling-waterfront-center-for-belgrade/>, consultado el 19/08/2015)

Beton Hala, 2011

En 2011 se plantea un concurso en Belgrado para el frente costero de Beton Hala, en Belgrado, Serbia. El concurso trata de poner en valor un espacio cercano al centro urbano, en contacto con el río.

SITE KEY LOCATION CONNECTION DIAGRAM

- This proposal provides links to multiple points of attraction on site and all approaching points such as Kalemegdan park, Promenade, Grand Stairs, Port Authority building and new plaza facing Belgrade Fortress.
- The Waterfront Center provides comfortable public space with commercial and culture amenities and make a lively atmosphere on site.
- The Central Plaza attracts people from all directions and provide various activities, connected with other plazas on site.

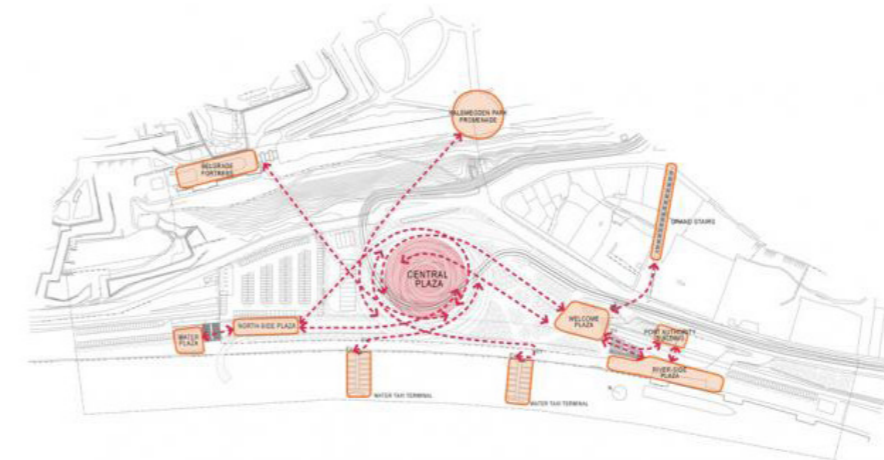


Fig. 102

“Con su particular situación, en el borde de BetonHala medieval, con el Parque Kalemegden, al lado del río Sava y al lado de la muralla de la fortaleza, el proyecto realiza una integración completa de todos estos aspectos y entrelaza en una estructura en espiral de rampas a modo de cintas, en lo que Fujimoto llama una “nube flotante””.

(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/beton-hala-waterfront-center-por-sou-fujimoto>, consultado el 30/07/2015).

Fig. 102. “Plano de situación. Por Sou Fujimoto”
(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/beton-hala-waterfront-center-por-sou-fujimoto>, consultado el 30/07/2015)



Fig. 103

A estas alturas, es inevitable contrastar cada reflexión del proyecto expuesto con los anteriores, e incluso anticipar alguna cuestión que caracterizará al último caso y que poco a poco, cada uno de los anteriores ha ido anticipando en cierta medida.

Por ejemplo, si recordamos el Rolex Learning Center de SANAA, encontramos que, en relación con su entorno más inmediato, sí interacciona conceptualmente (continuidad del espacio parque que se introduce en el edificio y llega a formar parte de él como positivo y negativo al mismo tiempo), pero formalmente no (como el Centro de Convenciones en Agadir de Koolhaas, aunque posiblemente no de un modo tan evidente a priori, el edificio termina siendo un gran elemento que se instala en un entorno poco denso, resultando como su principal objetivo en cada caso el crear aquello que su entorno no tiene: la vida urbana).

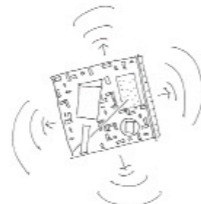


Fig. 104

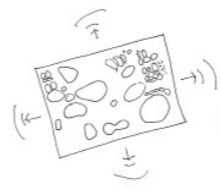


Fig. 105

Por el contrario, en este caso el Frente Marítimo de Beton Hala en Belgrado sí lo hace, sí interactúa, tanto formalmente (el edificio se apoya en la ladera para deslizarse hasta el agua) como conceptualmente (en el acto de establecer vínculos y uniones para las personas a pie que se aproximan allugar desde diferentes orientaciones), con su entorno inmediato.

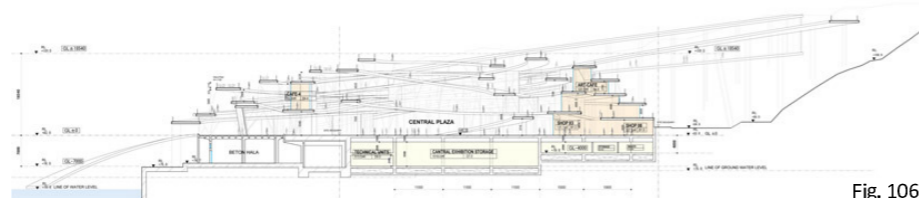


Fig. 106

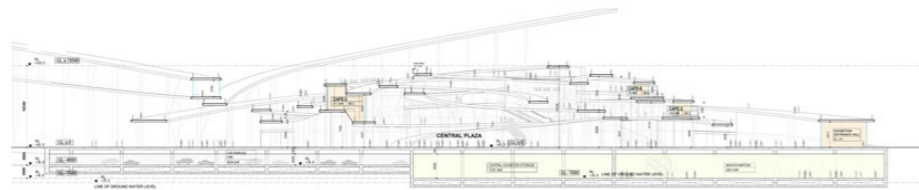


Fig. 107

Fig. 103. “Diagrama conceptual”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 104. “Croquis del proyecto de Koolhaas en Agadir”
(Dibujo del autor)

Fig. 105. “Croquis del proyecto de SANAA en Lausanne”
(Dibujo del autor)

Fig. 106. “Sección”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 107. “Sección”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

“La espiral se compone de un espacio peatonal unificado y continuo sobre múltiples rampas; en la diversidad de caminos, elevados a fin de separarse del espacio enterrado para circulación de vehículos, conviven actividades comerciales y expositivas” (VVAA Arquitectura Viva 2014:20).



Fig. 108

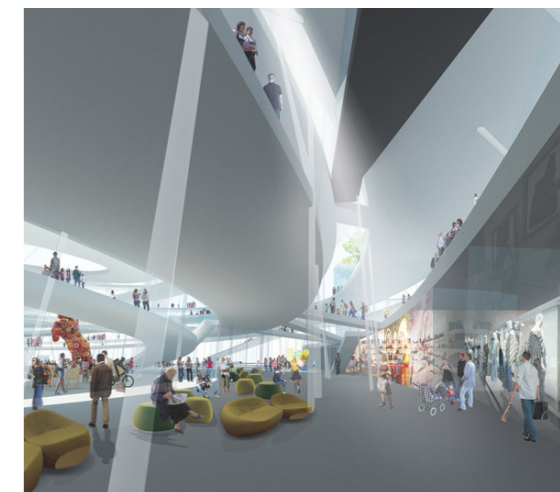


Fig. 110



Fig. 109

Fig. 108. “image © sou fujimoto”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 109. “Interior square, image © sou fujimoto”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 110. “bridges transition into each other and into different spaces, image © sou fujimoto”
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

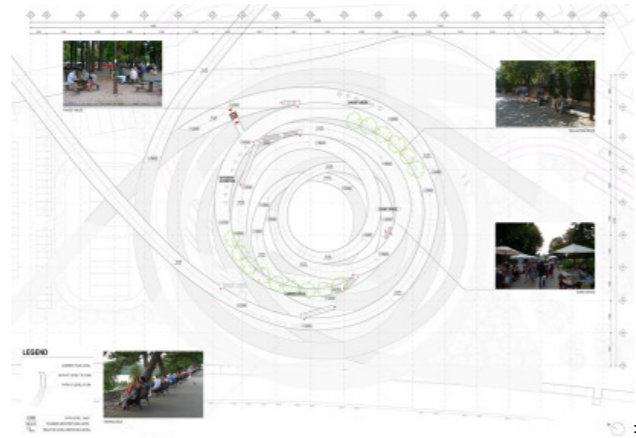


Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113

Fig. 111. "Floor plan - level 2"
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 112. "Floor plan - level 1"
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

Fig. 113. "Floor plan - level 0"
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

A juzgar por las imágenes disponibles, las actividades comerciales y expositivas conviven en un contexto no sólo peatonal sino también con la presencia de transportes públicos.

Fijándonos en las secciones, vemos cómo en el caso de Agadir, la sectorización público-privado está bastante clara. En el Centro Rolex también está definida claramente dicha relación, aunque el espacio privado ondulante hace del espacio público un continuo diafragmatizado.



Fig. 114

Fig. 115

Sin embargo, Sou Fujimoto introduce aquí la condición de simultaneidad en sección. Anticipa (como se verá en el siguiente capítulo) la superposición de capas alternas de usos público-privado-público-privado... de un modo fenomenológico en profundidad y hojaldrado en un sentido ascendente.



Fig. 116

Fig. 114. "croquis del proyecto de Koolhaas en Agadir"
(Dibujo del autor)

Fig. 115. "croquis del proyecto de SANAA en Lausanne"
(Dibujo del autor)

Fig. 116. "Alzado desde el río"
(<http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-beton-hala-waterfront-centre/>, consultado el 24/08/2015)

“Algo nuevo debe considerarse en el contexto de los patrones existentes [...] de asociación, [...] en la medida en que podamos descubrirlos”

(Peter Smithson)

“Lina Bo Bardi creó objetos un poco brutalistas y, a la vez, muy femeninos. Ese tipo de arquitectura no existía [...] Era preciso liberarse de reglas y tabúes. En cambio, el problema hoy es más la ausencia de reglas. Las reglas no vienen de fuera; nosotros intentamos en cada ocasión desarrollarlas desde el interior del proyecto”

(Jacques Herzog 2013:32)

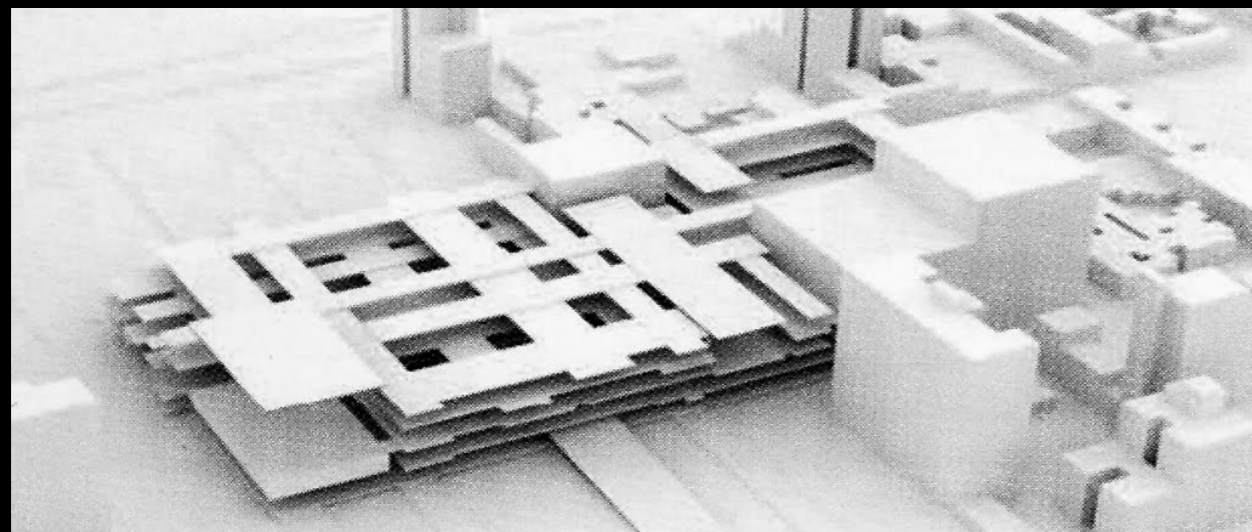


Fig. 117

“CADA PROYECTO ES UN MUNDO EN SÍ MISMO; TIENE SU PROPIA FILOSOFÍA, Y SU PROPIA IDENTIDAD”

(HERZOG 2013:32)

2016 (prev.), Complejo Cultural Luz en São Paulo, Brasil (Herzog & De Meuron)

Jacques Herzog (1950 - ...) y Pierre de Meuron (1950 - ...) constituyen el estudio Herzog & de Meuron desde 1978. Con una biografía y carrera profesional prácticamente paralelas, dirigen la firma como un polo “bipolar” (Herzog, en El Croquis 129-130, 2006:28).

“Desde el principio, en el proyecto del Complejo Cultural Luz en São Paulo nos prohibimos inventar una forma. No teníamos ninguna idea de objeto, ni queríamos tenerla; lo que deseábamos era tejer algo, hacer un tejido de funciones. La forma del edificio aparece progresivamente, conforme vamos precisando las funciones.

Esta nueva aventura nos resulta emocionante. Programa, monumento y paisaje son los tres ingredientes del proyecto, un claro ejemplo de la confluencia de esos tres términos que ha señalado. El método de trabajo deviene forma. Bailarines, músicos y público van a entrar en contacto, a cruzarse al atravesar el edificio. En los dibujos y maquetas hemos atribuido un color a cada función y los hemos entretejido en las bandas del suelo. Hemos hecho lo mismo con pequeñas figuritas, correspondientes a cada función, para ver si se mezclaban o volvían a encontrarse, o si cada color permanecía ligado a una zona. Es un método de trabajo que poco a poco se transforma en arquitectura al ir tejiendo los planos. Es posible que se quede así, con algunas de las losas de hormigón coloreadas. Hemos esperado todo lo posible antes de introducir formas; no lo hemos hecho hasta que no ha sido absolutamente necesario. Por ejemplo, la verticalidad no juega de momento papel alguno, aunque será preciso diseñar elementos verticales, pilares y otros, para gestionar las fuerzas estructurales” (Herzog, en VVAA El Croquis 152-153, 2013:32-33).



Fig. 118

Fig. 117. “Complejo cultural Luz, São Paulo, Brasil, 2009-, Herzog & de Meuron. Maqueta urbana”

(<http://artearquitecturaydiseno.blogspot.com.es/2011/04/cual-es-el-reto-de-los-arquitectos.html>, consultado el 31/07/2015)

Fig. 118. “maqueta de colores según actividades”

(<http://www.dsgnr.cl/2013/02/cultural-complex-luz-sao-paulo-herzog-de-meuron/>, consultado el 25/08/2015)

OTRAS COTAS

Ya en 1924, Ludwig Hilberseimer (1885-1967) aventura, con su propuesta de la ciudad vertical, una reflexión interesante sobre el espacio urbano. Posiblemente influenciada por las actuaciones en parques de finales del siglo anterior, donde se experimentó con el entrelazamiento de circulaciones de diversas jerarquías, Hilberseimer propone espacios públicos a otras cotas, diferentes (en adición a aquella) de la cota 0 (ver Llobet, 2007).

TEAM X

En el CIAM 10 celebrado en Dubrovnik (Croacia, 1956) se produjo una escisión entre los intervinientes, dando como resultado un grupo pequeño formado por los más veteranos y otro más amplio formado por jóvenes arquitectos que reivindicaban una nueva manera de abordar el debate arquitectónico. Así, nació el Team X, y los CIAM se cuestionaron hasta que en 1959, junto a alguno de sus principios (la ciudad radiante, la Carta de Atenas) llegaron a su fin.

“Los jóvenes arquitectos del Team X se propusieron volver a pensar las ciudades y concebirlas en función del entorno, querían devolverles la escala humana y acercarlas a las personas” (Llobet, 2007:268).

SOBRE STEM

“Y la expresión más genuina de la movilidad es la calle, lugar para lo colectivo, figura de las prácticas sociales, espacio de encuentro, de intercambio y de juego. Stem expresa esa condición de lugar, de actividad intensa, más allá de ser un camino que conduce de un lugar a otro. La esencia del sistema stem se desarrolla como una asociación lineal de actividades que es soporte de entidades, volúmenes arquitectónicos y funciones colectivas” (Salvadó, 2011:53).

Trama, tejido, mat

Volviendo la mirada de nuevo a los años 60, encontramos las propuestas del Team X. Una arquitectura joven comenzaba a cuestionarse sus propias bases tomando en cuenta criterios y principios más propios o que quizás podríamos considerar hasta entonces como exclusivos de ciertas disciplinas, como la geografía humana, la sociología, o la antropología.

Comienza a considerarse la situación del espacio público urbano también en otras cotas: calles, plazas, e incluso espacios verdes, elevados, en relación con aquél de la cota 0.

En 1963 Candilis, Josic y Woods llevan a cabo el proyecto de la Universidad Libre de Berlín. Si bien no se trataba de un emplazamiento afortunadamente denso, sí permitió la experimentación con estas cuestiones.

“Sin ninguna duda, las mejores expresiones de esa idea hubieran sido el proyecto para el centro de Frankfurt de 1963, y de una manera muy precisa el proyecto para Berlin Hauptstadt de 1957-58 de Alison y Peter Smithson. Por todo ello, a pesar de que Alison Smithson anotara que la Universidad Libre hace reconocible la mat-architecture, es decir la nueva arquitectura post-CIAM, la falta de su ingrediente fundamental, la ciudad, le compromete. La Universidad Libre de Berlín permite verbalizar la teoría del mat-building, pero al mismo tiempo se queda fuera. En Berlin-Dahlem no hay ciudad real intensa y multiusos, no hay actividad urbana, ni densidad ni presión urbana” (Salvadó 2011:60).



Fig. 119



Fig. 120

Inserción en el lugar

“La arquitectura está ligada a la situación. A diferencia de la música, la pintura, la escultura, el cine y la literatura, una construcción (no móvil) está entrelazada, con la experiencia del lugar” (Holl, 1989:1).

Pero, como la música, la pintura, la escultura, el cine y la literatura, una construcción no es sino un palimpsesto de entendimientos, conocimientos, experiencias. Podríamos decir que en arquitectura, por su condición de emplazamiento, el *genius loci* es un añadido, la esencia de la arquitectura, lo que la diferencia en última instancia, dentro del discurso del movimiento que venimos tratando, del resto de las artes.

“El emplazamiento de un edificio es más que un mero ingrediente de su concepción. Es su fundamento físico y metafísico (espiritual).

La resolución de los aspectos funcionales del emplazamiento y del edificio, las vistas, los ángulos solares, la circulación y el acceso son la “física” que demanda la “metafísica” de la arquitectura. A través de una conexión, de un motivo extendido, un edificio es más que algo simplemente ajustado al emplazamiento.

El edificio trasciende los requerimientos físicos y funcionales al fusionarlos con un lugar, al recoger el sentido de una situación. La arquitectura no se entromete en un paisaje sino que más bien sirve para explicarlo. El esclarecimiento de un emplazamiento no es una réplica simplista de un contexto; revelar un aspecto de un lugar puede no confirmar apariencia. De ahí que los modos de mirar habituales puedan interrumpirse” (Holl, 1989:1).

La ciudad, como lugar complejo, se traduce en un sinfín de situaciones simultáneas espontáneas, consecutivas y superpuestas, un dinamismo continuo:

“La ciudad a la que me aproximo cambia de aspecto, como lo experimento cuando cierro mis ojos por un instante y la miro de nuevo. [...] No tengo una visión perceptiva, luego otra, y entre ellas un vínculo de entendimiento, sino que cada perspectiva “pasa en” la otra, y si aún puede hablarse de síntesis, se trata de una “síntesis de transición” (MERLEAU-PONTY, 1945:342-343)

EL PROYECTO DE FRANKFURT (1963)

“El concurso de Frankfurt parte de una condición absolutamente esencial: la re-ocupación de un entretendido, es decir volver a ocupar físicamente un espacio vacío, rodeado de ciudad, densa e intensa, de arquitectura y de actividad humana. Y de un programa de alto contenido urbano, que expresa toda la complejidad de la ciudad, vivienda, servicios (comercio, oficinas y restaurantes) y equipamientos (cine, auditorio, biblioteca y centro para jóvenes)” (Salvadó 2011:64).

SITUACIONISMO. UN RECLAMO FENOMENOLÓGICO.

Si recordamos el proyecto del Fun Palace de 1964, podemos establecer un vínculo con lo anterior, en cuanto a que ambas posturas reconocen el valor de unas manifestaciones espaciales más interactivas que las que hasta el momento se venían pensando.

“La intervención práctica en la ciudad por parte de los situacionistas se concretaba en la psicogeografía y la práctica de la deriva. Esta práctica combinada lo aleatorio, el “dejarse llevar” a través del paisaje urbano, con el estudio de planos y mapas, todo ello conectándolo con unas supuestas variables psicogeográficas que influirían en la deriva de modos diferentes según las personas y las propias condiciones del entorno urbano. (Devesa, Jappé 2008:10)

PSICO GEOGRAFÍA

“Estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”

(Internationale Situationniste, a partir de Devesa, Jappé 2008:10)

Fig. 119. “Universidad Libre de Berlín” (http://pa6ua1415.blogspot.com/es/2014_09_01_archive.html, consultado el 27/07/2015)

Fig. 120. “Proyecto para el Centro de Frankfurt” (<http://eltallerdelapatatafrita.tumblr.com/post/111779332666/gcandilis-ajosic-swoods-proyecto-de>, consultado el 27/07/2015)



Fig. 121

“[...] lo que deseábamos era tejer algo, hacer un tejido de funciones”

(Herzog, en El Croquis 152-153, 2013:32)

Fig. 121. “Vista aérea. Complejo Cultural Luz, Sau Paulo. Herzog & de Meuron”
(<http://www.dsgnr.cl/2013/02/cultural-complex-luz-sao-paulo-herzog-de-meuron/>, consultado el 25/08/2015)

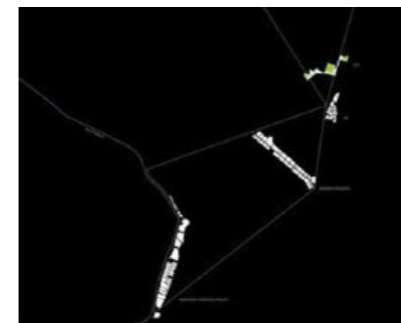


Fig. 122



Fig. 123

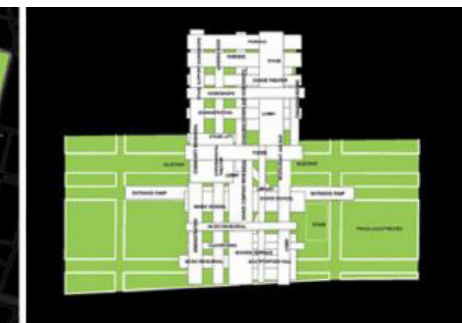


Fig. 124

Complejo Cultural Luz. Continuidad

Si recordamos las experiencias de *mat building*, probablemente el caso más significativo como referencia de este proyecto sea uno que no se llevó a cabo, el del Centro de Frankfurt (1963), por su intenso diálogo, participativo e ineludible, con el emplazamiento urbano.

A pesar de su tendencia volumétrica a un paralelepípedo, la formalización, mediante losas, hace que el Centro Cultural Luz se muestre totalmente permeable por la ciudad que le rodea, así como por la red de espacios verdes que le rodea, y del mismo modo lo atraviesa y forma parte de sus tripas. En los planos de situación superiores, así como en la página de la izquierda, se aprecia bien este aspecto, esta intención de evitar la imposición en favor de la inmersión y la intención de formar parte y colaborar en la realización de unas preexistencias y unas intenciones de escala urbana también preexistentes.

En este sentido, recordamos del Rolex Learning (ver cap.4, pág.64) la voluntad de dar continuidad al parque aunque (salvando las distancias conceptuales entre los japoneses y los suizos), si bien en Lausane el entorno aislado provocaba una necesidad mayor de crear ese “parque” en el edificio, en São Paulo el entorno está tan cargado, tan energizado y pleno, que se convierte en una virtud y un impulso para el proyecto.

Continuando el hilo, hemos señalado también la aportación a nuestro discurso, por parte de Sou Fujimoto de la interacción del proyecto con su contexto, tanto formal como conceptualmente. En este caso, sobraría decir con qué sinceridad se materializa esta cuestión en el Centro Luz.

Fig. 122. “Centros urbanos de São Paulo”
(EL CROQUIS 152-153, 2013:342)

Fig. 123. “Collar de cultura y espacios verdes”
(EL CROQUIS 152-153, 2013:342)

Fig. 124. “Recuperación de espacios verdes”
(EL CROQUIS 152-153, 2013:342)

ESPACIO URBANO, ESPACIO VIVIDO

“Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es un objeto exterior ni una vivencia interior. No existen los hombres y además espacio. Porque cuando digo “un hombre” y pienso con esta palabra en aquél que es al modo humano – es decir: que habita – entonces con la palabra “un hombre” ya estoy nombrando la residencia en la Cuaternidad, junto a las cosas” (Heidegger, 1951:6).

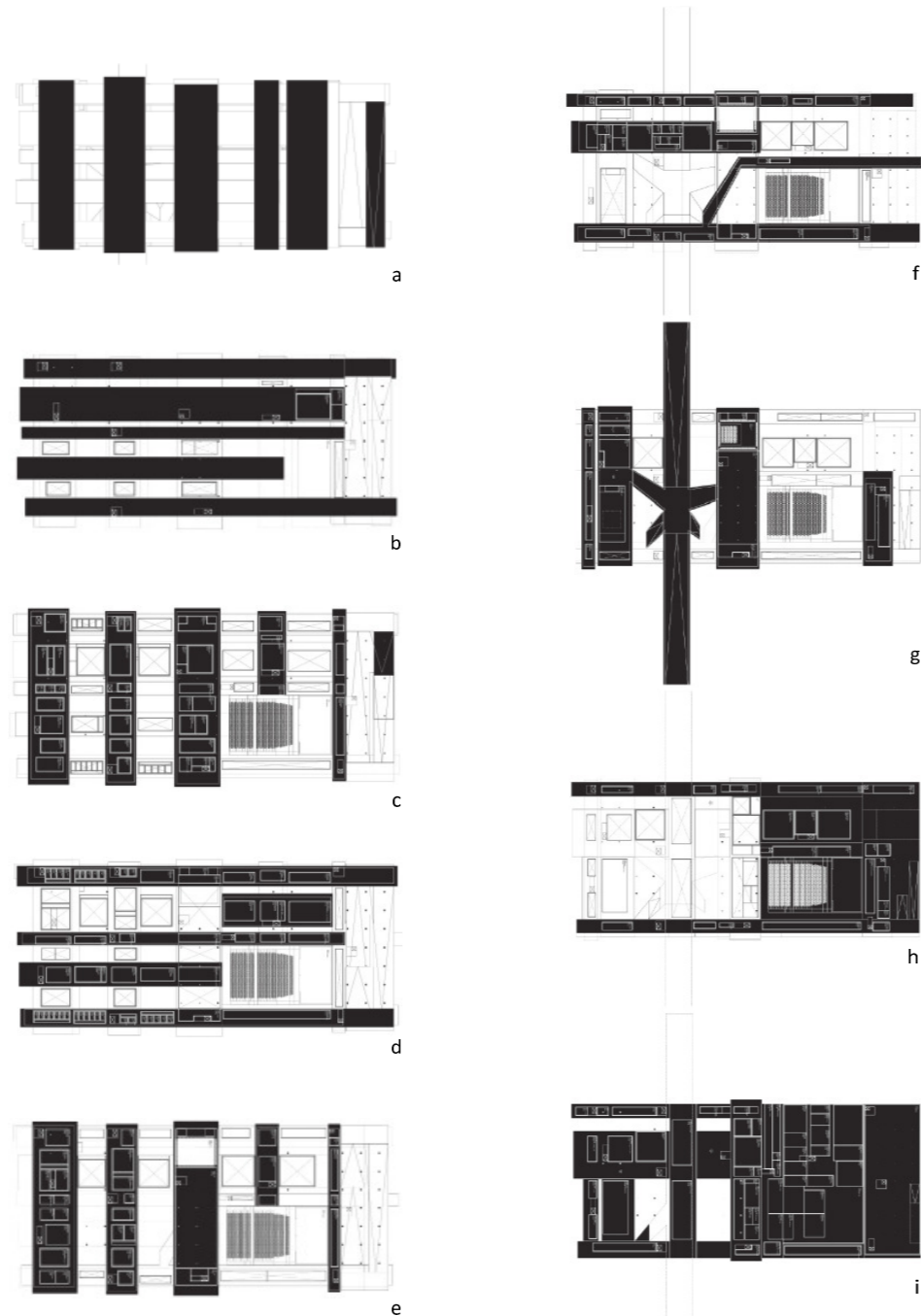


Fig. 125. “Plantas”

- a. Planta 8
- b. Planta 7
- c. Planta 6
- d. Planta 5
- e. Planta 4
- f. Planta 3
- g. Planta 2
- h. Planta 1
- i. Planta 0

(EL CROQUIS 152-153, 2013:314-315)

Espacio hojaldrado

Si aumentamos un poco el zoom, vemos cómo el proyecto explota una cualidad que ya anticipaba la propuesta de Sou Fujimoto para Belgrado: la sucesión indistintamente en planta y en sección de espacios públicos y espacios privados, dentro de una estructura porosa, esponjosa, o mejor, hojaldrada.

A partir de la ortogonalidad, que soluciona ciertos aspectos estructurales, el proyecto consigue dar forma a una idea perseguida durante mucho tiempo: hacer convivir espacio público y privado en un entendimiento tridimensional del espacio urbano.



Fig. 126.

“El concepto de partida es crear un enclave lleno de vida, público, abierto a todos los ciudadanos a través de diferentes programas, con la visibilidad que le proporcionarán sus diversas actividades y la interacción entre generaciones de usuarios, profesionales, personas vinculadas al centro y visitantes [...] Para reforzar la deseada mezcla de programas y la diversidad espacial, las bandas se cruzan en los niveles de cambio de la altura de forjados, lo que optimiza la visibilidad en su interior” (El Croquis 152-153, 2013:343).

SISTEMA OPERATIVO VS SISTEMA PRODUCTIVO EN MIES: PROTOIDEA DE SISTEMA

Mientras otros contemporáneos se centran en la idea de hacer un producto que pudiera estandarizarse (como un coche perfecto que funcionase aquí y allá), Mies permaneció enigmático ante tal cuestión. Ciertamente que no planteó ningún dato de situación concreta cuando elaboró sus reflexiones proyectuales sobre las casas-patio, pero cierto es también que no realizó dos iguales.

“Este vacío interpretativo es sin duda un buen aliciente” (Ábalos 2000:20) para la reflexión sobre el concepto de sistema en la arquitectura contemporánea.

“Es, pues, el sistema como tal –y es fácil ver aquí la influencia de Hans Sedlmayr en Mies– lo único que permanecerá intocado [...] Pero las casas serán siempre individuales, particularizadas, ajenas a toda idea de “objeto tipo” producido en serie: con una clara intención, por tanto, de subrayar ante todo su individualidad” (Ábalos 2000:22).

La idea de objeto que se posa (se impone) fue sustituida poco a poco, bajo esta reflexión de sistema, como objeto que se adapta (se somete) al lugar.

Podríamos establecer un vínculo con la teoría de los soportes que unos años después elaboraría N.J. Habraken (1974, ver nota al margen en cap. 1, pág. 26-27).

Fig. 126. “Interior, sobre una de las bandas”

(<http://www.dsgnr.cl/2013/02/cultural-complex-luz-sao-paulo-herzog-de-meuron/>, consultado el 25/08/2015)

Fig. 125.

ComplejoLuz2016H&dMSão Paulo

ComplejoLuz2016H&dMSão Paulo

MATERIALIDAD

“Los materiales al trabarse con los sentidos del perceptor proporcionan el detalle que nos transporta más allá de la visión aguda o la tactilidad. De la linealidad, la concavidad y la transparencia a la dureza, la elasticidad y la humedad, el dominio háptico se abre.

[...] El espacio permanece en el olvido sin la luz.

[...] Si consideramos el orden (la idea) como la percepción exterior y los fenómenos (la experiencia) como la percepción interior, entonces en una construcción física la percepción exterior y la percepción interior se entretajan. Desde este punto de vista, los fenómenos de la experiencia son el material para un tipo de razonamiento que une el concepto y la sensación. Lo objetivo se unifica con lo subjetivo. La percepción exterior (del intelecto) y la percepción interior (de los sentidos) se sintetizan en un ordenamiento del espacio, la luz y el material.

El pensamiento arquitectónico consiste en operar con los fenómenos partiendo de la idea. Mediante la realización nos damos cuenta de que la idea es sólo una semilla que ha de desarrollarse en los fenómenos

[...] Una situación pone inmediatamente límites

[...] El momento, la cultura, la circunstancia programática y el emplazamiento son factores específicos a partir de los cuales puede formarse una idea organizativa”.

(Holl, 1989:2-4)

Holl habla de fusión cuando se refiere a la condición de “anclaje” (*anchoring*).

Fig. 127. “Sección transversal”
(EL CROQUIS 152-153, 2013:348)

Fig. 128. “Sección longitudinal”
(EL CROQUIS 152-153, 2013:349)

Fig. 129. “Complejo Cultural Luz. Sao Paulo. Herzog & de Meuron”
(<https://workdifferent.wordpress.com/2011/03/14/herzog-de-meuron/#jp-carousel-1955>, consultado el 31/07/2015)

Diálogo con la naturaleza

A lo largo del trabajo hemos abordado también de manera más o menos constante la cuestión del diálogo con la naturaleza (ver cap.4, nota en pág. 64).

Sin extendernos, diremos que, en contraste con el ejemplo más opuesto de los tratados en este sentido, el Centro de Convenciones de Agadir, donde se plantea una naturaleza aislada, en São Paulo encontramos una naturaleza invasiva, que pasa a formar parte de la propia concepción del edificio como elemento que le rodea, penetra en él y asoma desde dentro del mismo.

Actualización de los mecanismos contemporáneos de interacción con el espacio público

Por último, si recordamos los mecanismos contemporáneos de interacción con el espacio público (ver pág.18-19), encontramos aquí una reinterpretación de casi todos ellos.

En cuanto a la creación de una plaza, se trata de una propuesta que, como en el Centro Beaubourg, pretende generar no sólo una “cota 0”, sino varias, a muy diferentes cotas, en este caso superpuestas y relacionadas, “entretajadas” en las tres dimensiones. Podríamos señalar esta intención también en el caso anterior, en Belgrado, pero la dimensión de las rampas nos aleja de percibir las tanto como plazas en favor de una percepción más de acuerdo con la idea de una calle elevada o que se eleva. A este respecto, Herzog & de Meuron apuestan por unas losas de anchura variable, creando la posibilidad de ser concebidas más fácilmente como plazas elevadas.

En cuanto a la creación de un espacio de tránsito, podemos decir que se establecen niveles de claridad, cierta jerarquía, ya que nos hallamos con la posibilidad de escoger atravesar el edificio directamente, de rampa a rampa, o de dejarnos perder en esa nueva situación, apreciando cómo es atravesada por el verde y por la misma ciudad que la rodea y le aporta sentido.

Finalmente, la asunción de roles públicos, tanto en este caso como en el anterior, no se limita a la identificación con una parte determinada en planta o en sección, sino que los espacios más privados se reparten en el espacio participando de la misma estructura que el resto, por la que son atravesados, bordeados, confinados y referenciados desde el espacio público que aquella soporta, representa.

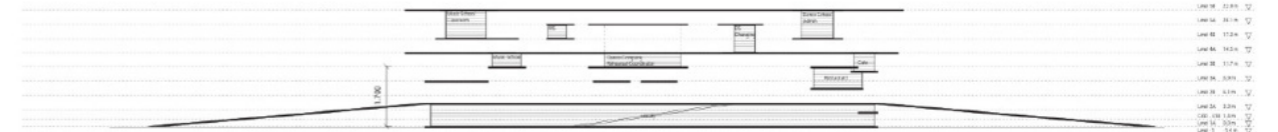


Fig. 127.

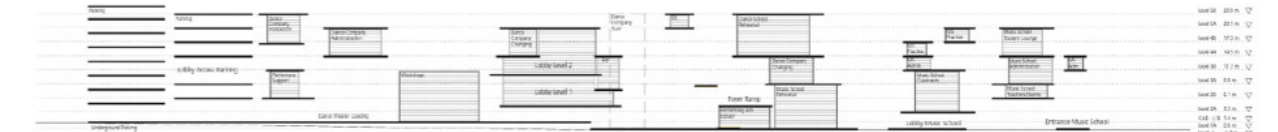


Fig. 128.



Fig. 129

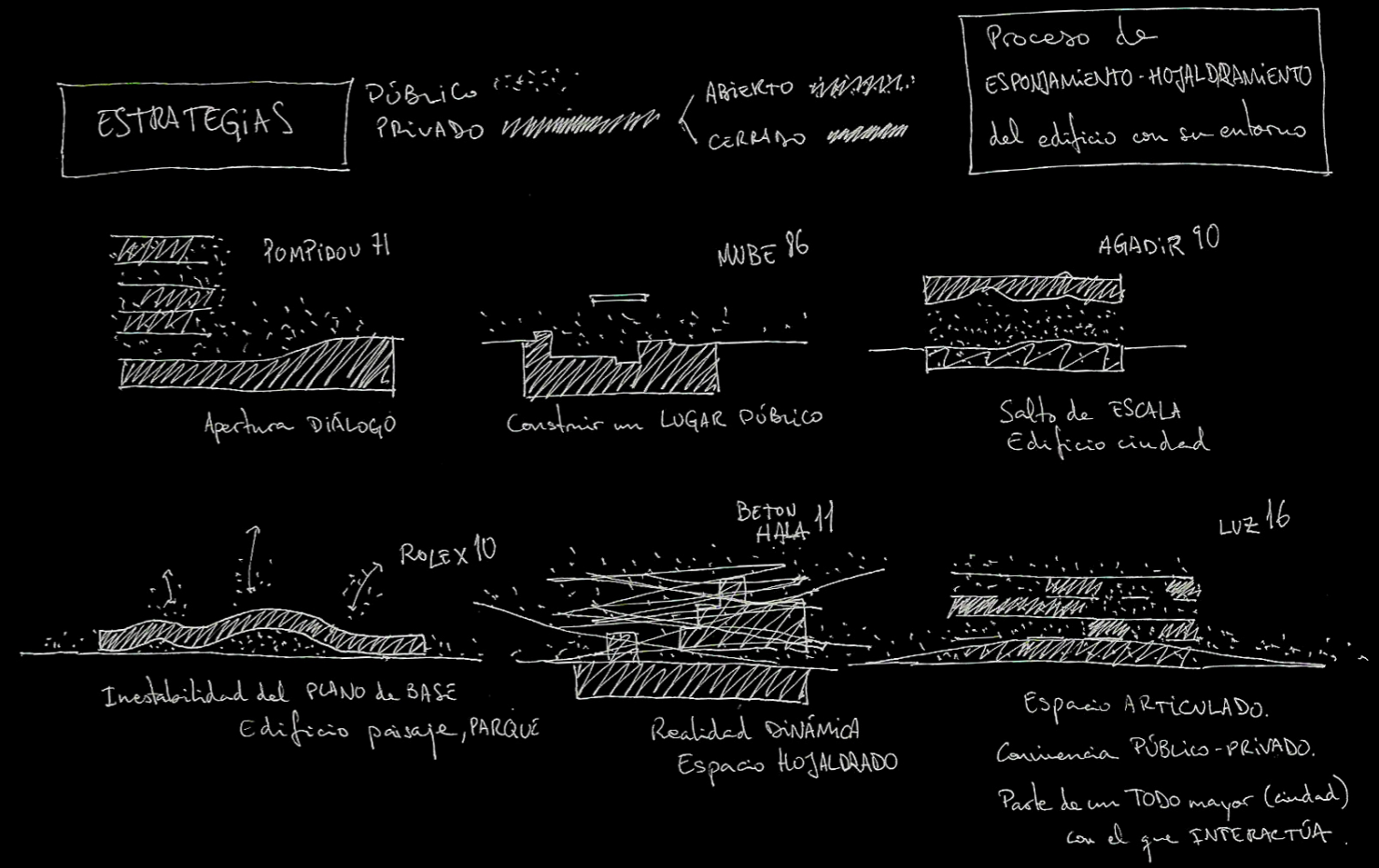


Fig. 130

Fig. 130. "Estrategias de cada ejemplo tratado, en cuanto al proceso de esponjamiento-hojaldramiento que relaciona espacio público y espacio privado"
(Dibujo del autor)

“La ciudad es, sobre todo, contacto, regulación, intercambio y comunicación. Ésta es la base epistemológica sobre la que se sostienen, después, el resto de los componentes que acaban por constituirla. La estructura, la forma de producir la ciudad, el paisaje urbano, su monumentalidad, la movilidad, incluso el mercado..., son aspectos secundarios o parciales en relación con aquello que es esencial de la ciudad, que es la interacción entre los ciudadanos y sus actividades e instituciones”

(Rueda 2006:1)

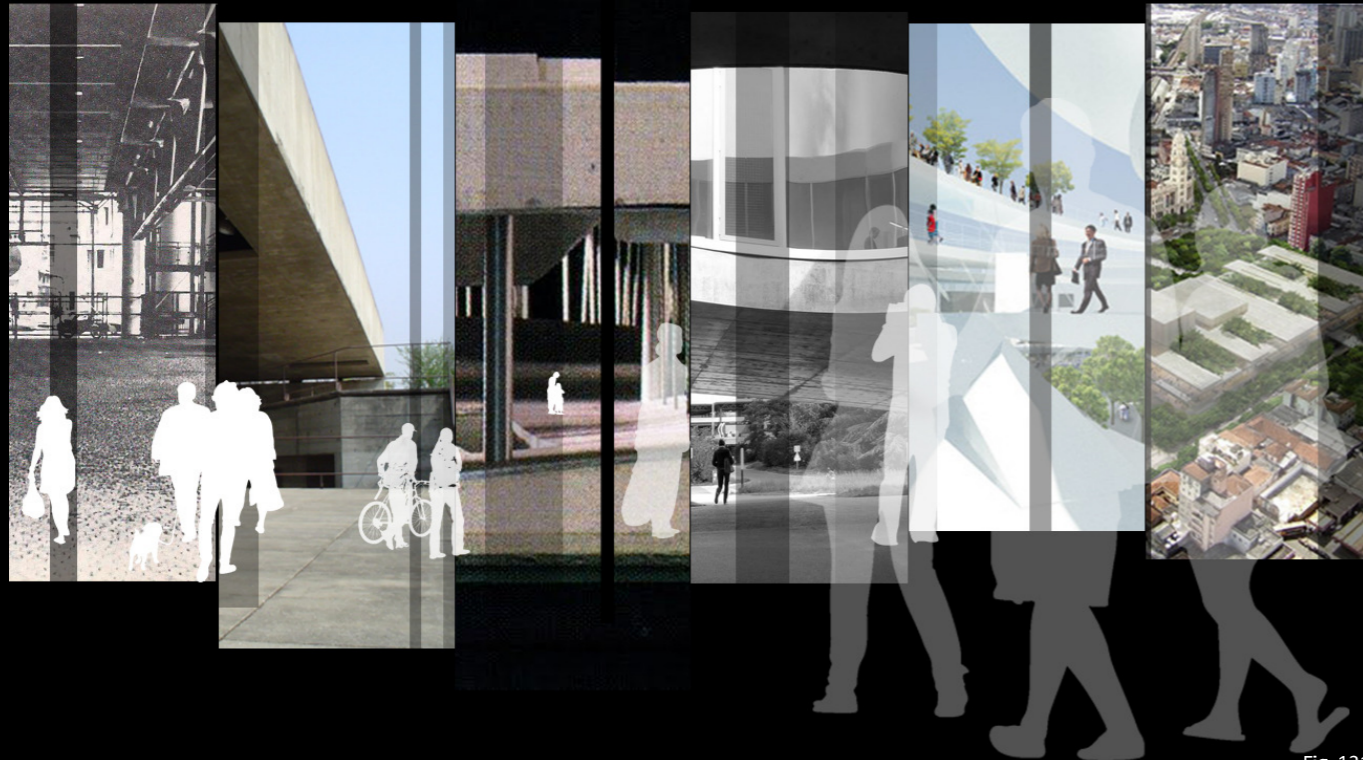


Fig. 131

DE LA TRANSPARENCIA FENOMENAL A UNA MULTIPLICIDAD DIALÉCTICA

Hacia una arquitectura presente

Una reflexión

“La renovación completa es absurda y además imposible. No creo que el siglo XXI esté preparado para una tábula rasa como la que supuso el Movimiento Moderno a principios del siglo pasado. Le Corbusier fue un héroe de la vanguardia, creía que una nueva arquitectura haría posible un nuevo paisaje urbano, una nueva cultura y, consecuentemente, un nuevo hombre. Hoy, esas ideas parecen ingenuas, ilusorias” (Jacques Herzog, citado en Colectivo Laboratorio Urbano, 2006)

Este apartado retoma la multiplicidad como eje de fondo del discurso, en su sentido más amplio, incidiendo en el salto de escala que es necesario entender, y cómo no siempre necesariamente la hoja es árbol como el árbol es hoja, sino que hemos de prever ciertos matices.

En el subtítulo, el calificativo presente juega con la preposición hacia en un doble sentido. Por un lado, el presente irónico de la ciudad tradicional cuyos aspectos de complejidad heredada y generada (pensamos) hemos de defender; por otro lado, la idea de presente como regalo, pues (pensamos que) podemos poner un poco de esperanza en lo que aún se puede hacer con buenas actuaciones de arquitectura, frenando la actual inercia expansiva que oferta fáciles contextos de actuación para arquitecturas edificio (o edificio-ciudad) para luchar por una arquitectura urbana de calidad.

Podríamos decir que, si bien a escala “doméstica” el fin último podría ser la transparencia fenomenológica, superposición y simultaneidad de situaciones, a escala urbana deberíamos hablar de la búsqueda de una multiplicidad, una multiplicidad que interactúe, una multiplicidad dialéctica, consistente en identificar una complejidad presente en la obra arquitectónica más allá de ella misma, en relación con su entorno urbano y en relación con las personas, y en relación con lo inesperado.

LA RIQUEZA DE LO COMPLEJO

“Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos a la vez” (Venturi, 1974:27-28)

Fig. 131. “Humanización el espacio urbano - urbanización del espacio humano” (Collage del autor)

En algún momento de su obra *La ciudad es de todos*, Paulo Mendes da Rocha señala que si la arquitectura no tiene vocación de servir, no vale para nada. Incluso llega a decir que el deber del arquitecto, el reto, debería ser dar posibilidad, mucho más allá del programa para el que le contraten, de que su obra cobre vida y admita cuantos cambios sean necesarios para que siga siendo útil.

“La arquitectura no se construye para ser “histriónica”, como sostienen algunos. A una ciudad que requiere tantos artefactos urgentes -como “una casa para cada uno”, escuelas, transportes- no le interesa que se coloquen esas guindas del pastel sobre sus desastres. Es algo estúpido”

(Rocha 2007:74)

Interés del trabajo

La relevancia y el interés de este trabajo residen en la búsqueda de la reflexión sobre el espacio público en relación con el espacio privado en el contexto urbano, preferiblemente denso, actual, aproximándonos a tal cuestión a través de su lectura en seis proyectos contemporáneos.

Vimos cómo el proyecto de París sirve de base de planteamiento, no sólo a través de la propuesta ganadora sino también mediante el análisis-estudio de las otras propuestas, para observar cuestiones que, a nuestro entender, son o han de ser definitorias-orientadoras del entendimiento, desde la arquitectura al menos, del espacio urbano contemporáneo.

Desde el Centro Beaubourg Georges Pompidou hasta el previsto Centro Cultural Luz ha habido un proceso de re-comprensión y de re-formulación constante de las cuestiones a considerar a la hora de intervenir en estos contextos (urbanos densos).

Hemos visto también cómo, en el Rolex Learning Center o con más evidencia en el Centro de Convenciones de Agadir, allí donde no había tal situación previa, el objetivo principal fue crearla, comprendida como una realidad de realidades superpuestas, simultáneas e interconectadas.

Paulo Mendes da Rocha y más tarde Herzog & de Meuron, nos hablan de ética, y de una belleza sometida (asociada) a tal ética (ver cap. 2, pág. 41).

“Hacer crítica de arquitectura debería implicar cuestionarse acerca de lo que se ha decidido que no vuelva a formar parte de la arquitectura, sobre lo que se ha excluido. La arquitectura está en estos momentos en peligro: excepto los edificios hipervisibles, realizados por el *star system*, una gran parte de las construcciones contemporáneas no son obras de arquitectos.

Si los arquitectos no son capaces de cuestionar los límites de la arquitectura y de reconstruir las cosas que se han olvidado o perdido para devolverle a la arquitectura una cualidad que tiene que ver sobre todo con la vida cotidiana, entonces la arquitectura se ha acabado. No hace falta olvidar que su existencia no está del todo garantizada”

(Herzog, en VVAA El Croquis 129/130 2006:39)

UNA OBLIGACIÓN

Koolhaas, en cierta ocasión se refiere a una conversación sobre Europa con Umberto Eco, entre otros, señalando su sensación de vergüenza por no saber de temas que entraban en la conversación y cómo seguidamente regresó a su despacho “un poco avergonzado por mi [su] profundo desconocimiento como intelectual” (Ulrich 2006:22).

Afortunada o desdichadamente, pero de un modo curioso me siento identificado con esta actitud, de no permitirme no saber al menos de qué va una conversación que considero interesante. Más allá del aparentar o tener la habilidad de “soltar” una frase oportuna en un momento oportuno, valoro la capacidad de conocimiento de los temas que me interesan o considero que me pueden llegar a interesar.

También hablando de Europa, Koolhaas dice:

“La propaganda normalmente se define mediante frases cortas o temas simplificados. La belleza de Europa radica en que no puedes simplificarla, puesto que se trata de un proceso infinitamente complejo. Así que finalmente interpretamos que estábamos haciendo propaganda para la complejidad, una paradoja, pues ambos elementos normalmente no encajan”

(Koolhaas en Ulrich 2006:25).

Hemos tratado de exponer las virtudes y los problemas a los que se enfrenta la arquitectura urbana contemporánea, a través de estos seis ejemplos.

Una de las dificultades al plantear este trabajo fue precisamente arrancar, encontrar ejemplos de arquitectura contemporánea con las características de ambición espacial que venimos buscando unido a la condición de encontrarse en un entorno urbano denso, rodeado de mixtura y complejidad. Ése doble objetivo ha sido nuestro punto de partida, nuestra criba. Tal vez éste doble objetivo sea hacia lo que debería aspirar la arquitectura actual, dejando un poco más de lado el aspecto puramente conceptual-formal-“platónico” de una arquitectura del espacio genérico, sin identidad, que es cualificado aquí y allá por uno u otro carácter del edificio que más brille a cada paso.

Este trabajo, más que cerrar un tema o dictar sentencias sobre “la nueva arquitectura”, pretende abrir puertas de reflexión. Las conclusiones que exponemos se constituyen como reflexiones del autor, sobre la validez del trabajo y de su enfoque, sin pretender en ningún caso insinuar o evocar una linealidad del discurso histórico de la arquitectura.

Si olvidásemos por un momento la segunda condición (la inserción en el contexto urbano referido), nos hallaríamos ante una inmensidad de proyectos que por sí mismos tienen un indudablemente inmenso valor pero que, pensamos, han esquivado la lucha por el esfuerzo de convivir con lo preexistente, tanto a nivel material como a nivel conceptual y relacional. Una arquitectura objetiva que no entiende o intuye de otro modo las aspiraciones de la ciudad actual.

Hoy día la situación urbana se halla en crisis. La ciudad está siendo acechada. La ciudad está siendo territorio interpretable como un paisaje cambiante a merced de los acontecimientos, en ningún caso fortuitos. El debate tangencial de la promoción especulativa nos queda grande, por lo que nos ceñimos a los matices que, desde la solución proyectual nos van a relacionar con la ciudad vivida y la ciudad percibida.

El objetivo de la nueva arquitectura habría de ser permitir la expresión de la multiplicidad de sociedades, culturas, espacios y tiempos en un territorio concreto, apostando por una nueva concepción que rebata la ciencia de hoy, que hasta hoy ha combatido la multiplicidad, en un cambio hacia la no ciencia de mañana.

Un proceso de resemantización contemporáneo, que podríamos de nuevo vincular con ese ritmo de cambio constante y en constante aceleración al que se refiere David Harvey en su conferencia sobre China (ver CIS Bolivia 2014).

Tal vez esta sea la cuestión clave, el ser capaz y suficientemente hábil de interpretar y saber expresar esta capacidad y, en el fondo, resemantización.

El mundo ha cambiado, los esquemas han de cambiar. Uno no puede defender hoy día un modelo u otro de ciudad por haber funcionado con anterioridad. Esta cuestión debe replantearse, pues al igual que el modo de habitar cambia, la elección de uno u otro modelo estático de convencionalismos formales-organizativos ha de cuestionarse.

Puede que, cuestionablemente, la esencia de nuestro tiempo sea el cambio. Tal vez llegue el día en que nos asentemos. Pero por el momento es una realidad, el mundo está cambiando. Podemos asumirlo y acometerlo con predisposición de intentar ponerlo en valor, o podemos dejarnos llevar por los extremos, uno el de anclarnos a modelos del pasado, estáticos, desfasados por la pura mutación de una realidad que ha dejado de corresponderse con pocos años de diferencia, o por otro, el extremo de querer reinventar todo con la excusa de que el mundo cambia más rápido de lo que lo hacemos nosotros.

Debemos ser conscientes si acaso de aquella realidad, pero, pensamos, no podemos tomarlo como una carta blanca para dejar volar nuestra imaginación como arquitectos, porque, como manipuladores del espacio en última instancia, nuestra labor es servir, no expresar ni mucho menos ser servidos por una determinada situación económica o social.

Como este apartado es “libre”, nos tomamos la licencia de expresar polémicas tal vez controvertidas, pero que están, pensamos, a la orden del día y en otros lugares ya son puntos principales de reflexión.

“Las propuestas urbanísticas de Koolhaas, fascinado por la indómita ciudad asiática, invadida de vendedores ambulantes, aromas de especias, coches y perros callejeros en un laberinto permanente, parecen ser un reflejo de este cóctel de infodiversidad, serendipia, orden y desorden, donde los niveles de entropía son elevadísimos, pero la eficiencia global del sistema muestra unos altísimos índices de sostenibilidad. Índices tan solo amenazados por jugar en los límites del colapso por congestión” (VVAA, 2011:6).

PROCESO DE RESEMANTIZACIÓN. VOLVER A HABITAR

“La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*.”

¿Qué pasaría si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la *propia* penuria del morar como una penuria? Sin embargo, en el momento en que el hombre *considera* la falta de suelo natal, ya no hay más miseria. La falta de patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar.

Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar”

(Heidegger, 1951:8).

EL DIÁLOGO DEL ARQUITECTO ACTUAL

Hoy hay ya numerosos estudios de arquitectos que basan su práctica en el diálogo continuado, crónico, habitual (con periodicidad incluso semanal) de diálogo con la gente donde se están centrando sus intervenciones, incluso tratándose de temas puntuales.

La consciencia de ser un factor que sirve a una población en la medida en que es capaz y tiene la capacidad de manipular el espacio, y el saber que el modificar el espacio es importante sobre todo si es aquél que forma parte de la vida diaria de determinadas personas, es importante, y ya muchos se van dando cuenta.

“Un bonne concertation doit permettre une implication collective dans le projet. Les administrés doivent pouvoir correctement exprimer leurs opinions et leurs idées. Cela amènera les élus à s’interroger sur les moyens qu’ils envisagent de consacrer à la concertation”

(Dessein de Ville 2001:66)

“Durante su estancia en Haifa, Friedman ya puso en marcha un proyecto en el que intentó que los futuros inquilinos y habitantes de un conjunto de viviendas participaran activamente en la concepción y planificación de las mismas” (http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/hoj_friedman00.pdf, consultado el 13/08/2015).

“La ciudad es el lugar donde se entremezcla gente de todo tipo y condición, incluso contra su voluntad o con intereses opuestos, compartiendo una vida en común, por efímera y cambiante que sea, que viene siendo desde hace mucho tiempo objeto de comentario por urbanistas de toda laya y tema sugestivo de innumerables representaciones y escritos (novelas, películas, vídeos y otros medios) que intentan captar su carácter (o el carácter particular de la vida en una ciudad concreta en determinado lugar y momento) y su significado más profundo; en la larga historia del utopismo urbano tenemos un registro de todos los intentos y aspiraciones humanas de convertir la ciudad en una imagen diferente mas adecuada “a nuestros intereses más profundos” como diría Robert Park”

(Harvey, 2012:107)

La ciudad es gente, es ruido, es condensación enriquecida, es algarabía dando opción al azar y la serendipia. Koolhaas, en su último epígrafe de “La ciudad genérica”, hace referencia a este aspecto, y concluye:

“El centro se vacía; las últimas sombras evacúan el rectángulo del cuadro de la imagen, probablemente quejándose, pero afortunadamente no los oímos. Ahora el silencio se refuerza con la vaciedad: la imagen muestra tenderetes vacíos, algunos desechos pisoteados. El alivio... se ha terminado. Ésa es la historia de la ciudad. La ciudad ya no está. Ahora podemos salir del cine” (Koolhaas 1997: 62).

Es curioso cómo Koolhaas comienza esta cita con el desaloje del centro. Posiblemente él es sensible y consciente de la importancia de esta parte de la ciudad como alma de la misma. No precisamente un centro histórico cargado de monumentos y piedras antiguas bien conservadas, sino un centro cargado de vida, de colisión humana, de azar y de serendipia que, con su tendente desaloje, va a ir perdiendo progresivamente en esta visión derrotista de marcha irremediable hacia la “ciudad genérica”.

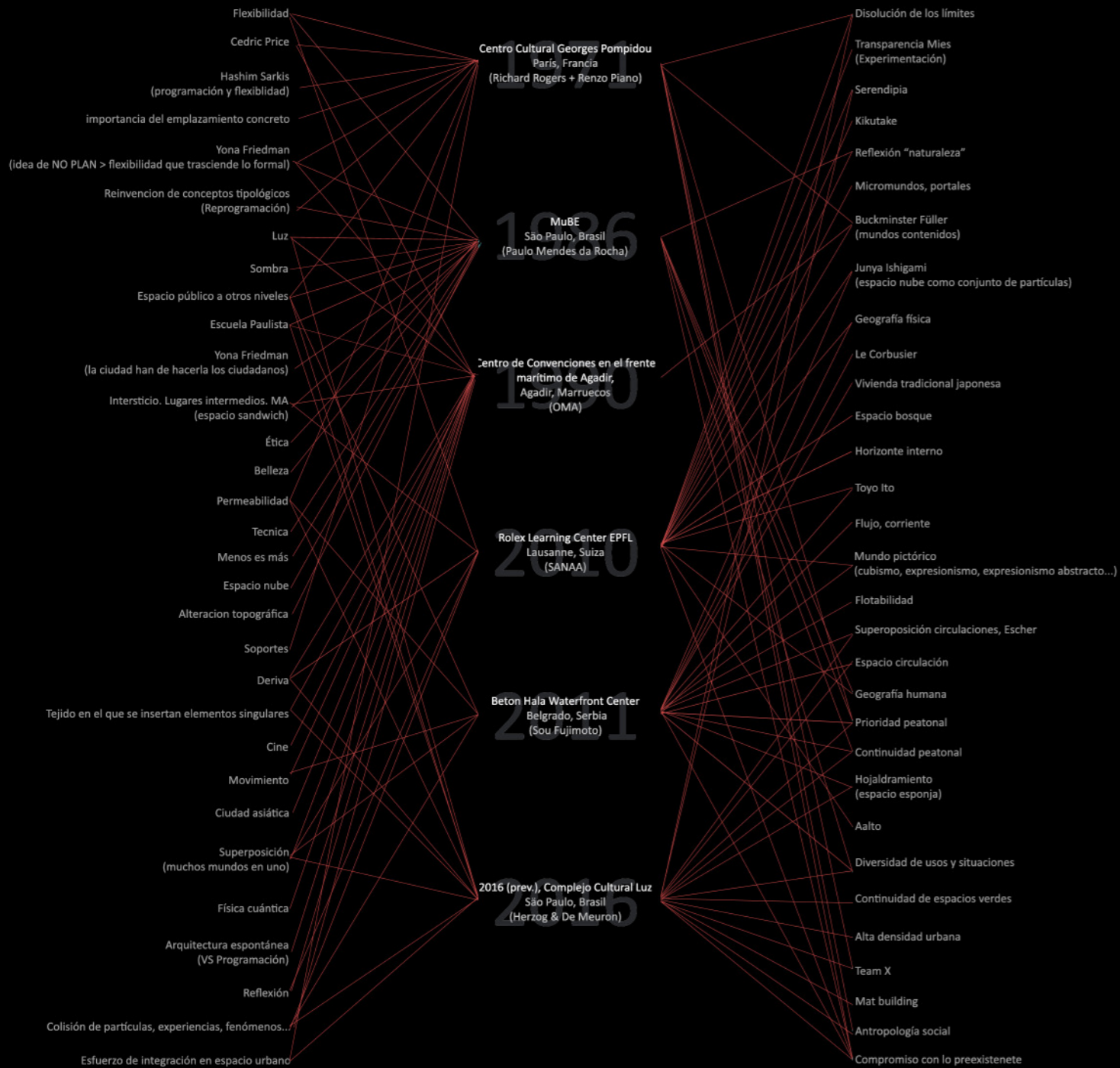
“[...] la arquitectura es una totalidad, no se hace por partes, aunque para describirla tengamos que abordarla como si se tratase de capítulos, como si se tratase de un aula de anatomía, en que lo estudiado, al final, es un hombre completo”

(Rocha, 2011:83)

DETERMINACIÓN ANTE LA INDETERMINACIÓN

“Son momentos de crisis para proyectar arquitectura en la ciudad contemporánea. Con el desarrollo de las tecnologías de la información, todo el mundo tiene acceso al conocimiento de otras partes del mundo, y con las crecientes facilidades que se tiene para viajar, el conocimiento se puede complementar con la experiencia. Un entorno cosmopolita hace que pongamos en duda ciertas identidades culturales. Con la falta de información o movilidad, no tenemos otras realidades con las que comparar. Pero en el mundo actual, decidimos la ciudad donde asentarnos del mismo modo como compramos en una tienda. Nos estamos convirtiendo en consumidores selectivos del medio ambiente. Esto crea una competencia feroz entre las ciudades que quieran sobrevivir en esa demanda del mercado, y se tiende a exagerar las diferencias. La situación es diametralmente opuesta al heroico principio del siglo XX: en aquel momento, los arquitectos creían en una cierta verdad, pureza, racionalidad que conseguir, y a ellas dedicaron sus carreras. Ahora ya no hay nada que conquistar, porque todo es relativo”

(Hidetoshi Ohno, en Arroyo, 2001:57).



BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki 2008 "Atlas pintoresco. 2" Gustavo Gili, Barcelona. ISBN 978-84-252-2118-7. 151 págs.
- ÁBALOS, Iñaki 2000 "La buena vida" Gustavo Gili, Barcelona. ISBN 84-252-1829-2. 207 págs.
- ALONSO, Eusebio 2014 [2013] "Paulo Mendes da Rocha, constructor de horizontales en el aire. Reflexiones cruzadas a propósito del MuBE y otras obras", en ARQUITECTURA PAULISTA. DPA 30, Marzo 2014. Departament de Projectes Arquitectònics, Barcelona. ISSN 1577-0265.
- ALONSO, Eusebio 2014 "De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier", en Actas del Congreso Internacional - Espacios simbólicos de la modernidad, a través de <http://www5.uva.es/esdIm/espaciosimbolicosdelamodernidad/Menu.html>, consultado el 03/08/2015.
- ÁLVAREZ, Darío 2007 "El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna" Reverté, Barcelona. ISBN 9788429121148. 497 págs.
- AOKI, Jun 2001 "La flexibilidad de Kazuyo Sejima", en VVAA 2001 PASAJES. Especial Japón. Nº 29. América Ibérica, Madrid. ISSN 1575-1937. Págs. 50-51.
- APARICIO, Alfonso 2008 "Cultura tradicional de salud y etnomedicina en Mesoamérica" Trafford, Victoria (Canadá). ISBN 978-1-4251-8070-6. 255 págs.
- ARROYO, Pedro P. 2001 "Hidetochi Ohno. Japón como sistema complejo", en VVAA 2001 PASAJES. Especial Japón. Nº 29. América Ibérica, Madrid. ISSN 1575-1937. Págs. 56-58.
- AUGÉ, Marc 2000 [1992] "Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad" Gedisa, Barcelona. ISBN 84-7432-459-9. 125 págs.
- BARATTO, Romullo 2014 "Cine y Arquitectura: Rem Koolhaas y los tiempos violentos" [Rem Koolhaas e os tempos de violência]. Plataforma Arquitectura. (Trad. José Tomás Franco) Consultado el 30/07/2015. <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/757453/rem-koolhaas-y-los-tiem>

Fig. 132. "Relación conceptos-proyectos"
(Montaje del autor)

- pos-de-violencia>
- BILBAO, Cecilia 2011 "Kazuyo Sejima, La Arquitecta Sutil", en VVAA Arquitectura y Diseño. Printer Industria Gráfica. Barcelona (España). ISSN 0027-2930. Págs. 48-53.
- CALVINO, Italo 1998 [1988] "Seis propuestas para el nuevo milenio", Círculo de Lectores, Barcelona
- CAMPO, Alberto 1995 "Tu casa, tu Museo, tu Mausoleo. Mi casa, ni museo ni mausoleo", en VVAA 1996, Nuevos modos de habitar, COACV, Valencia, págs 57-65.
- CEÑA, Fernando, BENTUÉ, Lucía 2013 "Comiendo ostras con guantes de boxeo. Hotel y Palacio de Congresos. AGADIR". MPAA Viajes Visuales. Obtenido a partir de <http://mpaa4.masterproyectos.com/loqueseaquetengaqueser>, consultado el 17/08/2015.
- CIS Bolivia 2014 "Entrevista David Harvey" AUDIOVISUAL visualizado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=M84acuHQJQE>, consultado el 03/03/2015.
- Colectivo Laboratorio Urbano 2006 "Tabula rasa" en VVAA Revista Minerva, nº 2: Le Corbusier de la A a la Z, a partir de <http://www.revistaminerva.com/index.php?id=6>, consultado el 22/28/2015.
- COPANS, R. 2007 "El centro Georges Pompidou de París. Renzo Piano/Richard Rogers", en Arquitecturas, nº 2. Editrama. Barcelona. Audiovisual.
- CORTÉS, Juan Antonio 2008 [2003] "Nueva consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX", en Serie Arquitectura y Urbanismo, nº 46, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Salamanca.
- DESSEIN DE VILLE 2001 "Projet d'Aménagement et de Développement Durable. Méthodologie d'approche", dirigido por Louis Canizares. SDI, Toulouse. 69 págs.
- DEVESA, Andrés, JAPPÉ, Anselm 2008 "Internacional situacionista" en Revista Digital Mariposas del Caos, a través de <http://edicionesmariposasdelcaos.blogspot.com.es/>, consultado el 02/07/2015.
- FEHN, Sverre 1995 "Proyectos de viviendas", en VVAA 1996, Nuevos modos de habitar, COACV, Valencia, págs 203-215
- GÁMIZ, Antonio 2001 "La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura" Universidad de Sevilla, Sevilla. ISBN 8447206629. 229 págs.
- GARCÍA, Alejandro 2010 "Patrones de asentamiento y ocupación del territorio en el Cantábrico oriental al final del Pleistoceno. Una aproximación mediante SIG", a partir de <https://rgzm.academia.edu/AlejandroGarciaMoreno>, consultado el 04/04/2015).
- GARCÍA, Tomás, ALMAZÁN, Jorge 2009 "JAPÓN: Cambio de ciclo. Entrevista a Sou Fujimoto", en VVAA 2009 PASAJES. Arquitectura y crítica. Nº 106. América Ibérica, Madrid. ISSN 1575-1937. Págs. 22-28.
- GARCÍA, José Luis 1976 "Antropología del territorio", Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid (España). ISBN 84-7330-043-2. 350 págs.
- GEHL, Jan 2013 [2003] "La humanización del espacio urbano" Reverté, Barcelona. ISBN 978-84-291-2109-4. 215 págs.
- GUEERTZ, Clifford 1990 "La interpretación de las culturas" Gedisa, Barcelona. ISBN 9688520292, 387 págs.
- MALINOWSKI, 1993 "El grupo, el individuo y el análisis funcional", en BOHANNAN, P., GLAZER, M. Antropología, lecturas. Mc Graw Hill, Madrid. ISBN 84-481-0010-7. 570 págs.
- HABRAKEN, N. John 1979 [1974] "El diseño de soportes" Gustavo Gili, Barcelona. ISBN 8425209366. 210 págs.
- HABRAKEN, N. John 2009 "Soportes: vivienda y ciudad", a partir de <https://nuevasalternativasparaehabitatcontemporaneo.files.wordpress.com/2014/03/clase-teorica-04-habraken.pdf>, consultado el 15/07/2015)
- HARVEY, David 2013 [2012] "Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana", Akal, Madrid. ISBN 978-84-460-3799-6. 238 págs.
- HEIDEGGER, Martin 1951 "Construir, habitar, pensar", a partir de <http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>, consultado el 15/03/2015.
- HOLL, Steven 1989 "Anchoring", en Selected Projects 1975-1988. Princeton Architectural Press. Traducción: Cátedra de Composición II. 4 págs.
- ITO, Toyo 2006 "Vórtice y corriente. Sobre la arquitectura como fenómeno", a partir de https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2013/474/46068/1/Documento17.pdf, consultado el 23/08/2015)
- JARAÍZ, José 2013 "SANAA. Espacios, límites y jerarquías". Diseño, Buenos Aires. ISBN 978-987-29499-3-8. 160 págs.
- JARAUTA, Francisco 2008 "Construir la ciudad genérica", a partir de http://www.ddooss.org/articulos/otros/Francisco_Jarauta.htm, consultado el 03/03/2015.
- JIMÉNEZ, José 2002 "Pensar el espacio", en el Catálogo de la exposición co-

- lectiva: Conceptes de l'espai Fundació Joan Miró, Barcelona, 14 de marzo - 12 de mayo 2002, págs. 82-86, a partir de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/pensarE.htm>, consultado el 23/28/2015.
- KEPES, Gyorgy 1969 [1944] "El lenguaje de la visión". Infinito, Buenos Aires. Pág. 77 (a partir de ROWE, SLUTZKY, 1963).
- KLEE, Paul 1981 [1920] "Confesión creadora". Tr. cast. en el Catálogo Klee. Óleos, acuarelas y dibujos; Fundación Juan Marcha, Madrid, págs. 2-7, a partir de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/pensarE.htm>, consultado el 23/08/2015.
- KOOLHAAS, Rem 1998 [1995] "SMLXL" Monacelli Press, Nueva York. ISBN 1885254865. 1344 págs.
- KOOLHAAS, Rem 1997 "La ciudad genérica" GG, Barcelona. ISBN 978-84-252-2052-4. 62 págs.
- KOOLHAAS, Rem 2010 [2004] "Delirio en Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan" Gustavo Gili, Barcelona. ISBN 978-84-252-1966-5. 318 págs.
- KROLL, Lucien 1995 "Poner los relojes en hora", en VVAA 1996, Nuevos modos de habitar, COACV, Valencia, págs. 77-91
- LLERA, Ramón R. 2014 "Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg. La vuelta de Hiroshige" Universidad de Valladolid, Valladolid. ISBN 978-84-8448-815-6. 168 págs.
- LLOBET, Xavier 2007 "Hilberseimer y Mies. La metrópoli como ciudad jardín" Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona. ISBN 978-84-935929-3-6. 277 págs.
- LIPOVETSKY, Gilles 1990 "El imperio de lo efímero" Anagrama, Barcelona, ISBN 84-339-1328-X, 336 págs.
- MARINELLI, Giuseppe 1978 "Il centro Beaubourg a Parigi: "macchina" e segno architettonico", Dedalo libri, Bari. 95 págs.
- MATHEWS, Stanley 2005 "The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology", en *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*. Volumen 3. Nº 2. © Intellect Ltd. Article. English language. doi: 10.1386/tear.3.2.73/1. Págs 73-95.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1994 [1945] "Fenomenología de la percepción", Península, Barcelona. ISBN 84-395-2219-3. 495 págs.
- MEYER, Hannes 1972 "El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos", Gustavo Gili, Barcelona. Págs 140-144
- MOHOLY-NAGY, László 1947 "Vision in Motion", Chicago (a partir de ROWE, SLUTZKY, 1963).
- NISHIDA, Kazuyo 2001 "El concepto japonés de espacio doméstico", en VVAA 2001 PASAJES. Especial Japón. Nº 29. América Ibérica, Madrid. ISSN 1575-1937. Págs. 60-62.
- MORELLI, Marta 2004 "El 'Arte de habitar'. Aproximación a la arquitectura desde el pensamiento de Alison y Peter Smithson", a partir de http://www.conama9.conama.org/conama9/download/files/CTs/2635_AMart%EDnez.pdf, consultado el 23/08/2015.
- NOGUÉ, Joan 2010 [2009] "La construcción social del paisaje" Biblioteca nueva, Madrid. ISBN 978-84-9742-624-4. 343 págs.
- NOGUÉ, Joan 2010 "El retorno al paisaje", en Enrahonar 2010, nº45. Universitat de Girona. Págs. 123-136.
- NORBERG-SCHULZ, Christian 2007 [1979] "Arquitectura occidental", GG Reprints, Barcelona. ISBN 978-84-252-1805-7. 240 págs.
- OBRIST, Hans U., Koolhaas, Rem 2009 [2006] "Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist". GG, Barcelona. ISBN 978-84-252-2207-8. 95 págs.
- PALLASMAA, Juhani 2012 [2005] "Los ojos de la piel". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, . ISBN-13: 978-84-252-2135-4. 76págs.
- PALLASMAA, Juhani 2014 "Atmósferas líricas", en VVAA 2014 "AV Monografías 167-168, Kengo Kuma, Atmospheric Works 2000-2014" Arquitectura Viva SL. Madrid. ISBN: 978-84-617-0614-3. Págs. 6-15.
- PICON, Antoine 1987 "Le Centre Georges Pompidou: du bâtiment-jouet au monument", en VVAA 1987 Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou. Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris.
- POHL, Ethel B. 2009 "Fun Palace, un proyecto no realizado", en Plataforma Arquitectura. Consultado el 30/072015. <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-25863/fun-palace-un-proyecto-no-realizado>>
- ROCHA, Paulo Mendes da 2011 [2003] "La ciudad es de todos", Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. ISBN: 978-84-939409-2-8. 107 págs.
- ROCHA, Paulo Mendes da 2010 [2007] "Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha" Gustavo Gili, Barcelona. ISBN 978-84-252-2355-6. 95 págs.
- ROWE, Colin, SLUTZKY, Robert 1978 [1963] "Transparencia: literal y fenomenal" en Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, a partir de https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2013/474/46068/1/Documento8.pdf, consultado el 22/08/2015.
- RUEDA, Salvador 2006 "La ciudad compacta y diversa frente a la conurbación difusa", a partir de [102103](http://www.ciecas.ipn.mx/foroodm/f_opi-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- nion/investigaciones/archivos/ciudadcompacta.pdf, consultado el 27/08/2015)
- RYKWERT, Joseph 1985 [1976] "La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo" Hermann Blume, Madrid. ISBN 84-7214-320-1. 271 págs.
- SALVADÓ, Ton 2011 "¿Por qué la Freie Universität Berlin debería ser un *mat-building*?, a través de <http://upcommons.upc.edu/>, consultado el 27/07/2015. SARKIS, Hashim 2001 "Le Corbusier's Venice Hospital" Harvard Design School PRESTEL, Munich. ISBN 3-7913-2538-8. 131 págs.
- SARKIS, Hashim 2002 "La paradójica promesa de la flexibilidad", en VVAA 2002 TRANSFER-. Outer ediciones, Madrid. ISBN 1695-1778. Págs 25-26.
- SASSEN, Saskia 1995 "La ciudad global: introducción a un concepto", a partir de https://www.academia.edu/8424133/Ciudad_Global_Saskia_Sassen_, consultado el 04/05/2015.
- SMITHSON, Alison & Peter 1979 comentarios en la grabación "Signs of Occupancy" comentarios en la grabación, a partir de Morelli 2004, en http://www.conama9.conama.org/conama9/download/files/CTs/2635_AMart%EDnez.pdf, consultado el 23/08/2015.
- TANIZAKI, Junichiro 2009 [1933] "El elogio de la sombra" Siruela, Madrid. ISBN 978-84-7844-258-4. 95 págs.
- TUAN, Yi-Fu 1974 "Topophilia : a study on environmental perception, attitudes and values" Englewood Cliffs, New Jersey. ISBN 0139252304. 270 págs.
- VVAA 2004 "Paulo Mendes da Rocha, Arquitecto de la Escuela Paulista brasileña: *El único espacio privado que existe es la mente*", en Kiosko.Diario da Universidade de Vigo, a través de <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=9&ved=0CEkQFjAlahUKEwjV5La7ierGAhUhvXIKHeHMAZ0&url=http%3A%2F%2Fduvi2.uvigo.es%2Fattachment%2F000004933.pdf&ei=WxqtVZXLGqH6ygPhmYfoCQ&usg=AFQjCNHhhf0DLhSr9QwKu4ng0N56pEXBog&bvm=bv.98197061,d.bGQ>
- VVAA 2014 "AV Proyectos. Dossier Sou Fujimoto. Five Projects, Blurring the Limits". Nº 63. Arquitectura Viva, Madrid. ISSN: 1697-493X. 80 págs.
- VVAA 2011 "Infodiversidad y serendipia", en <http://www.revistadiagonal.com/articulos/analisi-critica/infodiversidad-y-serendipia/>, consultado el 13/08/2015.
- VVAA 2010 "El Croquis 155. SANAA 2008-2011, arquitectura inorgánica" El croquis editorial. Madrid. ISBN 978-84-88386-64-9. 252 págs.
- VVAA 2013 "El Croquis 151. Sou Fujimoto 2003-2010, teoría e intuición, marco y experiencia" El croquis editorial. Madrid. ISBN 978-84-88386-61-8. 215 págs.
- VVAA 2013 "El Croquis 152-153. Herzog & de Meuron 2005-2010, programa, monumento, paisaje" El croquis editorial. Madrid. ISBN 978-84-88386-62-5. 379 págs.
- VVAA 2006 "El Croquis 129-130. Herzog & de Meuron 2002-2006, monumento e intimidad" El croquis editorial, Madrid. ISBN 0212-5633. 448 págs.
- VVAA 2012 "AV Monografías Herzog & de Meuron, 2005-2013" Arquitectura Viva, Madrid. ISBN 978-84-616-2340-2. 290 págs.
- VVAA 1996 "El Croquis 79. OMA/Rem Koolhaas 1992-1996" El croquis editorial. Madrid. ISSN 0212-5683. 251 págs.
- VVAA 1992 "El Croquis 53. OMA/Rem Koolhaas 1987-1992" El croquis editorial. Madrid. ISSN 0212-5633. 196 págs.
- VVAA 2000 "El Croquis 99. Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, 1995-2000. Trazando los límites" El croquis editorial. Madrid. 229 págs.
- VVAA 2014 "AV Monografías 167-168, Kengo Kuma, Atmospheric Works 2000-2014" Arquitectura Viva SL. Madrid. ISBN: 978-84-617-0614-3. 210 págs.
- ZAERA, Alejandro 1992 "Encontrando libertades", en VVAA 1992 "El Croquis 53. OMA/Rem Koolhaas 1987-1992" El croquis editorial. Madrid. ISSN 0212-5633. Págs. 6-31.

ARQUITECTURA URBANA CONTEMPORANEA REPENSAR MULTIPLICIDAD
CONTEMPORARY URBAN ARCHITECTURE RE-THINKING MULTIPLICITY

Este trabajo propone una reflexión sobre el espacio urbano contemporáneo, la relación entre casa y ciudad, entre espacio público y espacio privado.

A través de seis ejemplos de proyectos de arquitectura, desde finales del s XX hasta la actualidad, se propone ir descubriendo los conceptos, problemas y cuestiones que han ido formando parte del discurso arquitectónico en los últimos años, en cuanto a la problemática de hallarse en un entorno urbano denso. Muchos de los conceptos tratados están vinculados en origen a otras disciplinas diferentes de la arquitectura, pero la transformación del entorno urbano en el último siglo hace que los límites entre cuestiones políticas, sociales, espaciales, culturales se disuelvan en la realidad compleja que la ciudad contemporánea representa: una realidad múltiple que cambia constantemente.

This work proposes a reflection on the urban contemporary space, about the relation house - city, between public space and private space.

Through several examples -six projects of architecture-, from the ends of the XXth century up to the current present, we propose to discover the concepts, problems and questions that have been taking part of the architectural speech in the last years, as for the problematics of being situated in an urban dense environment. Many of the treated concepts are linked in origin to other disciplines different from the architecture, but the transformation of the urban environment in the last century becomes the limits among politics, social, spatial, cultural questions, dissolve in the complex reality that the contemporary city represents: a multiple reality that is constantly changing.