

LÍMITE ARQUITECTÓNICO

SERGIO WALTER MARTINEZ NIETO
TUTOR: EUSEBIO ALONSO GARCIA

HABITANDO EL LÍMITE, LOS DIFERENTES SUJETOS

MÁSTER UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

MIA

DPTO. TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Departamento de
Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

Límites en Arquitectura : Habitando el límite

SERGIO WALTER MARTINEZ NIETO
TUTOR: EUSEBIO ALONSO GARCIA



MÁSTER UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA M I A

DPTO. TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid
Departamento de
Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

Límites en Arquitectura :

Habitando el límite

ÍNDICE

1. El Límite arquitectónico: Génesis
 - 1.1 Concepto de Límite moderno
 - 1.2 Idea de Límite
 - 1.3 Definición el Límite
2. Límite material fenomenología arquitectónica.
 - 2.1 El sujeto fenomenológico
 - 2.2 Concepto del Límite
 - 2.3 La plataforma fenomenológica
3. Límite conceptual la arquitectura de flujos e infraestructuras
 - 3.1 Del espacio entre espacios
 - 3.2 Nuevos usos, nuevos programas, nueva vida
 - 3.3 De lo permanente a lo cambiante
4. Ruptura del límite: el límite relativista
 - 4.1 Conceptualización de espacios
 - 4.2 Adaptación del proyecto al límite
 - 4.3 Límites propositivos
5. Conclusiones
6. Bibliografía



Michael Wolf, Architecture of Density, Hong Kong 2013

La noción de Límite en la arquitectura no es el borde, no es una piel o un elemento de separación, no es la forma que adopta para ser entendida, el límite como diría Heidegger y los antiguos griegos es donde un elemento empieza a ser, es donde empieza no es donde acaba.

“La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como ya sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)”

Introducción

Es importante analizar este concepto porque permite desarrollar una arquitectura que puede ofrecer más cosas con menos medios, ya no basta con cumplir una función, no es suficiente que la arquitectura responda a problemas concretos de un momento determinado, sino que cambiando la forma en la que entendemos el proyecto arquitectónico y sus límites podemos afrontar más complejidad.

Para afrontar este fenómeno se hace necesario analizar los mecanismos que se emplean para diluir los límites, para marcarlos, o para cambiar su significado, vivimos en una época de perpetuo cambio, de evolución y actualización que obligan a afrontar la arquitectura desde un punto de vista diferente.

El origen de la forma que entendemos el límite moderno viene dado por las corrientes filosóficas del siglo XX, la filosofía de Heidegger, de Deleuze o de Derrida, son ideas que tienen que ser analizadas para entender no solo el proceso de cambio de la sociedad sino de la arquitectura, fruto de estas ideas la sociedad exige elementos nuevos, exige que la arquitectura corresponda a las inquietudes que lo usuarios de la arquitectura.

El origen y búsqueda en el presente trabajo de investigación es el concepto de Límite.

¿Qué es el Límite y cuáles son sus propiedades?

Han sido las preguntas claves con las que se empezó la investigación. El Límite que se ha analizado en el trabajo es una idea conceptual en la arquitectura, no planteando problemas materiales con los límites formales de la arquitectura, que sería otro trabajo de investigación distinto.

El Límite se establece por la relación que existe entre el sujeto y el mundo, como hemos visto muchos autores han sostenido a lo largo del siglo XX que la forma de limitar con el mundo es a través de la experiencia que el hombre tiene del mundo y los mecanismos de apropiación espacial que tiene. De este modo el límite es un proceso de relaciones que establece un sujeto para tomar posesión de su lugar en el mundo.

Límite como vacío que el hombre llena y adapta para apropiarse de la realidad. La materialidad del Límite puede ser de infinitas formalizaciones, pero lo que

El Límite se establece por la relación que existe entre el sujeto y el mundo

hombre tiene del mundo y los mecanismos de apropiación espacial

diferente de entender la realidad

adaptación a lo que necesita realmente el sujeto

es invariante es que todas se materializan por la voluntad que tiene el hombre de vivir en el mundo. Este proceso de apropiación espacial es lo que se ha tratado de investigar en la presente investigación.

Para ello se han investigado en los mecanismos proyectuales que la arquitectura para formalizar el límite y se han tomado corrientes filosóficas que explican diferentes sujetos que tienen una forma diferente de entender la realidad.

Se han tomado ideas provenientes de un periodo de crisis, ya que toda idea surge de periodos en los que se producen grandes cambios en la sociedad. Las ideas de Heidegger son fruto de una dura post guerra, en la que la arquitectura debía procurar una vivienda rápida y barata para una población necesitada. Creando se una solución en la que el sujeto no podía hacer nada más que tomar lo que se le ofrecía pero no se adaptaba a lo que necesitaba realmente.

JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DEL TEMA

En la actualidad la arquitectura se enfrenta a nuevas formas de entender el mundo y la sociedad, la arquitectura debe dar respuestas a nuevas y difíciles cuestiones, entre ellas como se debe relacionar y donde empieza y acaba un proyecto.

En este momento la arquitectura se encuentra en un periodo de adaptación y cambio, corrientes como el estructuralismo y el metabolismo, han sido asumidos y superados, dándose una arquitectura plural y abierta que hacen que sea necesaria una reflexión profunda sobre estos temas.

Podemos encontrar dentro de la arquitectura contemporánea ejemplos que desarrollan ideas contrapuestas, que generan una arquitectura que se proyecta más allá de los límites tradicionales.

El tema elegido es el Límite arquitectónico, el análisis del límite nos dará claves para entender el cómo y el porqué.

El límite Heideggeriano "es el elemento constructivo del lugar, el umbral y los límites son los elementos constructivos del lugar. En cuanto que forman parte de la imagen que revela una espacialidad concreta, los límites no son donde una cosa acaba sino aquellos donde una cosa empieza su propia existencia. Límite y umbral expresan una diferencia y por ello permiten caracterizar el lugar concreto."

También es importante ver que el significante y significado de la arquitectura ha cambiado, ya no se asocian los mismos significados a las mismas cosas y esto también influye en el límite, ya que se cambian significados de cosas que antes eran diferentes. Las nuevas formas de vida, los nuevos signos, son elementos que nos rodean y que tienen que estar presentes en la arquitectura, de forma que la reflexión que el proyecto arquitectónico tiene que llevar a cabo es más compleja que hasta ahora, porque el límite más ahora que nunca no es donde acaban las cosas sino donde empieza a ser y esos límites se han transgredido. Siendo nuevo la forma de entenderlo.

Por este motivo entender los límites que lleva la formalización de la arquitectura, hacen que no solo sean elementos compositivos sino integradores y conceptuales que sin ningún aporte puede dar más calidad a la arquitectura que representan. Cambiar los límites, integrar programas, transformar estructuras existentes, cambiar usos, modificar patrones existentes, dotarles de calidad y generar una profundidad en su contenido.

OBJETIVOS

— Analizar la variaciones de los límites en la arquitectura del siglo XX y ver que elementos definen los límites. Se analizará todos los proyectos necesarios para explicar los mecanismos compositivos y conceptuales que hacen posible el desarrollo de dichos límites.

— Se llevará a cabo una investigación sobre los diferentes tipos de límites, que encontramos arquitecturas fenomenológicas, arquitecturas de límites difusos, arquitectura de lo evanescente, arquitecturas infraestructurales, entre otras.

— Del análisis de diferentes proyectos se obtendrán una serie de pautas y elemento inmanentes a todas las arquitecturas que nos encontramos, a pesar de ser arquitecturas existenciales siempre tienen elementos que podemos aprehender para su entendimiento.

— Investigar sobre el límite arquitectónico no solo desde el punto de vista de la arquitectura sino enlazarlo con las nuevas tecnologías y con otras ramas del saber, de forma que se puedan dar diferentes puntos de vista a este elemento cambiante.

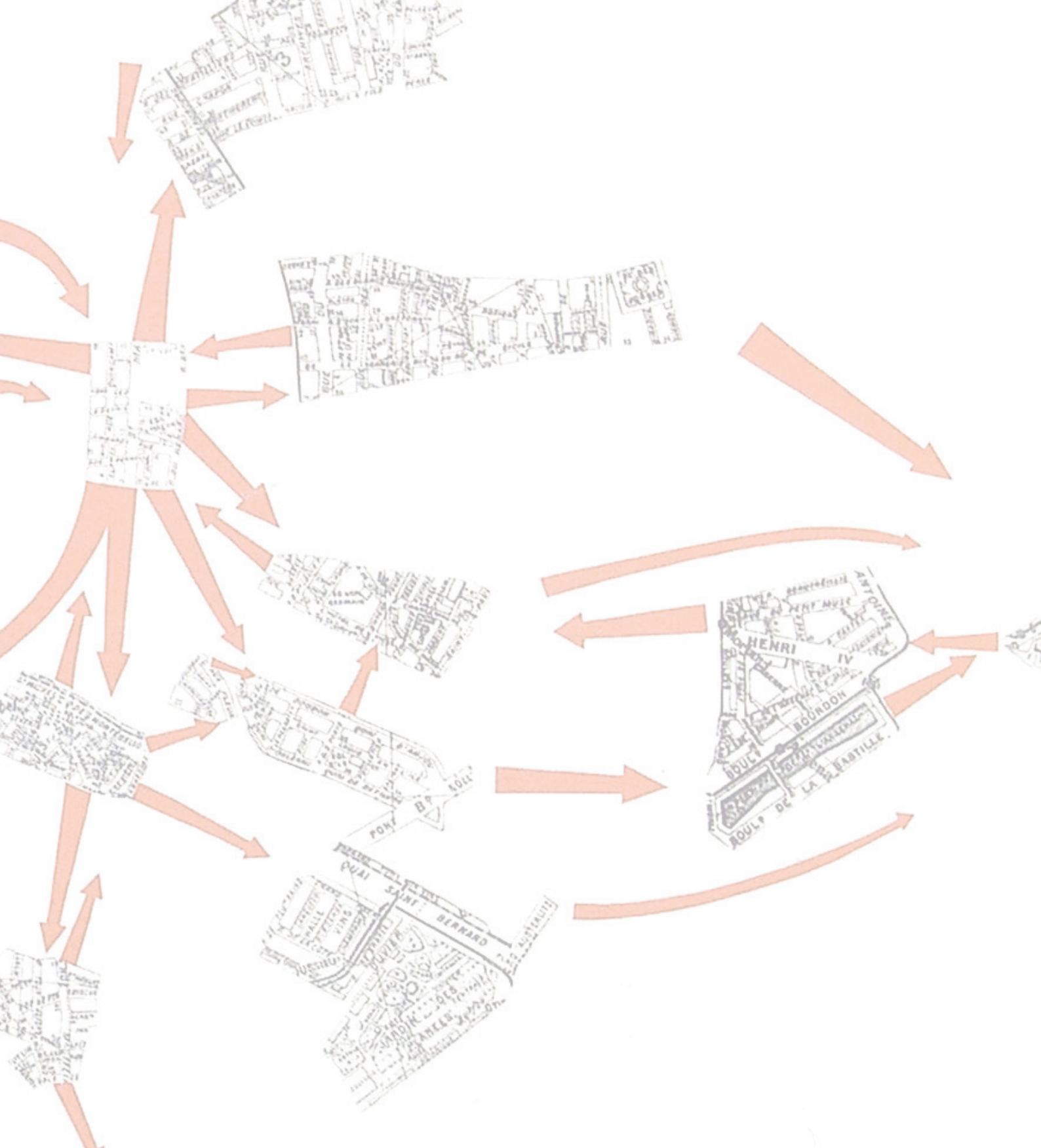
— Se recogerán elementos que posibilitan arquitecturas de crecimiento orgánico, de repetición, arquitecturas de germen, que nacen amparadas por espacios límites que hacen que su función sea posible y su formalización también.

— Reflexionar sobre la arquitectura de la postvanguardia del siglo XX.



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE



1. El Límite arquitectónico: Génesis



1.1 Concepto de Límite moderno

La noción de Límite en la arquitectura no es el borde, no es una piel o un elemento de separación, no es la forma que adopta para ser entendida, el límite como diría Heidegger y los antiguos griegos es donde un elemento empieza a ser, es donde empieza no es donde acaba.

"La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como ya sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)"¹

comienzo de la
esencia

Es importante analizar este concepto porque permite desarrollar una arquitectura que puede ofrecer más cosas con menos medios, ya no basta con cumplir una función, no es suficiente que la arquitectura responda a problemas concretos de un momento determinado, sino que cambiando la forma en la que entendemos el proyecto arquitectónico y sus límites podemos afrontar más complejidad. Para afrontar este fenómeno se hace necesario analizar los mecanismos que se emplean para diluir los límites, para marcarlos, o para cambiar su significado, vivimos en una época de perpetuo cambio, de evolución y actualización que obligan a afrontar la arquitectura desde un punto de vista diferente.

interioridad
frente a
exterioridad

"La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo. Reconociendo la diferencia entre el interior y el exterior, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico."²

interioridad
frente a
exterioridad

El origen de la forma que entendemos el límite moderno viene dado por las corrientes filosóficas del siglo XX, la filosofía de Heidegger, de Deleuze o de Derrida, son ideas que tienen que ser analizadas para entender no solo el proceso de cambio de la sociedad sino de la arquitectura, fruto de estas ideas la sociedad exige elementos nuevos, exige que la arquitectura corresponda a las inquietudes que lo usuarios de la arquitectura.

1 (Martin HEIDEGGER, "Construir, habitar, pensar", en Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994 (1954), p. 114.)

2 VENTURI, R., SCULLY, V. and AGUIRREGOITIA ARECHAULETA, A., 1995. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 8ª edn. Barcelona etc.: Gustavo Gili. p. 139)



Seagram Building, Mies van der Rohe, 1958

En esta fotografía del edificio Seagram (Nueva York de Mies van der Rohe 1954), Nos encontramos ante un ejemplo para entender lo expuesto anteriormente.

nuevas formas
de pensamiento

En este edificio de oficinas lo importante no solo es la arquitectura sino la convivencia que se tiene entre la arquitectura y la ciudad, entre arquitectura y arquitectura. El edificio no se podría entender si los usuarios no se apropiaran del límite del edificio, ocuparan este espacio y se relacionaran en él. El hecho arquitectónico carece de importancia si la relación que existe con su usuario no se produce. Por ello los límites son una forma de creación espacial que permite experimentar la arquitectura de una manera más intensa y profunda.

nueva sociedad

En la actualidad la arquitectura se enfrenta a nuevas formas de entender el mundo y la sociedad, la arquitectura debe dar respuestas a nuevas y difíciles cuestiones, entre ellas como se debe relacionar y donde empieza y acaba un proyecto.

Se encuentra en un periodo de adaptación y cambio, corrientes como el estructuralismo y el metabolismo, han sido asumidos y superados, dándose una arquitectura plural y abierta que hacen que sea necesaria una reflexión profunda sobre estos temas.

Podemos encontrar dentro de la arquitectura contemporánea ejemplos que desarrollan ideas contrapuestas, que generan una arquitectura que se proyecta más allá de los límites tradicionales.

El tema elegido es el Límite arquitectónico, el análisis del límite nos dará claves para entender el cómo y el porqué.

visión
diferente

Tendremos una visión diferente de cómo entender proyectos desde otro punto de vista que nos posibilite el hecho de conseguir estrategias formales con las que poder proyectar el futuro.

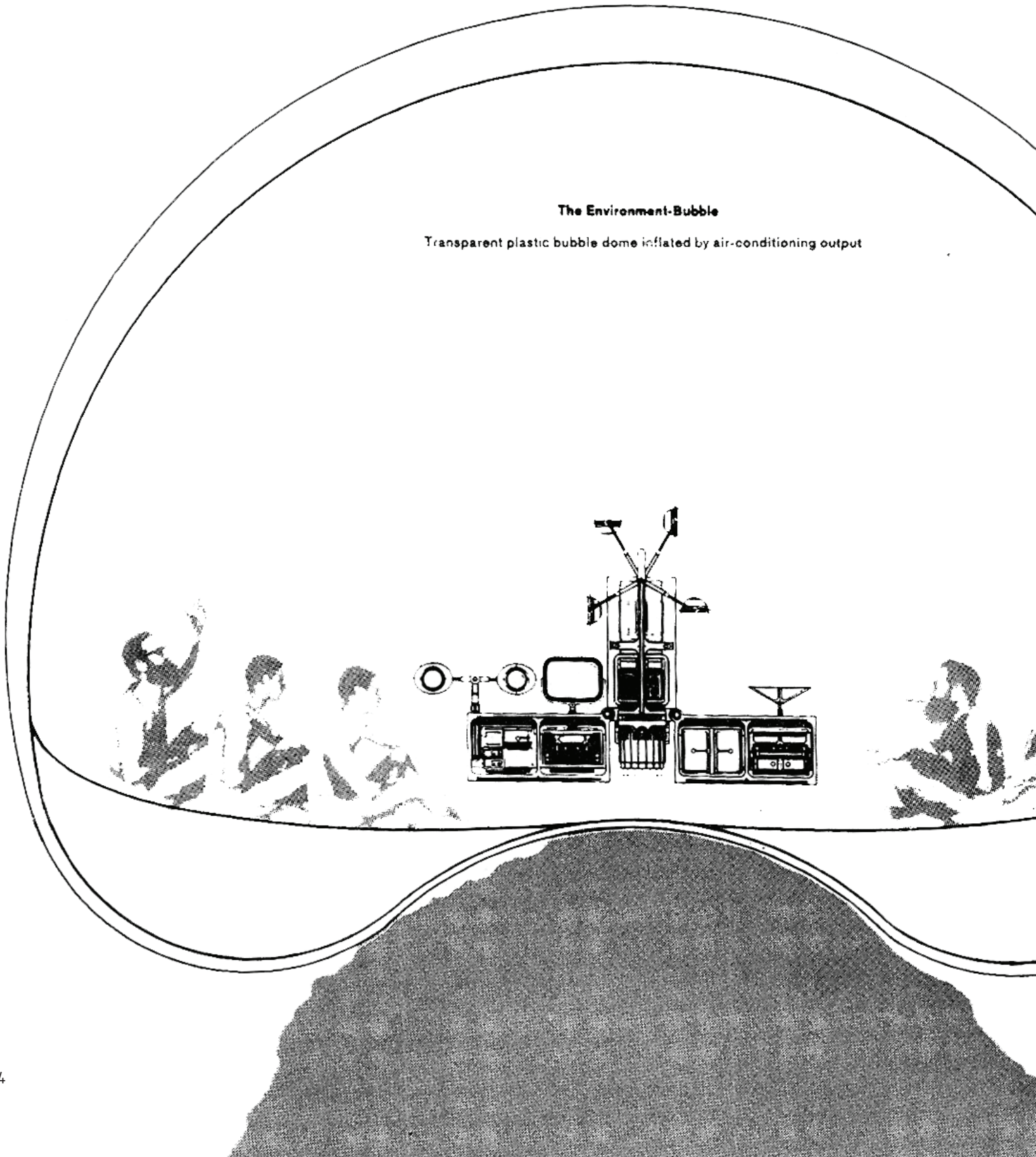
El límite como reflexión del espacio y elemento que une, no como un elemento separador. Esto nos permite comprender la arquitectura de otra manera y abarcar más territorios. Nos permite una mirada abierta y plural, en donde enriquecer el proyecto.

El límite Heideggeriano "es el elemento constructivo del lugar, el umbral y los límites son los elementos constructivos del lugar. En cuanto que forman parte de la imagen que revela una espacialidad concreta, los límites no son donde una cosa acaba sino aquellos donde una cosa empieza su propia existencia. Límite y umbral expresan una diferencia y por ello permiten caracterizar el lugar concreto."

nueva
nuevos
nueva
nuevas

The Environment-Bubble

Transparent plastic bubble dome inflated by air-conditioning output



visión
programas
vida
formas

Es importante ver que el significante y significado de la arquitectura ha cambiado, ya no se asocian los mismos significados a las mismas cosas, esto también influye en el límite, ya que se cambian significados de cosas que antes eran diferentes.

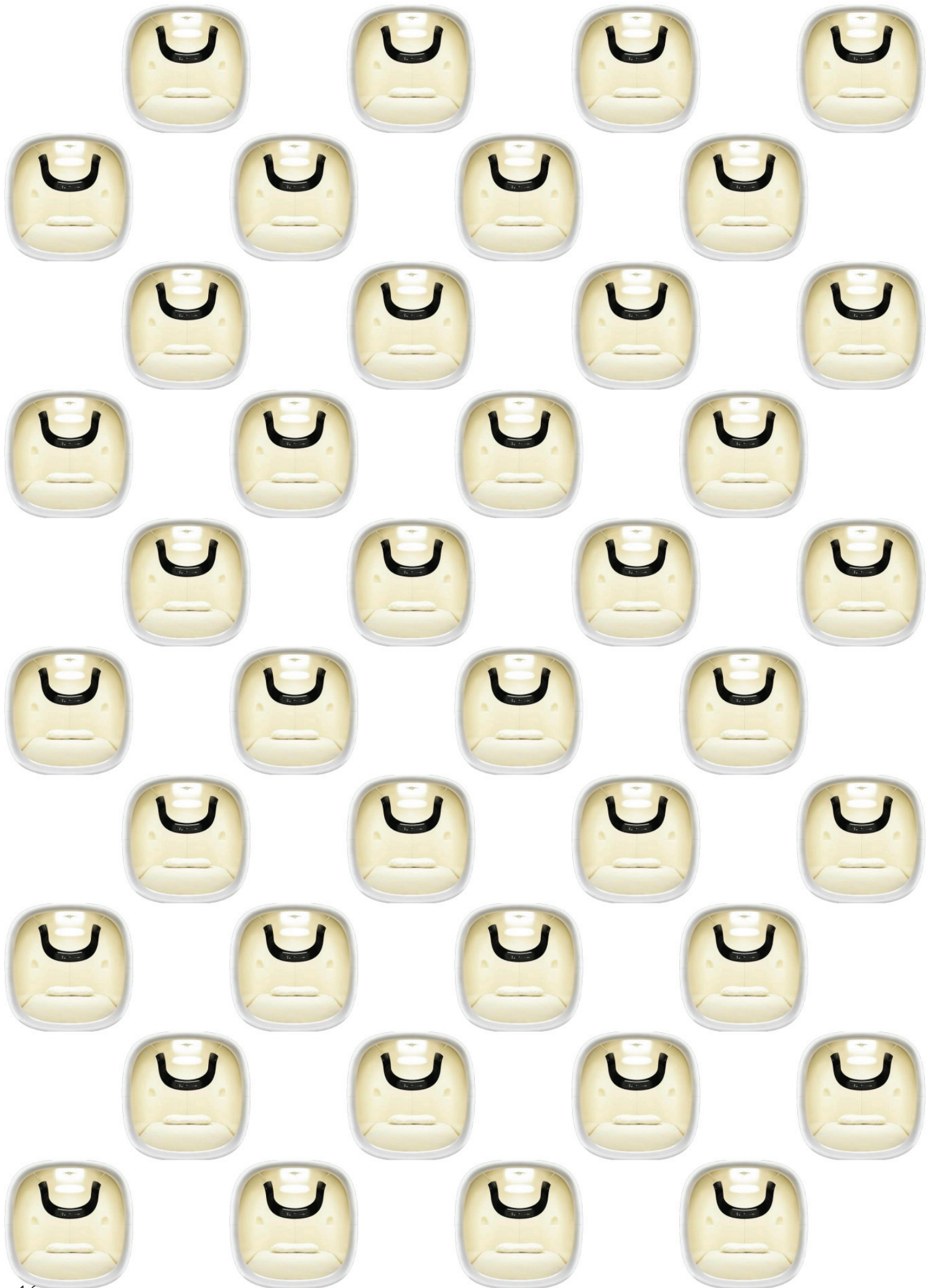
Las nuevas formas de vida, los nuevos signos, son elementos que nos rodean y que tienen que estar presentes en la arquitectura, la presencia de nuevos sujetos modifica las relaciones, conexiones y la manera de delimitar el objeto arquitectónico, porque el límite más ahora que nunca no es donde acaban las cosas sino donde empieza a ser.

Transgredimos los límites y entendemos el espacio de forma diferente, no nueva sino con matices diferentes. Es fácil experimentar nuevas formas de pensamiento, nuevas corrientes que aglutinan estas formas de pensar. Postulados que defienden nuevas formas de vida y nuevos espacios.

Por este motivo entender los límites que lleva la formalización de la arquitectura, hacen que no solo sean elementos compositivos sino integradores y conceptuales que sin ningún aporte puede dar más calidad a la arquitectura que representan. Cambiar los límites, integrar programas, transformar estructuras existentes, cambiar usos, modificar patrones existentes, dotarles de calidad y generar una profundidad en su contenido.

El contenido arquitectónico es ahora un importante objeto de reflexión en la arquitectura, entender estos procesos y su origen es en parte una tarea para la que la investigación en arquitectura debe ofrecer alternativas. Buscar en experiencias pasadas vínculos con el presente que nos ayuden a avanzar en la arquitectura. El límite como concepto nos puede ayudar a crear nuevas herramientas con las que actuar sobre el espacio.

De esta manera encontrar la esencia de este límite es la forma de trascender la idea de final y asumir que es el principio de otros factores que articulan la Arquitectura, en el presente trabajo de investigación se analizaran conceptos y proyectos de arquitectura y de otras ramas del conocimiento para poder profundizar en estas ideas, de manera no lineal se irá produciendo los análisis y suma de conceptos.



1.2 La idea de Límite



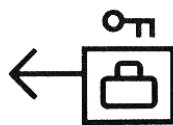
階段
Stairs



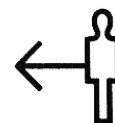
シャワー
Shower



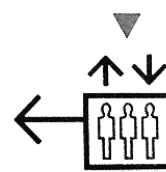
洗面所
Washroom



ロッカー
Locker



化粧室
Rest Room



エレベーター
Elevator

Qué entendemos por límite

Para definir este concepto tenemos que hacer la lectura de un texto fundamental:

“Construir, habitar, pensar” de Martin Heidegger, es un texto que sirve de cimiento a todo el concepto que vamos a tratar de explicar. En este texto se establece esta relación del hecho de habitar y construir con la esencia de espacio y existencia.

Desulecturasepuedensacardiferentesinterpretaciones, pero lo importante es que esencializa lo que es el espacio arquitectónico y como se llega a él.

No es el hecho de habitar en si lo que hace que el espacio sea, sino que es el hombre que lo habita, él que con su sola presencia hace que ese espacio sea un espacio y no otra cosa. La arquitectura no es una máquina que tiene un uso, tiene un uso porque el hombre la utiliza y crea de ella una máquina.

El límite definido en este texto es el lugar a partir de donde algo empieza a manifestarse, la primera impresión que se obtiene del objeto pero esta percepción no tiene por qué ser visual, tampoco material, este límite genera relaciones más profundas que solo ser el inicio de algo porque es el inicio pero también el nexa entre el comenzar a ser y el ser.

El límite de forma inmaterial genera esta forma de proyectar y entender la arquitectura de otra forma jugamos con otro tiempo y otra esencia más profunda. Poder entender que el límite es espacio y que habitando este límite lo hacemos propio y transcendemos la



barrera más elemental de la forma, y adquirimos más complejidad en nuestras soluciones. La arquitectura del movimiento moderno perdió esta percepción, simplificando al máximo conceptos.

Unos conceptos como la relación, la psicología, la percepción, las formas de habitar, el lugar, la individualidad. Preocupados por otros aspectos que también son importantes, descuidaron aspectos como la unión, relación, el caos y el encuentro. Perdieron al sujeto que es el que en última instancia habita la arquitectura.

Heidegger se hace estas preguntas:

¿Qué es habitar?

¿En qué medida el construir pertenece al habitar?

El construir tiene como meta el Habitar

"No es Habitar como hecho físico lo que nos posibilita aposentarnos de un espacio no es el concepto de habitar sino el sentir propio, albergar al hombre."³

El sujeto es el que define el límite y el que genera el espacio pero para generar el espacio no basta solo con habitar el lugar, el sujeto tiene que sentir suyo ese lugar, tiene que sentirse parte de él para poder habitar en él. De esta forma el límite no es el final ni el principio, no es algo intermedio.

¿Albergar ya en sí garantiza que acontezca el habitar?

"Relación de fin y medio, el habitar como fin y el construir como medio. Desconfiguramos más relaciones esenciales, no solo es el medio construir ya es habitar."

Los usuarios construyen el espacio, el espacio nos alberga, pero con esto no se garantiza la unión de usuario y lugar. Las relaciones esenciales son las que marcan la esencia del habitar y construir.

La esencia del habitar, es definida como habitar junta a las cosas, habitar espacios intermedios porque el espacio es algo que siempre está flanqueado por cosas

3 (Martin HEIDEGGER, "Construir, habitar, pensar", en Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994 (1954), p. 113.)

que están junto a él, el sujeto arquitectónico es que guarda con su presencia y relación la esencia del propio espacio.

Como dice Heidegger "El habitar es más bien siempre residir junto a las cosas, el habitar como cuidar, guarda (custodia) la cuaternidad en aquello junto a lo cual los mortales residen en las cosas.

Raum espacio nombra lo dice su viejo significado, Raum rum quiere decir lugar franqueado para población y campamento. Un espacio es algo Aviado (espaciado) algo a lo que se le ha franqueado espacio. Ósea dentro de una frontera e, griego péras.

La frontera no es aquello en lo que termina algo sino como sabían los griegos donde comienza a ser lo que es, comienza su esencia."

Los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde el espacio.

Nosotros somos los que marcamos las ideas y los lugares, al transformarlos y apropiarnos de ellos creamos el lugar, que no el espacio, y con la suma de estos lugares vamos creando la extensión que nos permite habitar en estos lugares. El espacio como espacio intermedio el espacio como extensión.

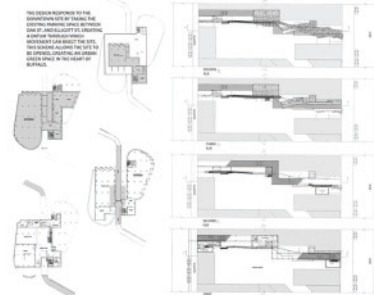
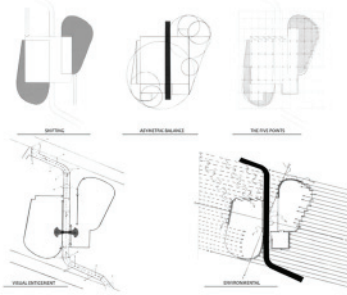
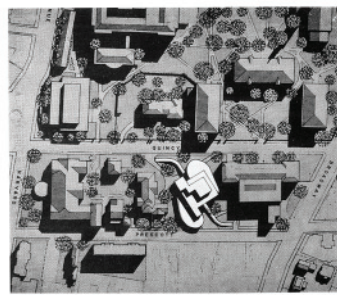
No es una frontera, nuestro límite viene dado por el sujeto porque es él quien crea el espacio habitando, es él el que hace suyo el espacio se apropia del espacio, se apropia del límite generando una complejidad que no necesita de nada más para permitir el desarrollo del espacio.

Esta idea la podemos encontrar si analizamos una serie de ejemplos que afirman esta idea, no solo en el plano arquitectónico sino también social y cultural. La forma en que el sujeto entiende algo es lo que da la posibilidad de cambio, el apropiarse de los espacios y cambiar la realidad.

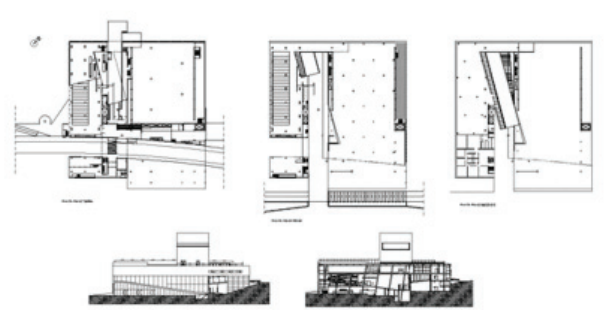
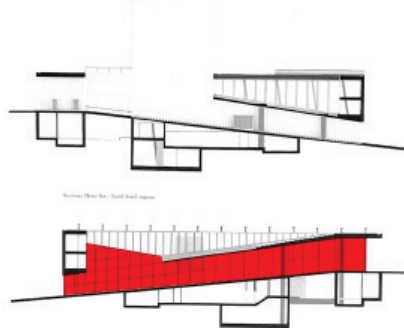
"El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Por ello, no se sabe muy bien dónde situar el origen del lugar"



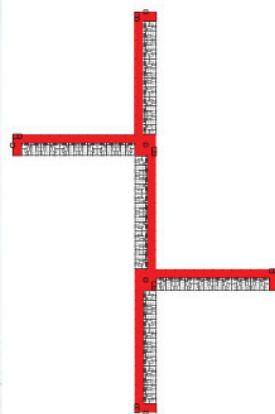
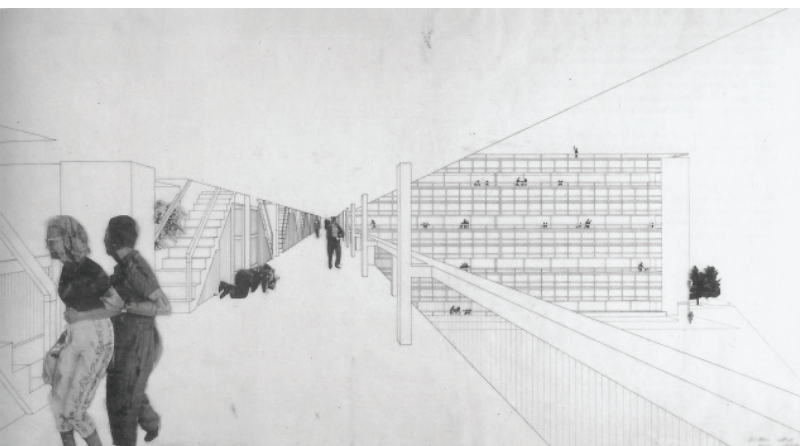
Aldo Van Eyck Parque de juego de Dijkstrastraat Amsterdam 1954



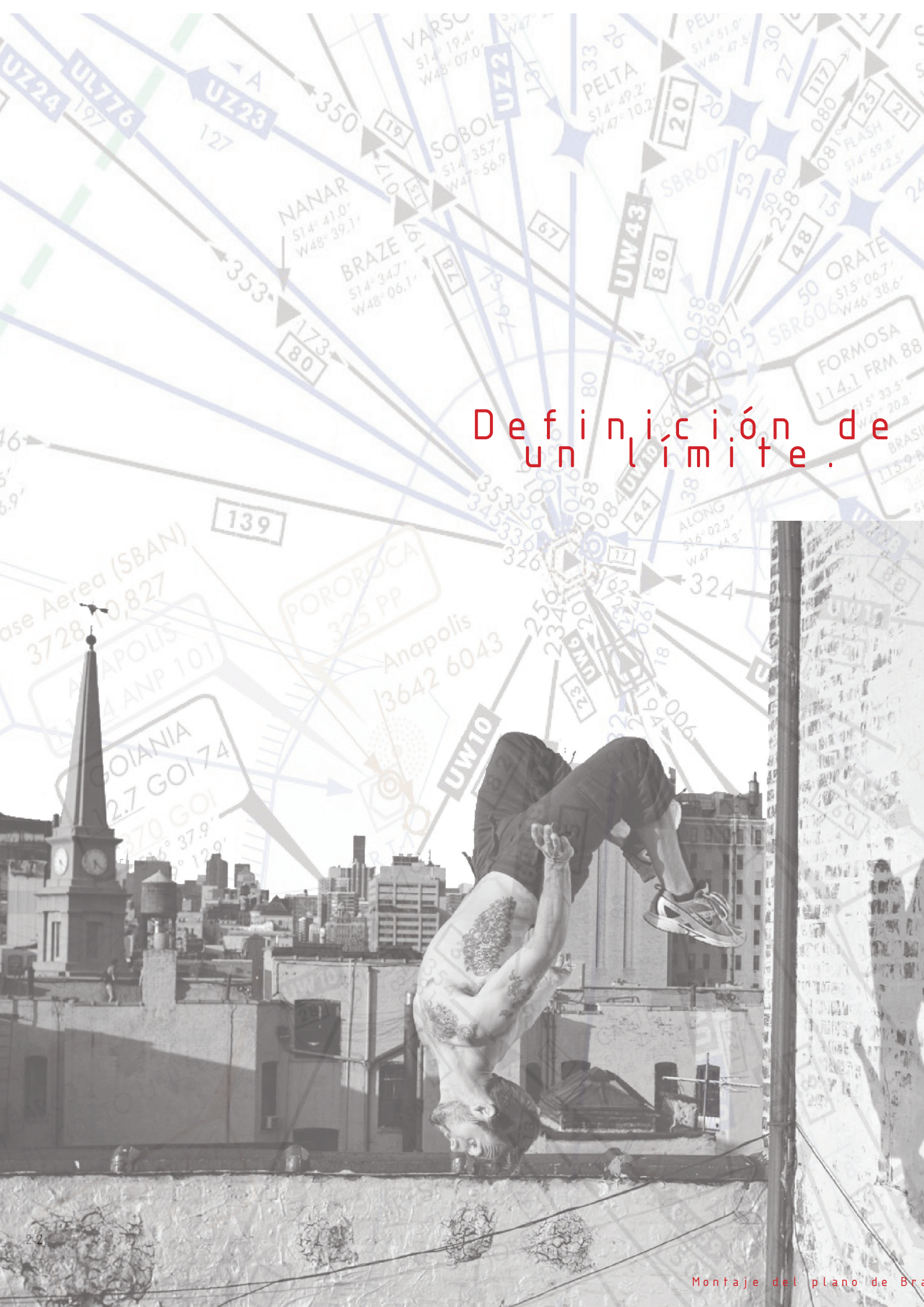
El Carpenter Center for the Visual Arts de Le Corbusier de 1963



Kunsthall Rem Koolhaas 1992 Rotterdam, Holanda



Alison & Peter Smithson Golden Lane Housing (Project), 1952



Definición de un límite.



1.3 Definición de un Límite

El ser humano necesita delimitar de alguna manera el entorno, desde la antigüedad la Humanidad siempre establece fronteras, debido en parte a que nosotros habitamos el mundo y es en nuestro habitar que creamos espacios.

El ser humano habita, y habitando genera su cosmos. El sujeto del espacio es el hombre, sin hombre no puede haber sujeto y por lo tanto no hay espacio.

Los límites en arquitectura se establecen según el sujeto, cada vez que cambia el sujeto el límite cambia, de tal forma que un mismo espacio es entendido de diferente forma según el sujeto que lo interprete en cada momento.

El sujeto es el que se apropia del espacio, de esta apropiación generamos el límite, por lo tanto las estrategias del límite las da su usuario, y corresponde al arquitecto que esos límites sean más profundos de la propia materialidad del objeto arquitectónico.

Cambios sociales, cambios en la cultura hacen que el límite arquitectónico necesite cambiar. El espacio arquitectónico lo generamos a partir del límite, en su definición más clásica en el texto construir habitar y pensar de Heidegger La frontera no es aquello en lo que termina algo sino como sabían los griegos donde comienza a ser lo que es, comienza su esencia.

Esto no lleva a preguntarnos qué es la esencia de la arquitectura es el espacio por tanto la generación de espacio es una forma de manipulación del límite, el espacio arquitectónico es en función de cómo limitan entre sí y con el resto de espacios, es un elemento que se genera a partir de cómo podemos entender esta relación, por tanto la relación sujeto arquitectónico y límite arquitectónico, es lo que conforma los espacios es en la relación y la utilización de los objetos en donde podemos realizar y ver esta idea.

Los parques infantiles de Aldo van Eyck en Ámsterdam son un ejemplo muy claro de esta noción. En una época de reconstrucción nos encontramos con espacios residuales, sin uso, espacios de desecho y residuales, en donde solo con la incorporación de un sujeto creamos nuevos límites y nuevos usos.

Ni el espacio, ni la forma, ni el material, lo que dio cualidad al espacio fue la relación y la apropiación por parte del usuario. De esta forma podemos configurar nosotros mismos un espacio arquitectónico sin necesidad de medio alguno, con ello podemos mejorar nuestro entorno.

Este espacio nos ofrece un concepto fundamental, para crear espacio no necesitamos medios materiales, no necesitamos nada más que apropiarnos de él, sin materialidad conseguimos crear un espacio que tiene un uso y relaciones, el vacío, la falta de uso y la proposición hacen que el límite sea un espacio. Habitando el límite conseguimos crear un espacio arquitectónico que tiene gracias a esto un potencial muy grande.

Otros ejemplos de esta forma de entender el espacio la podemos encontrar en experiencias artísticas y sociales que se apropian del medio de formas diferentes y generan situaciones puramente arquitectónicas.

Artistas como Marina Abramović. Experimentan con esta forma de entender de formas diferente el espacio, donde el límite lo establece la propia persona. En Imponderabilia. 1977

"The knife is real, the blood is real, and the emotions are real." - Robert Ayers in conversation with Marina Abramović

"The knife
the blood
and the
are real



"Imponderabilia", Marina Abramovic y Ulay, 1977

"El público entra en el museo tiene que pasar de lado por el pequeño espacio entre nosotros. Cada persona que pasa tiene que elegir cuál de los dos a cara."

En esta pieza artística, Abramovic encapsula al sujeto de una forma muy interesante. La artista y su compañero Ulay, se muestran completamente desnudos a la vista del público, ellos se presentan a los que llegan explorando la reacción de la gente que pasa a través de ellos. El efecto que causan en el asistente, que es en realidad el sujeto de la performance.

Lo importante no son ellos, sino el público que tiene que elegir dos importantes posibilidades, Primero, el visitante tiene que elegir si entra o no entra en el museo, Segundo el visitante debe elegir a quien de los dos se enfrenta cuando entra, tiene que elegir a quien da la espalda y con quien se pone cara a cara. El hecho de que las dos personas de la entrada estén desnudas implica que la decisión sea crítica, ya que las reacciones no son solo producto de una decisión sino que las connotaciones que marca esta aproximación es crucial para la decisión.

Con esta experiencia espacial, se expresa nuestro entendimiento de lo que una persona pública es y la subsiguiente reacción que se produce por la relación de los diferentes sujetos. A pesar de que cada persona es distinta ciertas variables siempre se repiten del mismo modo. El hecho del desnudo siempre genera incomodidad e inseguridad para las personas. Para los artistas esto era claro ya que en la entrada se podía leer:

"'Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensitivity/the overriding importance of imponderables in determining human conduct"

Este hecho nos genera una serie de diferentes decisiones que el sujeto debe tomar, decisiones inusuales. La mayoría de los visitantes que entraban daban la cara a Abramovic, esto connota la sugestión hacia el desnudo femenino creando una sensación de seguridad frente a un hombre desnudo. La forma de mirar a los dos sujetos tampoco es directa, se mira al frente y se evita el contacto con los ojos de las dos personas que están a la entrada.

Con la recogida de todas las reacciones por la cámara, la gente desnuda no es la más vulnerable sino que se invierten esos roles convirtiendo a las personas vestidas en las que verdaderamente tienen

e i s r e a l ,
i s r e a l ,
e m o t i o n s
."



y Ulay, 1977

que elegir y hacer decisiones sencillas pero a la vez trascendentales. Deben elegir entrar o no, mirar o no mirar, a quien mirar, como mirar, que actitud tomar, también se ven los aspectos sociales de cómo actuar, como interpretar el fenómeno.

Todo esto hace que los sujetos del espacio no sean los dos personajes desnudos sino todos los vestidos que entran, o no, al museo.

Esta performance se cambiaba la relación del espacio y transforma el límite para cambiar la sensación del usuario en ese momento. La sola presencia de una persona altera el límite, altera la percepción y la relación de los mismos.

Estas experiencias nos demuestran que el límite tiene un carácter existencial, está ligado al usuario y crear límites depende del propio usuario.

“El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Por ello, no se sabe muy bien dónde situar el origen del lugar”⁴

Por ello establecer un lugar comienza siempre con un acto de apropiación, en donde el hombre se adueña de su entorno consiguiendo, delimitar su espacio, delimitar lo que va a ser, y lo que va a empezar a ser. El espacio se crea a partir del límite porque nosotros lo necesitamos para marcar nuestra presencia.

En esta representación artística se pone al sujeto en una situación de confrontación donde el espacio se ve alterado por esa presencia, un espacio de tránsito se convierte en uno de estancia conservando el propósito para el que fue concebido pero al incorporar una nueva variante se consigue que el espacio adquiera tensión y dramatismo. Evoca los sentidos, evoca tensiones evoca sentimientos que producen una alteración espacial y temporal del lugar.

Esto implica una forma de visión diferente, convertir el espacio en arte, la tensión en pasión y la

⁴ «Architettura ove il desiderio può abitare» entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, Domus, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140. Edición digital de Derrida en castellano.



sujeto
vulnerable

incomodidad en el objetivo de la acción.

The Script System de Milo Moire

Este ejemplo más contemporáneo utiliza la misma apropiación espacial para incorporar el sujeto al espacio y alterar la percepción no solo del espacio sino también del sujeto.

Utilizar los espacios de una forma no convencional implica alterar su condición espacial y su límite, todos los espacios posibilitan esta manipulación, que no altera su forma pero si su esencia, vivir en la frontera es lo que posibilita el cambio.

el usuario
define su
límite

En esta intervención el espacio tiene una forma convencional, pero el usuario no es el convencional, el hecho de que el habitante del espacio trascienda los límites hace que se manipule la concepción espacial y que el resto de usuarios sienta que algo es diferente, su espacio se ve alterado por el uso que de él hace otro y por ello cambia.

Este proceso de cambio no es nuevo, el usuario cambia y cambia el espacio, hay espacios que son invariantes pero sus usos cambian y por tanto cambia la forma que tienen, este proceso de adaptación posibilita que la arquitectura sea perdurable en el tiempo, que sea inmaterial porque recogemos un elemento y lo convertimos en otro sin cambiarlo.

crear un lugar
habitado es un
acontecimiento



THE SCRIPT SYSTEM
- Das vorgeschriebene Leben -

Gehen in der Spur von anderen,
die wiederum
ihren Weg in anderen fanden.
Den Anfang zu verstehen
und den Mut haben
sich ans Ende zu begeben.
Ich, Mensch sein.

La ciudad para unos puede ser un simple medio sobre el que se ocupa el territorio pero la conexión con el usuario, la conexión con el que va a ser sujeto de ese medio es lo que altera el sentido del medio convirtiéndolo en algo diferente.

El límite entre unas cosas y otras para los sujetos no tiene por qué ser una barrera, los edificios siempre tienen límites que no utilizamos aunque el sujeto puede apropiarse de ellos. Una manifestación de apropiación espacial del límite tradicional de la arquitectura, es decir su límite material, donde realmente acaba materialmente, es el Parkour.

Los practicantes de Parkour, se apropian de los límites para crear su propio territorio, donde se alteran las reglas tradicionales del espacio, para ellos lo interesante de los edificios no es el espacio que albergan sino el espacio que queda.

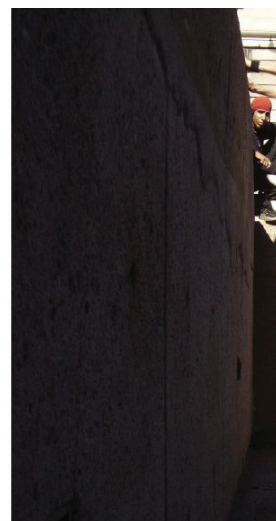
Este sujeto construye su espacio a partir del límite de los edificios, del espacio que no tiene un uso ni un sentido más allá de la propia materialidad de la arquitectura, pero que ellos transforman en un espacio propio, en donde poder realizar su propia actividad. Convierten el límite en espacio, y el límite en algo con uso, en algo que cualifica la esencia del lugar y crea nuevas conexiones entre sujeto y lugar, y entre los propios sujetos.

El Límite es por tanto el espacio de relación, el lugar donde el sujeto empieza a tomar contacto con la arquitectura haciéndola suya y empezando a crear relaciones.



cambio
espacial

apropiación
espacial



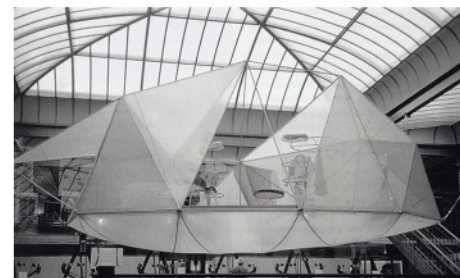
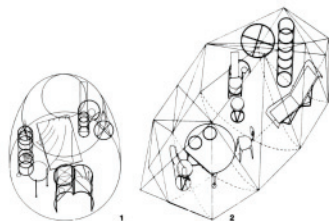
PAO 1
Premobiliario para la Moda
Pre-furniture for Styling



Premobiliario para el Aperitivo
Pre-furniture for Snack



Premobiliario para la Inteligencia
Pre-furniture for Intelligence



Nuevo modo de habitar, La Chica nómada de Tokio Toyo Ito 1985

El habitar un límite posibilita adueñarse plenamente del espacio, usarlo de otras formas y crear nuevos uso dentro del límite. En la chica nómada de Toyo Ito, este concepto de apropiación se lleva a cabo mediante la colonización de espacios que no estaban destinados a ser habitados. Habitando estos espacios se transforma la arquitectura en una base en donde el usuario puede decidir y dar sentido al espacio arquitectónico. Dentro de este proceso hay una serie de proyectos, de distintos autores que abordan esta relación con el límite de formas diversas, de manera que el límite se hace espacio y se genera arquitectura.

La investigación de estos casos nos da claves de cómo poder entender el límite arquitectónico como elemento de proyecto y como generar arquitectura a partir de ningún medio físico, sino con la apropiación por parte del sujeto del mismo.

El primer Límite que se va a analizar en este trabajo de investigación es el Límite fenomenológico.

superación de las barreras espaciales



Practicantes de Parkour, apropiándose del espacio



Sala Vinçon de Barcelona 1976. Juan Navarro Baldeweg



2. Límite material
fenomenología arquitectónica



2.1 El sujeto fenomenológico

Dentro de la noción de límite que se expuso en la definición anterior donde el límite es donde se empieza la esencia de algo, podemos introducir una variante nueva, que es la forma de descubrir ese límite. En este tipo de espacios las cosas no se limitan sino que tenemos que descubrir lo que representan para el sujeto.

Estos espacios abstractos pueden contener diferentes formas de límite, poder establecer el tipo de actitud necesaria para interpretar la limitación formal.

Este límite se construye a partir de una determinada actitud vital, para acercarnos a comprender lo esencial de este tipo de modo de habitar el límite tenemos que partir de una idea de libertad e individualidad.

Esta forma surgida en el siglo XX, nos muestra a un sujeto libre y creativo, que establece sus propias reflexiones sobre el mundo, se sale de las convenciones tradicionales y establece sus propias relaciones con el espacio. Es usuario siente el espacio y el límite de forma diferente.

Merleau-Ponty hace una reflexión sobre que es el sentir, en la que se pregunta por el sujeto de la percepción. Con esta pregunta obtiene las relaciones del sentir y las conductas, la cualidad como concreción de un modo de existencia, el sentir como coexistencia. La conciencia quedaría atascada en lo sensible.

Esta individualidad hace que el sujeto justifique su existencia con un sentir propio, y la forma en la que siente hace que el espacio sea parte de él.

En la fenomenología de la percepción, Generalidad y Particularidad de los sentidos, entendiendo sentidos como campos con una pluralidad de sentidos. Cada sentido tiene su mundo, la comunicación propia de los sentidos, sentir antes de los sentidos, sentir con sentidos distintos e indiscernibles, como las imágenes monoculares en la visión binocular.

El hombre es un sensorium commune, reflexionar es reencontrar lo irreflejo.



Picasso en sus talleres se apesadumbraba abandonando los pinceles y sintiendo su presencia sea en este taller o en otros talleres a lo largo de su vida. El del espacio y del entorno, El taller que él hacía suyo en que la realidad era su interpretación y de sus creaciones su vida era igual que en Malaga pero en un medio físico diferente.



Atelier "La Californie" en Cannes 1956
foto de André Villers

sus diferentes
osenta como en
o todo prejuicio
propio mundo, ya
ler como en los
que tuvo a lo
da se apropiaba
reaba su propio
er era un espacio
yo, en la mente
ad del mundo era
n de la realidad
ones, su modo de
en Cannes que
el espacio, el
era diferente.

Abandonar todo prejuicio y sentir el mundo de forma inicial, abstrayendo la reflexión que hacen los sentidos pero con una inicial pureza que nos permita captar el mundo de otra forma.

El mundo como típico, se perfila pero no viene propuesto por una síntesis del entendimiento, la síntesis de transición.

La Realidad y el inacabamiento del mundo: el mundo es abierto. El mundo es un núcleo del tiempo.⁵

El espacio vivido

La experiencia de la espacialidad expresa nuestra fijación en el mundo. La espacialidad de la noche. El espacio sexual. El espacio mítico. El espacio vivido.

Estos espacios, ¿presuponen el espacio geométrico? Es necesario reconocerlos como originales. Sin embargo, están contruidos sobre un espacio natural. La ambigüedad de la consciencia.

Merleau-Ponty lo describe nítidamente "El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder: es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas La verdad no 'habita' únicamente en el 'hombre interior', mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo donde se conoce."⁶

El sujeto que se ha abierto al mundo renunciando a su interioridad, obtiene sus vivencias a través de la Epojé, la reducción, del asombro, de la sorpresa.

Para Husserl, Epojé, consiste en la "puesta entre paréntesis no sólo de las doctrinas sobre la realidad sino también de la realidad misma".

El termino clásico de Epojé un estado mental de suspensión del juicio, un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. La Epojé fenomenológica plantea poner en suspensión la realidad misma, sin negarla para poder desvelar el conocimiento.

Desvelando el fenómeno mediante la conexión, de forma sincera e intencionada.

Cada uno de nosotros no es más que una mitad que ha sido separada de su todo, como se divide una hoja en

5 Merleau-Ponty, M. 1975, Fenomenología de la percepción, Península, Barcelona.

6 Merleau-Ponty, M. 1975, Fenomenología de la percepción, Península, Barcelona. Pg 93



"Derivas de ciudad, cartografías imposibles"

dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades.⁷

Los hilos que nos unen a las cosas, que nos unen al mundo. Siempre hay una búsqueda de conexiones entre nosotros y el mundo, unos hilos que se enredan y enlazan creando nudos hilos nuevos.

La reducción eidética, consiste en tomar las objetividades que se presentan a la consciencia como meros ejemplares de esencias que se obtienen por variación eidética. Este método ya había sido introducido en las Investigaciones Lógicas.

No es este el caso de la reducción trascendental, que aparece por primera vez en esta obra en la forma de una desconexión o puesta entre paréntesis de la creencia en la realidad del mundo. Quien ejecuta esta reducción descubre de manera radical el mundo en tanto que mundo vivido por él, pues con la desconexión de la creencia en la realidad del mundo el fenomenólogo se concentra necesariamente en el campo de la vida de consciencia en la que éste aparece y adquiere incluso su carácter de realidad.

Sólo con la desatención del mundo en tanto que mundo real es posible prestar atención al mundo tal y como es vivido por nosotros.

Mientras que la reducción trascendental abre el campo de la consciencia pura, la reducción eidética permite

⁷ PLATÓN, (traducción GARCÍA GUAL, C., MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. and LLEDÓ, E.), 1992. Diálogos. 3, Fedón ; Banquete ; Fedro. 2ª reimprde la 1ª edn. Madrid: Gredos.

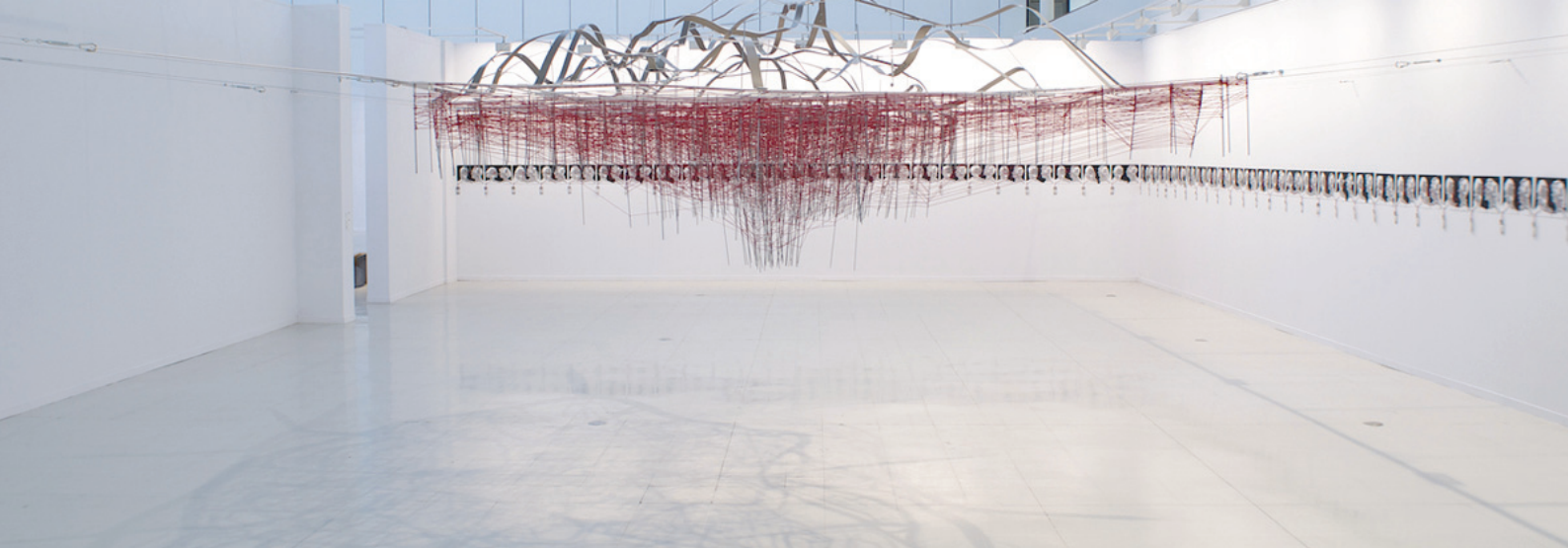
"Derivas de ciudad, cartografías imposibles" by Esther Pizarro. Photography © Markus Schroll. Courtesy of Esther Pizarro. Sala A CEART

Derivas de ciudad, Esther Pizarro "la dicotomía entre una ciudad congelada por la historia y los flujos generados por el movimiento de los ciudadanos, hace que ya no sea posible una representación figurativa de la ciudad, sino que es necesario generar sistemas más flexibles basados en una participación activa de cada individuo." Se representan los lazos, hilos que nos unen entter nosotros y las cosas, haciendo visible lo que había sido invisible.

desvelar,
conecta.

Hilos que
unen las
cosas

desconexión
puesta entre
paréntesis



bles" by Esther Pizarro. Photography © Markus Schroll. Courtesy of Esther Pizarro. Sala A CEART

captar lo que ahí aparece en términos de esencias y de relaciones esenciales.

reducción trascendental

A la actitud a en la que vivimos cotidianamente cuando no hacemos filosofía, Husserl la denomina actitud natural. A la actitud en la que nos mantenemos en la reducción trascendental —y que, sépalo o no el filósofo, es propia de toda filosofía— la denomina actitud trascendental.⁸

Es una técnica de olvido de todo lo preconcebido y del restablecimiento de vínculos directos entre los fenómenos y la percepción individual, con esto conseguimos una técnica que suspende el tiempo, "poner entre paréntesis" la historicidad del conocer y del ser humano, en favor de una vuelta a "las cosas mismas", cuya esencia nos sería revelada por una "vivencia Depurada"

olvidar todo restablecer conceptos

El fenómeno, los captamos a través de su intención significativa, el sujeto capta libre de todo prejuicio las cosas. Se atiende a la intuición y a la intención, las síntesis de estos dos conceptos es lo que fundamenta los conceptos y nos hace poder captar el mundo de formas diferentes.

De esta forma se consiguen experiencias más intensas, se detienen con este mecanismo de intensificación el tiempo. Aislar y olvidar ya no son conceptos negativos sino que devuelven su pureza al acto mismo de experimentar.

intención significativa

Apropiarse del espacio. Con una visión intuitiva e inmediata, solo se experimenta la sensación del espacio, puede ser todo o nada se puede comprender o no pero la intuición del sujeto es la que consigue hacer suyo el espacio.

⁸ Husserl, Edmund, Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero (traducción de José Gaos), FCE, México, 1997, parágrafo 10

De esta manera nos vinculamos más al mundo, y al espacio. El espacio fenomenológico es más emocional, más intelectual e involucra al individuo con el mundo en la manera que se involucra el mismo en la forma de experimentar el espacio. Construye el espacio a través de su experiencia, creando lazos con el mundo y las cosas, unos lazos que serán intencionados puesto que cada uno los establecerá por su propia relación. El mismo espacio puede transmitir y vincularse de formas muy distintas con cada usuario.

visión
intuitiva

El mecanismo para conseguir la intensidad es la epojé, con ella nos aislamos del tiempo y ponemos en pausa todos los argumentos del mundo para lograr percibir el mundo de una forma directa, sin ningún tipo de barrera. Podemos ver las cosas de forma directa, vemos las cosas como son.

Nuestra forma de ver el mundo se vuelve propia al suspender el tiempo y la memoria, creamos las condiciones para mirar de una forma universal y poder percibir la realidad con otros ojos.

mecanismo
intensificador
Epojé

Encontramos nuestra propia síntesis entre el mundo y nuestra subjetividad en el lugar. En la Gestalt, se estudia estos nexos de unión, con los que podemos interpretar el mundo.

Principio de la experiencia- Desde el punto de vista biológico, el propio sistema nervioso se ha ido formando por el condicionamiento del mundo exterior. Si ponemos en suspensión este principio podríamos ver las cosas de forma diferente, creando nuestro propio cosmos.

Principio de
experiencia

El tiempo, no quedaría eliminado solo en suspensión para poder percibir de forma directa. Autores como Bachelard, Hulot o Merleau-Ponty definen de formas distintas el tiempo.

Bachelard, el tiempo quedaría activado a través de la rememoración y la ensoñación.

Tiempo de la rememoración retroactivo y autobiográfico.

Un tiempo individual, una memoria particular. Hulot un tiempo al margen de cualquier velocidad autoimpuesta.

Merleau-Ponty define el tiempo como un conjunto de puntos, de instantes múltiples, un tiempo sin dirección carente de linealidad. "El tiempo no es una

línea sino una red de intencionalidades.
Intensificación de experiencias frente al tiempo,
implica una suspensión del tiempo.

Bachelard, el ensueño, traernos de vuelta al pasado y
rememorar nuestros mejores recuerdos, gracias a esto
podemos tener una experiencia vivida, como niños. La
visión de un niño nos ofrece que la relación entre el
yo y el mundo es directa sin la aparición de un modelo
racional auto impuesto. Retrotraernos a la infancia.

vivir el espacio

El sujeto del espacio fenomenológico. Es un sujeto que
vive el espacio, con recuerdos del pasado inmanentes
a él primarios, pero que experimenta el espacio en
el presente con su experiencia presente. Este sujeto
es libre de mirar, sin prejuicios y poder ver el
mundo y la arquitectura de forma propia, con pasión
disfrutando del espacio y de la arquitectura.

La evocación a la sencillez, a lo primario, a lo
mínimo resulta la clave para poder entender estos
espacios. Sin esta visión desligada de prejuicios y
sin la sensación abierta, no se puede disfrutar de
ellos.

la sencillez de lo primario

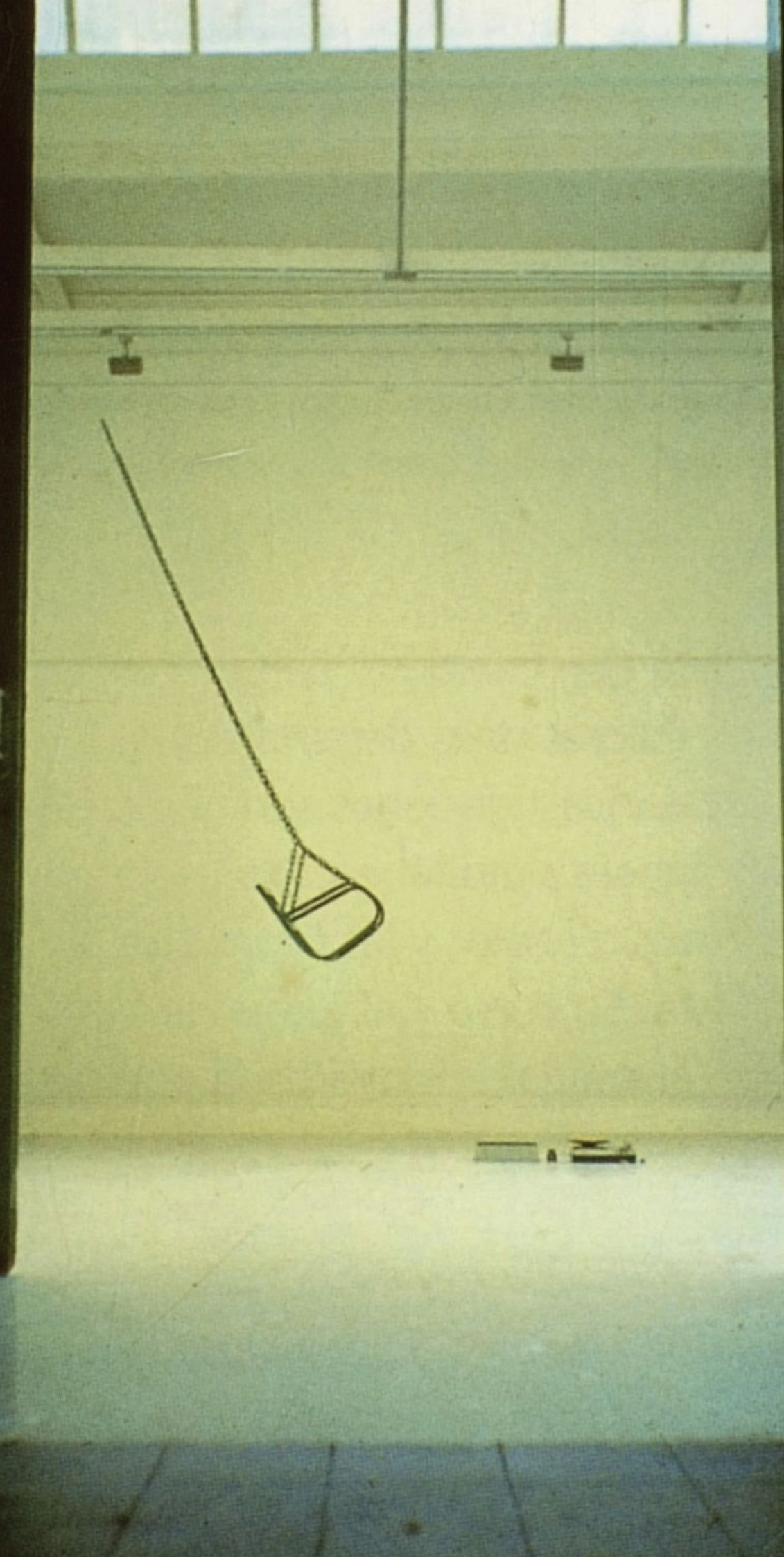
El sujeto es el que redefine su límite que no se
vincula con los límites físicos del espacio sino con
la limitación que un niño podría tener, con un visión
libre va más allá de la propia forma y trasciende el
espacio dotándolo de una riqueza mayor.

espacio ente habitado

El espacio deja de entenderse como aquella extensión
neutra propia del cientificismo descartiano para pasar
a ser un "ente habitado" por estímulos y reacciones,
por vectores, por deseos y afectos que orientan,
anticipan y dan sentido a las cosas, y a nuestro cuerpo
entre ellas. Queda anulada la presunción de cualquier
objetividad en favor de una presencia protagonista
polarizada por la revelación de los fenómenos físicos
en interrelación con su propia subjetividad.⁹

Para poder conceptualizar el Límite fenomenológico
acudiremos a un montaje artístico, donde se pueden
ver toda esta teoría del sujeto fenomenológico
experimentada en el espacio.

⁹ ABALOS, I., 2000. La buena vida :visita guiada a las casas
de la modernidad. Barcelona etc.: Gustavo Gili.



La arquitectura de las habitaciones, u
tiene existencia propia y sin empuje
parte, del trabajo que se hace en
ella. En la otra mano, los arquitectos
elaboran proyectos que las habitaciones
los condicionan. Una obra de arquitecto
a ser el resultado de la superposición
y superponer las habitaciones producidas
en cada una de las habitaciones.
en su parecido, delatan ese do
así una obra de arquitectura
construida, al ser abierta, se de
figuras que pueden ser interpretadas
metafóricamente con ellas do
primero

Entrada a Sala
Vinçon de
Barcelona 1976.
Juan Navarro
Baldeweg

2.2 Concepto del Límite

se hace en dos
na de estas no
ia propiamente
bargo, la mayor
jo se realiza en
a habitación se
tos a partir de
tes materiales.
uitectura viene
tado de fundir
configuraciones
ada una de estas
s. En su imagen,
los edificios
oble origen. Y
materialmente
ser analizada
s dobla en unas
emos relacionar,
y literalmente,
s habitaciones
diales.

Un ejemplo claro de esta interpretación de límite lo da Juan Navarro Baldeweg, en la Sala Vinçon de Barcelona 1976. En la exposición "Luz y Metales" reflexionó y analizó dimensiones esenciales de la Naturaleza, elementos primarios como la luz, la gravedad el horizonte y el equilibrio.

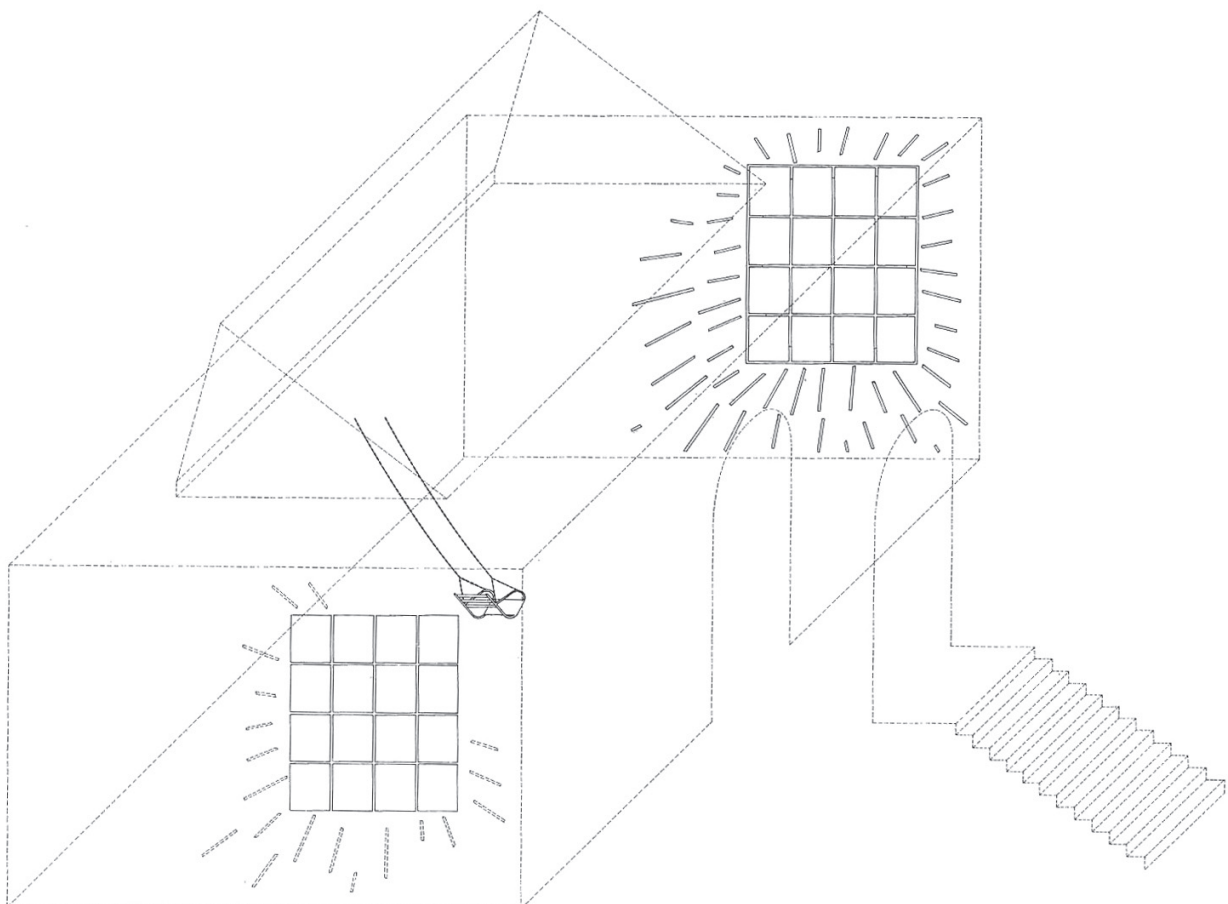
Esta exposición es el fruto de la investigación que llevó a cabo en el MIT en donde experimenta el espacio y el entorno a través de la relación entre pensamiento y sentimiento, exploró "el modo de realizar obras que definen un ámbito natural habitable: una casa del hombre".¹⁰

En esta exposición se experimentó y reflexionó con la atmosfera arquitectónica, en particular con la atmosfera arquitectónica fenomenológica. En la sala principal esta atmosfera se lleva a su máxima expresión, en la sala se encuentran un lucernario norte y dos ventanas enfrentadas, el acceso se producía mediante una escalera, desde la cual accedías al espacio, en donde había un columpio en su punto de elevación máximo.

En las paredes de la sala se plasman los rayos de luz con colores azules, verdes, negros rojos y amarillos, mediante trazos de pincel se esencia liza la luz que entra por las ventanas.

¹⁰ Conferencia "Horizonte habitable" (11 de Noviembre de 2002)

Sala Vinçon de Barcelona 1976. Juan Navarro Baldeweg



Para Goethe los colores eran sombras y los concebía polarmente conforma a la polaridad que también advertía en otros fenómenos del mundo físico y orgánico. El amarillo y el azul, los colores elementales, formaban parte de un esquema polar genérico: activo y negativo, atracción y repulsión, los polos magnéticos, la electricidad positiva y negativa. De este modo llegó a concebir un vínculo entre diversos reinos y manifestaciones del mundo físico y de la vida en general. Con lo cual lo visual y lo metafísico, el color y sus resonancias semánticas, pueden coexistir, y el pensamiento científico surge de una experiencia previa.¹¹

El columpio se encuentra estático, se ha quedado suspendido en el tiempo en su momento de máximo dinamismo pero a su vez estático ingrávido en el espacio, es espectador tiene que entrar en la sala dinámico, en movimiento y se encuentra a la altura de sus ojo con un columpio ingrávido en su momento de máximo esplendor cinético. En este momento se activa la memoria colectiva del espectador, evocando al placer de la niñez.

Congelar el movimiento y detener el tiempo, mientras que el sonido que producía un artefacto imitando el sonido y la frecuencia que tendría el columpio subrayan el paso del tiempo, a pesar de estar puesto en suspensión el tiempo no se detiene.

Con esta obra se ponen de manifiesto las dimensiones esenciales del espacio, que no son otras que la luz,

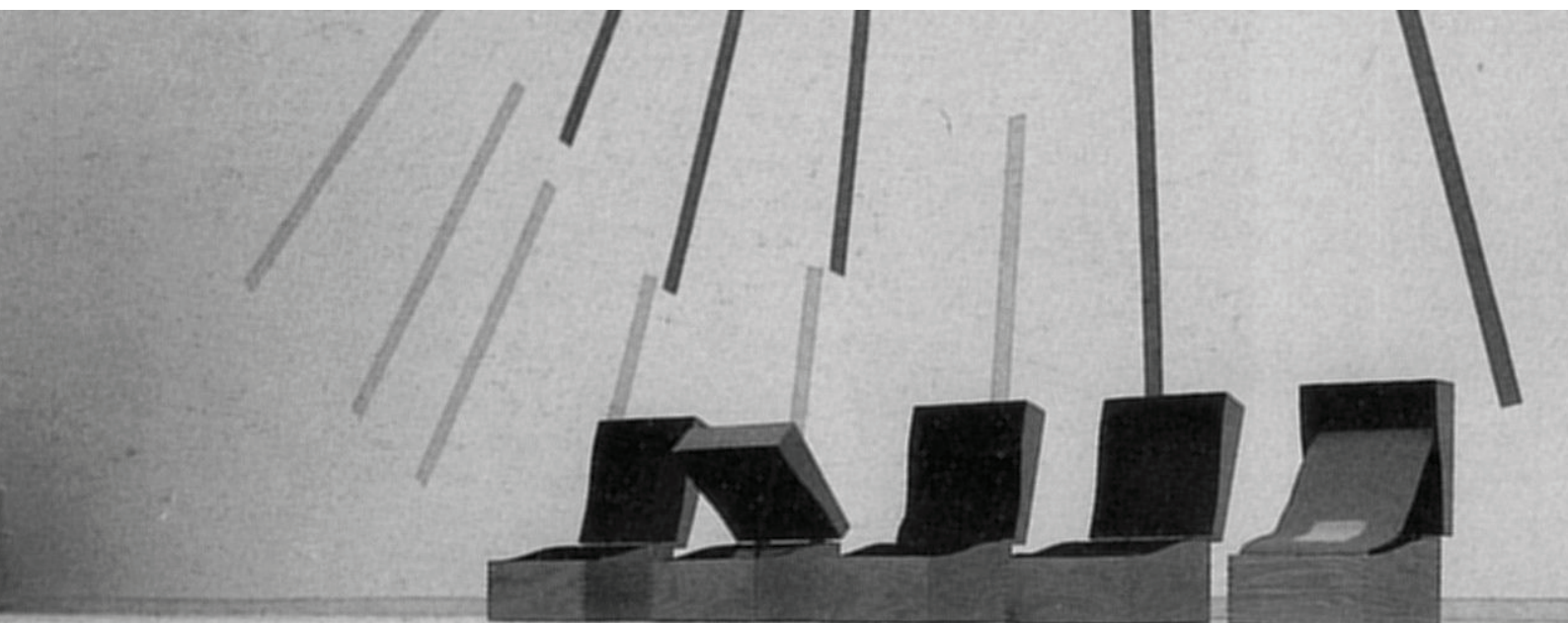
¹¹ NAVARRO BALDEWEG, J., 1999. La habitación vacante. Valencia: Pre-textos etc. Pg. 47



evocar el
placer de la
niñez

congelar el
movimiento

suspensión
del tiempo

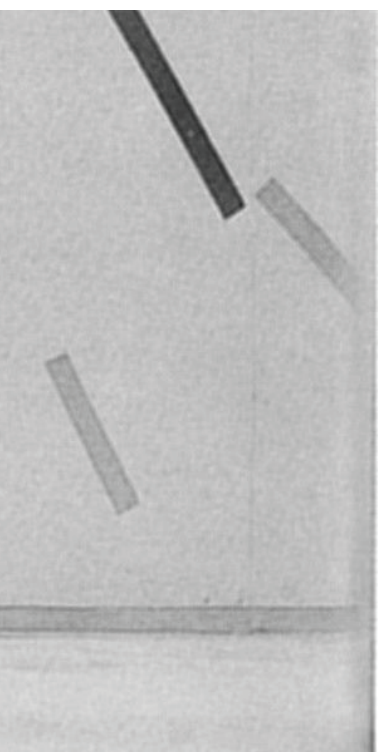




luz
gravedad

el horizonte
la mano

Color
diatómico



la gravedad, el horizonte y la mano.

Se captura la luz dibujándola con pinceladas de colores, es la mano del artista la que captura los rayos de luz que entran por los ventanales en las paredes. Duplicando la sensación de la luz ya que lo que consigue es multiplicar la sensación de luz en el ambiente físico. Con esto Navarro Baldeweg, reinterpreta la realidad plasmándola como una reminiscencia de la propia realidad.

El horizonte se manifiesta con el ascenso que el espectador tiene que hacer para llegar a la sala el recorrido de la exposición hace que nuestros ojos vayan adaptándose al horizonte propuesto en este montaje.

Se entraba por el centro de la sala, lo primero de lo que se tiene noción es del columpio que esta ingrávido en medio de la sala, después de este proceso ascensional tenemos que mirar a los lados para ver las ventanas y la luz.

De tal forma que nos relaciona con el lugar al crear un elemento en el que tenemos que mirar, luego se manifiesta con el balanceo del columpio, una simetría antagónica entre el movimiento del espectador libre y lo que está fijo pero debería ser móvil.

tt

Y por último la gravedad se manifiesta por la suspensión espacio temporal del columpio, que otra vez reflexiona de manera opuesta a lo que se podría esperar de él, en su momento de máximo movimiento se detiene y queda ingrávido de forma análoga al espacio, manifestando el peso y el paso del tiempo con el sonido.

Con esta intervención podemos ver todas las ideas anteriormente dichas llevadas a la práctica mediante la manipulación de la percepción, tanto del espacio como de conceptos como tiempo y memoria, evocando recuerdos del pasado, involucrando a la propia percepción del sujeto.

Sala Vinçon de Barcelona 1976. Juan Navarro Baldeweg

Encontramos un espacio universal suspendido en el tiempo, en un instante determinado que evoca multitud de sensaciones, solo con el hecho de dejar en suspensión un objeto en movimiento.

La atmosfera fenomenológica se consigue mediante la manipulación de conceptos como tiempo, memoria, luz, gravedad y horizonte, se consigue que el sujeto se vuelva activo en este entorno y perciba el espacio de una manera diferente. Cada sujeto experimentará cosas diferentes, pero todos tendrán que observar estos conceptos universales que quedan manifestados aquí.

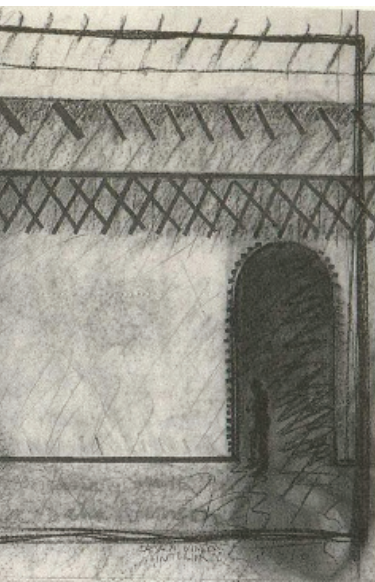
El sujeto siente el espacio suyo, percibe la realidad con sus sentidos olvidando todo prejuicio y pudiendo captar todas las ideas que el espacio transmite.



Boceto de la Sala
1976. Juan Navarro B



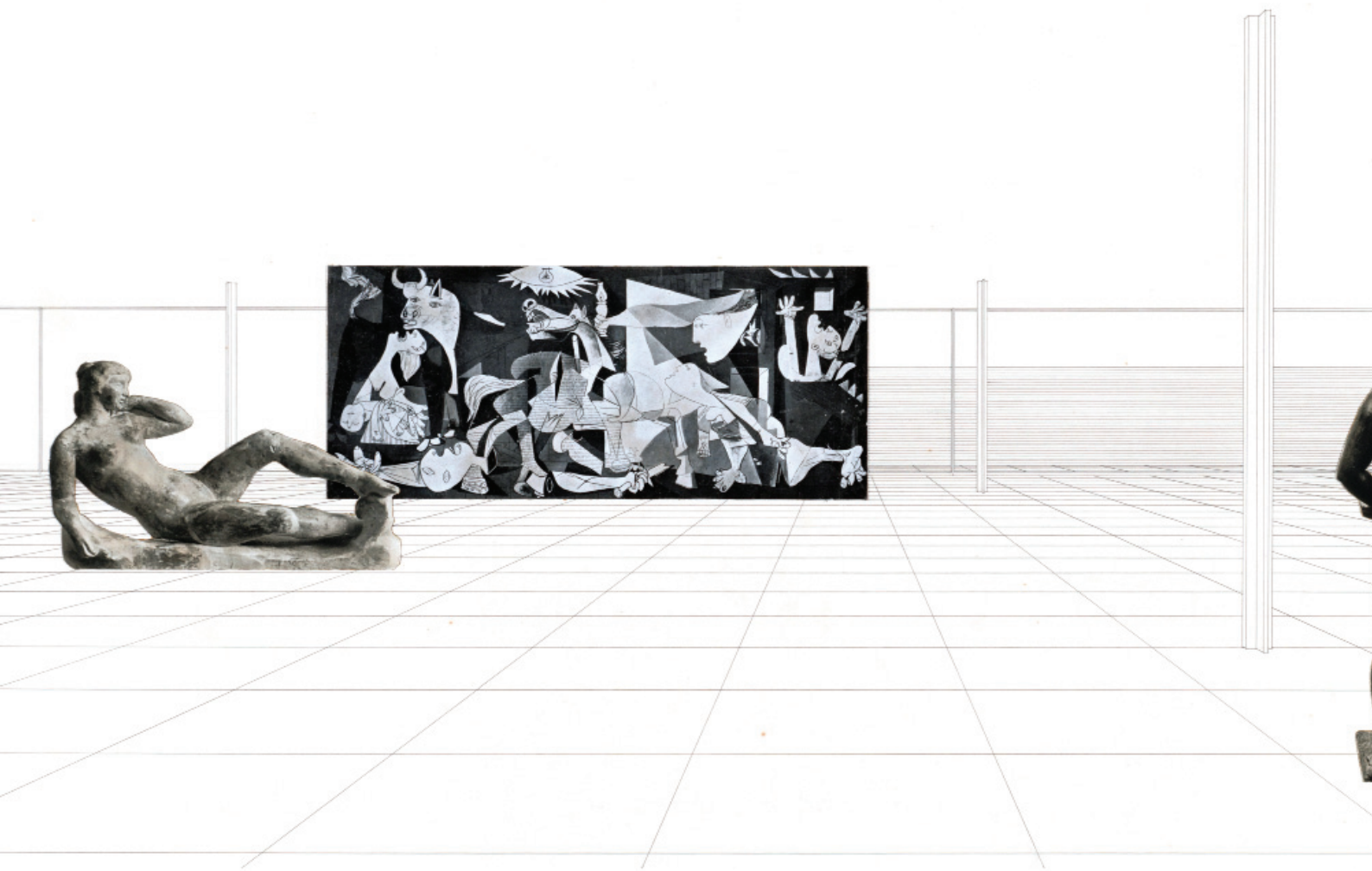
En construcción Sala Vinçon de Barcelona 1976. Juan Navarro Baldeweg



Vinçon de Barcelona
aldeweg



La arquitectura es luz y sombra, pero me gusta separar ambos fenómenos y pensar en la luz de un modo positivo, como una sustancia que se conduce y se canaliza: como una sustancia que, en definitiva, llega a experimentarse igual que cualquier otro material constructivo



Fotografía de la entrada, de la galería, 1968 y Fotomontaje de una ciudad pequeña

2.3 La plataforma fenomenológica

La plataforma fenomenológica.

Siguiendo con la definición de límite establecida antes vamos a analizar 3 proyectos de Mies van der Rohe que siguen la misma estrategia de límite. En estos tres proyectos de tiempos diferentes se generan unas estrategias proyectuales similares, si las analizamos desde este punto de vista encontramos que el límite que propone Mies se ajusta a lo la fenomenología de la percepción define como límite.

Tres de las plataformas más conocidas de Mies van der Rohe son las que se generan en el pabellón de Barcelona de 1927, en el edificio Seagram Building 1954-1058, y la Neuen Nationalgalerie de Berlín 1962-1968.

Mies usa la plataforma de una forma que el límite que genera el edificio es más un límite simbólico que un límite real de su arquitectura. En los tres proyectos usa el mismo mecanismo para delimitar la relación de la arquitectura con el espacio público, la plataforma no se usa como elemento delimitador sino como nexo de unión entre lo público y lo privado, creando un espacio vacío que los sujetos deben percibir y construir su propia realidad.



La plataforma que usa Mies, a pesar de ser mucho anterior a estos planteamientos fenomenológicos, plantean unos planteamientos existencialistas que se vinculan directamente con esta percepción fenomenológica, si comparamos el proyecto que se acaba de analizar, podemos encontrar en las plataforma de Mies un símil, con un lenguaje más abstracto y arquitectónico pero que apuesta por lo mismo que Juan Navarro Baldeweg en la Sala Vinçon de Barcelona a pesar de ser posterior los conceptos que se han explicado concuerdan también con la plataforma que vamos a analizar.

existencia y
fenomeno

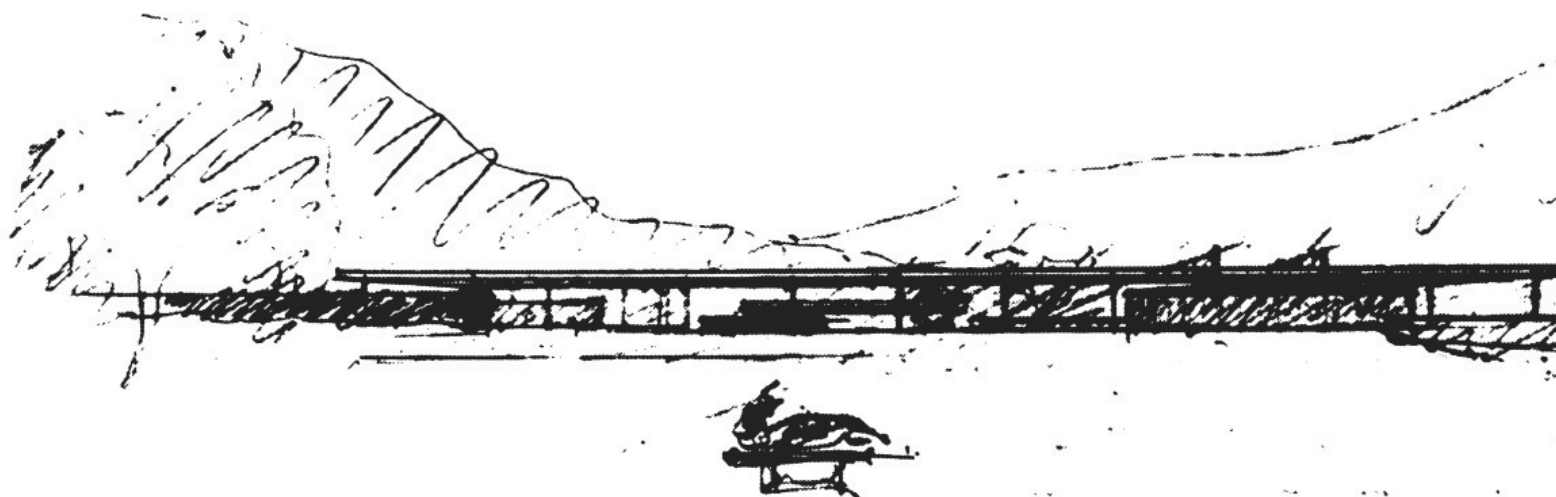
La plataforma por la que vamos a empezar el por la ultima que realizó Mies, en la que descargó todas sus intenciones, en la que el espacio y la manipulación formal del Límite hace posible una lectura desde el punto de vista de otro sujeto.

manipulación
formal del
Límite

Mies hizo varios proyectos previos con la misma tipología que tiene la Nationalgalerie, el museo para una ciudad pequeña fue la primera aparición de este concepto.

“Un museo para una pequeña ciudad no debería emular un museo metropolitano. El valor de esa clase de museos se basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera como están expuestas. El primer problema consiste en concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no como un lugar de donde conservarlo. En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada. Las esculturas expuestas en el interior disfrutaban de la misma libertad espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes.

libertad
espacial



El espacio arquitectónico, así configurado, es una definición volumétrica, más que un confinamiento espacial. (...) El edificio, concebido como un único y gran espacio, permite máxima flexibilidad. La estructura, que permite construir un espacio de esas características, sólo puede realizarse con acero. De esta manera, el edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado en la cubierta"¹².

suelo, pilares
y cubierta

El edificio está descrito con la mayor precisión y fidelidad a lo que es el proyecto, "el edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado en la cubierta"

marcar la
presencia

Veinte años después de que le encargasen este proyecto le encargan realizar la Nationalgalerie, el Ayuntamiento de Berlín le encarga el proyecto para albergar la colección de arte del siglo XX. Para entender este proyecto podemos seguir un poco de la cronología de proyectos que se fueron enlazando hasta llegar a este proyecto. Primero nos encontramos con edificio de oficinas para el ron Bacardí en Santiago de Cuba, este proyecto la estructura de la cubierta vuela sobre el envoltorio de las oficinas, por razones climáticas. Dejando estructura exenta del vidrio y liberando la planta. El resto de actividades se lleva al zócalo.

nuevos
horizontes

El siguiente proyecto que encontramos es en Schaweinfurt, para la colección del industrial Georg Schaefer¹³, este proyecto realizado en 1960-1961, de donde deriva el encargo de la Nationalgalerie de Berlín proyectada a partir de 1962. La construcción se lleva a cabo entre 1965-1968.

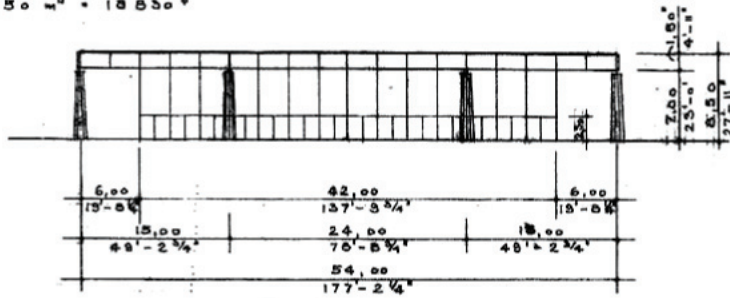
El edificio es parte fundamental de del Kulturforum, al lado de la Philharmonie de Hans Scharoun, permite a Mies Trenzar de manera manifiesta los hilos que atraviesan su obra alemán y americana.

12 (Mies van der Rohe, memoria del proyecto de Museo para una pequeña ciudad) 1942 la revista Architectural Record encarga a Mies un proyecto teórico de Museo para una pequeña ciudad

13 suegro de su nieto Dirk Lohan, que es quien colabora con Mies en sus últimos proyectos, entre ellos la Neue Nationalgalerie

CUBA

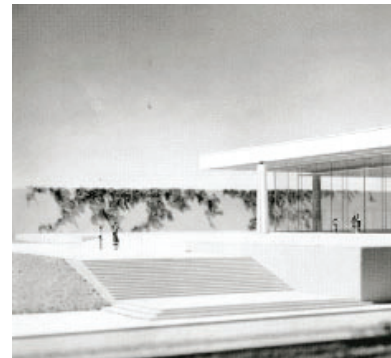
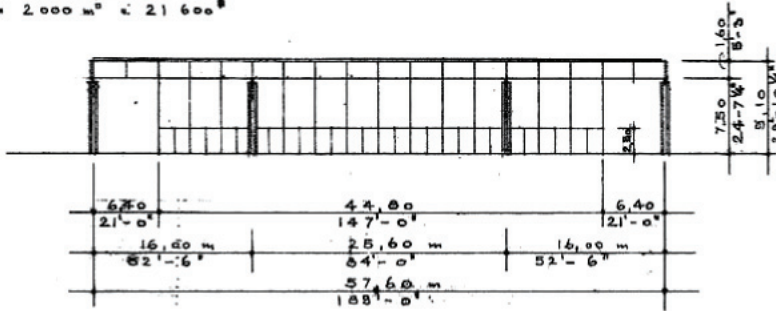
GRID = 3,00 m
 AREA = 1750 m² = 18830'



Fotomontaje del museo de

SCHWEINFURT

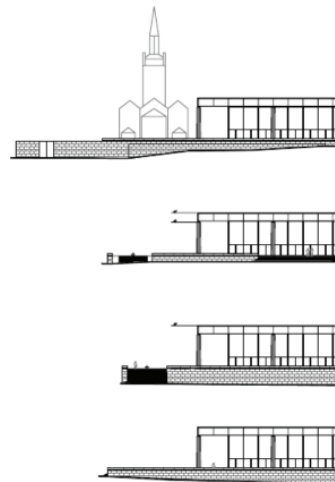
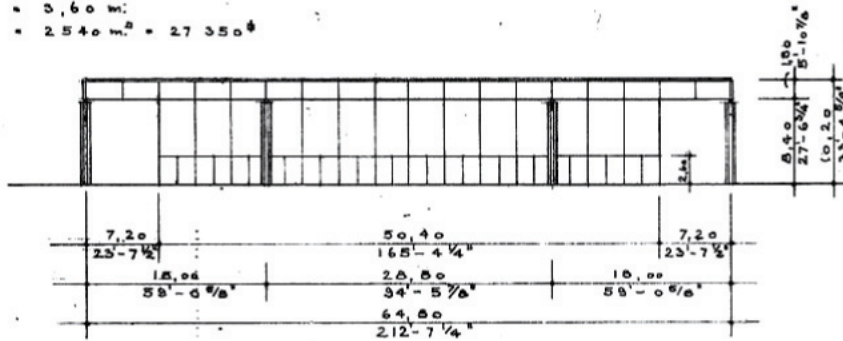
GRID = 3,20 m
 AREA = 2000 m² = 21600'



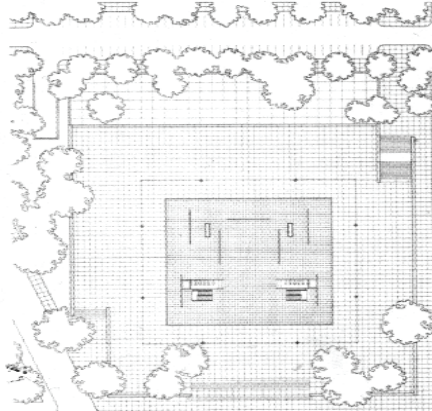
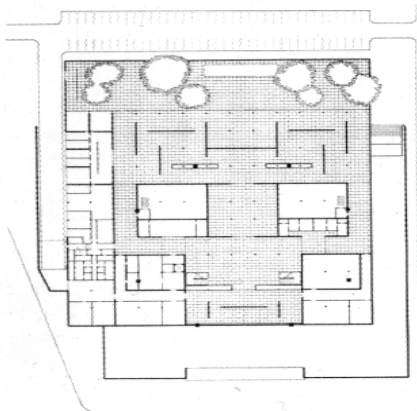
Maqueta del proyecto de 1965

BERLIN

GRID = 3,60 m
 AREA = 2540 m² = 27350'

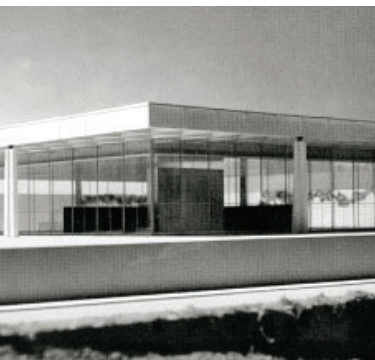


Alzados de la Nationalgal

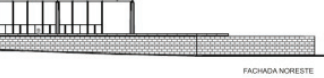
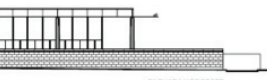
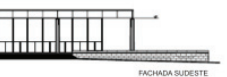
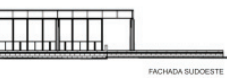




una ciudad pequeña



la ciudad de Schweinfurt



erie



En este proyecto la parte de museo queda dividida en dos zonas, la primera por la que accedemos es una zona abierta, un plano continuo por el que accedemos y encontramos un templete de acero y vidrio que acoge y complementa programas secundarios de la galería.

El nivel superior es adecuado para todos los dispositivos de arte contemporáneo, como ha demostrado su uso y parece anunciar los planos abiertos del Centre Pompidou, ideado en 1971.

La parte de museo se encuentra en la plataforma, en la que se recogen todos los usos del edificio, acoge la colección permanente.

La sección del terreno, descendente hace que una de las caras de la plataforma quede abierta. Con esto todo el programa del edificio queda cubierto por esta pieza y la plataforma se convierte en el acceso y punto de reunión.

Se convierte en el lugar en donde empieza a ser el museo y en donde el sujeto, se libera de todos los prejuicios, abandona el tiempo y la realidad, para así poder experimentar su propia experiencia al ver el cosmos que hay ante él.

La cubierta es una trama estructural de espesor constante, es continua interior exterior, nada la cubre generando un plano continuo que forma un continuo entre ambos mundos.

La relación interior exterior también se desdibuja por la materialidad de los cerramientos de vidrios que permiten una continuidad con la ciudad.

“El edificio es en mi opinión una solución clásica a la tarea que se me encomendado”¹⁴

Esto es así por la relación que han entre Schinkel y Mies, con la reinterpretación de la acrópolis hecha por Schinkel.

El pensamiento de Mies trata de dar una unidad lógica a sus reflexiones sobre la pertinencia del gran espacio abierto y sobre la claridad de estructural.¹⁵

14 Mies van der Rohe, carta a Wermer Düttmann, 26 de febrero de 1963, Washington, LC, citado por W. Tegthoff Die neue Nationalgalerie cit pg 288

15 Nota entre las numerosas interpretaciones de este edificio, véase Meter Serenyo, Mies New National Gallery; an Essay in Architectural Context, Harvard Architecture Review 1 primavera de 1980 pp 181-189



Peter Smithson dijo en 1979 "El pensamiento de Mies discurre por cauces profundos no es fácilmente accesible. Se sospecha que ni siquiera para él mismo"

El límite del proyecto de la Nationalgalerie, demuestra ser un elemento que integra y diferencia el edificio, es un límite que genera en sí mismo un cosmos que magnifica conceptos como el tiempo, el espacio, la gravedad y al sujeto.

En este proyecto el límite se consigue elevando del suelo el acceso, creando una plataforma que marca un nuevo plano. Un plano que pone en suspensión el tiempo, hace que el sujeto abandone la propia realidad para llegar a un plano que posibilita la percepción del objeto arquitectónico.



La plataforma Fenomenológica de la nueva Nationalgalerie

Con esta forma de entender el límite marca un acto simbólico, en el que dejas todo atrás y te aposentas de un lugar, la forma de hacerlo es gracias a la modificación formal de límite. A la ausencia de programa en el acceso propiciando un lugar de encuentro que marca el punto por el que acceder al galería.

El sujeto tiene que modificar su horizonte, se vuelve activo para acceder al edificio, va ascendiendo a un plano en el que el horizonte marca un nuevo espacio, un fenómeno que atrae hacia el al sujeto dándole la bienvenida.

Acogiéndole para que pueda crear su propia realidad en el. La gran cubierta de la galería marca el lugar con otro plano superpuesto casi ingrávito, que genera el volumen de acceso, haciendo que algo pesado quede flotando, estático, sirviendo de evocación de un sentimiento arquetípico, un plano protector al que acercarse, al que ir.

Cambia la gravedad lo pesado se vuelve liviano, siendo un elemento continuo que entre y sale del volumen de acceso.

El cerramiento de vidrio que delimita formalmente la parte de exposiciones temporales, consigue un efecto de apropiación espacial, en el que lo público y lo privado se vuelven uno, desmaterializándose formalmente y permitiendo que el espectador sienta que está en un cosmos nuevo, en el mismo lugar pero percibiendo la realidad de forma diferente, creando su propia realidad fenomenológica. Una realidad que el sujeto que antes describimos es el que consigue dar sentido a la plataforma, una plataforma que lleva

entender el
límite marca
un acto
simbólico

modificar su
horizonte



arquitectura en forma de estratos

nuevo dialogo, poniendo entre paréntesis el mundo



en si todo el uso del museo posibilitando este juego fenomenológico en su parte superior.

Se llegaría a una visión de la arquitectura en forma de estratos, estratos es decir planos continuos y además inacabables o en cierto modo, infinitos, de los cuales la arquitectura concreta, cuando es compleja, cuando tiene muchas dimensiones.

Una dialéctica del otorgar y negar, como corresponde a la pugna entre sujeto y objeto.

Fugar con la dualidad de conceptos contraponerlos y fundamentar en ellos su arquitectura hace que la plataforma en Mies no sea solo una superposición de tramas o planos, no es un juego de planos, ni una formalización de un lenguaje abstracto, es sin duda una reinterpretación del cosmos. Percibir el lugar de forma diferente y conseguir que el usuario pueda experimentar allí su propio cosmos también.

En la década de los 50 Mies dirá que no ha querido cambiar el mundo sino expresarlo.¹⁶

Peter y Alison Smithson vieron una gran caja en este relicario, aceptando y haciendo manifiesto de que el arte se había identificado con el Show-business.¹⁷

Esta frase de cómo veían Peter y Alison Smithson a Mies, por quien sentían un gran respeto demuestra que las intenciones de Mies de proponer un espacio más pretencioso que el simple contenedor es algo imperativo en esta arquitectura de exposición, genera un soporte en el cual consigue dotar de carga conceptual al espacio, una carga que otorga en si una cualidad mayor que el simple concepto de elevar un plano del suelo.

Dota a este plano de una forma nueva de entender lo que es un museo, de establecer relaciones, de crear un tiempo nuevo en el que el sujeto arquitectónico pueda marcar su forma de relación con el espacio. Siguiendo con la analogía del Show-business genera la alfombra roja por la que entrar a un espacio, que el propio usuario crea. Esta plataforma fenomenológica dialoga con el lugar de una forma continua, no es un elemento que diferencie y limite claramente el lugar. Lo que hace es crear un punto en donde poder establecer un nuevo dialogo, poniendo entre paréntesis el mundo para poder disfrutar del arte.

¹⁶ Mies van der Rohe entrevista en la Architectural League, cit p9

¹⁷ Alison y Peter Smithson, Mies van der rohe, Architectural Design 39 7 de Julio 1969 pp363 366



desvelar,
conecta.

Hilos que
unen las
cosas

das conexión
puesta entre
paréntesis

Esta apuesta por el espacio fenomenológico parecería lógico explicar los proyectos en orden cronológico, pero analizamos primero el proyecto de la Neuen Nationalgalerie, porque es su último proyecto en donde descarga todo el saber acumulado y en donde el espacio es la búsqueda de Mies.

Otro proyecto que genera esta misma idea de relación espacial, de plataforma fenomenológica es el Seagram Building de 1958.

Este proyecto es un encargo de oficinas en Nueva York para la multinacional canadiense Joseph E. Seagram e Hijos. Mies con 68 años lleva 25 años esperando a que le encarguen un edificio de oficinas en altura.

La historia del cómo llega el encargo a Mies es un poco compleja porque tras el rechazo de los primeros arquitectos asociados al proyecto, gracias a la intervención de Philip Johnson le encargan el proyecto a Mies, con quien colaborará Johnson siendo este el que firma el proyecto, dado que Mies no es reconocido en el American Institute of Architects de Nueva York, por no tener Título universitario.¹⁸

El planteamiento del edificio es radicalmente nuevo, porque gracias a la plataforma consigue crear un cosmos nuevo y propio dentro de Park Avenue, el edificio se aleja de la calle y se magnifica su sensación espacial al crear un límite propio, ajeno al tiempo, que pone en suspensión para que el edificio se aprecie de otra manera, ofrece al visitante la oportunidad de sentirlo como propio.

De pertenencia y percepción, no es solo un elemento de separación íntegra y unifica todo, separa pero une la trama urbana, ofrece un recorrido más complejo donde poder disfrutar de un espacio, no coloniza el espacio público, escaso en las edificaciones del lugar. Con esta intervención, alejándose de la calle y creciendo en altura, ofrece una nueva percepción del lugar. Hace que el edificio sea el mayor hito, tanto vertical como horizontalmente, cambia el paisaje de la gran avenida, ampliando el límite del edificio no solo al límite de la parcela sino a todo el entorno.

¹⁸ Phyllis Lambert, *Stimmung at Seagram: Philip Johnson Courtiers* Mies van der Rohe, Grey room 20 pp 38-59

relación
espacial
fenomenológica

sentir el
espacio
propio

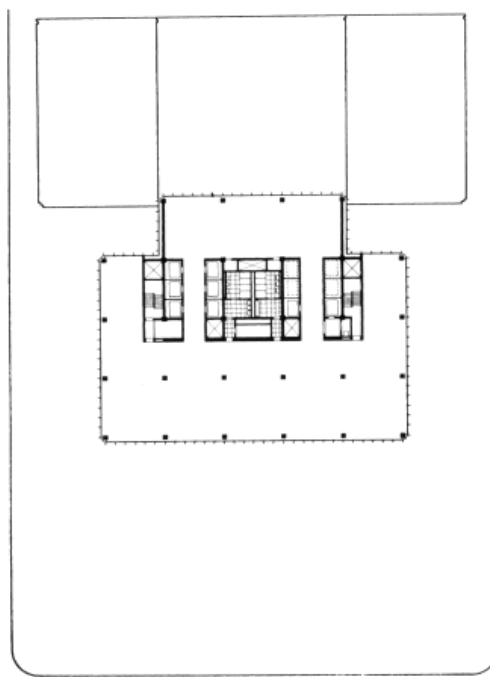
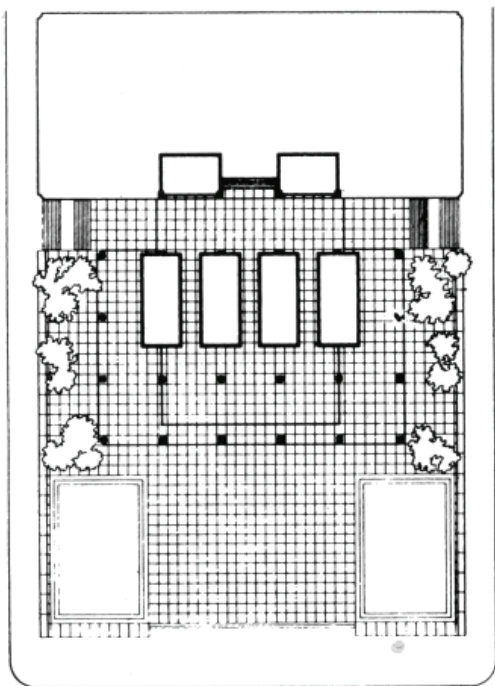
intención
significativa

Seagram
building foto
de Philip
Johnson 1960



la plataforma del Seagram

Plantas de Seagram building



carácter
universal

establecerse
acontecimiento



edificio y
estructura
claras

busqueda
existencial
del cosmos

Mies dijo del edificio

Mi concepto y mi planteamiento del edificio a propósito del Seagram Building no diferían en nada de los otros edificios que tuve que construir. Mi idea, o, más bien, la dirección en la que yo iba en la de un edificio y una estructura clara -esto es válido no para tal o cual problema, sino para todos los problemas arquitectónicos que yo abordé- De hecho, soy totalmente contrario a la idea según la cual un edificio particular debe tener un carácter individual; para mí es más bien un carácter universal el que debe ser determinado por el problema total que la arquitectura se esfuerza en resolver.¹⁹

Mies buscaba una solución universal a los problemas, una abstracción, una búsqueda existencial del cosmos y la creación de un propio lugar. Un lugar propio en donde la arquitectura sea parte de esta universalidad. Por ello este sistema de plataforma se repite en varios proyectos, con la misma carga, con la misma potencia.

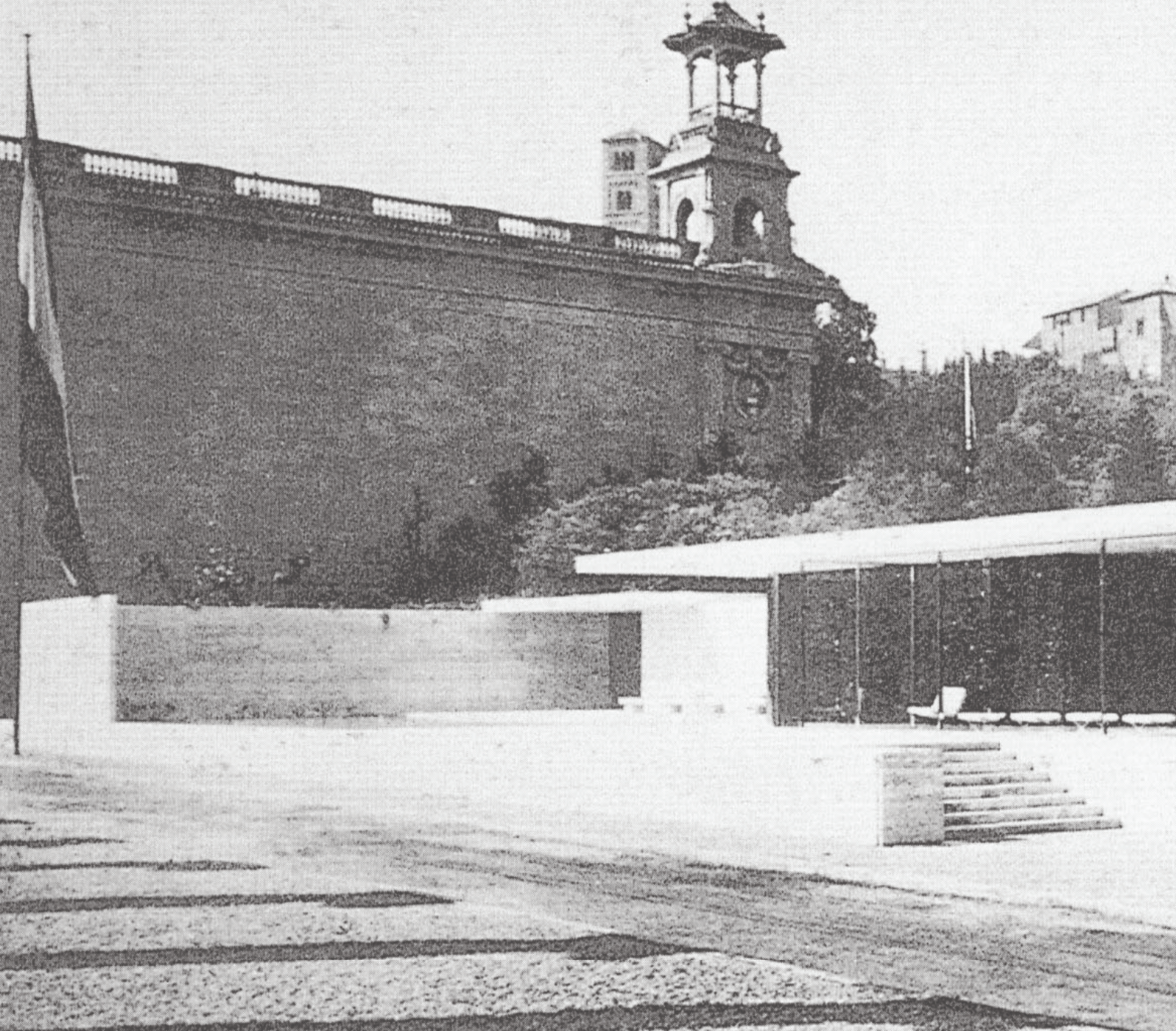
Es una forma que repite, en varios proyectos porque hacen que la arquitectura responda al cosmos, al lugar pero creando un nuevo cosmos y un nuevo lugar. El hecho de que la continuidad entre exterior e interior, la dualidad, la confrontación y la apropiación del espacio público dentro del privado se repita con insistencia en las obras de Mies es sin duda una clara presencia de este tipo de conceptos, que funcionan porque posibilita que el sujeto arquitectónico sea el que de verdad perciba este nuevo cosmos.

"El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Por ello, no se sabe muy bien dónde situar el origen del lugar"²⁰

El último ejemplo de y más antiguo en el tiempo es el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Es el más alejado en el tiempo, pero el límite que genera el pabellón es el mismo que

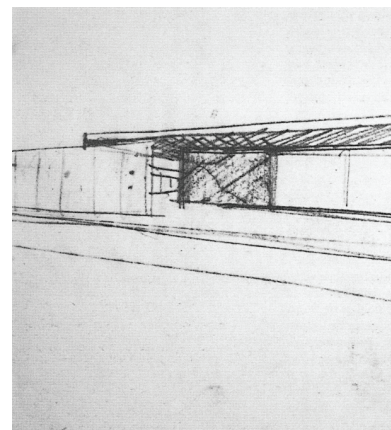
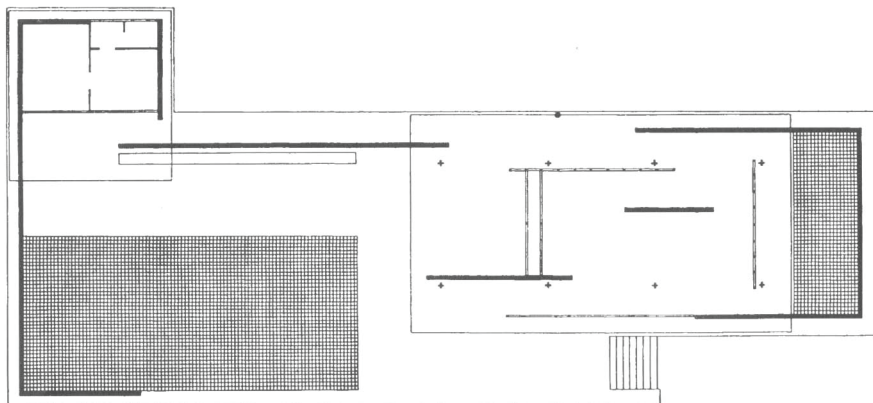
¹⁹ Mies van der Rohe, en Peter Carter, Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion this month of his 75th Birthday, cit p 115

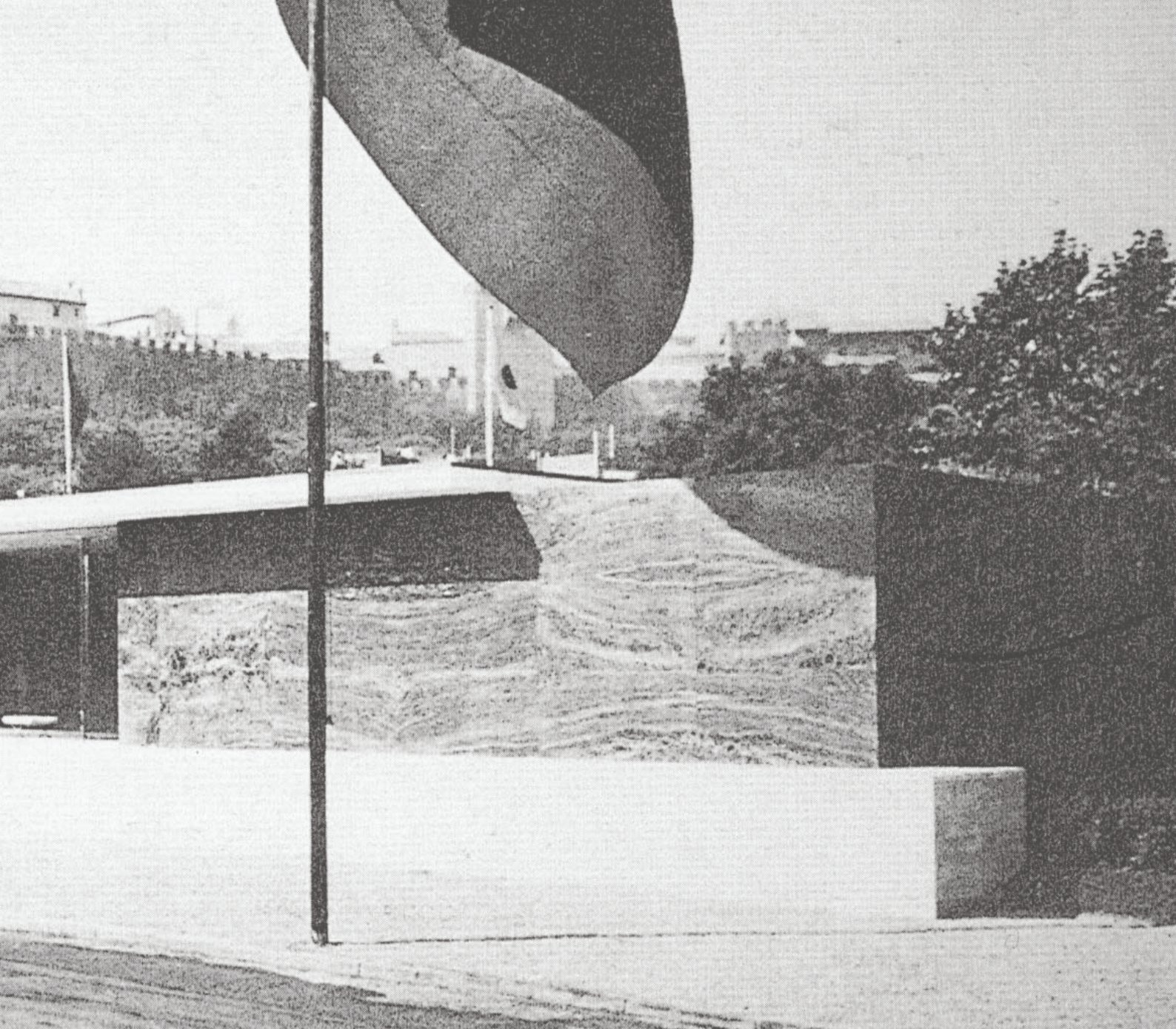
²⁰ «Architettura ove il desiderio può abitare» entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, Domus, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140. Edición digital de Derrida en castellano.



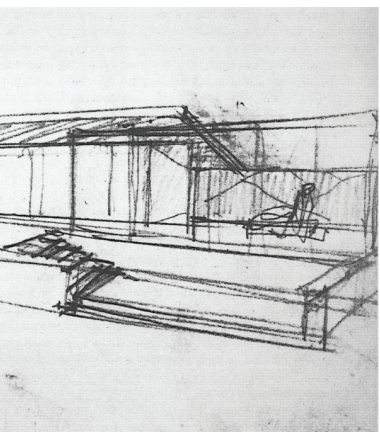
Planta del Pabellón de Barcelona

Croquis del proyecto 1928



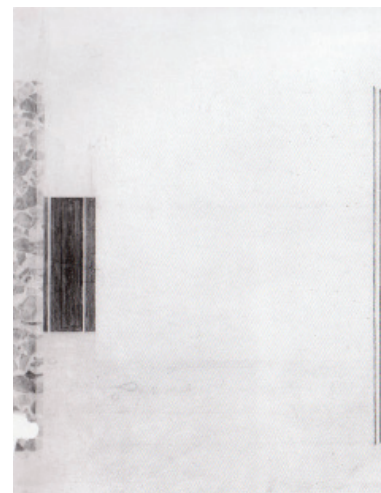
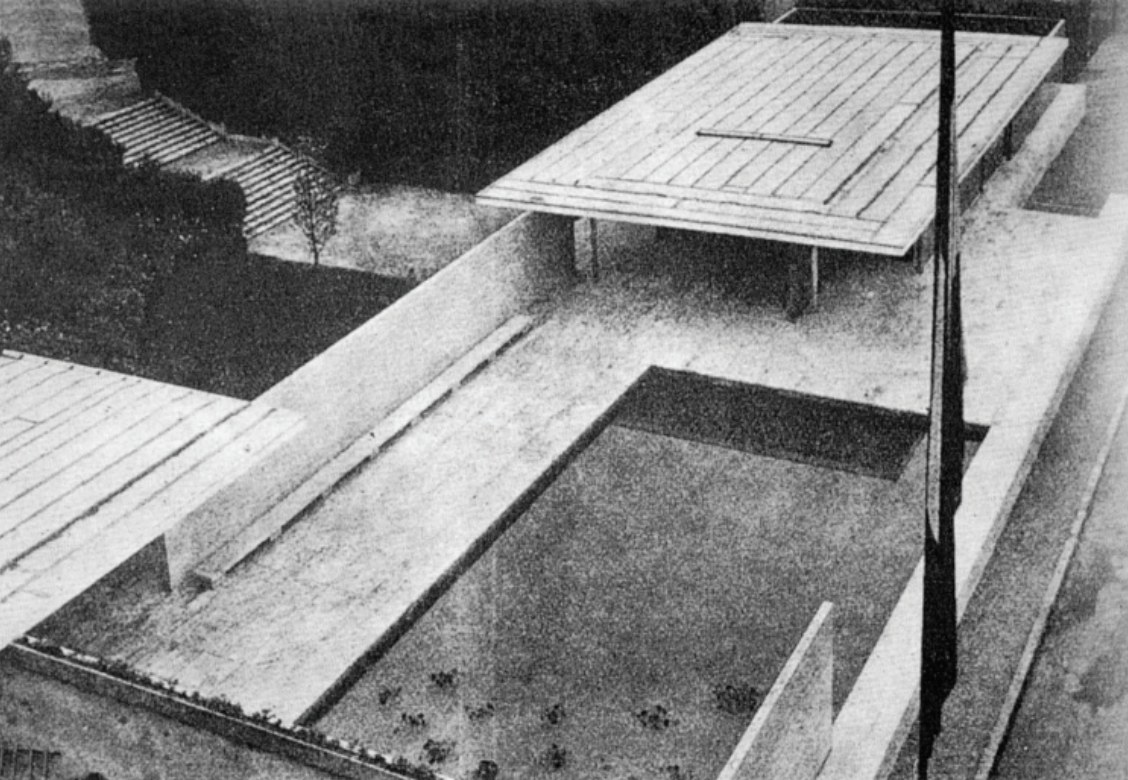


en los casos anteriores, crea un espacio propio, un cosmos propio y una percepción propia del mundo, es una suspensión del tiempo en un momento determinado, el proyecto se aísla de la realidad para crear su propia forma. Marca una nueva forma de ver el mundo y el lugar.



En el encargo del Pabellón se plantea para ser un edificio reglado por y para la recepción del rey de España. Un edificio sin una finalidad evidente, palpable o imperativa: un edificio dedicado a la representación, un espacio vacío y, por eso mismo, un espacio en sí.²¹

²¹ Justus Bier, Mies van der Rohes Raichspavillion in Barcelona, Die Form 4, 16 p.423



Fotomontaje del Pabellón

Por esta condición de espacio sin espacio y como ya nos anticipó Peter Smithson, "El pensamiento de Mies discurre por cauces profundos no es fácilmente accesible. Se sospecha que ni siquiera para él mismo" este pensamiento tenía más dentro de el de lo que podía parecer, es una ruptura con el tiempo y la realidad, es establecer se en un lugar y permitir que el sujeto experimente, es un acto de existencia fenomenológica. El límite del proyecto es sin duda inmaterial, sin programa solo se genera espacio, generar espacio con el límite. Este concepto de límite que no se consigue elevando el plano de suelo, creando una plataforma que concreta el mundo con el sujeto y el espacio es lo que consiguió Mies.

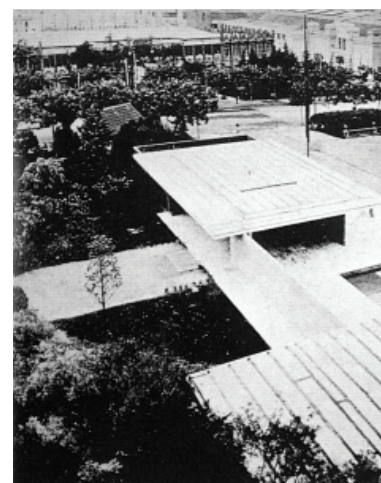
El proyecto se elabora entre noviembre de 1928 y febrero del 1929. La ubicación la elige el propio Mies, en el proyecto aparecen dos patios unidos por un pabellón que se asemeja a un patio cubierto.

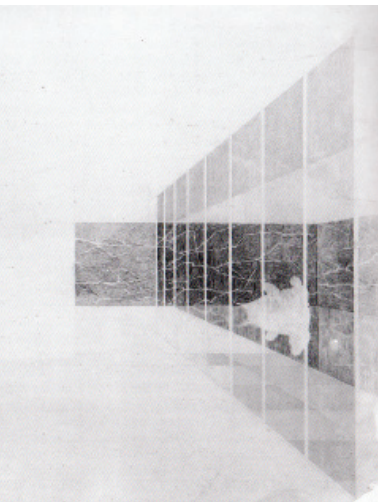
Cada espacio interior se prolonga en un espacio exterior, siendo un eco del interior, dando su luz al proyecto. La materialidad interior es un juego de reflejos y transparencias, el metal refleja, los minerales reflejan, el vidrio refleja, se crea un juego de contrastes entre lo tectónico y lo inmaterial, volviendo la materia sólida en algo evanescente e incorpóreo.

El espacio que se consigue es un espacio no jerarquizado, abierto a las vistas diagonales y al movimiento. El comisario del pabellón Georg von Schnitzler. Hemos querido mostrar, gracias a este edificio, quienes somos, lo que somos capaces de hacer y lo que es para

ruptura con el
tiempo y la
realidad

plataforma que
concreta el
mundo con el
sujeto y el
espacio

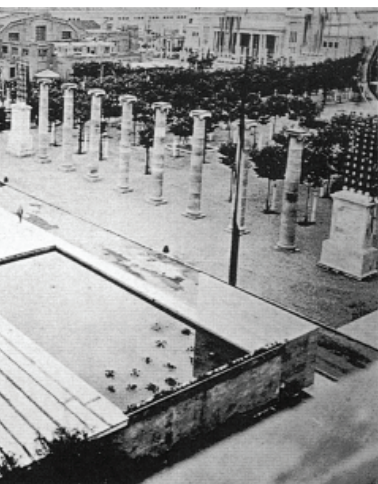




1928

apropiarse del
Límite

búsqueda de
aquello en
torno a lo
cual gira
realmente la
arquitectura



nosotros la Alemania de hoy. Buscamos, ante todo, la claridad, la simplicidad y la integridad.

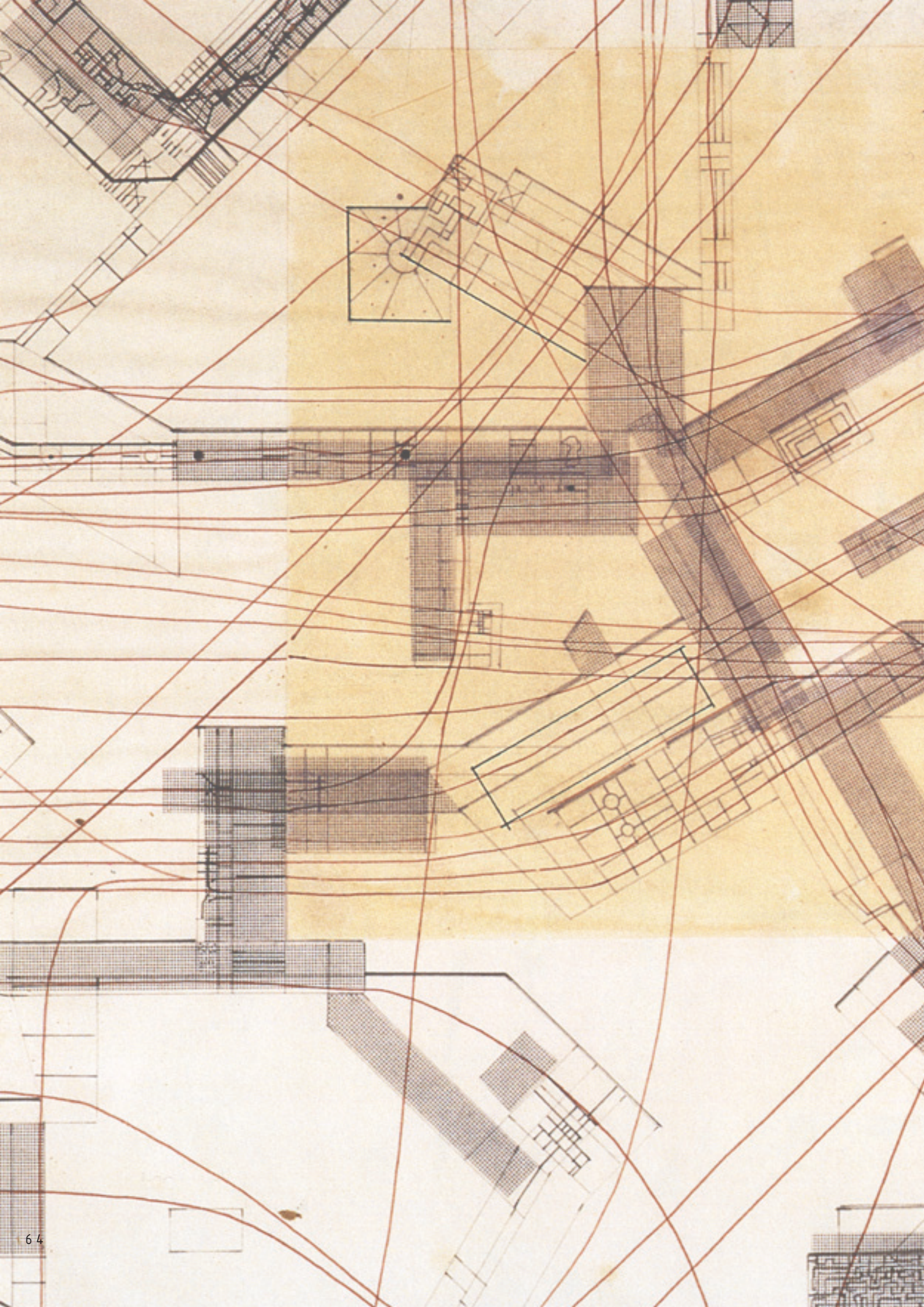
Con este proyecto nos encontramos con uno de los mejores ejemplos de fenomenología, el espacio creado para poder percibir el mundo de una manera propia, individual pero colectiva. Marcando una visión del mundo en la que poder apropiarse del Límite. La existencia del lugar viene dada por nuestra propia acogida del lugar, el elemento arquitectónico marca la creación del lugar. Una plataforma que acoge a los sujetos de la arquitectura, un elemento sin uso definido, sin propósito pero que permite sentirse parte del mundo y del lugar.

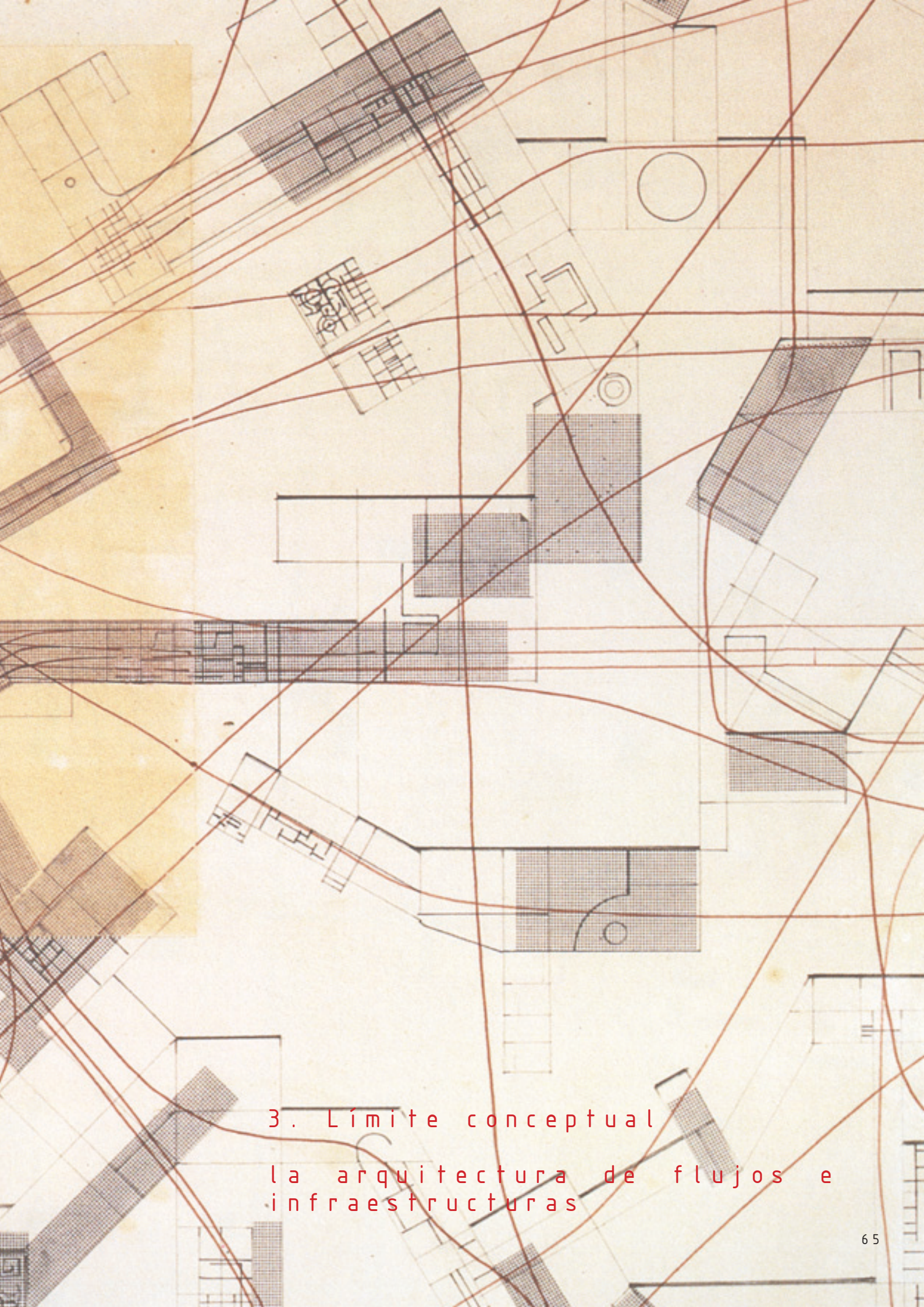
El límite, el espacio y el lugar son uno, el límite es el espacio en donde las cosas empiezan a ser, la esencia de las cosas se basa en la relación que establecen, estas relaciones son las que marcar la dimensión del espacio. Mies crea en todos sus espacios un punto de alejamiento de la realidad para crear una conexión superior con el mundo. Las plataformas de Mies son un límite que no limita sino que relaciona. Desmaterializar el límite materializándolo, y dentro de este nuevo plano se crea un mundo de sensaciones, de transparencias y de continuidad que dialoga con el cosmos.

Mies describió su arquitectura al final de su vida así:

En mi larga vida siempre me he centrado en la búsqueda de aquello en torno a lo cual gira realmente la arquitectura. Y me he ido convenciendo cada vez más de que la arquitectura debe expresar nuestra civilización, en sus aspectos fundamentales, no en sus aspiraciones marginales. Hay que trabajar continuamente en lo esencial y ahí es donde yo veo la verdadera arquitectura. El proceso ha sido largo, y todo lo que he hecho ha tratado de explicar, paso a paso, esta posición. No se puede descubrir una nueva arquitectura de la noche a la mañana. Eso es ingenuo. La arquitectura siempre ha sido algo muy serio, ha dado el nombre a distintas épocas. Y así seguirá siendo.²²

22 Georgia van der Rohe, *La Dona é mobile*, cit p 247
DREXLER, Arthur (ed.), *The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York & Londres: Garland, 1986 (4 vol.)
COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Traducción, Juan Calatrava Escobar. Madrid : Akal, 1998. (1ª ed. Londres [etc.] : E. & F.N. Spon, 1996)
SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986. (1ª ed. Mies van der Rohe. *A critical Biography*. Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1985).





3. Límite conceptual

la arquitectura de flujos e
infraestructuras



3.1 Del espacio entre espacios

El Límite conceptual

Llamaremos así una forma de habitar el espacio que se genera por la incorporación de la tecnología y las grandes estructuras, son una consecuencia del progreso.

El avance científico, no solo en el terreno tecnológico sino también científico, la adquisición de nuevas formas de explicar el tiempo y la confirmación de teorías y principios de la incertidumbre posibilitaron y posibilitan un cambio en la forma de entender el habitar y el sujeto.

habitar el
espacio

El sujeto se desplaza con respecto al humanismo clásico. Los hombres ya no son el centro de las cosas sino que han sido desplazados ocupando su lugar otros procesos que engloban a la sociedad. Estos espacios necesitan del límite para poder existir, necesitan dar a los espacios un soporte vital que consiga que estos espacios se puedan utilizar. Necesitan ofrecer algo para que el sujeto excéntrico pueda participar de ellos.

sujeto
excéntrico

Se pierde al sujeto para rencontrarlo, ya que el sujeto tendrá que parasitar el espacio, apropiarse de él es una necesidad para poder entender esto.

"Desde los sesenta el discurso en torno al sujeto ha experimentado un giro explícitamente antihumanista, tanto en la filosofía como en arquitectura. En la filosofía este periodo o, más precisamente, en la teoría -habiendo desplazado esta práctica posmoderna a la filosofía- la deconstrucción de la tradición humanista está basada en la radicalización de los textos de pensadores modernos como Marx, Nietzsche, Heidegger y Freud.

Unos pocos textos darán inicio a una tendencia generalizada. desde la lectura de Althusser en Para Marx del humanismo como ideología burguesa perniciosa que recuerda su "antihumanismo radical teórico" Basado en "el prerrequisito absoluto del mito filosófico (teórico) del hombre reducido a cenizas"; hasta la reafirmación de Jaques Lacan de "el verdadero descubrimiento de Freud" como la "Radicalidad excentricidad del yo", hasta las sistemáticas interpretaciones de Michael Foucault sobre las represivas expulsiones y reproducciones de las diferencias intelectuales, psicológicas y sexuales por la razón moderna y sus mediciones.

parasitar el
espacio

*En la "muerte del sujeto" en las palabras y las cosas; hasta la crítica sostenida por Jacques Derrida hacía la metafísica del humanismo y el pensamiento logocéntrico; a través del trabajo de tales escritos la ideología moderna del hombre como origen subjetivo y límite interpretativo del sentido y de la realidad está enfrentada con un esfuerzo resueltamente antihumanista para eliminar de la filosofía lo que Jean François Lyotard ha llamado el "obstáculo humanista"*²³

El humanismo se basaba en la creencia de que existía una moral universal rigiendo al hombre, se dedujo pues que todas las personas eran libres e iguales. Por eso a finales del siglo XVIII y principio del XIX, la razón ilustrada fue la que asumió la filosofía del humanismo.

Rousseau o Kant humanistas liberales pensaron que esta ley un universal de la razón era la única forma de evitar cualquier tipo de tiranía ya que serviría de gua para no perder el camino de la libertad y la igualdad.

Estas ideas no sufrieron muchos enfrentamientos, Karl Marx criticó esta forma de emancipación política, para los humanistas la forma de garantizar la libertad y la igualdad venia dada por los derechos humanos, Marx afirmaba que eran un síntoma de deshumanización a la que debían oponerse, esto era así porque bajo las leyes del capitalismo los individuos son egoístas, siempre están en conflicto con los demás y los derechos eran necesarios para protegerse los unos de otros y no garantizaban la emancipación política.

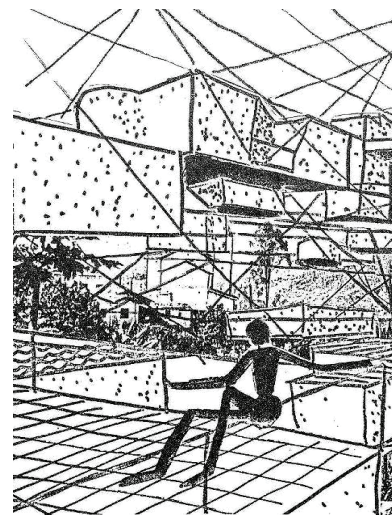
El comunismo para Marx era la única forma de emancipación, sin propiedad privada y con una dependencia total del individuo al sistema en el que todos serian iguales. Estos planteamientos son los iniciales en Marx. En su madurez definió la humanidad como una abstracción irreal, porque los derechos propios son abstractos, la justicia y la igualdad que no protegen también son conceptos abstractos. Lo que supone en la realidad desigualdades llevadas al extremo, por eso los derechos humanos los consideraba como algo idealista o utópico.

Para Freidrch Nietzsche, el humanismo era una versión secular del Teísmo, en Genealogía de la moral, afirma que los derechos humanos existen como medio para

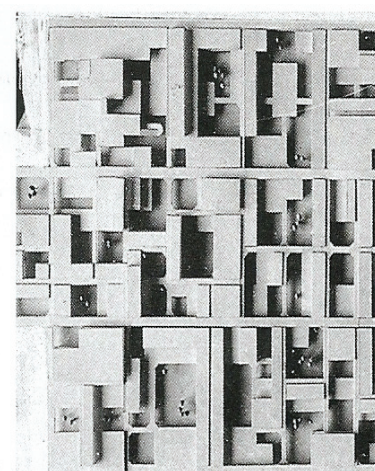
²³ HAYS, K.M., 1998. Architecture theory since 1968. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
1969 Toward a Critique of Architectural Ideology p. 2



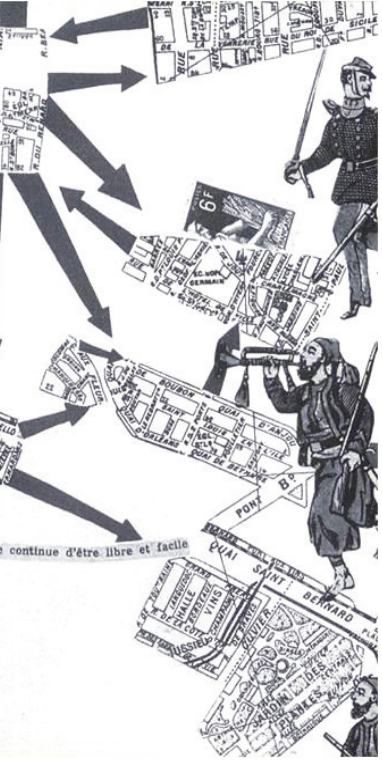
Guy Debord Life Continues



Yona Friedman, La Ville sans murs



Candilis, Josic, Woods y Scharoun
Universidad Libre de Berlín



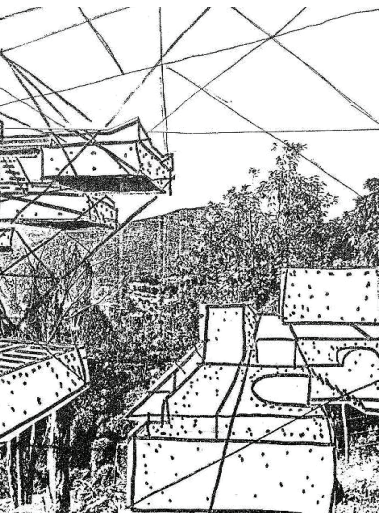
limiten colectivamente a los fuertes. Por ello el asumir estos derechos no ofrecen la libertad y la emancipación de la vida sino que la niegan porque se plantearía la incertidumbre respecto a los fuertes y nos habría libertad solo porque la sociedad es cobarde.

En el siglo XX, figuras con Sigmund Freud impugnaron la noción de que los seres humanos fueran racionalmente autónomos. Ya que para Freud los seres humanos son impulsados en la mayoría de sus acciones por deseos irracionales e inconscientes.

Martin Heidegger criticó al humanismo porque crea que era una filosofía metafísica, porque atribuye a la humanidad una esencia universalidad que privilegia a nuestra especie sobre el resto de formas de existencia. Por ello toma el paradigma del humanismo como algo que lidera un subjetivismo e idealismo que deben evitarse. Heidegger al igual que Hegel rechazan la autonomía Kantiana, afirman que los humanos son seres sociales e históricos. También rechazan la conciencia constituyente que construye el mundo.

Para resolver el problema del concepto del hombre se pensó que el estructuralismo era una respuesta. La ciencia empírica moderna reemplazo a la especulación filosófica sobre la naturaleza de la materia, la especulación filosófica abstracta fue sustituida por ciencias concretas como la lingüística, de Saussure o la antropología encarnada por Lévi-Strauss.

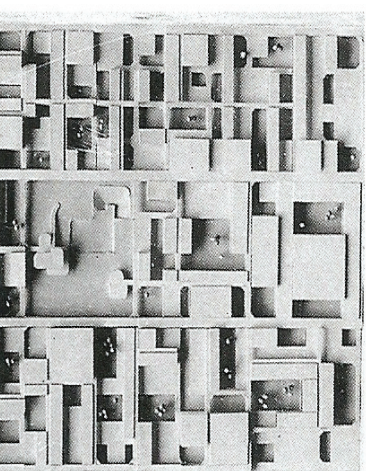
to be Free and Easely 1959



patiale, 1960

Las filosofías de los post-estructuralistas fueron en relación con el antihumanismo de Althusser, como Michel Foucault y Jacques Derrida. Estas filosofías son muy diferentes pero el problema es el mismo, el sujeto. Ellos tienen un neologismo común para este problema "el sujeto descentrado". Este término implica la ausencia de acción humana. Para Derrida el carácter ambiguo del lenguaje da intención incognoscible, permitiendo al lenguaje estructural el pensamiento y las acciones.

Michel Foucault, en "Las palabras y las cosas" argumentó que existe una base de conocimiento en todas las épocas, a lo que él llamó episteme. Argumentó que "el hombre" es una invención reciente, que tiene lugar en la "episteme moderna", a fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. La ruptura con la "episteme moderna" (que opera en los límites del humanismo) está dada con el descentramiento del sujeto, ejemplificado por el estructuralismo de Lacan



riedhelm (1963-74),
in, 1963-74

aplicado al psicoanálisis de Freud, la lingüística estructuralista, o la antropología estructural de Lévi-Strauss.²⁴

La relación que tiene la filosofía post-estructuralista con la arquitectura está ligada a la idea de lugar, de sujeto y de límite.

La relación que se establece entre sujeto y límite es la misma que se establece entre arquitectura y realidad. La arquitectura es una herramienta del hombre para crear su espacio en el mundo.

En este periodo, la técnica la tecnología avanza más que la forma de vida, de tal forma que los procesos tecnológicos, la especialización y el progreso han convertido al sujeto en un creador atrapado por su propia creación.

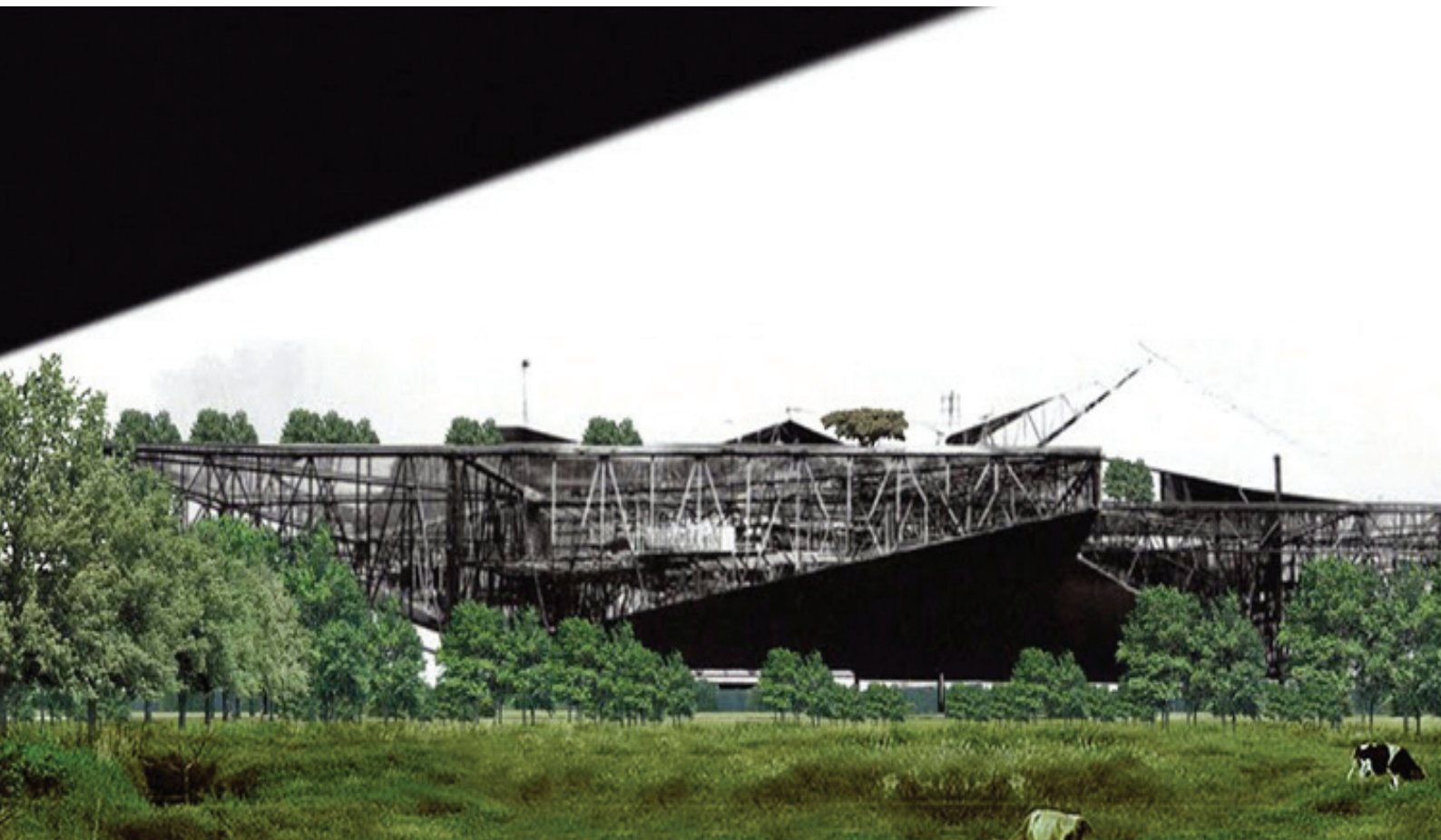
24 El problema del humanismo y el concepto del hombre es uno de los mayores temas de la filosofía de todas las épocas, para hablar de límites tenemos que hablar del hombre que como ya expusimos al principio es el que los marca y para entender al hombre tenemos que recurrir a las ideas de hombre que se han tenido en las diferentes épocas, por ello se hace necesario consultar obras de la filosofía para poder entender como es el sujeto. Para más información los libros consultados fueron los siguientes.

- Roland Barthes, Image: Music: Text (1977)
- Michel Foucault, The Order of Things (1966)
- Michel Foucault, Discipline and Punish (1977)
- Martin Heidegger, "Letter on Humanism" (1947) reimpreso en Basic Writings
- Karl Marx, "On the Jewish Question" (1843) reimpreso en Early Writings
- Friedrich Nietzsche, On the Genealogy of Morals (1887)

crear
espacio

manipulación
formal del
Límite

base de
conocimiento
en todas las
épocas



La tecnología
se ha
apropiado del
sujeto

La tecnología se ha apropiado del sujeto y del límite. Por ello el sujeto para los post-estructuralistas está descentrado otros conceptos se han apoderado de ese centro.

Jacques Derrida en una entrevista fue preguntado por cómo podría concebirse la especialización como una concepción del proceso que envuelve al sujeto en su maquinaria de modo tal que no se reconoce ya en ella y como se entiende esta técnica como una conquista o una dominación.

Derrida relaciona filosofía y arquitectura y pone de manifiesto una realidad actual. El espacio es una multiplicidad de relaciones, ya no se puede reconocer, son espacios que no son visibles.

Son lugares que prometen aunque luego no se materializan, espacios que a pesar de no poder ser entendidos o materiales podemos habitar.

¿Podría concebirse esta especialización como una concepción posmoderna de un proceso que envuelve al sujeto en su maquinaria de modo tal que no se reconoce ya en ella? ¿Cómo puede entenderse ésta como técnica si no implica ya una conquista, una dominación?

Todo lo que hemos hablado hasta ahora reclama atención sobre el problema de la doctrina, y ésta sólo puede situarse en un contexto político.

Por ejemplo, ¿cómo es posible desarrollar una nueva facultad inventiva que permita utilizar al arquitecto las posibilidades de la nueva tecnología sin, por ello, aspirar a una uniformidad, sin pretender desarrollar modelos para todo el mundo?, ¿cómo es posible una capacidad de invención de la diferencia arquitectónica, esto es, que se pueda generar un tipo nuevo de multiplicidad, con otros límites, con distintas heterogeneidades, sin reducirse a una técnica panificadora?

En el Collège International de Philosophie se ha constituido un seminario en el que trabajamos conjuntamente filósofos y arquitectos, ya que parece evidente que su programación debe ser también una empresa arquitectónica.

El Collège no puede encontrar su sitio si no encuentra un lugar, una forma arquitectónica adecuada a lo que quiera ser pensado. El Collège debe ser habitable de tal modo que le distinga sustancialmente de la

distintas
heterogeneidades

deseo informe
de otras
formas



Universidad. Hasta ahora no existe ningún edificio para el Collège.

Se toma un espacio de aquí, una sala de allá; pero, como arquitectura, el Collège no existe aún y quizá no exista nunca. Existe un deseo informe de otras formas. El deseo de un lugar nuevo, de unas galerías, unos corredores, de un nuevo modo de habitar, de pensar.

Esto es una promesa. Y si he dicho que el Collège no existe aún como arquitectura, ello significa que quizá no exista aún la comunidad necesaria para lograrla, y que por tal motivo no se establece el lugar. Una comunidad debe asumir la promesa y empeñarse hasta lograr un pensamiento arquitectónico. Se dibuja una relación nueva entre lo singular y lo múltiple, entre el original y la copia.

Pensemos, por ejemplo, en China y en Japón donde los templos se construyen con madera, y se ven renovados por completo periódicamente sin que la originalidad se pierda, ya que no se mantiene por su corporeidad sensible sino por algo muy diferente.

Esto también es Babel: la multiplicidad de las relaciones con el hecho arquitectónico entre una cultura y otra. Saber que hay lugar para una promesa, aunque luego no surja en su forma visible.

Lugares en los que el deseo pueda reconocerse a sí mismo, en los cuales pueda habitar.²⁵

El deseo informe de otras formas, que utiliza Derrida para describir una realidad diferente, la unidad arquitectónica convencional tiene en el presente otro significado distinto de la arquitectura clásica. Ya no se puede concebir solamente que una unidad arquitectónica de respuesta a la totalidad de los programas arquitectónicos.

En este ejemplo que describe Derrida del Collège International de Philosophie se apropian de estructuras existentes, creando un tejido de relaciones que posibilitan tener un espacio que asuma las funciones necesarias para desarrollar el programa pero no tienen una formalización propia. Un edificio simbólico

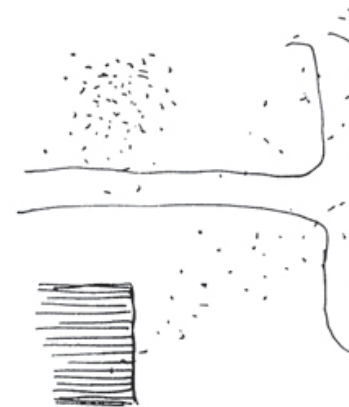
25 Jacques Derrida

«Architettura ove il desiderio può abitare» entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, Domus, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140.



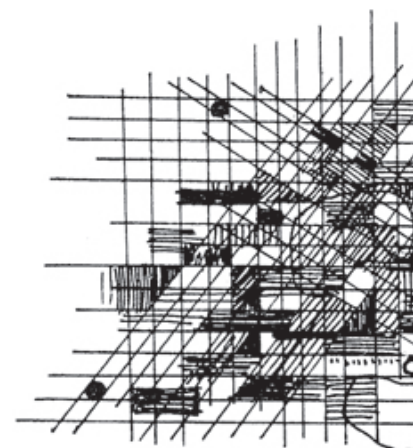
Barrio de una ciudad tridimensional: La calle.

Las calles formadas lógicamente son utilizadas marginalmente en el encuentro.



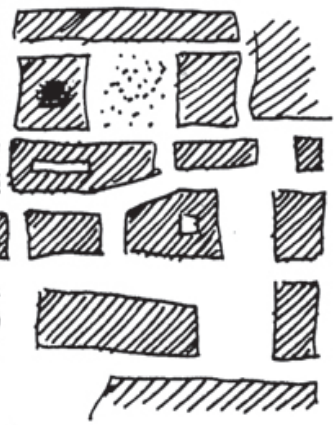
Ciudad verde. Unidades de espacio social.

Espacio social mínimo, los espacios individuales, en los que la circulación lo domina.



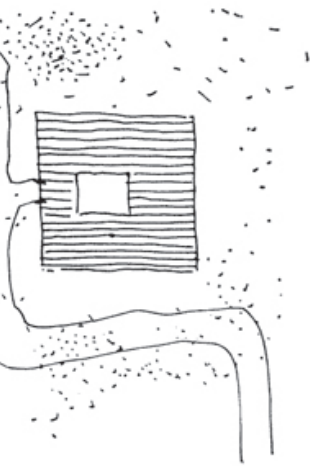
Principios de la ciudad colectiva.

Vivienda colectiva suspendida entre la ciudad y separada de ella por debajo y por encima.



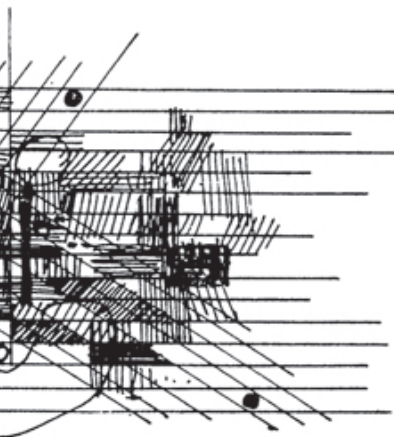
adicional. Espacio semi-

mente para la circulación,
mente como lugares de



vivienda aisladas.

s encuentros son fortuitos
sillos o en el parque.
todo.



abierta. Plan espacial.

dida; extendida sobre toda
la circulación, que pasa

que representa un programa concreto pero que está conformado de una diversidad de espacios.

Estos espacios crean un límite virtual, un límite de concepto, un principio de arquitectura de incertidumbre.

Con esto la arquitectura adquiere un carácter dinámico. Sistemas muy sensibles a las variaciones y a las condiciones iniciales. Si tomamos prestada de la Física la definición de un sistema dinámico tendríamos.

“Los sistemas dinámicos son sistemas cuyos parámetros internos (variables de estado) siguen una serie de reglas temporales. Se llaman sistemas porque están descritos por un conjunto de ecuaciones (sistema) y dinámicos porque sus parámetros varían con respecto a alguna variable que generalmente es el tiempo.”

Como ya hemos dicho existen una serie de condiciones previas que tenemos que solucionar y unas variables que son las que establecen cómo será el proceso que va a tener lugar.

Las pequeñas variaciones en dichas condiciones iniciales pueden implicar grandes diferencias en el comportamiento futuro; complicando la predicción a largo plazo.

La arquitectura es en parte esto, condiciones iniciales y variables que se van sucediendo a lo largo del tiempo que cambian la interpretación inicial del problema que tratan de resolver.

Esta forma de explicar el mundo pertenece a la Teoría del caos, el caos no es el desorden sino la incertidumbre. No saber cómo se va a comportar algo no implica que no esté en orden o que no sea armónico, solo que su comportamiento y evolución son impredecibles para cualquier momento.

La arquitectura debe responder al mismo planteamiento, debe adaptarse y evolucionar a lo largo del tiempo. Tiene que ser un sistema abierto que permita el desarrollo de las variables que se le vayan a ir presentando a lo largo del tiempo permitiendo que se adapte a nuevas circunstancias.

El límite como se ha ido explicando a lo largo del trabajo no es una barrera material donde la arquitectura acaba sino el espacio donde empieza a

relacionarse. Este elemento de relación no tiene que ser material sino un elemento conceptual que permita que se desarrollen los sistemas antes mencionados de adaptación y cambio a lo largo del tiempo.

La materialidad o desmaterialización del límite es de segundo orden, lo importante es entender que los procesos que se desarrollan a en el límite es una relación entre el sujeto de la arquitectura, el espacio ya el lugar que es en suma lo que defina la arquitectura. El límite es un proceso, un sistema que se adapta a cada condición previa.

Por esta razón, los espacios no necesitan estar en un lugar determinado con reglas clásicas. La estructura, las conexiones, el soporte virtual que existen son los que permiten la ocupación del espacio y la formalización de una arquitectura sin una forma propia.

Esta forma establece unos límites muy difusos entre arquitectura, tecnología y ciudad. La unidad arquitectónica convencional tiene unas alternativas espaciales diferentes, la forma de crear espacios no es la variable inicial de este sistema sino la red que se va creando es la que confiere al espacio su realidad y los usuarios plantean sobre ella una forma de habitarlo.

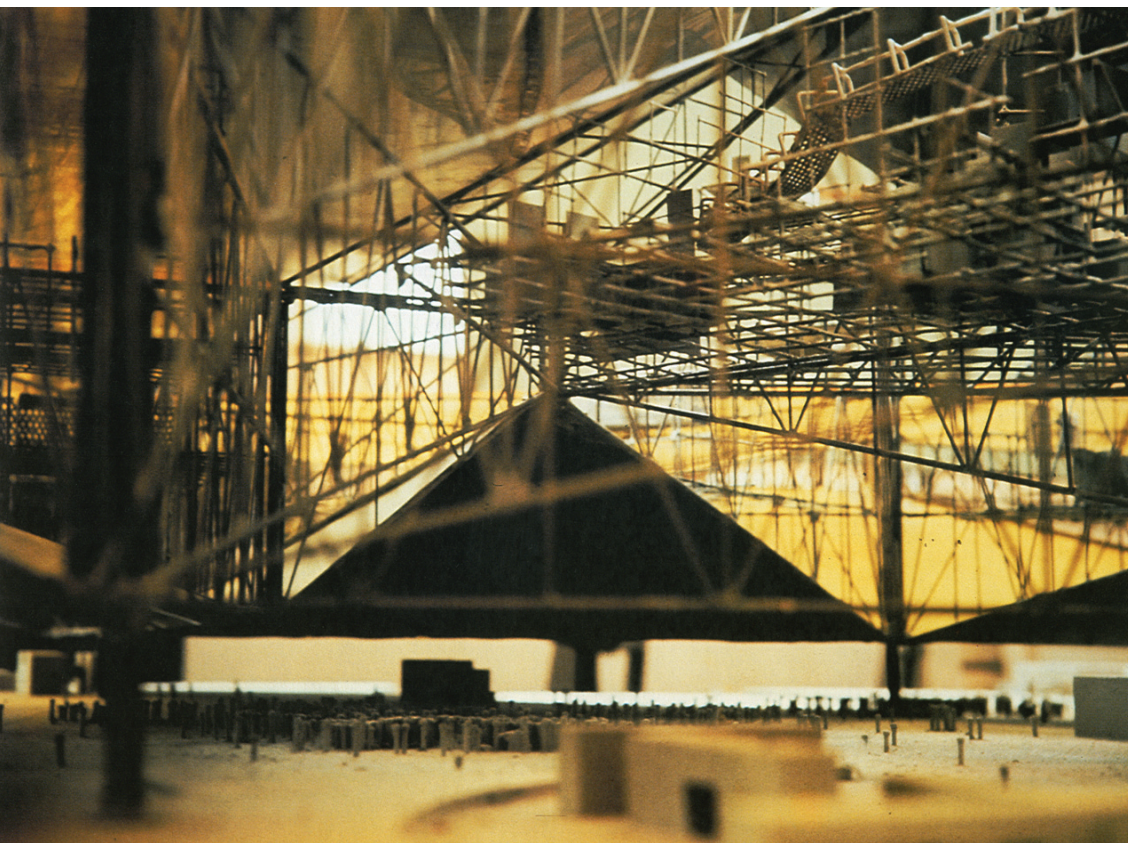
Por eso las instrucciones tradicionales de la arquitectura tienen que ser reinterpretadas para poder crear una nueva forma de habitar y nuevas formas de vida.

los
procesos se
desarrollan
en el límite

tecnología y
ciudad

tecnología y
ciudad

nueva forma
de habitar



comunidad
apropiación

La comunidad es la que tiene que ocupar los espacios, el sujeto no es un individuo es una colectividad que asume el modo de limitar con el espacio, de relacionarse con él. La comunidad debe sentar las bases sobre las que crear la idea arquitectónica, variar la esencia del espacio pero sin una materialidad distinta porque se aprovecha el espacio existente.

Este planteamiento crea espacios de deseo, donde todas las esperanzas y sueños de una comunidad son manifestados en la realidad.

Cambiar el espacio sin emplear medios es algo que nace con este tipo de concepción del sujeto y del Límite. La arquitectura no se formaliza por una estructura propia, sino que una existente da a la comunidad de poder expresar sus ideas arquitectónicas, posibilitan crear los lugares de forma diferente, entender los lugares de forma diferente.

anti-
humanismo
y el post-
estructuralismo

El anti-humanismo y el post-estructuralismo, niegan la individualidad para que prevalezca la colectividad, el colectivo es el que debe velar por los intereses del individuo y de esta manera la forma de interpretar la realidad cambia porque no es un individuo concreto el que debe dar respuesta al espacio sino que la comunidad da respuesta al colectivo y genera las soluciones que mejoren su vida.

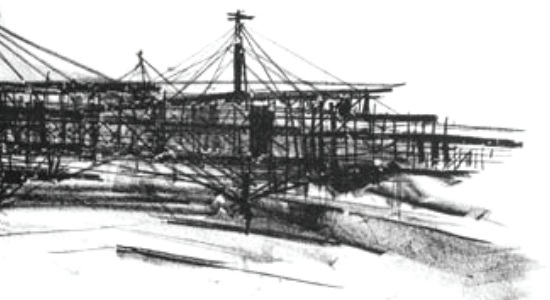
recuperar la
individualidad

Esta filosofía que podría limitar al hombre y subordinarlo a la estructura, hace todo lo contrario permite que el hombre tome plena posesión de ella y la haga suya, recuperando al final la individualidad ya que cada uno puede plantear el espacio que necesita dentro de un marco alternativo.

La propuesta va a basarse por lo tanto en estos conceptos. La obra consiste principalmente en una trama infraestructural continua de varias plantas, en cuyo interior se organizan las funciones individuales y sociales.

Para ello se establecen una serie de criterios, los cuales pueden resumirse en: dar unas dimensiones admisibles de volúmenes, uno para el uso individual y otro para el público, que la distribución se efectúe por medio del desplazamiento físico, los límites de la multiplicación de la superficie quedarán impuestos por la luz del día y para la construcción de fábrica de la infraestructura deberán utilizarse productos industriales existentes en el mercado.

No obstante, la aplicación más importante del principio de la ciudad espacial es la de la urbanización en el sentido de la altura: se reservan las superficies elevadas para las actividades puramente humanas o biológicas (vivienda, vida pública, esparcimientos, circulación de peatones) y se emplean las superficies inferiores para los diferentes servicios (circulación mecánica, almacenaje, producción, alimentación y evacuación).



New Babylon large yellow sector 1967



suelo, pilares
y cubierta

3.2 Nuevos usos, nuevos programas, Nueva vida

"no estoy hablando de hacer las cosas feas, lo que digo es: supongamos que hacemos una casa que no es simplemente un hogar feliz, que está en el filo de ser misteriosa, que contiene lo sublime, un elemento de lo incierto y quizá de terror. Algo que esté más allá de la belleza..."²⁶

marcar la
presencia

El espacio construido en un medio vital para un habitante en potencia. Como hemos visto el espacio vital en torno al que el ser humano como sujeto es ahora una red de complejas relaciones que plantean modos de vida diferentes. La estructura que nos presentan las ciudades y asentamientos humanos son un soporte en el cual el sujeto tiene que encontrar su lugar.

nuevos
horizontes

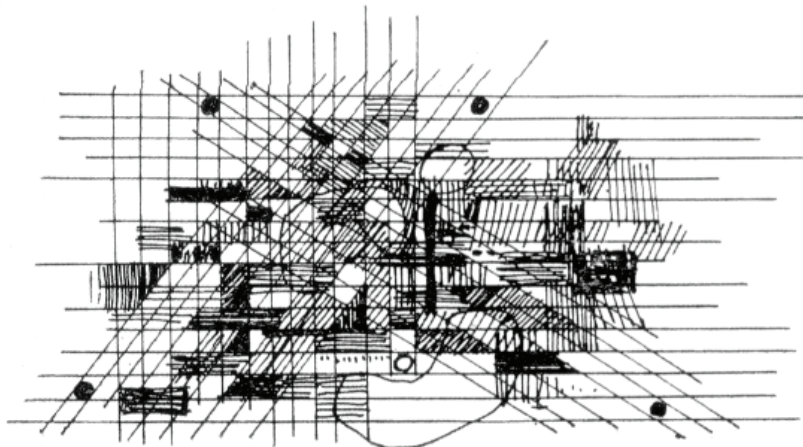
Deleuze y Derrida y la muerte del sujeto de Foucault, generan un sujeto posestructuralista, un sujeto pos-humanista que gira entorno a una presencia vital. El sujeto con su presencia es el que crea el límite del espacio, crea las relaciones y su vida es la que se apropia del espacio para crear su entorno y su modo de vida.

suelo, pilares
y cubierta

No se trata de espacios materializados, no es un arquetipo consolidado, no es algo cotidiano. Es un espacio que se construye de forma mental, el objeto contiene en si las cuestiones que dan carácter a la arquitectura. Incluyen de forma no explícita conceptos de compacidad y coherencia pero no de forma tangible. La vivienda como objeto arquitectónico pierde su materialidad, dando paso a procesos de construcción espacial sin medio material ya que las necesidades materiales de la vivienda las asumirían estructuras que están en otro nivel.

Mat building edificio tapiz.

26 Peter Eisenman *Del espacio entre espacios*



estructura
que contenga
todos los
elementos
necesarios
para la vida
y ofrecer
calidad

Estos elementos son actualizables, no son permanentes, al contener de forma velada todos los conceptos que nosotros queremos otorgarles, pueden sufrir cambios radicales y diferentes formas de uso. Este tipo de elementos pueden vivir en entornos virtuales, no son espacios de lo cotidiano, pero pueden habitar en ellos, siendo tangibles en él.

Estos espacios son un elemento que revitaliza y critica los espacios cotidianos, los ponen en duda y hacen que se produzcan reflexiones sobre cómo debe ser el espacio y como debe ser habitado. Esta forma de habitar requiere unos mínimos elementos espaciales, sin presencia tangible, sin un objetivo claro pero con muchos implícitos en el propio planteamiento de este espacio virtual. Con ellos se consiguen poner en evidencia cosas que se han convertido en cotidiana pero que no tienen la suficiente fuerza conceptual frente a estos espacios que nos dan mayor vivencia puesto que son tomados como elemento virtual dentro de un mundo material.

Ejemplo de este contraste podemos encontrarlo en lugares como China, en Hong Kong el espacio de vivienda es mínimo y siguiendo las reglas clásicas de la arquitectura nos encontramos macro estructuras de vivienda que ofrecen una solución canónica al problema de la vivienda pero en las que sus habitantes son ajenos al lugar, ajenos a la comunidad y en la que no pueden vivir.

Fotos de las unidades de vivienda de Hong Kong. Hong Kong tiene una población de siete millones de habitantes que se encuentran localizados en una superficie muy reducida. En esta región de china el 25% de ella es la que ocupa la ciudad y el resto son espacios destinados a reservas naturales.

Por esta condición en aproximadamente 274 km² viven estos casi siete millones de personas. Lo que convierte a esta ciudad en uno de los lugares con mayor densidad de población del mundo con una densidad de 6.325,9 hab/km²). La falta de espacio y una población en constante crecimiento por la continua inmigración de las zonas más pobres de China a la ciudad, han conseguido que los edificios sean grandes agrupaciones de viviendas, asemejándose a colmenas.

Edificios de gran altura, apilados sin espacios y con mini apartamentos. Donde la gente no puede vivir y gracias a la especulación son lugares caros para la vida.



Dens



Acinam



Insalu





idad

El fotógrafo alemán Michael Wolf ha capturado espectaculares imágenes de estas casas enjambre.

Hong Kong es un ejemplo en el que se demuestra que no siguiendo una estrategia más abierta, más social, donde la colectividad pueda tener espacios para poder vivir y se asuman otros modos de vida alternativos. Convertimos la arquitectura en una prisión, donde el hacinamiento y las formas insalubres de vida son la ley que marca la formalización espacial.



niento

Sin un programa, sin una forma clara se consigue poner en duda los firmes valores de los espacio tradicionales, porque reflexionando a cerca del modo tradicional de habitar el espacio nos lleva a reflexionar más sobre lo que es vivir, sobre que es el Límite sobre donde poder intervenir en el espacio.

A pesar de que se niega el sujeto, ya que el espacio queda como un elemento virtual que puede contener en si todas las cosas que queremos volcar en él, se le niega individualmente pero se busca un sujeto genérico que sea para toda la colectividad.

Hong Kong espacios de vivienda fotografiados por sus propietarios. 2012



bridad



El individuo queda excéntrico del proceso arquitectónico, pero a la vez tiene la posibilidad de tomar posesión de estas estructuras y de volver material ese espacio virtual.

Estos espacios son problemáticos a la hora de su comprensión, la posibilidad del límite como lugar, hace que el sujeto tenga que adquirir formas de vida diferentes, formas complementarias a las tradicionales, una forma social, material y conceptual diferentes que consigan que estos espacios sean posibles. Hay que aprender a vivir de forma diferente.

Son espacios que apuestan por la vida, por una forma diferente de vivir el espacio, apuestan por lo mismo que la arquitectura pero ponen en duda el sistema. No anulan a formalización clásica de la arquitectura y la forma tradicional de limitar el espacio. Tratan de enriquecerlo y de aportar mayor complejidad a las estructuras que conforman la ciudad y el territorio.

Esta forma de habitar el límite, de habitar nuevos espacios es muy variada, estos espacios adquieren numerosas formas, numerosas escalas, diferentes materialidades, ya que su carácter de adaptable y actualizable dotan a estos espacios de una gran diversidad.

El modo en que entendemos el espacio nos permite poder dotar de esta complejidad también a espacios existente e introducir más radicalidad en su uso.

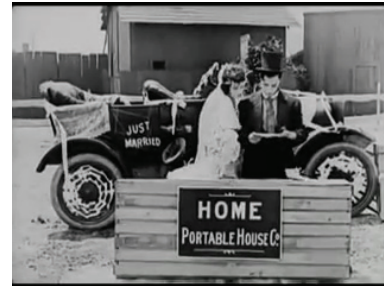
Un ejemplo de no seguir las normas dadas que crea un objeto arquitectónico diferente lo podemos encontrar película de buster keaton One week, 1920.

Es el primer cortometraje independiente de Buster Keaton y en su opinión el film que hizo más por su reputación.

Casado con Clarette, Buster recibe como dote de su tío una casa prefabricada. Pero el chófer, celoso, falsifica los números de los elementos. El resultado es una casa de equilibrio precario, con la puerta de entrada en el primer piso. Terminado el montaje, asistimos a la demolición progresiva, según un proceso de estricta lógica. En primer lugar, ciertos elementos previstos en su origen para determinadas funciones, acaban sirviendo para otras distintas: por ejemplo, la balaustrada se convierte en escalera.



Inicio



New Home



Alteración del orden



Alteración espacial

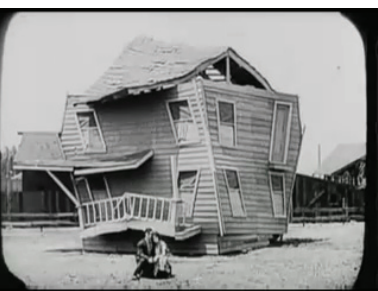
apropiación del hogar



adaptación espacial



crisis estructural



Esperanza, mirada al horizonte



Después, un huracán hace girar la casa como un tiovivo. Un error de indicación debido a la lectura invertida de un número obliga a Keaton a un traslado de los más traqueteantes, en el que la casa se desarbola progresivamente y que acabará -después de un intenso suspense ferroviario- por la irrupción inesperada de un segundo tren. Buster y Clarette quedan solos con su amor sin tejado.²⁷

El objeto arquitectónico que es la casa, se puede reconstruir a partir de unas instrucciones diferentes, la casa se formaliza de forma diferente con una lógica distinta. A pesar de ser por error la pregunta que suscita es ¿se puede hacer una casa completamente diferente con las mismas piezas?

Se puede hacer una casa distinta, una forma de vivir diferente dentro de las normas. Poder crear lugares donde vivir diferentes, en 1920 era visto como una comedia de lo que era la vivienda. Pero para los post-estructuralistas y anti-humanistas, es en lo que se basa la forma de crear una nueva vivienda, una nueva sociedad y una nueva cultura, que a partir de las piezas existentes alterando su unión podemos crear. Desde su primer film, Buster Keaton ha realizado una obra de contrastes, llena de hallazgos, caídas, acrobacias y persecuciones en la que hombres y elementos danzan un vertiginoso ballet hasta la pulverización final de la que emergerán tan sólo los dos enamorados.

Al final lo importante es la apropiación espacial que realiza el sujeto. Todos estos elementos que se van contrastando unos con otros buscan un equilibrio, necesario para la vida. En la obra de Keaton se busca permanentemente esta idea.

Sus obras empiezan frecuentemente en un clima de hostilidad, de vendetta y de enconadas luchas, o de rivalidad amorosa con oportunidades desiguales. Entonces, avanza armado de su amor y de su sinceridad, con la seguridad soberana de los puros. Abofeteado, golpeado, burlado y humillado, siempre se rehace obstinadamente.

Merced a su implacable rectitud, su trayectoria hace más profunda su soledad, el tiempo de lucha, la reconquista. Hay algo en él de la obstinación grave del niño. Esta forma de entender la vida y el mundo es la que debe tener el sujeto post-estructuralista. Hacer frente al mundo y tratar siempre de aprovechar las oportunidades que se presentan. La vida en una

27 Marcel Oms, ONE WEEK, BUSTER KEATON.pg 111-113. Cuaderno Rojo. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2010

estructura que está por encima del individuo no es fácil, pero con una mentalidad abierta y con cierta obstinación puede ser igual o más placentera que la vida tradicional.

Son frecuentes en estos films las secuencias en que Keaton ocupa en el espacio un lugar precario, a imagen del destino humano: cruces de calles, esquinas peligrosas, salidas iniciadas, retrocesos inmediatos; la actitud interrogativa del que atisba con incertidumbre; la mano como una visera sobre los ojos, prolonga siempre la línea trazada por la pierna extendida hacia atrás: frágil equilibrio antes de que se desencadenen las violencias.²⁸

En las películas de Buster Keaton, hay una constante lucha entre el hombre y el clima, una lucha que se produce desde la catástrofe, desde el desconocimiento, es una constante en las películas, los hombres luchan contra la adversidad y salen victoriosos con respecto de la naturaleza. El hombre les hace frente desde su soledad, y sale victorioso. No siempre de la manera que el espera pero se impone sus valores a la naturaleza. Sus virtudes son las que le permiten afrontar la vida siempre con rectitud.²⁹

28 Marcel Oms, op cit.pg 113

29 Como dice Marcel Oms, en este libro en donde hace una descripción de la filmografía de Keaton y donde incorpora los valores del sujeto que hace frente a estas situaciones.

En La ley de la hospitalidad, mientras sin él saberlo, es dinamitado el dique, el protagonista solitario, soñador, pesca al borde del río su modesto almuerzo... decorado elegíaco, mientras a los lejos avanzan las toneladas de agua que van a arrastrarlo.

En Steamboat Hill Jr. Un ciclón devasta la zona, las casas vuelan bajo, los techos oscilan, el río se desborda, el viento arrastra en un remolino centrífugo "la casa desmontable"; el naufragio amenaza a Buster desde el mismo momento en que pisa un barco (The Navigator, The Boat); la lluvia empapa al Cameraman; la tempestad ayuda a The Ballonatic; la avalancha libera a Buster de la cohorte femenina en Las siete ocasiones. Aunque interviniendo como recursos dramáticos, estas calamidades meteorológicas, estos furiosos telúricos, estos desencadenamientos atmosféricos, estos desbordamientos de las fuerzas cósmicas indican una dinámica incapaz de contentarse con enfrentamientos ridículos o mezquinos. Cuanto mayor es el peligro de destrucción, más sensible aparece la soledad y mejor se revela la ética del hombre keatoniano: es la certeza de que el hombre es capaz de una confrontación victoriosa con las fuerzas naturales.

La carrera, la natación, la sangre fría, la finta y el reflejo, todas estas cualidades atléticas que intensifican las posibilidades del cuerpo humano, utilizadas con buen sentido, conducidas por la inteligencia, son la salvación y el recurso del hombre en peligro. Aplastado por el decorado, ahogado por las circunstancias, arrastrado por el remolino, movido por las olas como una pelota, anonadado en las espirales de un ciclón, Buster emerge, lucha, sobrevive y triunfa. Todas estas calamidades realzan el mérito del héroe: amenazado de ser irremediabilmente destruido, Keaton no ha sido vencido jamás. El hombre keatoniano no se realiza si no es en el riesgo inmenso de desaparecer.

La vida
en una
estructura
que está por
encima del
individuo

actitud
interrogativa



Estrategias materiales alternativas

Estrategias materiales alternativas, no seguir el camino marcado, cambiar la forma de entender la familia, las relaciones y los proyectos de futuro. Si mantenemos una forma tradicional de hacer las cosas podemos acabar como acaba Buster Keaton en esta película.

Sin casa, sin pareja y todo por seguir ciegamente la codificación establecida en las normas. Ofrecer alternativas para que los proyectos de familia, de vivienda, de hogar, de espacio sean posibles ante las adversidades.

El sujeto tradicional y el mundo contemporáneo, Keaton capta de forma paródica la dificultad de relacionarse estas dos entidades, sobrevivir en el espacio actual. Una sociedad que acepta los errores porque la norma así lo dice y no sabe ofrecer alternativas a la imposibilidad de seguir construyendo. No sabe cómo crear un espacio creando sus propias normas creando espacios no convencionales.

Alternativa a una casa Suburbana 1978, Dan Graham. En esta propuesta no construida se plantea una casa típica, pero transformada, la fachada se sustituye por un paño de vidrio, y en la crujía intermedia se coloca un espejo intermedio.

Con esta alteración la vivienda, sus habitantes y los observadores, modifican sus relaciones radicalmente, lo privado pasa a ser público, el observador se convierte en un parte de la intimidad de la casa. Se vuelve parte de los que habitan dentro. Los límites entre lo privado y lo público se desdibujan, se introduce el exterior dentro del interior con los espejos de la crujía central. Con esta desmaterialización del límite lo que está dentro y lo que está fuera se pierden, se pierde lo privado y lo público se pierde también lo que define las fronteras típicas del espacio. Es un límite inmaterial, que posibilita la nueva comprensión espacial, nuevos programas, nuevas formas y nuevos hábitos.

Esta vivienda cuenta con una parte cerrada de aseos y dormitorios donde la privacidad puede ser otra vez llevada a cabo pero se produce una suma de opuestos en un mismo espacio, por un lado la misma estructura posibilita la total privacidad y por otro la total exposición, la disolución del límite pero este mismo espacio posibilita lo opuesto.



Este proyecto no manipula más allá del lenguaje, el hecho de que solo con el cambio en la percepción y deconstrucción del espacio permite que lo que queda oculto no sea solo lo visible sino que los conceptos que se ocultan se ocultan también al espectador, el juego delo público y lo privado quedan de manifiesto con un sutil cambio que posibilita la creación de este espacio virtual, un espacio que regula y cambia el concepto de lo privado que tiene este sujeto en particular.

riqueza
conceptual

La manipulación formal es mínima pero el cambio conceptual, conceptualizar el límite y los espacio es lo que hace que el espacio adquiera riqueza de opuestos, alternativas a los modos de vida tradicionales, poder en suma crear un microcosmos con mayor riqueza de programa y conceptos sin una intervención material de gran extremo sino que posibilita la creación de espacios no convencionales, donde los hábitos de vida convencional también pueden llevarse a cabo.

manipulación
formal
mínima

Esta riqueza conceptual no lleva implícita más manipulación que incorporar conceptos, contraponerlos y enfrentarlos para manipular el espacio. Desdibujar el límite material para crear un límite más extenso y complejo. Todo ello sin modificar las estructuras existentes, sin cambiar o definir espacios nuevos. En una pregunta retórica en un artículo titulado Theory and design in the First Machine Age 1960 Reyner Banham se preguntaba³⁰:

¿Por qué en este mundo, no podemos reescribir la historia del movimiento moderno?

libertad
espacial

No porque esta historia este equivocada, simplemente porque es inferior al tamaño real.

La historia oficial del movimiento moderno, se escribió en los años 20 y se codificó en los 30, es una vista de la medula de un hueso seco- esta vista es solo posible porque la materia viva de la arquitectura, los mitos y símbolos, las personalidades y los grupos de presión que había por detrás de ellos.

límite más
extenso y
complejo

La elección de un historia vertebral del movimiento moderno con todo el Futurismo, Romanticismo, Expresionismo, Elementaristas y estetas puros omitidos... eran la elección del movimiento como una todo. De repente los arquitectos modernos decidieron cortar por la mitad a sus abuelos.³¹

³⁰ Whiteley Nigel Reyner Banham historian of teh immediate future. Pg 31

³¹ the Glass Paredise Architectural Review feb. de 1959 pg 89

revisar y
reescribir la
historia

Con este pensamiento Banham plantea revisar y reescribir la historia del movimiento moderno, no porque los postulados estén equivocados sino porque hay otras formas de entender las ideas. Los conceptos que llegan hasta nuestros días están revisados por múltiples visiones que hacen que sean dogmáticas, sin oposición alguna olvidando conceptos importantes, que formaron parte de este periodo pero que no llegaron a asentarse.

la maquina
como elemento
en el
movimiento
moderno

También empieza a recoger la idea de que la maquina como elemento en el movimiento moderno no es del todo entendido por los arquitectos del movimiento moderno. La revolución tecnológica producida en la década de los 60 hace tener un nuevo concepto de máquina, de tecnología y de progreso. La arquitectura debe entender estos mecanismos pero apoyándolos en su pasado, en los que también se encontraban pero actualizando el mensaje para crear nuevas herramientas con las que enfrentarse a los problemas del movimiento moderno. En un artículo titulado, "The Machine Aesthetic" Banham clasifica al movimiento moderno de Selectivo y clasista, pero aceptando la maquina lo cual es crucial para entender una versión autentica del movimiento moderno.³²

necesidad
de una
estandarización

Un ejemplo de esto es que lo pone el propio Banham con le Corbusier, con su ilustración de los automóviles en Hacia una arquitectura 1923, el argumento es la necesidad de una estandarización y el argumento visual es hacer una yuxtaposición entre el automóvil y el Partenón.

juego de
competencia
inmediata y
violenta

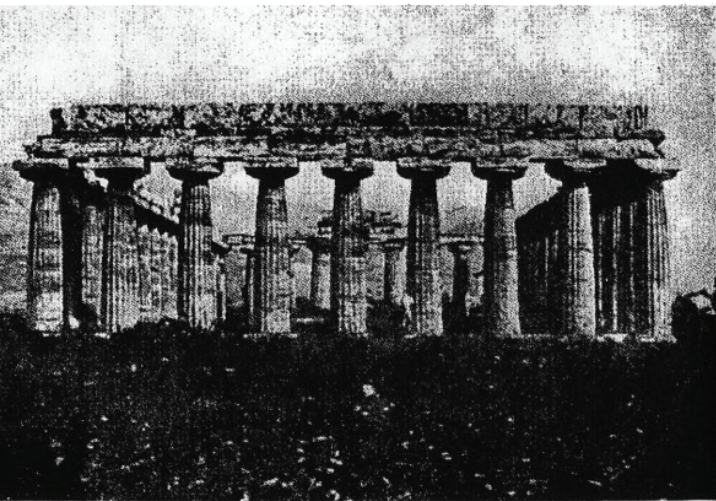
Si el problema de la vivienda se estudiase como un chasis, se vería mejorar y transformarse rápidamente nuestras casas. Si las casas fuesen construidas industrialmente, en serie, como los chasis, se vería surgir rápidamente formas inesperadas, pero sanas, defendibles y la estética se formularía con una precisión sorprendente.³³

formas
inesperadas

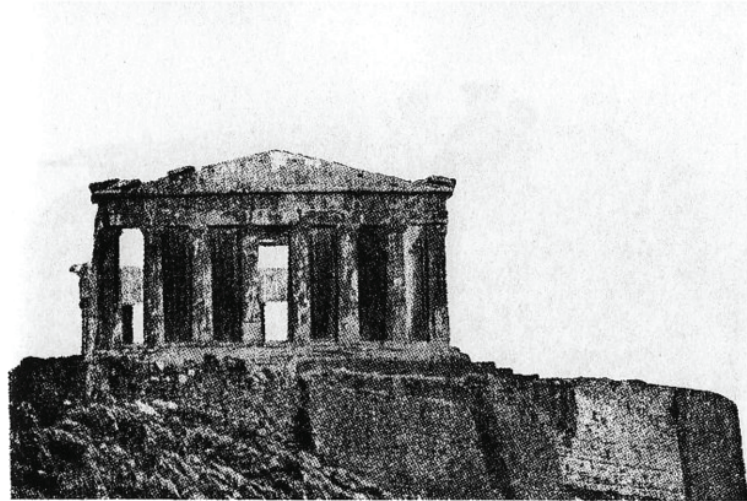
El Partenón es un producto de selección aplicado a una norma establecida. Ya después de un siglo, el templo griego estaba organizado en todos sus elementos. Cuando se ha establecido una norma, se ejerce el juego de competencia inmediata y violenta.

32 Whiteley Nigel reyner Banham historian of teh immediate future. Pg 33

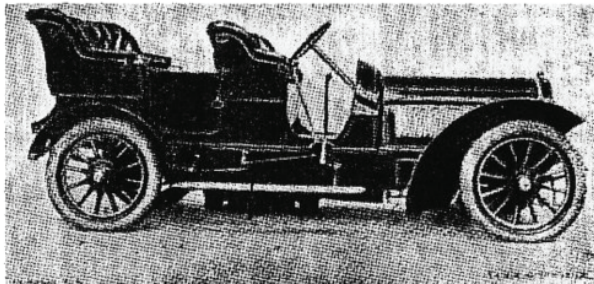
33 Op. cit pg 35



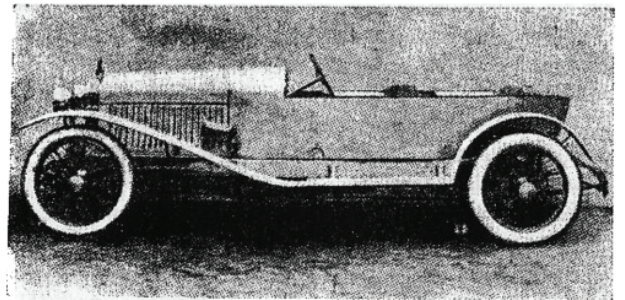
PESTUM, de 600 a 550 antes de J.C.



EL PARTENON. De 447 a 434 ant. de J.C.



HUMBERT. 1907



DELAGE. Gran Sport 1921.

Le Corbusier Hacia una arquitectura ilustración 1923

Es una lucha para ganar, hay que ser mejor que el adversario en todos los aspectos, en la línea de conjunto y en todos los detalles. Es pues el estudio a fondo de las partidas. El proceso. La norma es una necesidad de orden llevada al trabajo humano. La norma se establece sobre bases ciertas, no arbitrariamente, sino con las cosas motivadas, y con una lógica presidida por el análisis y la experimentación.

Todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones. Todos los hombres tienen las mismas necesidades.

De este fragmento de Le Corbusier podemos sacar las ideas de la contradicción que Banham observó, en primer lugar apuesta por una producción que pueda crear formas que lleguen a sorprender, formas vanguardistas con otros modos de vida, la producción y la libertad crearían formas nuevas que no tendrían que estar supeditadas a los convencionalismos ya que la evolución de la arquitectura seguiría el mismo desarrollo que la industria, pero a la vez los sistemas presentes para ellos se anclan en una norma, en principio universal para todos los hombres, igualando las necesidades de todos los hombres.

lucha para
ganar

mismo
organismo

nuevos
horizontes

estandarización
del modo de
vida

Los hombres no tienen el mismo organismo, no tienen las mismas funciones. O mucho menos tiene las mismas necesidades. Esta estandarización del modo de vida es la que critica Banham y otros grupos de arquitectos de esta generación, como Peter y Alison Smithson, Aldo van Eyck y muchos otros.

La arquitectura para ellos no solo responde a cubrir unas necesidades básicas, no igualan a todo sino que hacen una arquitectura para todos donde cada uno encuentra su modo de vida.

arquitectura
para todos

La diferencia radica en coger el planteamiento de Le Corbusier y darle la vuelta, creando un elemento estándar en donde cada uno podrá vivir como y donde quiera.

Reyner banham plantea reinterpretar esta historia, para sacar el máximo partido a las ideas de las generaciones pasadas, respetando a los abuelos, pero buscando "una investigación psiquiátrica en los resortes de la acción, los motivos de inhibición".

La nueva historia tiene que ser lo más objetiva posible, incluso si eso conlleva la destrucción de mitos y de reputaciones consolidadas. De esta forma se recuperaran otros conceptos olvidados que son los que permitirán un nuevo estado en la historia de la arquitectura de los años 50 y 60.³⁴

un hogar no es
una casa

Por tanto la forma en la que dice que un hogar no es una casa es porque el elemento formal, la tipología tradicional de casa, no garantiza que se convierta en un lugar donde vivir. Plantear otras maneras de relación con el entorno, otros límites es lo que se consigue con esta interpretación de ideas del movimiento moderno.

forma de
habitar el
Límite, que es
la ocupación

Otro sujeto toma el relevo del anterior intentando convertir el espacio en un elemento común a la sociedad, donde el sujeto tenga la posibilidad de una relación profunda con el espacio.

Este forma de entender la máquina y la vivienda nos conduce a un concepto básico para entender la forma de habitar el Límite, que es la ocupación.

convertir
un lugar en
nuestro hogar

Ocupar el espacio es convertir un lugar en nuestro hogar, nuestro hogar no tiene porqué ser una casa, no tiene porqué ser un espacio convencional, ocupar el espacio implica una relación, con una estructura superior que nos dará servicios y que nos proveerá de los elementos necesarios para desarrollar nuestra vida.

³⁴ Whiteley Nigel reyner Banham historian of teh immediate future. Pg 37

Dressed for Egress

An X-ray of the suit that Alan B. Shepard wore on the Moon during the Apollo 14 mission in 1971.

ANTI-ABRASION PATCH

Woven stainless-steel fabric offered protection from the life-support backpack, which weighed 100 pounds on Earth.

ARM BEARING

Allowed the arm to rotate freely.

PRESSURE GAUGE

COUPLINGS

The upper left port was for communications, and the upper right port fed water to the suit's water-cooled undergarment. The four lower couplings were for good air and exhaled air.

SNAP CLOSURES

and velcro were used to secure external flaps and pockets.

URINE TRANSFER CONNECTOR

A small port for draining collected urine.

MEDICAL INJECTION PATCH

A small area on the right thigh was designed for emergency injections.

MULTIPLE LAYERS

The suit, which weighed about 70 pounds on Earth, was made of 21 layers of fabric, hand-sewn on Singer machines by experienced seamstresses. The innermost pressure bladder was a combination of natural and synthetic rubber, and the outer layers were made of materials like Dacron, Mylar, Kapton and Teflon.

MAIN ZIPPER

A special airtight zipper started at the neck and wrapped under the crotch. For later missions, the zipper design was modified to allow the astronauts to sit in a lunar rover.

SHOULDER RING

Prevented the shoulders from collapsing under the weight of the backpack.

TETHER BAR

An attachment point for tethers that kept the astronauts in place while flying the lunar module to and from the Moon's surface.

CONVOLUTES

Accordionlike folds allowed the suit's flexible joints to move when pressurized. Hand-dipped from latex, the folds contained nylon tricot and flexible restraining rings to retain their shape when inflated.

CABLE RESTRAINTS

Braided stainless-steel wire kept flexible joints from overstretching when pressurized.

INTEGRATED BOOTS

Like the rest of the suit, boots were custom-made for each astronaut. Sizing a suit required measuring the astronaut along more than 100 dimensions.

Sources: "Spacesuits: The Smithsonian National Air and Space Museum Collection" by Amanda Young; NASA; "Spacesuit: Fashioning Apollo" by Nicholas de Monchaux

THE NEW YORK TIMES, X-RAY IMAGE BY ROLAND H. CUNNINGHAM AND MARK AVINO



Radiografía de un traje Blando soft-suit 1960





Llegada del hombre a la Luna 1969

Esta forma de entender la vivienda, este carácter tecnológico procede de la tecnificación de la época. La carrera espacial y armamentística de esta época hacía pensar que el futuro sería semejante a la tecnología empleada para los viajes espaciales.

Un período de exploración de la tecnología espacial que está maravillosamente documentado por Nicholas de Monchaux in *Spacesuit: Fashioning Apollo*, los trajes espaciales no solo debían atender a unas necesidades de supervivencia en un entorno extremo sino que debían posibilitar los movimientos del hombre.

Dentro de esta tecnología de traje espacial había dos vertientes el traje blando denominado soft-suit que permitía los movimientos y una total adaptación al cuerpo. Y otra tecnología de traje rígido denominado hard-shell suits, esta versión de traje espacial era hecha por los contratistas de defensa y empresas aeroespaciales, este diseño tuvo en principio más interés para la NASA porque tenía una percepción más tecnológica.

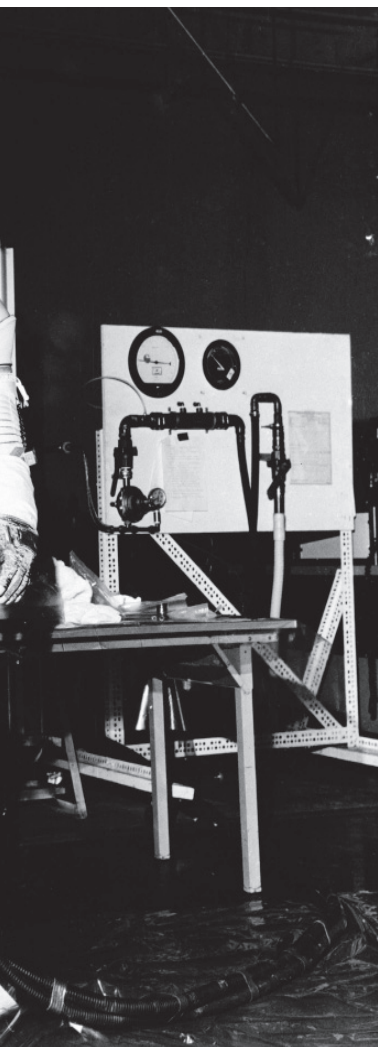
El desarrollo de la tecnología soft-suit inspiraría la radical especulación arquitectónica a finales de 1960 y principios de 1970 en la que se jugaba con este concepto de envolvente blanda que permitía configurar el espacio.

A diferencia de la arquitectura "dura" que se podría vincular a la tecnología hard-shell, la arquitectura blanda fue deliberadamente diseñada para su maleabilidad, la adaptabilidad, la movilidad y la temporalidad, esta arquitectura era un símbolo de la libertad y la independencia. Un fruto inesperado del desarrollo de la obsolescencia programada y los ciclos de producción capitalista del siglo XX.

Para los arquitectos que experimentaron con la arquitectura blanda, este modelo permitía generar modelos que eran universales, implicaba una disolución de fronteras una disolución de los límites y de la relación sujeto, objeto y mundo. Frente a la amenaza constante de la aniquilación nuclear mutua permitía la esperanza de vivir de otra manera.

Muchas de estas metáforas, así como la fuerza metafórica y retórica de gran parte de este trabajo, se derivan de las imágenes icónicas del programa Apollo, incluidas la de Neil Armstrong y Buzz Aldrin llevaba su impecable traje blanco fabricado por Playtex, cosidos a mano por costureras de esta empresa.

Traje rígido hard-shell suits 1958



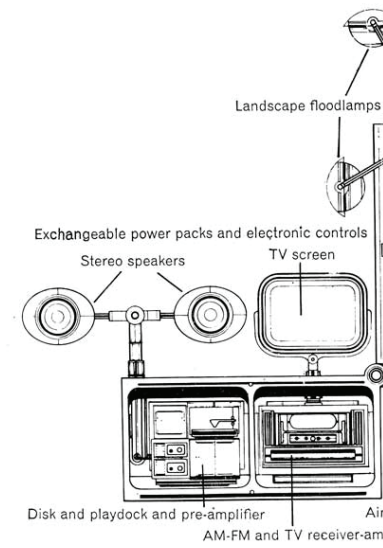
Sin embargo, mientras que la tecnología del soft-suit finalmente se abrió paso en la imaginación global como un símbolo de la realización humana como un símbolo de la conquista del espacio como un ejemplo de tecnología, estos trajes se había enfrentado al recelo de la industria militar de la época.

En estas dos vertientes de desarrollo se enfrentaron por un lado la industria aeroespacial y de defensa contra unas costureras de la empresa Playtex. Eran dos formas radicalmente opuestas de ver el mundo, la tecnología hard-shell representaba la posición militar e ideológica tradicional y la tiene una idea que abarca más la cooperación internacional y la convivencia pacífica.

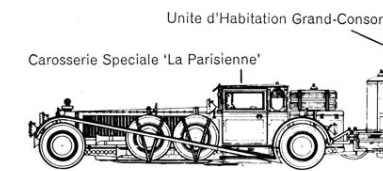
Playtex es una empresa puntera en la tecnología pero está especializada en productos femeninos, corpiños, sujetadores y ropa interior. En un principio la NASA prefería la tecnología dura, porque se basaba en la capacidad y resistencia de los materiales, también tenía un carácter cultural ya que la ciencia ficción de la década anterior había publicitado la idea de trajes rígidos, como las armaduras de los caballeros de la edad Media.

Estos trajes hechos de materiales rígidos, con cuerpos segmentados como el exoesqueleto de los invertebrados, extensiones que se adaptaban al movimiento como los robots sumamente incómodos limitaban la movilidad de los astronautas y eran muy incómodos llevándolos periodos prolongados de tiempo. Sin embargo los trajes de Playtex eran todo lo contrario, ligeros, adaptables y extremadamente cómodos. Fueron diseñados para ser usados.

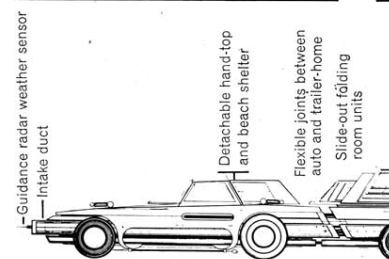
Estos trajes los diseñó una empresa especializada en sostenes y corpiños, cosidos a manos por las costureras de la empresa y con un proceso totalmente artesanal en comparación con los otros trajes. Había un problema con la percepción que se tenía de esta empresa ya que competían con empresas especializadas en crear bombarderos, campanas de buceo y maquinaria bélica. Mientras que esta empresa fabricaba sujetadores, también el hecho de que las costureras y no ingenieros fabricasen los trajes eran un factor en contra para estos trajes. Por fortuna, eligieron los trajes de Playtex, de mejor rendimiento y mejor diseño, quedando superadas la percepción negativa que se tenía de estos trajes. Estos trajes confeccionados por costureras, se convirtieron en un símbolo de creatividad y progreso. Gracias al progreso que tuvo lugar con el programa



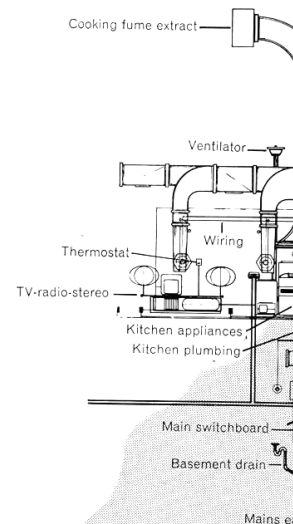
tecno

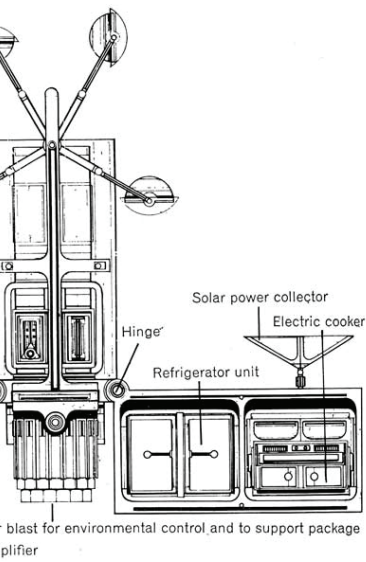


Trailmaster GTO 2+2
with beefed rear and drive-train

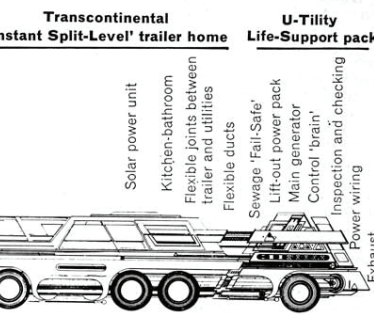
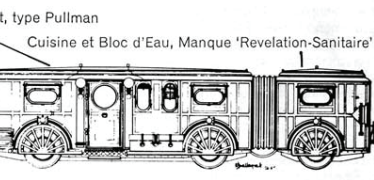


Movi

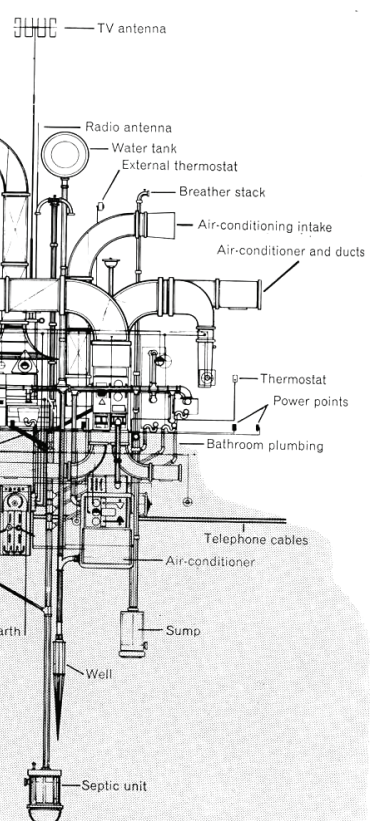




logía



lidad



espacial, se generaron sentimientos de creación positiva y optimismo.

La llegada a la luna obligó a los arquitectos a imaginar un futuro diferente. Tenían que crear un futuro donde poder transformar el mundo, desafiando el miedo y buscando la transformación de la sociedad.

Estos tarjes espaciales blandos abrieron las puertas a pensar que se puede ser creativo e imaginativo con elementos que se pueden hacer a mano, no es necesaria alta tecnología para hacerla, o inventar materiales nuevos usando las herramientas que ya tenemos se pueden hacer elementos que innoven, imaginando mundos nuevos.

Un hogar no es una casa. The Unhouse

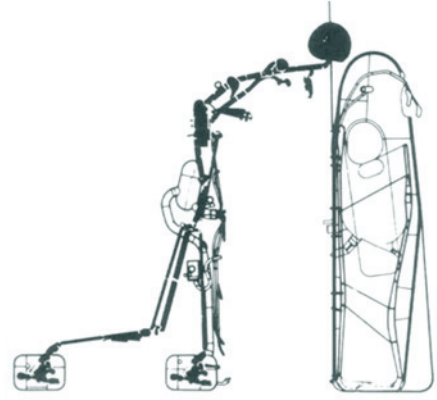
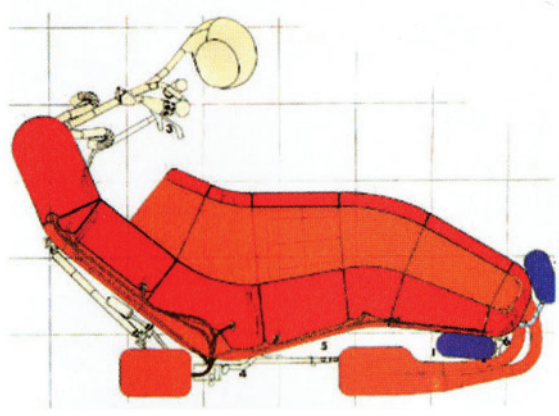
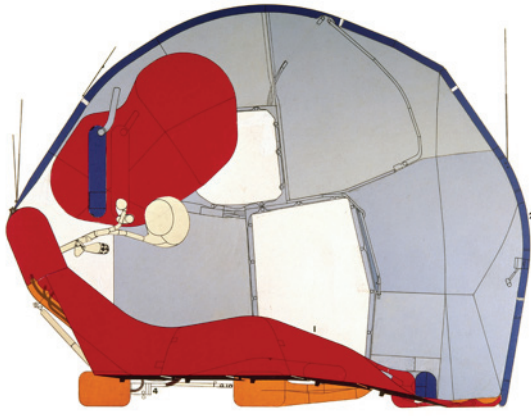
Adentrados en el terreno de la ocupación espacial, hemos visto como el sujeto de la arquitectura genera su espacio y su límite. El límite es una apropiación que nosotros hacemos habitando, y el ser humano busca ante todo un hogar para habitar. En este hacer nuestro el mundo y ocuparlo encontramos la forma de apropiarnos de él.

Una casa no tiene que ser un hogar, la vida, los modos de vida y como nos apropiamos del espacio no tienen por qué estar ligados a un elemento fijo.

Una vivienda es una forma arquitectónica que sirve para vivir, pero hay otras experiencias espaciales que se apropian del espacio y también se viven en ellas. Dentro de esta idea nos encontramos ejemplos que ponen en crisis los sistemas convencionales de vivienda y de cómo delimitamos el espacio.

Plantear otras alternativas de vida, es una forma de pensar el espacio diferente. El límite no es una mera cuestión formal, no es un problema de piel o envoltente, no es tampoco un problema material y sí que lo es al mismo tiempo. El límite es una cuestión conceptual, el límite es la realidad última de los objetos, es la parte que manifiesta la esencia de las cosas y como hemos visto depende del sujeto que marca los límites de la relación espacial.

La relación de conceptos, la vinculación con las cosas, sentimientos subjetivos que nos plantean una forma diferente de ver el Límite, de ver la realidad.



Michael Webb, Cuchicle 1960

Como poder entender la vida de formas diferentes porque como decía Heidegger, habitar es ser, yo soy en la manera en que habito en el mundo. De esta manera Habitar, Espacio y Limite, son un concepto que se emplea en este trabajo como sinónimos, no podemos entender el habitar sin el límite, la percepción sin el ser es un ciclo que conforma diferentes maneras de ver los diferentes sujetos que conforman espacios.

Un ejemplo de traje habitable también lo encontramos en la propuesta hecha por Michael Webb, Cuchicle 1960 y Suitaloon 1967.

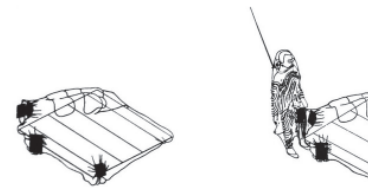
Cushicle es uno de los proyectos a partir de los cuales Mike Webb, dentro del grupo Archigram, investiga sobre el concepto de vivienda como cáscara o envoltente fácilmente transportable y de fabricación en serie.

Según el propio Webb, el Cushicle permite a las personas transportar consigo un hábitat completo (entendido como ambiente en el que vivimos).

El término Cushicle deriva de la unión de las palabras cushion, almohadón o cojín y vehicle, vehículo. Así pues, Webb parece querer combinar el confort y comodidad con la facilidad de transporte o espíritu de vivienda nómada. Esta característica es una constante en muchas de las propuestas de Archigram. Sus proyectos tratan de dotar al usuario de la mayor libertad posible a la hora de situar el emplazamiento de su vivienda, ya sea a la escala de ciudad Walking city hasta la de la propia vivienda Capsule Houses.³⁵

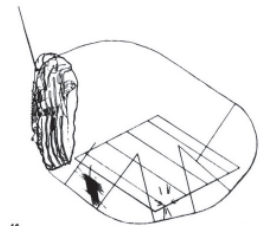
Esencialmente, el Cushicle se compone de en un chasis tubular capaz de ser propulsado, un colchón o silla de aire ergonómico y una membrana con doble recubrimiento de tela que, en combinación con el chasis, puede ser hinchada, dando lugar a un habitáculo o estancia unipersonal. Así mismo, estaría equipado con pequeños contenedores de alimento y abastecimiento de agua; Así mismo, contaría con un brazo articulado con radio y una proyección de televisión en miniatura.

35 A guide to Archigram: 1961-74 (Archigram Group). London Academy Editions.



13

14

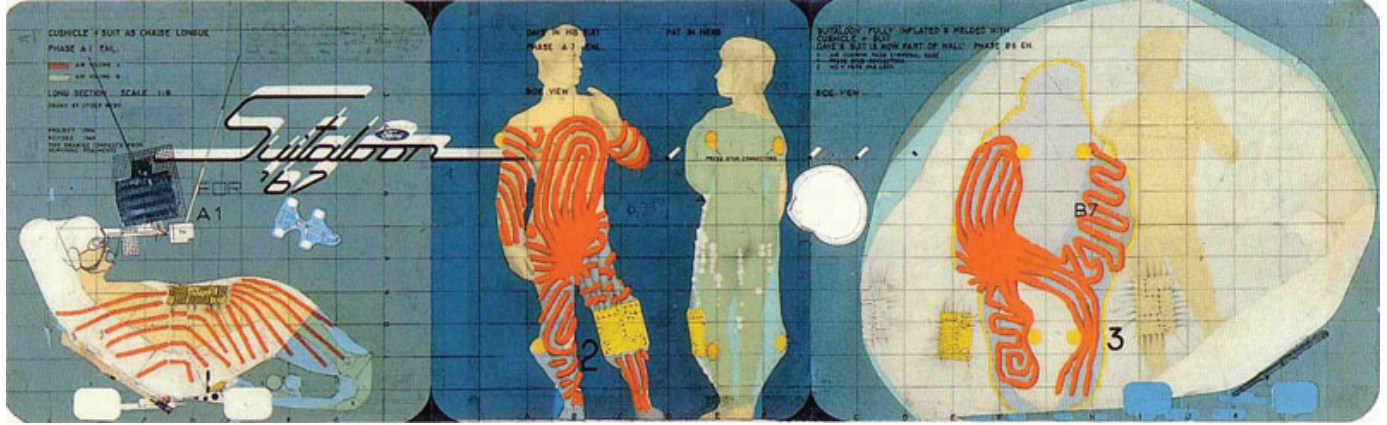


16

17

Suitaloon 1967 esquema





Michael Webb, Suitaloon 1967

Unidad mínima
transportable
confortable

traje hecho a
medida

Hábitat mínimo

El cushicle es un intento de cubrir todas las necesidades básicas de una persona descanso, alimento, transporte, diversión... en el menor espacio posible, es decir, condensar el módulo de vivienda hasta su mínima expresión. Al mismo tiempo, el hecho de que se traten de elementos prefabricados en su totalidad, conformados enteramente en fábrica, tiene como objetivo la mayor accesibilidad por parte de la población.

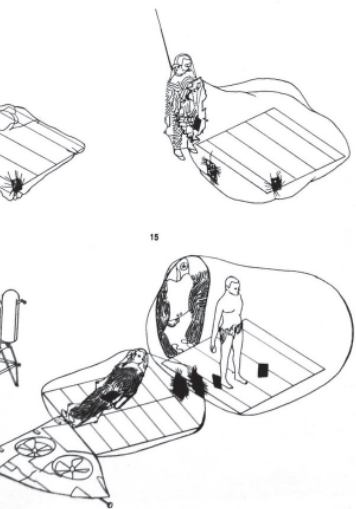
Suitaloon es una casa inflable nómada, concebida para ser utilizada como un traje que proporciona lo mínimos para poder sobrevivir. El Suitaloon fue diseñado para ser un componente complementario de la Cushicle.

Es una especie de traje hecho a medida, como si de un sastre se tratara, que es capaz de regular los parámetros de temperatura, humedad, nos alimenta, nos limpia, de forma que vaya siempre con nosotros y poder así establecer un vínculo con su ocupante y protegernos del exterior.

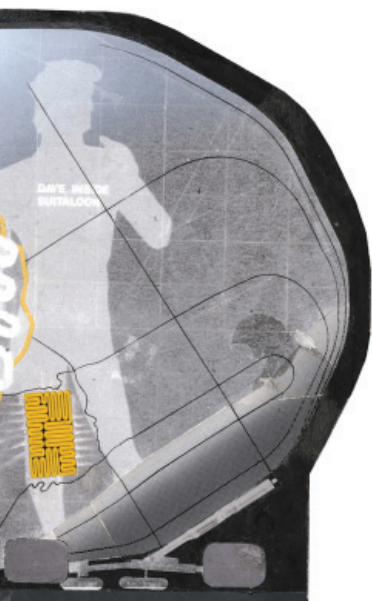
Con estos dos proyectos complementarios generan un hábitat mínimo para el sujeto, llevándolo al extremo. Con este traje de supervivencia mínimo como el que tenían los astronautas para sobrevivir en el espacio. Dan una alternativa a la vivienda convencional, cumpliendo los mismos objetivos de la vivienda, las necesidades básicas de una persona descanso, alimento, transporte, diversión.

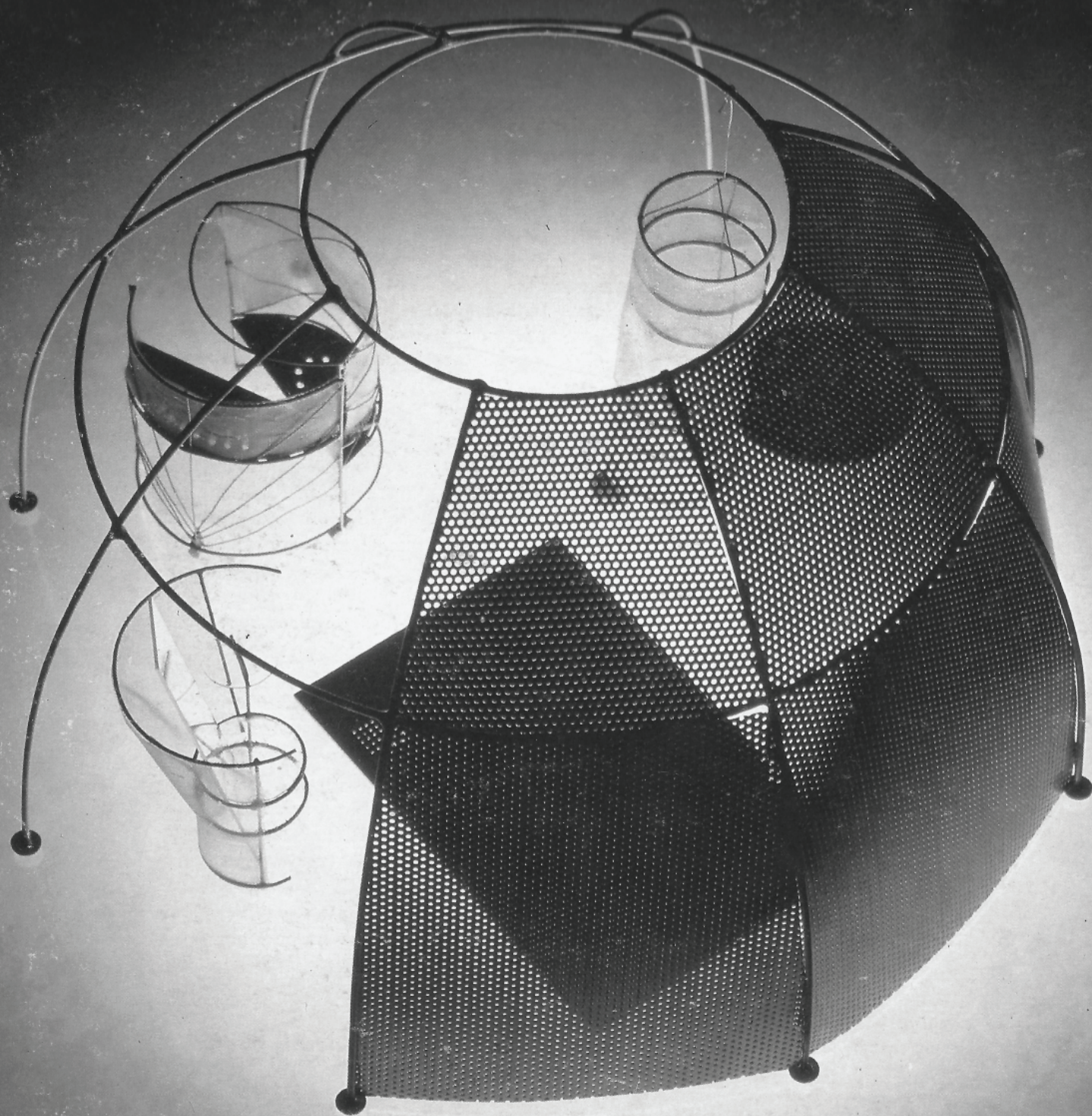
Pero desde un punto de vista abierto y móvil, donde el espacio queda delimitado por el espacio vital mínimo que una persona pueda necesitar. Este espacio está destinado a convertir al ser humano en un nómada, que coloniza el territorio con su pequeña unidad de vivienda. Crea un límite diferente cada día, según las necesidades que pueda tener y establece una red de relaciones que posibilitan que esta forma de vida sea posible. ³⁶

36 A guide to Archigram: 1961-74 (Archigram Group). London Academy Editions.



de utilización





3.3 De lo permanente a lo cambiante

espacios
difusos

Los espacios difusos, los espacios intermedios, espacios de relación, el espacio epoje, espacio y límite son el mismo concepto, que posibilita la relación. Relación es la que dispone el sujeto y el espacio habitado, una relación compleja llena de contradicciones que no son incompatibles sino complementarias. La relación que tenemos con el espacio es la forma con la que no apropiamos del mundo.

Esta apropiación tiene infinitos grados de formalización y de materialidad, pero en esencia pueden ser iguales. Ya que el límite no viene dado por la materia sino por un elemento inmaterial, intangible que es la relación que se produce entre la realidad y el sujeto que se apropia de ella.

infinitos
grados de
formalización

El sujeto que proponen Blanchot, Deleuze y Guattari, Lyotard, Derrida, que por seguir las normas adquiere un resultado sin sentido. Ya que en una sociedad en la que el sujeto como individuo debe buscar su espacio, no puede encontrar lo que necesita siguiendo las normas tradicionales.

el individuo
debe buscar su
espacio

“la muerte del sujeto” que proclama Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, con una idea muy parecida a Nietzsche, como lo llamaba Paul Ricoeur la filosofía de la sospecha,³⁷

Ricoeur dijo que “La dominan [la escuela de la sospecha] tres maestros que aparentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche y Freud.”

la conciencia
en su conjunto
es una
conciencia
falsa

Los tres maestros de la sospecha: Marx, Freud y Nietzsche, aunque desde diferentes presupuestos, consideraron que la conciencia en su conjunto es una conciencia falsa.

Así, según Marx, la conciencia se falsea o se enmascara por intereses económicos, en Freud por la represión del inconsciente y en Nietzsche por el resentimiento del débil. Sin embargo, lo que hay que destacar de estos maestros no es ese aspecto destructivo de las ilusiones éticas, políticas o de las percepciones de la conciencia, sino una forma de interpretar el sentido.

³⁷ Ricoeur, Paul (1999). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo Veintiuno. ISBN 968-23-0173-4. pg 32

Lo que quiere Marx es alcanzar la liberación por una praxis que haya desenmascarado a la ideología burguesa. Nietzsche pretende la restauración de la fuerza del hombre por la superación del resentimiento y de la compasión.

Freud busca una curación por la conciencia y la aceptación del principio de realidad. Los tres tienen en común la denuncia de las ilusiones y de la falsa percepción de la realidad, pero también la búsqueda de una utopía.

Los tres realizan una labor arqueológica de búsqueda de los principios ocultos de la actividad consciente, si bien, simultáneamente, construyen una teleología, un reino de fines. Ricoeur, como ellos, acepta el lado ascético de la reflexión, su papel de aguafiestas ante determinadas percepciones de la realidad. Pero tras el necesario purgatorio de la crítica marxista, freudiana y nietzscheana, viene la recuperación del sentido, el restablecimiento de una ingenuidad purificada y fuerte.³⁸

Nietzsche estudió los modos a través de los cuales los saberes de las nuevas ciencias humanas se constituyen en instrumentos de las relaciones de poder, como el conocimiento adquirido a través del desarrollo de las ciencias humanas en el arco clásico deriva en nuevas formas de dominación y crueldad. El hombre ya no es más un individuo libre y central que crea y construye a su imagen y semejanza: es un producto social, funcional a determinadas relaciones de poder, cuyas pautas de comportamiento están sometidas a vigilancia. No existe ya armonía entre cuerpo y razón. El cuerpo ha sido reificado, cosificado, convertido en objeto, incapaz de toda acción individual ajena a las necesidades del estado.³⁹

El sujeto no es ya un productor individual de significados sino más bien un conglomerado heterogéneo, con perfiles borrosos, un movimiento una "entidad variable y dispersa cuya verdadera identidad y lugar se constituyen en las prácticas sociales" Michael Hays modernism and the posthuman subject 1992

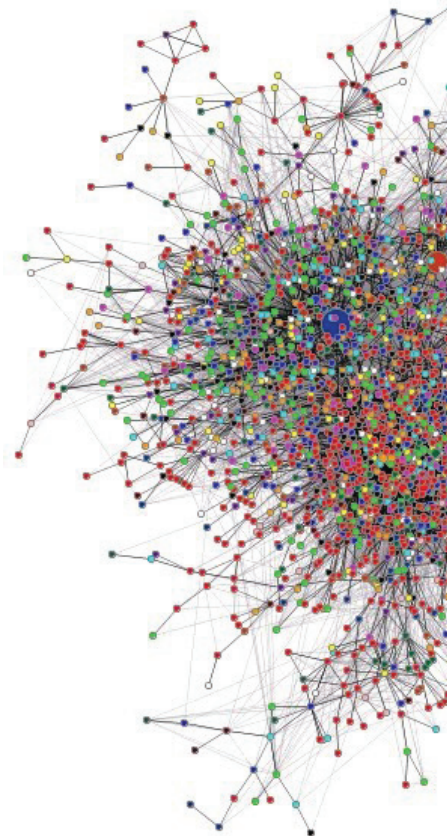
38 Carlos Eymar El Cicerone. En memoria de Paul Ricoeur revista el ciervo revista de pensamiento y cultura. Julio-Agosto 2005 nº 652-653

39 Iñaki Ábalos, 2000, La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad, Gustavo Gili, Madrid / pg. 150-154

Liberación
ideológica

Restauración
de la fuerza
del hombre

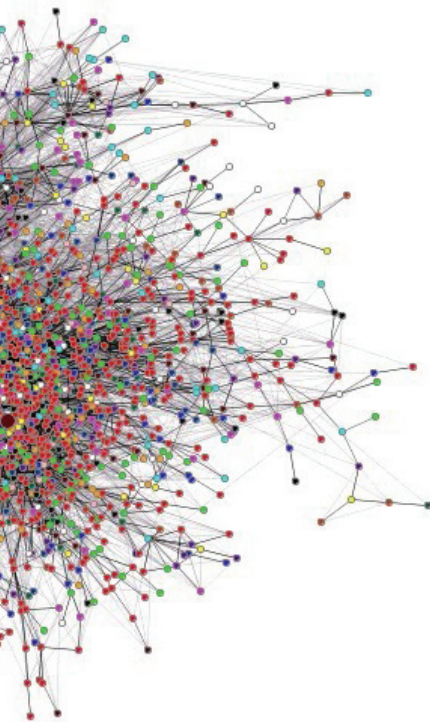
Curación de la
conciencia



conglomerado heterogéneo

La desaparición del sujeto

El parásito entendido como modelo



Algo que solo es enunciable en plural. Blanchot "el sujeto no desaparece: es una unidad muy determinada la que es problemática, ya que lo que suscita el interés y la investigación es precisamente su desaparición (es decir, esta nueva manera de ser que consiste en la desaparición), o incluso su dispersión que no llega a aniquilarle aunque no solo ofrezca el más que una pluralidad de posiciones y una discontinuidad de funciones"⁴⁰

La desaparición del sujeto es la nueva forma de expresar al sujeto en esta época, es adoptado por diferentes autores que califican al sujeto de diferentes formas, El parásito de Derrida, los nomadas de Deleuze y Guattari el vagabundo de Lyotard.

Derrida usa la metáfora del parásito para definir al objeto y al sujeto de su pensamiento. "socavar los cimientos del edificio de la metafísica..." formulado explícitamente como prolongación del iniciado por Heidegger, mientras con la segunda the para-site, el que está fuera de sitio, otra imagen topológica.

Describe la actitud, el procedimiento, la mecánica deconstructiva, que posibilita la creación de estos espacios aprovechando la existencia de una jerarquía superior, se desarrolla como pura crítica, como deconstrucción.

El parásito entendido como modelo es el intruso que se instala en la vida de terceros, las otras formas de pensar, poniendo en evidencia con su sola presencia la construcción de una compleja trama de leyes y convenciones secretas, no formuladas, cotidianas, que teje la red que compone la seguridad y los mecanismos de defensa privado, el conjunto de normas con las que se organiza la violencia en lo doméstico y su través, por extensión o por oposición de la violencia pública.

Gilles Deleuze, trabaja en esta incapacidad de construir totalidades coherentes, Mil Mesetas 1980, escrito con Félix Guattari, es una panorámica múltiple y caleidoscópica del universo de las sociedades capitalistas, desde una óptica atravesada por sus propios efectos psíquicos, en ella afloran los nómadas como sujetos cuyas prácticas sociales podrían ser vistas como un modelo de acción capaz de oponerse,

⁴⁰ Blanchot, Michae foucault tel que Je l' imagine, editions Fata Morgana, Paris 1986 ed castellano, foucault y como yo lo imagino prefectos Valencia 1988, pg. 147

construyendo "máquinas de guerra" frente al estado moderno y su modelo jerárquico/pastoral. En Mil mesetas se confunden el vagar de la visión esquizoide entre un exterior y un interior que no siempre concuerdan, y los modos de organización de sujeto que quedaría descrita por los principios de organización rizomáticos- de conexión y heterogeneidad, de multiplicidad, de ruptura asignate, de cartografía y calcomanía, contrapuestos a los clásicos modelos arborescentes o piramidales tipo causa efecto, implícitos a las formulaciones científicas y filosóficas tradicionales.⁴¹

Un espacio liso, implícito a la movilidad nómada, frente al espacio estriado, ligado al sedentarismo y a su través al estado moderno, contiene y desarrolla el léxico necesario para implicar la propuesta de un programa de trabajo basado en el abandono de algunas categorías más estables asociada a la disciplina arquitectónica.

Forma de filosofía diferente del genealógico y jerárquico, La similitud de la imagen del nómada con la aparición de cambios de conducta en las sociedades avanzadas, derivado en gran medida de cambios económicos, tecnológicos y demográficos parejos, es sin duda algo más que una oportuna coincidencia.

En términos sociológicos, esta nueva forma de ser se describe convencionalmente como un aumento de la movilidad y paralelamente una disminución de la importancia de la familia y de la razón doméstica, esa asociación tradicional establecida entre un lugar, una familia, una casa y una localización física en la que inscribir la propia existencia, automatización y movilidad que conllevan una instalación en el mundo fugaz e individualizada.

El sujeto utiliza el desarrollo tecnológico como infraestructura vital y cultural. El nómada fagocita el esfuerzo colectivo en su propio beneficio.

Perfil borroso como imagen del sujeto. Se desvanece el perfil de sujeto tradicional y con el modelo antropocéntrico clásico, el sujeto es el que se desmaterializa, porque pierde las bases que sustentaban su esencia tradicional, la familia y las relaciones espaciales que generaba. El sujeto se vuelve más individual, mas imprevisible con relaciones diferente, menos cotidianas, es móvil, tecnológico y se relaciona de formas diferentes.

Un ejemplo de este uso de la tecnología, la relación

41 DELEUZE, G., MASOTTA, O. and ACEVEDO, H., 1981. Empirismo y subjetividad. 2ª edn. Barcelona: Gedisa.



1969 Iglesia Nómada



similitud de
la imagen del
nómada

aumento de la
movilidad





[Hans-Walter Müller]



desarrollo
tecnológico
como
infraestructura
vital y
cultural



con el sujeto y la movilidad lo encontramos en este ejemplo de Hans-Walter Müller.

En 1963, un cura de la diócesis de Nantes llamado Michel Brion quiso construir una iglesia en el balneario de La Baule al percibir la movilidad de fin de semana y veraniega de los habitantes de la ciudad.

Hans-Walter Müller financió y construyó una iglesia neumática para las fiestas de esta localidad. Estuvo un fin de semana activa y dónde se realizaron misas para unas doscientas personas.

Con una apropiación del lugar, la movilidad de una simple envolvente dio lugar a un espacio para la liturgia. Cargado de sentimiento y de fuerza, ya que el material se transparentaba desde el interior y permitía la entrada de una luz tamizada por el material de la envolvente.⁴²

Este modelo lo también lo investiga Toyo Ito con la chica nomada de Tokio 1985-89,

Precisamente la muchacha que vive sola y que vaga por la inmensa llanura de los media llamada Tokio, es la que más disfruta de esta ciudad, pero, ¿qué es una casa para ella?

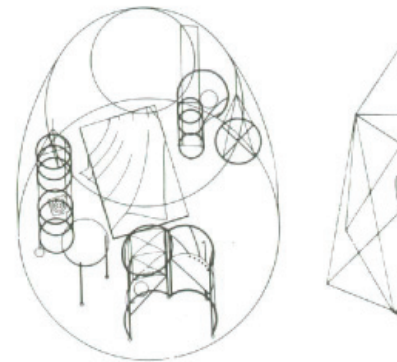
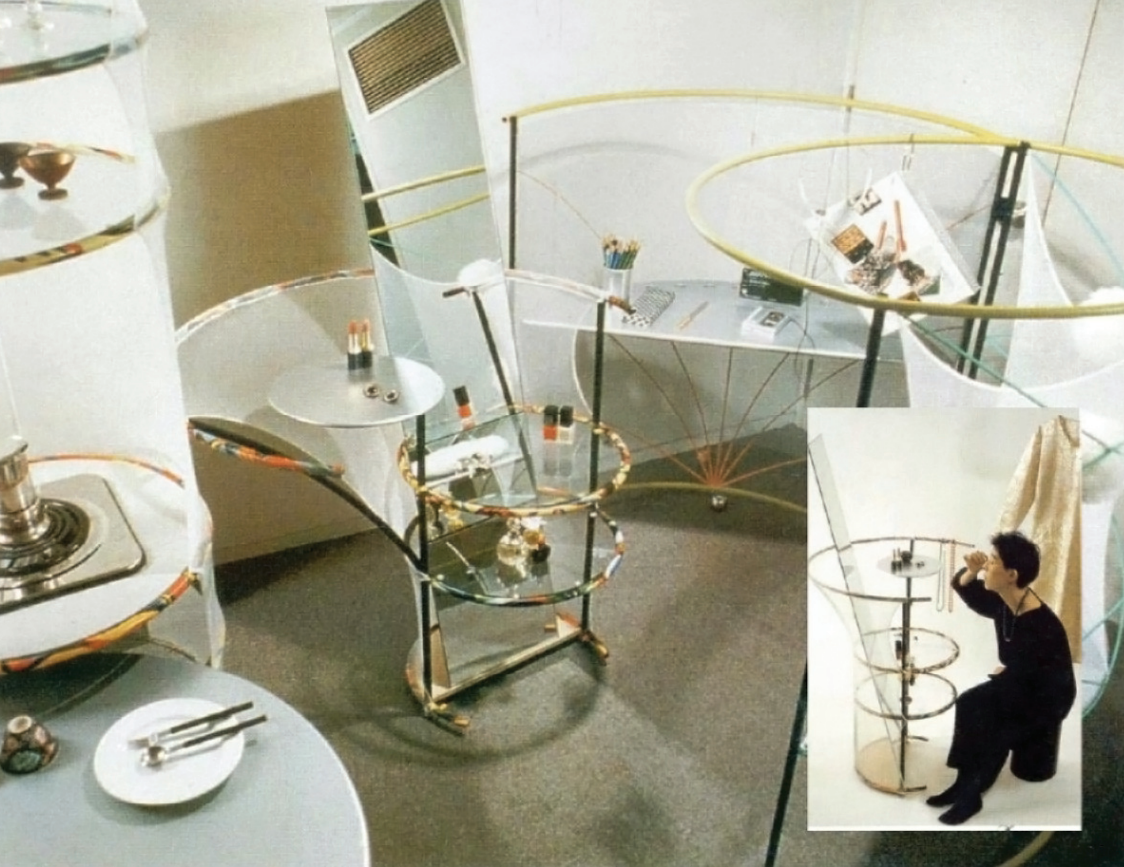
El concepto de casa para ella está desperdigado por toda la ciudad y su vida pasa mientras utiliza fragmentos de espacio urbano en forma de collage(...) La muchacha nómada pasa por los espacios de moda (...) como en un ensueño.

Su vivienda es una tienda - cabaña, o sea el pao, que se puede trasladar de un punto a otro, y en cuyo centro está colocada la cama y otros tres muebles a su alrededor:

1/ El mueble inteligente: Un dispositivo para colocar y guardar el aparato destinado a obtener información de lo que ocurre en la ciudad y almacenarla. Es una cápsula de información para navegar por la ciudad.

2/ Mueble para el coqueteo: Una combinación de tocador y armario ropero. El espacio urbano es un escenario y antes de subir a él, ella tiene que maquillarse y arreglarse.

⁴² Les années ZUP. Architectures de la croissance 1960-1973 [2002] Techniques et Architecture N°304 [1975]



PAO 1 y PAO 2 para
tokio, Toyo Ito 1985

3/ Mueble para la comida ligera: Una combinación de una pequeña mesa y de un armario para guardar la vajilla y los utensilios necesarios para comer (...)

Tanto los muebles como el pao de la muchacha nómada están hechos de una película translúcida, igual que la ropa que cubre suavemente su cuerpo. Desde el punto de vista de su cuerpo, tanto los muebles como la habitación y la casa e incluso las fachadas y las calles, no presentan grandes diferencias entre sí. Todo ello no son más que películas que van extendiéndose de forma similar (...)

De esta forma los habitantes urbanos, simbolizados por las muchachas nómadas de Tokio, visten ropas metálicas por su sensación corporal androidea y reaccionan ante el espacio con menor intensidad que ante lo que se ve en las pantallas. Nuestra piel, sin darnos cuenta, empieza a percibir las materias inorgánicas y artificiales como el metal o el plástico con más naturalidad que las materias naturales. Asimismo empieza a percibir el espacio ficticio e imaginario como algo más confortable que el espacio real. La ciudad recurre a tal cuerpo androide, ofrece un espacio experimental, simulado, fragmentado y cada vez más cerrado, y sigue formando androides adecuados para este escenario (...)

Nosotros, que ya tenemos una sensibilidad corporal como la de un androide, no volveremos jamás al mundo de lo real(...) ⁴³

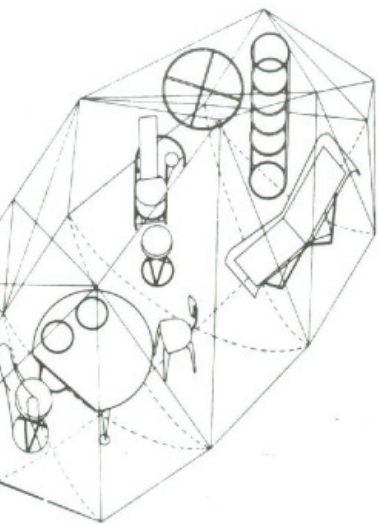
El mueble
inteligente

Mueble para el
coqueteo

Mueble para la
comida ligera

habitantes
urbanos

⁴³ Toyo Ito, 1988, Una arquitectura que pide un cuerpo androide / en: 2000, Escritos, pp: 61-65



la chica nomada de
y 1989

transformación
del espacio
privado

sujeto es
el que se
desmaterializa

El sujeto se
vuelve más
individual

imprevisible
con relaciones
diferente

PA0 1 y 2 para la Chica nómada de Tokio, una de las investigaciones sobre la transformación del espacio privado. Recupera conceptos como la ocupación del espacio, la conceptualización de espacio y la creación de límites más difusos dentro de unas fronteras más grandes perteneciente a una estructura mayor.

Desde los años de posguerra hasta hoy, la metáfora del nomadismo es un recurso frecuente para la interpretación del sujeto postindustrial. Este sujeto nómada vive en una transformación constante, este sujeto de perfil borroso como imagen del sujeto. Se desvanece el perfil de sujeto tradicional y con el modelo antropocéntrico clásico, el sujeto es el que se desmaterializa, porque pierde las bases que sustentaban su esencia tradicional, la familia y las relaciones espaciales que generaba. El sujeto se vuelve más individual, mas imprevisible con relaciones diferente, menos cotidianas, es móvil, tecnológico y se relaciona de formas diferentes. Evolución de los autómatas de ciencia ficción de Archigram y el hombre natural de Reyner Banham.

Este sujeto reconoce su propia individualidad, reconoce sus límites y los establece. Crea nuevas relaciones que la arquitectura debe promover. Debido a las prácticas consumistas, el sujeto debe volver a reconocer su propio cuerpo, y tener una experiencia propia tamizada por prácticas y hábitos de vida diferentes.

Esta visión de la casa nómada, es una visión que pretende una reconstrucción del individuo actual, con unas normas diferentes a la Unhome de Reyner Banham. En la versión de Banham la casa era un elemento autónomo que podía moverse a conveniencia del sujeto, apropiándose de todo el entorno y creando un cosmos autoabastecido que se aprovecha de todos los recursos.

Para esta forma de colonización espacial no se necesita una estructura propia, sino una infraestructura de abastecimiento de energía que ponga en funcionamiento el módulo habitacional. La PAO para la chica nomada se aprovecha del sistema económico y social en el que se enmarca, La necesidad no es de una infraestructura que de servicios para abastecer la unidad, sino que necesita de una estructura compleja que posibilite toda la forma de vida de la chica.

Este elemento parasita un organismo complejo, el sujeto elegido para personalizar la unidad es una mujer soltera, joven y económicamente autónoma. Conceptualmente tiene más semejanza con el Cushicle de Mike Webb de 1966. Ya que su materialización y forma de entender las prácticas de la vida y la toma de posesión del lugar necesitan de las mismas condiciones.⁴⁴

El Cushicle es una mochila transportable que permite llevar todo el equipamiento necesario para poder vivir, es una unidad mínima de vivienda, que plantea una vida nómada, con este elemento se consigue apropiarse del espacio necesario para poder colonizar el espacio.

El límite que propone Ito es un juego entre lo público y lo privado, una relación más compleja de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el organismo al que parasita. La unidad de la chica nómada no se transporta. Su casa está por toda la ciudad, se apropia de toda la ciudad, la ciudad con todos sus equipamientos y servicios, su forma de vida se hace uso de los elementos que proporciona la ciudad. Hace uso de la oferta que da el consumismo, no mira con recelo a la ciudad ya que esta es su casa, todo el sistema es su hogar.

La búsqueda de una intensificación de la experiencia, forzar que las relaciones sean más intensas y llevar al extremo la forma de habitar la ciudad. Busca nuevas prácticas sociales, y espaciales buscando una identidad nueva.

44 Toyo Ito, 1985-2000, El Croquis núm 71, Madrid Toyo Ito:El tiempo ligero Iñaki Abalos +Juan Herreros

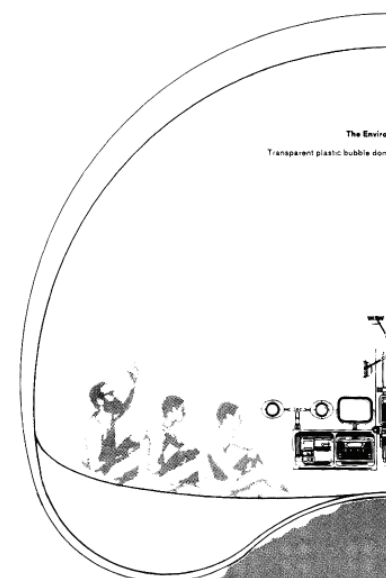


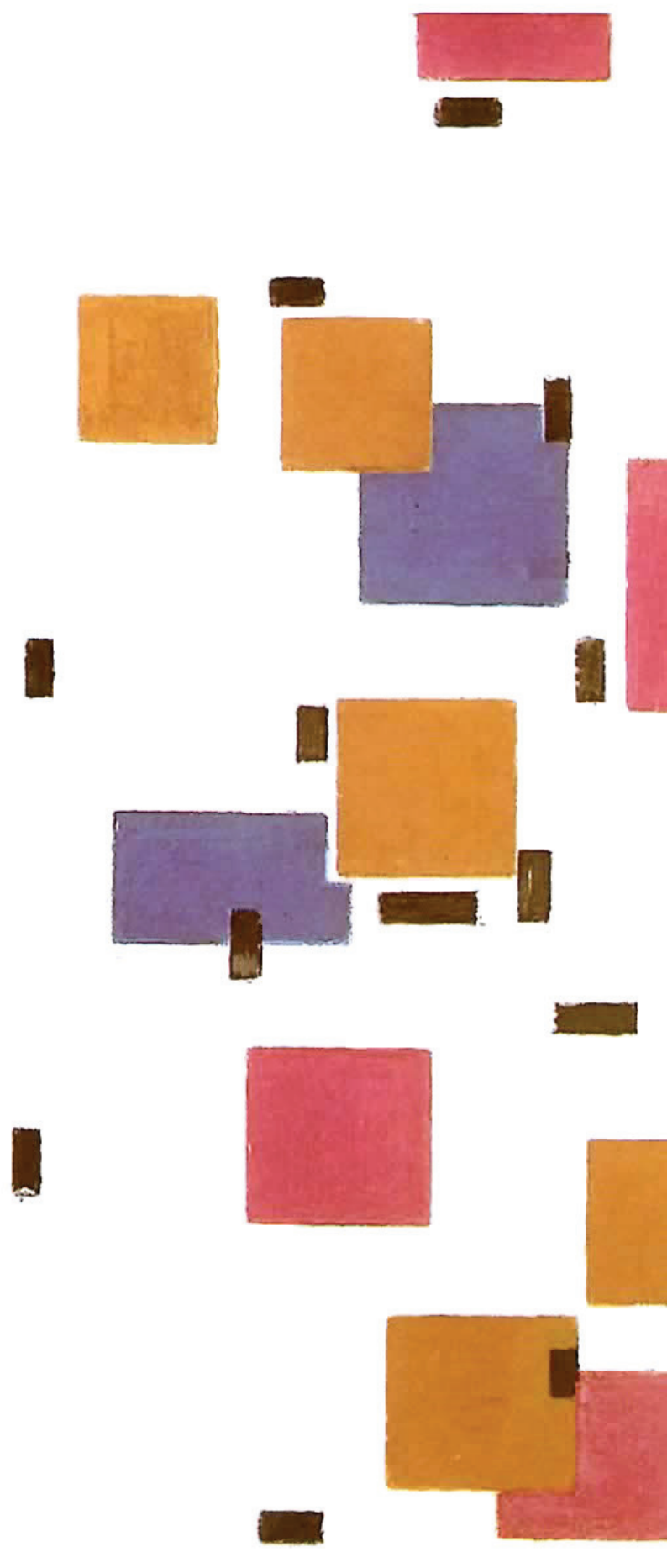
Michael Webb, Cushicle 1966



PAO 1 para la chica nomada Toyo Ito 1985

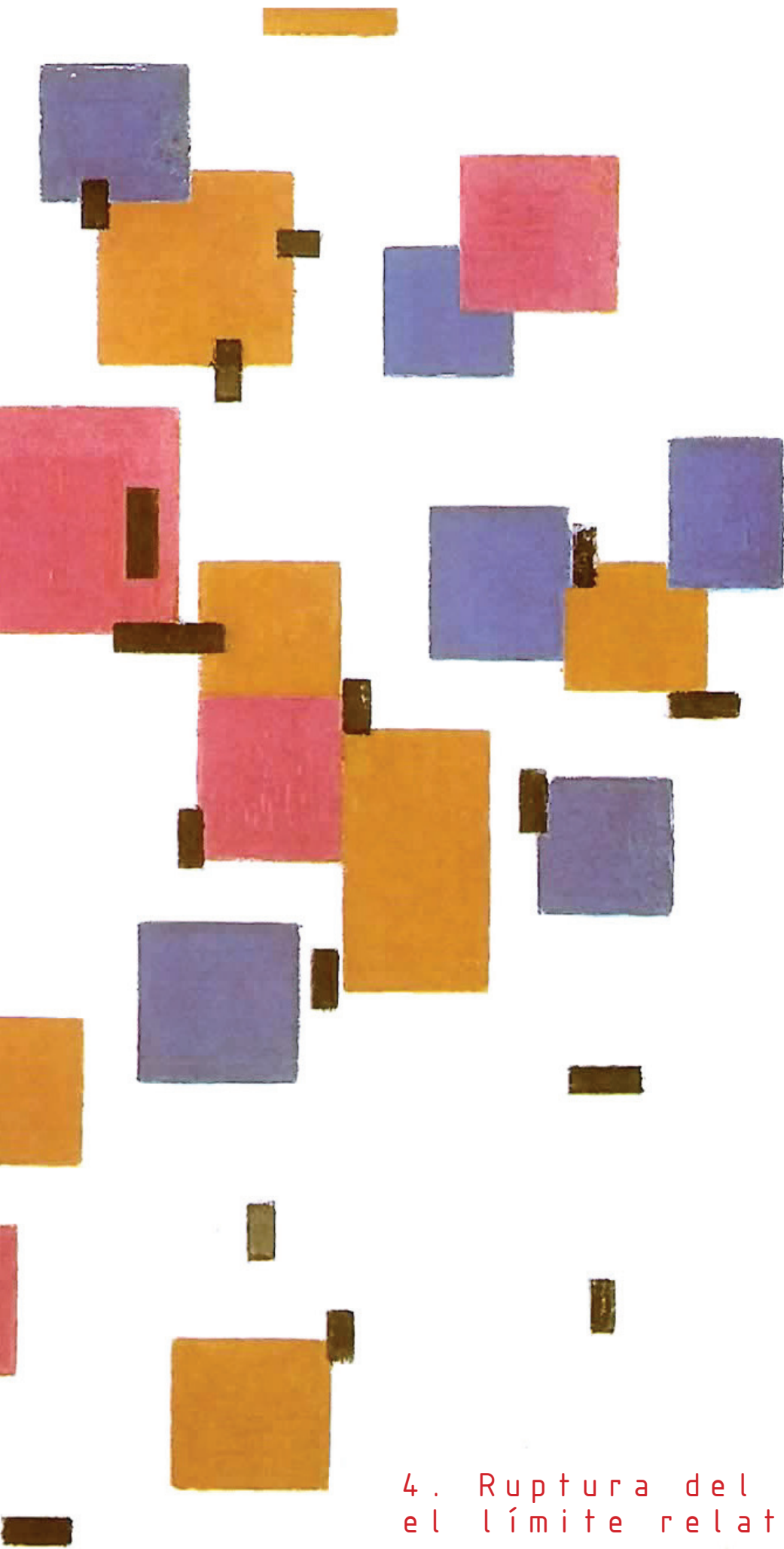
UN-House. Reyner Banham y





Piet Mondrian, Composición en color A, 1917

PM '17



4. Ruptura del límite: el límite relativista



4.1 Conceptualización de espacios

Los límites relativistas hacen referencia a una forma de entender el espacio desde puntos de vista totalmente opuestos, es un límite que plantea la oposición de conceptos que en principio pueden parecer opuestos pero que para este tipo de límite son complementarios. La ruptura del paradigma clásico de la ciencia que se produjo a principios del siglo XX dio como consecuencia una renovación en la forma de entender los conceptos que hasta ahora podían haber parecido verdades universales. Con esta catarsis conceptual se pusieron los cimientos para una nueva forma de comprender el mundo y el espacio.

Para entender la conceptualización de espacios tenemos que hacer un acercamiento a lo que supuso la teoría de la relatividad en las ciencias y en la arquitectura. La teoría de la relatividad está compuesta por dos grandes teorías la de la relatividad espacial y relatividad general.

Estas teorías trataban de resolver la incompatibilidad entre la mecánica newtoniana y el electromagnetismo. Estas teorías fueron publicadas en 1905 y 1915 respectivamente y supusieron un cambio en el paradigma científico.

Es una teoría revolucionaria desde cualquier posición epistemológica, Todas las teorías posteriores tuvieron que ajustarse a ella para no quedar relegada en el paradigma científico. En un principio la teoría de la relatividad parecía modélica para cumplir los requisitos propios de una ciencia fenoménica, ya que había eliminado entidades innecesarias a costa del paradigma newtoniano.

Había eliminado elementos metafísicos presentes en la física newtoniana. Pero la relatividad hace conexiones entre conceptos y experiencia que se acercan más a un modelo matemático de deducción, la simplificación de la teoría obedece a procesos deductivos más que empírico. De este modo cualquier interpretación positivista que diera validez a los planteamientos teóricos por su vinculación a la experiencia previa quedan desarticulados. Para esta teoría la creación de un modelo deductivo que aglutinase todo era la base científica para demostrar su validez. Y la comprobación material de que sus postulados eran correctos adquiriría una magnitud secundaria ya que mientras que los postulados que planteasen fuesen totalmente universales la comprobación física era secundaria ya que el principio no partía de un proceso

previo empirista sino que salida de una deducción lógica que describía el cosmos.

Una ciencia empírica está basada en que todos sus conceptos pueden ser interpretados y verificados desde la percepción. Pero con la unión que se produce en la teoría de la relatividad de espacio y tiempo todo esto se viene abajo. La aparición de un espacio-tiempo cuatridimensional frente al tridimensional euclidiano es lo que marca la dificultad para hacer una ciencia empírica. Ya que pudiendo usar el espacio tiempo dentro de las reglas de la percepción su posterior desarrollo lógico se hace más complicado. Esto supone una pérdida de la homogeneidad del espacio-tiempo, y por tanto una comprensión heterogénea de la realidad no accesible desde la experiencia sensorial. También la explicación de conceptos como la curvatura del espacio tiempo que permiten la explicación de la teoría son imposibles que observar. De esta forma se concluye que cuanto más universal es una teoría mayor es su simplicidad y más difícil es su demostración empírica.⁴⁵

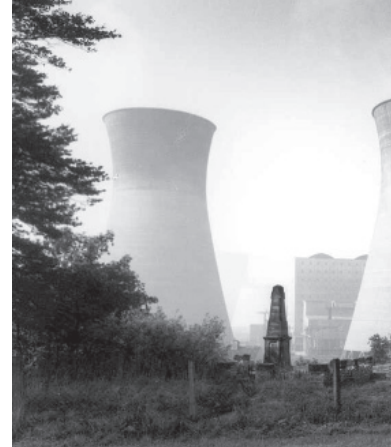
La teoría de la relatividad para la arquitectura cambia también la forma de interpretar el mundo, ya que las cosas empiezan a adquirir un valor relativo. Se empieza a producir una búsqueda de elementos heterogéneos que permitan la incorporación de nuevos matices al proyecto arquitectónico.

Esto se produce porque elemento que en un principio parecían irreconciliables por ser opuestos pueden incorporarse dentro del proyecto creando conceptos complementarios. De tal forma que elementos positivistas y no positivistas se unen para conformar una arquitectura diferente que plantea nuevas relaciones y nuevos espacios.

La relación del sujeto y el límite es sin duda una de las experiencias espaciales más intrigantes que se pueden establecer. La analogía entre el tipo de sujeto y como se apropia de un lugar, cómo un mismo espacio puede entenderse de diferentes maneras según el límite que el sujeto cree.

La creación de un límite consiste por tanto en la forma de relacionarse el sujeto con el mundo a través de la arquitectura.

45 XAVIER GARCIA-RAFFI , LA TEORIA DE LA RELATIVIDAD: Y LOS ORIGENES DEL POSITIVISMO LOGICO UNIVERSITAT DE VALENCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS, 2011 pg 25-30



St Edward's, Brotherton Fe
Eric de Maré 1960



'Skyscraper' fishermen's s
Sussex, Eric de Maré 1956

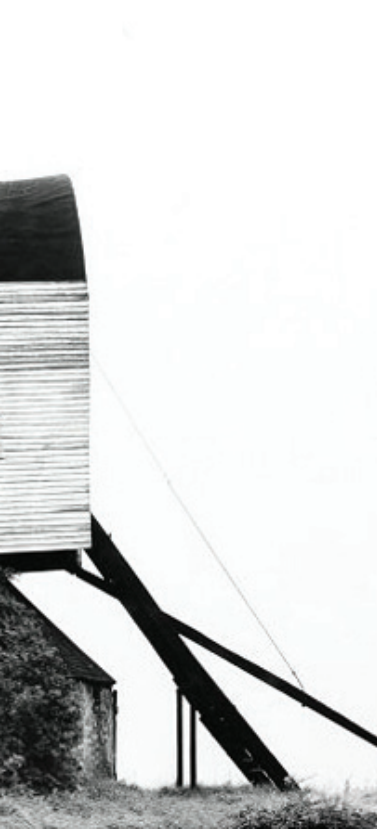




Berridge B power station



Sheds the Stade, Hastings,



En este apartado llamado la ruptura del límite no se establece una ruptura formal con el límite que podría entenderse con una superación material de las barreras físicas que podemos encontrar. Sino que gracias a la nueva visión del cosmos se empieza a entender los espacios, los modos de vida, la arquitectura y la sociedad de forma diferente.

La ruptura de límites viene dada por una visión cosmología relativista, que puede aglutinar conceptos opuestos que convierte en complementarios creando modelos diferentes de arquitectura y de vida.

En el siglo XX nos encontramos dos paradigmas que posibilitan esta forma de habitar.

Por un lado tenemos el paradigma positivista, el progreso y el orden como instrumentos de salvación. El progreso y el orden se ponen a disposición del hombre mediante el desarrollo técnico y científico. Auguste Comte introdujo este término que afirma que el único conocimiento es el conocimiento científico y que tal conocimiento solo puede surgir de la afirmación de las teorías a través del método científico.

De esta forma el sujeto pasa a ser objeto de estudio, la sociedad y el sujeto son material de estudio y se les puede aplicar los mismos procedimientos de análisis que los que usamos para corroborar la ciencia.

El otro paradigma que nos encontramos es el que surge de la impugnación del positivismo. Husserl y Bregson, Heidegger y Merleau-Ponty. Plantearon una corriente subjetivista, que se manifestó con un intento por crear un nuevo subjetivismo o vitalismo. Estos trataban de dar un marco a la ciencia y desvelar el carácter profundamente ideológico del positivismo.⁴⁶

La vida es irreductible a cualquier categoría extraña a ella misma y por tanto va en contra de la reducción a categorías que hace el positivismo.

En arquitectura estos dos paradigmas se enfrentaron también. Team 10 en el CIAM 10 dedicado a los "Problemas del hábitat humano" ellos se enfrentaron al reduccionismo positivista que está presente en todas las escalas de la arquitectura moderna.

46 Iñaki Ábalos, 2000, La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad, Gustavo Gili, Madrid / pg. 35

El sujeto que encontramos mira el mundo de una forma más abierta, crea nuevas normas y establece diferentes formas de entender el espacio. De esta forma nos encontramos con dos formas de ver el mundo y que en principio son irreconciliables, pero como demostró Einstein pueden darse a la vez y formar parte de lo mismo.

Utilizaremos de ejemplo para ver esta unión a Jacques Tati.

La interpretación del mundo que hace Tati está basada en las contradicciones entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el artificio. Optando por lo natural-tradicional frente a lo artificial-moderno, al oponerlos continuamente para intentar demostrar las virtudes de uno sobre el otro.

Esta misma oposición se produce en las edificaciones que aparecen en sus películas, sin embargo cuando se piensa en ellos, lo primero que se recuerda es su sátira de la arquitectura moderna como ámbito donde se producen unos comportamientos ridículos. La arquitectura adquiere así importancia, porque el director la convierte en inductora de un modo de vida que es objeto de su crítica, y para hacer esta crítica, debe enseñar, describir, los edificios en que están inmersos sus personajes.

Crear un edificio, un objeto arquitectónico, es crear un espacio. Las relaciones entre el Cine y la Arquitectura deben centrarse fundamentalmente en las que hay entre los espacios cinematográfico y arquitectónico⁴⁷

En el cine hay dos modos de enseñar el espacio y ambos están asociados al movimiento. Uno es moviendo la cámara de forma que el espectador lo vaya recorriendo. El otro es manteniendo la cámara fija y haciendo que se muevan los personajes dando sensación de profundidad. Tati utiliza este último, mantiene la cámara inmóvil usando planos generales, elige el punto de vista fijo, más natural, en vez de los movimientos de la cámara, quizás más cinematográficos, pero también más "artificiales".

47 Hay más relaciones entre las dos disciplinas, como puede ser la escenografía considerada como construcción formal, sin embargo ésta ha sido más interesante cuando la han desarrollado arquitectos como Poelzig o Mallet-Stevens, por eso es más importante como enseña el espacio arquitectónico un director, que como es su desarrollo formal. Fragmento extraído de il saggio "La Architettura según Tati: Naturaleza contra Artificio"



Modernidad
positivista



Vida privada
intimidad

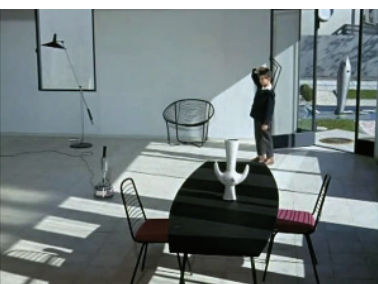




Tradición
subjetiva



Tejido social
vida social



unión del
sujeto



La oposición entre natural-tradicional y artificial-moderno produce dos tipos de edificios, relacionados con los dos tipos diferentes de vida que coexisten en unas películas, en las que la moderna se va introduciendo paulatinamente.⁴⁸

Los dos tipos de edificios se oponen formalmente, así las edificaciones de la arquitectura tradicional están construidas con materiales naturales -la madera en el hotel de Las vacaciones... o en el taller de Tráfico, la piedra de la casa de Hulot en Mi tío-, tienen colores cálidos -marrones, ocre...-, hay un desorden compositivo y una acumulación de elementos, se han edificado por agregación sin una planificación previa -como el pueblo de Día de fiesta-. Por todo ello predominan las líneas curvas frente a las rectas.⁴⁹

En Mon Oncle es en donde realiza una mordaz crítica de la vida, la forma de proyectar y de habitar los espacios que la arquitectura moderna ortodoxa crea. Yuxtapone dos modos de vida, la primera del tío, Monsieur Hulot interpretado por Tati, que vive en una casa poco convencional en el centro de París, vive en un barrio tradicional, dentro de la ciudad, donde hay vida, gente, bullicio y un clima muy social.

Por otro lado nos encontramos a la familia Arpel, formada por Monsieur Arpel directivo de una empresa de plásticos, un hombre aburrido que se rige por los convencionalismos marcados por la sociedad, Madame Arpel la hermana del Monsieur Hulot y el hijo de ambos. Esta familia vive en una casa unifamiliar moderna, en un barrio a las afueras. Donde todo es elitista y marcado por el orden.

El niño y Monsieur Hulot tienen una relación muy cercana, el niño adora a su tío y su forma de vida. La trama de la película gira entorno a la confrontación entre estos dos modos de vida, y tratar de integrar al niño y a Hulot en la vida moderna.

48 Esta introducción es paralela a unos rodajes que se van haciendo cada vez más en estudio hasta Playtime: Día de fiesta está rodada sólo en el pueblo de Saint-Sévère, Las vacaciones de M. Hulot en Saint-Marc-sur-Mer y en los estudios Boulogne-Billancourt, Mi tío en Saint-Maur-les-Fossés, en Créteil y en los estudios de la Victorine y Playtime en un decorado creado especialmente. En Tráfico se vuelve a los exteriores y Parade está rodada en un circo.

49 Il saggio "La Architettura según Tati: Naturaleza contra Artificio", che qui presentiamo integralmente, è apparso in origine in Nosferatu, Revista de Cine, N. 10, Octubre 1992, pp. 48-55.

A través de la confrontación directa de estas dos maneras de vivir podemos ver cómo se desarrollan estas dos formas de entender la vida.

La casa positivista que podríamos atribuir a los Arpel, es una casa moderna donde sus usuarios son representados como moralistas, con un fuerte sentido de lo que es la rectitud, interpretan en el progreso material como consecuencia de su moralidad y como un destino.

El de la felicidad material, es una interpretación superficial y banal de la vida, propia del pensamiento positivista. Son una familia genérica, sin ningún rasgo a priori que les identifique, salvo su casa que es la máxima representación de su identidad. En esta visión de la vivienda, el sujeto que se presenta es un sujeto positivista, en donde el individuo como especificó Comte, queda sumido en la unidad del todo y de todos, debe entregarse a las instrucciones que vienen dadas por la industrialización y el positivismo. A lo largo del discurso narrativo de Mon Oncle, se ve como la familia sigue unas instrucciones precisas de utilización y modo de vida de la casa.

Monsieur Hulot, el tío, es un habitante de París, de un laberinto fenomenológico, e indiferente a toda idea de progreso. Actúa como un parasito, que vive en la ciudad y hace uso de ella. La casa de este personaje es sumamente sugerente, en ningún momento se percibe como es, salvo en las relaciones que en ella tiene con sus vecinos. Es autónoma y tiene un sentido existencial. Es literalmente una casa para la imaginación y los sentidos, una casa fenomenológica. El protagonista ve el mundo y como un niño, con inocencia e ilusión. Por esta razón su sobrino se lleva bien con él. Los dos comparten una visión similar del mundo, comparten la intensidad de la vida y de una existencia mucho más interesante que la que viene dada por unas normas autoimpuestas por la sociedad.

Estas normas son para los Arpel, la ley de su vida, todo tiene un sentido y un plan, han olvidado el tiempo pasado su visión cosmológica se ciñe a su sistema a su modo de vida, mientras que Hulot simplemente vive su vida sin reglas, improvisando con un tiempo recurrente, en espiral superponiendo los diferentes estratos históricos y formas de vida.

Estas dos formas de vida y modelos de arquitectura, presentan una ideas excluyentes entre si pero en ella hay implícito de unión, el modo de vida del

felicidad
material

familia
genérica

instrucciones
precisas de
utilización

laberinto
fenomenológico





Fotogramas Mon Oncle, Jacques Tati 1958 los Arpel viendo la televisión en el umbral

señor Hulot y los Arpel. El niño de la película es participe de los dos mundos y emplea lo mejor de los dos modos de vida, se puede incorporar un poco de cada modo de vida a un modo de vida moderno pero ligado a lo pasado. Los Arpel también tienen en su forma de vida formas de entender los espacios y vivir el mundo de forma diferente, la apropiación que tienen de los umbrales, su comedor, su salón, el lugar donde ven la televisión es en el umbral entre el jardín y la casa.

La casa ofrece diferentes posibilidades, diferentes usos, que no tienen por qué venir dados por unas instrucciones, sino por las necesidades propias de los usuarios. El que la casa se entienda de forma más abierta, conceptual y no se limite a lo epitelial. Los Límites en las dos casas la de Hulot y Los Arpel son iguales, los dos generan un límite de relaciones, un límite que posibilita formas de vida alternativas produciendo tiempo universales, tiempos diferentes pero con la misma intensidad. Estos espacio esta forma de ir generando los límites no pertenecen al positivismo ni al subjetivismo, sino que en las dos están unidas de una forma relativa lo opuesto es asumido y se convierte en complementario.



Fotogramas Mon Oncle, Jacques Tati 1958
Hulot durmiendo en casa de los Arpel





Esto es una forma en la que el sujeto puede alterar las reglas, puede convertir lo positivo en subjetivo y emplear el modo de relacionarse con el mundo que mejor le parezca. Esta condición genera espacios conceptuales que quedan abiertos y posibilitan la apropiación del individuo, pueden estar generados por formalizaciones modernas pero a la vez ser entendidos de una forma de vida alternativa.

La comuna urbana, el interés sociológico y político, el nuevo arquetipo de la vida moderna, los espacios nuevos mínimos como elemento habitable.

El análisis de ejemplos como The Factory de Andy Warhol, genera en este espacio un modo de vida alternativo. Los modos de vida alternativos a la cultura de masas, con Warhol encontramos como el hecho de apropiarse de un espacio darle un aspecto propio y el ponerlo de moda hace que toda la sociedad considere un espacio que hasta entonces tenía un carácter residual en un artículo de lujo sin el cual no se podría vivir.

Un nuevo espacio que surgió de la necesidad de tener un taller donde trabajar. Warhol vivía con su madre en un piso cercano y The Factory era su taller en donde se explotaba al máximo las posibilidades espaciales.

En palabras de John Cale No se llamaba The Factory gratuitamente, allí era donde se producían en cadena las serigrafías de Warhol. Mientras alguien estaba haciendo una serigrafía, otra persona estaba rodando una película. Cada día ocurría algo nuevo.⁵⁰

El espacio era a la vez taller de la obra artística de Warhol, pero también era un espacio donde se organizaban fiestas, se transgredían las normas de la sociedad, se rodaban películas y se publicitaba a artistas.

Nuevos estilos de vida, la vida cotidiana diferente. Una pérdida de intimidad y valores tradicionales en el modo de habitar, hábitat para sí mismo. The Factory se convierte en un icono del Pop, su estilo transgresor, Billy Name fue el encargado de crear el ambiente interior. Amigo personal de Warhol, es a quien encarga la personalización del estudio.

A Warhol le había encandado el apartamento de Name y le pidió que realizase algo similar en The Factory. Por este motivo se pintan las paredes de plateado y se

50 My 15 minutes Entrevista a John Cale, The Guardian, 12 Febrero 2002

juega con materiales reciclados, llegando a recoger muebles de la calle. El famoso sofá de la Factory se lo encontró Name por la calle y lo llevo a la Factory.

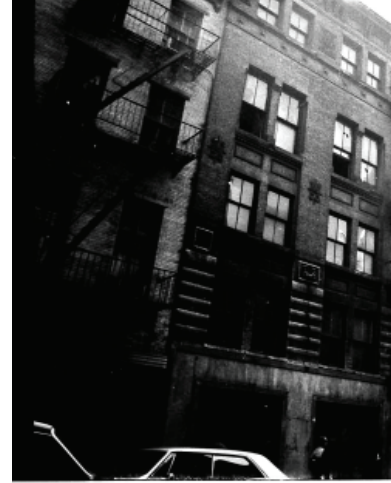
Formas de vida diferente, que son ajenos a las diferencias culturales y son una forma de vivir conforme a otras reglas fuera de lo establecido. En The Factory se rompen todas las reglas sociales y convencionalismo es un lugar de experimentación, tanto artístico como social. El consumo de drogas, prácticas sexuales y todas las manifestaciones artísticas tienen lugar en este espacio.

Marx y Freud, dos figuras cuyo trabajo intelectual se basa en la puesta en crisis del sujeto tradicional y sus formas de habitar. Encontrarían the Factory como un lugar especial donde todas sus teorías se llevaron a cabo, en este espacio se traspasa al sujeto tradicional, liberando toda la represión que imperaba en la época.

Para Marx el sujeto no se desarrolla, no entra en posesión de sí mismo, como individuo ni en familia, sino como miembro de un grupo, de una clase social que le define por completo, negación de la individualidad del hombre y libertad de pensamiento, el hombre no crea ni es lo que imagina ser es el resultado del conjunto de condiciones materiales de producción. Las relaciones sociales, solo a través de la lucha social podrán adquirir en la historia cuyo destino se confundirá con la liberación su dignidad como hombre libre. En the Factory se lucha desde la sociedad se ponen en crisis los valores tradicionales, se crea un propio sujeto libre, al margen de la sociedad en donde se pueda experimentar con otra libertad de pensamiento.

Wilhem Reich dijo que la construcción de un nuevo sujeto implica transformaciones profundas del espacio privado y del espacio público, de las relaciones y vínculos entre ambos.

The Factory supone la construcción de un nuevo individuo, la creatividad de los indivisuos es la que genera un espacio de relación, de usos multiples superpuestos y de una ruptura con la sociedad convencional. Pero a su vez se consigue que la sociedad acepte esto, lo haga suyo y lo valore.



The Factory, Andy Warhol



The Silver Factory, Andy



The Silver Factory, Andy





1963 imagen del exterior



Warhol 1963 estudio de cine



Warhol 1963 fiesta



Los espacios loft donde el trabajo se funde con la vida privada, quedando esta en segundo plano, quedando lo individual, el confort el lujo o la intimidad como algo secundario para su funcionamiento, son espacios que gracias a The Factory se ponen de moda y empiezan a aparecer en la sociedad. Mediante la apropiación del espacio, de edificios, partes de la ciudad o elementos urbanos haciéndolos suyos se cambia la identidad del lugar. La apropiación, el objet-trové y su descontextualización. Es lo que se consigue con esta experiencia espacial, se consigue crear un límite espacial interno, dentro de unas barreras la relación que se produce altera la percepción de nuestras fronteras.

Dentro de un espacio podemos estar en todo ya que la creatividad del hombre genera el espacio interno. El límite por así decirlo es el propio hombre, su espacio se traslada a su forma de vida, de trabajo y de diversión.



4.2 Adaptación del proyecto al límite

La calle, el situacionismo experimento subjetivo de deriva de descubrimiento de una ciudad diferente, de la ciudad de la memoria, lo indeterminado, casual, improvisado son algunos conceptos que se recuperan en esta forma de entender el espacio. Tener en un mismo elemento diversidad de usos y materializaciones.

El límite que estamos analizando en este capítulo es un límite relativista, que une conceptos opuestos y que recoge ideas de unión e interrelación. Recuperar espacios perdidos otorgándoles nueva vida y nuevas relaciones espaciales.

Recuperar la memoria, lo casual, lo improvisado. Recuperar la memoria de nuestra cultura, de sus raíces comunes a toda la humanidad. Escribir el límite con un lenguaje universal de opuestos y relación. El sujeto recupera la condición de definir el límite y de ocupación espacial. Humanizar la arquitectura, buscar alternativas a los postulados positivistas y funcionalistas. Recoger la centralidad del sujeto, pero asumiendo que la comunidad tiene el mismo papel que el sujeto individual.

Dotar al límite, a la arquitectura, al espacio de una calidad y complejidad perdida en la marea de pensamientos. Viajar a la infancia de la arquitectura para encontrar el límite olvidado, recuperando conceptos e ideas contrapuestas.

El viaje hacia la infancia es un posible camino hacia la humanización de la arquitectura, concebida no como mera y única respuesta funcional a unas necesidades, sino como manera de articular la relación del hombre con su entorno, una arquitectura de experiencias ricas, de percepciones sensibles, de espacios vinculados emocionalmente y que permitan una apropiación de lugares mediante el juego.

Van Eyck plantea un nuevo estado de consciencia sobre cuál debe ser el punto de partida de la arquitectura. Recuperar espacios destinándolos para el juego, para los niños y para la propia ciudad, espacios que habían sido destruidos después de la segunda guerra mundial.

Se plantea un redescubrimiento humanista de lo primigenio, un estado de mente abierto a una nueva perspectiva de lo real.

Facultades
primarias

Facultades primarias, la imaginación y la creatividad, que todos poseemos en la niñez y es necesario recuperar. El retorno a un estado de inocencia estableciendo un vínculo directo e inmediato con la ciudad y lo urbano.

Experimentar la ciudad de manera primigenia, de tal forma que la gente también se pueda manifestar de esta manera, la visión de un niño contiene en si todas estas cualidades humanas inmanentes al ser humano pero que en un niño son inmediatas.⁵¹

ciudad tiene
que ser
humana

Para Aldo van Eyck la ciudad tiene que ser humana, deben estar diseñadas para los niños, si no existe una propuesta significativa para ellos tampoco hay un propuesta para los ciudadanos.

La ciudad debe ser plástica, maleable y adaptable de tal forma que se convierta en un espacio constitutivo y esencial.

plástica,
maleable y
adaptable

“La ciudad sin movimiento particular del niño es una paradoja maligna. El niño descubre su identidad contra toda probabilidad, dañado y dañando en continuo peligro e incidentales rayos de luz. Relegado a la periferia de la atención, el niño sobrevive, un quantum emocional e improductivo.

Cuando la nieve cubre las ciudades, el niño, se convierte por un instante, en señor de la ciudad. Entonces si el niño, así asistido, redescubre la ciudad, la ciudad todavía puede redescubrir a sus niños. Si la niñez es un viaje luminoso, dejemos que el niño no viaje en la oscuridad. Donde hay algún espacio, algo más permanente que todavía puede proporcionar la nieve como una corrección modesta. Algo, a diferencia de la nieve, que la ciudad puede absorber, y no totalmente diferente a lo incidental, donde el niño se adapta a su propia aventura.”⁵²

rechazo a
todo tipo de
dogmatismo

Un pensamiento desde la aceptación de la relatividad, desde el rechazo a todo tipo de dogmatismo, hace reinterpretar la abstracción de los conceptos espacio y tiempo, Aldo van Eyck los reinterpreta como lugar y ocasión, requiriendo para ello la interacción con el sujeto. Trata de alejarse de los sistemas de reglas rígidos, busca reencontrar la complejidad, creando para ello un caos en donde poder encontrar el lugar que nosotros podamos habitar.

alejarse de
los sistemas
de reglas

51 Isabel Cabanellas, TERRITORIOS DE LA INFANCIA: DIALOGOS ENTRE ARQUITECTURA Y PEDAGOGIA VV.AA. , GRAO, 2005 pg 61-67

52 Francis Strauven: Aldo van Eyck. The Shape of Relativity. arquitectura&natura, Amsterdam 1998 pg 423

Aldo van Eyck es un arquitecto que jugó un papel muy destacado después de la segunda guerra mundial, su forma de desarrollar la arquitectura es vista por diferentes autores enmarcando su obra de diferentes formas.

pasado y
presente

Charles Jencks lo veía como un representante importantísimo de la tradición idealista que él veía como la corriente principal del Movimiento moderno. Otros autores como Kenneth Frampton, hicieron hincapié en la crítica radical que ejerce sobre el movimiento moderno, y pone especial atención a la poco ortodoxa posición que ocupaba en relación con sus contemporáneos del Team X.

clasicismo y
modernidad

Oriol Bohigas describió la disposición geométrica de las plantas de Aldo van Eyck como un retorno a las técnicas de composición de la ilustración. Por otra parte Adol Max Vogt atribuye la cualidad específica de su trabajo principalmente a su interés por las culturas primitivas. Ignorando los estridentes cimientos de la postmodernidad, Heinrich Klotz incluyó su obra entre las condiciones previas de esta tendencia⁵³

tradición y
cambio

Pero estas visiones no se ajustan a la realidad se puede decir que todas son acertadas pero a la vez erróneas, ya que van Eyck procedía siempre tratando de reconciliar opuestos. Esta relación de opuestos plantea siempre una relación polar cargando su arquitectura de conceptos como, pasado y presente, clasicismo y modernidad, tradición y cambio, simplicidad y complejidad, lo orgánico y lo geométrico.

simplicidad y
complejidad

Aldo van Eyck siempre se centraba en la totalidad de los conceptos, considerado estos conceptos como complementarios y no como opuestos dando una unidad a las partes y siendo una cosa y la otra a la vez, este relativismo se manifiesta en toda su obra y en la forma en que el usuario y el espacio se relacionan, de esta forma podemos ver como el límite espacial que plantea, siempre está lleno de estos conceptos opuestos pero a la vez unívocos que formalizan el espacio.

conceptos
opuestos
unívocos

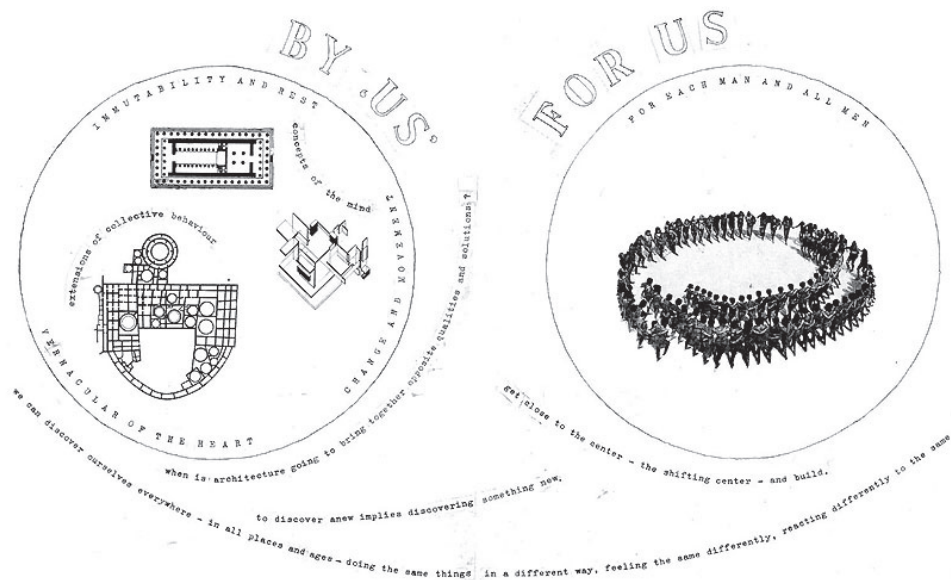
53 Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Harmondsworth, 1973, pp' 311-318.

K. Frampton, 'The Vicissitudes of Ideology', in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Jan.-Feb. 1975, no, 177.

O. Bohigas. 'Aldo van Eyck or a New Amsterdam School', in *Oppositions*, 1977, no. 9, p. 21 -36.

A.M. Vogt, *Architektur 1940-1980*, Propylaen, Munich 1980, p. 61-63 and p. 72-73.

H. Klotz, *Moderne und Postmoderne - Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Vieweg, Braunschweig, 1984.



existencia y
fenomeno

manipulación
formal del
Límite

Circulo de Otterlo CIAM de 1959 en Otterlo

Este dialogo es lo que posibilitaba para el crear arquitectura moderna. Tenía un punto de vista moderno propio de la vanguardia del siglo XX, pero haciendo una visión particular de la historia.

En el CIAM de 1959 en Otterlo, Aldo van Eyck explicó que su trabajo estaba basado en tres grandes tradiciones: La clásica, la moderna y la tradicional. Para explicar esta idea expuso un diagrama con dos círculos. En el primero caracteriza cada una de estas tres tradiciones, con un paradigma de cada una de ellas.

tres
tradiciones,
paradigma
de las
tradiciones

La clásica, inmutable e inmóvil con el Parthenon. La moderna, mutable y móvil con una construcción de Theo Van Doesburg; y la tradicional el corazón de lo vernáculo, con un pueblo. Estas tres tradiciones consideraba que no debían estar separadas ni tampoco ser excluyentes unas de otras. Sino que debían ser vistas de forma conjunta para poder estructurar y sacar el máximo provecho a la compleja realidad de la vida contemporánea.⁵⁴

compleja
realidad
de la vida
contemporánea

Estas tres tradiciones deben englobarse en una visión conjunta como elementos complementarios de la historia y no deben verse como elementos aislados y diferenciados.

relaciones
humanas

Estos paradigmas se unen en un gran círculo que representa el ámbito de la arquitectura. Este ámbito se relaciona con otro diferente que es el de las relaciones humanas. El otro círculo se representa la

54 54 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle réalité, CCA Mellon Lecture 24 May 2007

constante y
cambiante
realidad
humana

danza de los indios Kayapó, una tribu de indios que viven en las tierras planas del Amazonas en Brasil. Los bailarines forman una espiral, una muralla humana alrededor de un centro abierto que se expande o contrae al igual que lo hace la espiral con el ritmo de la danza. La arquitectura tiene que lidiar con esta "constante y cambiante realidad humana, es decir, no solo con lo que es diferente del pasado, sino también con lo que ha permanecido igual."⁵⁵

Por su educación, inmersa en la poesía y la filosofía, aprendió esta interacción con los opuestos.⁵⁶

mutua
interacción
de opuestos

Aldo van Eyck nació en Holanda pero se crio en Inglaterra, su padre era el poeta y filósofo Pierre N. van Eyck, mandó a su hijo estudiar a una escuela no autoritaria King Alfred School en Hampstead y Sidcot School en Somerset, donde el arte y la literatura era los más importantes. Con 15 años tenía una cultura literaria excepcional, había leído a la gran mayoría de poetas ingleses desde Bowulf hasta W.B. Yeats. No había recibido una educación religiosa pero por sí por un simbolismo poético de panteísmo gracias a autores como Andrew Marvel o John Keats. Gracias a William Blake entendió la mutua interacción de opuestos como principio.⁵⁷

mecanismos
aglutinadores
de la
tradición

Sus estudios de arquitectura se realizaron en Zurich en el ETH, donde una tradición clásica vivía pero actualizada. Allí adquirió una visión en donde podía adquirir los mecanismos aglutinadores de la tradición y del clasicismo y establecer una relación con procesos modernos de proyecto. De esta forma no renunciaba por principio a ideas que atemporales que pudiesen ser beneficiosas para el futuro de la arquitectura.

ideas
atemporales

Una nueva realidad, en esta época de formación muchos conceptos empiezan a surgir con las vanguardias, la Teoría de la relatividad cambió la forma de entender el mundo y las cosas empezaron a ser más complejas.

Se empezaron a sumar conceptos, a entender las cosas de otras maneras y a tener otras miradas. Los fundamentos de las estructuras lógicas cambiaron y se abrieron nuevos horizontes para el entendimiento de

55 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle réalité, CCA Mellon Lecture 24 May 2007

56 Francis Strauven: Aldo van Eyck. The Shape of Relativity. arquitectura&natura, Amsterdam 1998. En este libro se encuentra desarrollada en amplitud toda la educación que recibió van Eyck

57 Francis Strauven 2007 Op. cit pg 5

sumar
conceptos

la realidad. La teoría de la relatividad cambio los conceptos de tiempo y espacio absolutos de Newton, elevando la complejidad del mundo a reconstruir el modelo científico con el que explicar la realidad.

La relación de opuestos la posibilidad de ser dos cosas a la vez, totalmente contradictorias pero compatibles al mismo tiempo. Los fundamentos de la estructura de la existencia del origen del entendimiento colectivo cambien y emerjan pares de opuestos que ahora son complementarios y no opuestos. Los opuestos como la unidad y la colectividad, objeto y sujeto, sueño y consciente se reordenan para crear una nueva esencia de la existencia de esta en disonancia con lo ya conocido. Otros principios surgidos de esta forma no mecánica de interpretar el mundo como la Teoría del Caos, la imposibilidad de predecir hecho suficientemente futuros o el principio de incertidumbre de Heisenberg o el teorema de Bell definen el pensamiento postmoderno de esta época.

El arte moderno redescubre estos mecanismos de opuestos y los expresan en el lenguaje más primario y elemental creando nuevas conexiones no subordinadas, que gracias a la permanencia simultanea de estos crean un nueva realidad dinámica.⁵⁸

Artistas de este periodo como Arp, Klee, Mondrian, Brancusi o Joyce tenían una visión del arte basada en sus propias intenciones, Nota Gracias a la amistad y enseñanzad de Carola Giedion-Welcker, personaje fundamental durante la etapa de formación entra en contacto con estos artistas entablado amistad con ellos.

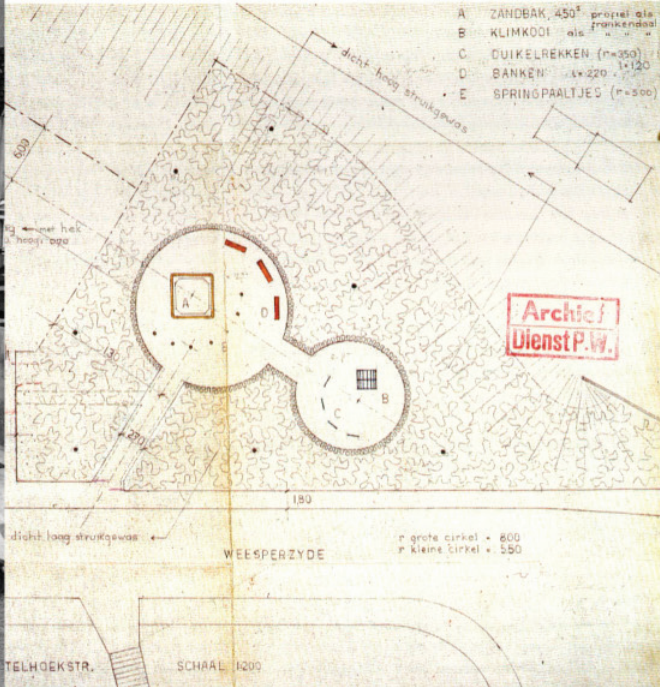
Aldo van Eyck se introduce en esta nueva conciencia, explora las manifestaciones del aarte y la ciencia, de la pintura y la poesía, en las nuevas teorías del espacio y el tiempo. Se siente identificado con la idea de la relatividad, es una visión del mundo. Nada puede ser explicado de forma absoluta, no se pueden dar estructuras estáticas e inmóviles no se puede tener una referencia clara. Todos los puntos de vistas son equivalentes, se crean nuevos centros desde los cuales orbitan las ideas, todos ellos con el mismo peso con la misma coherencia y con la misma fuerza.⁵⁹

Esta visión policéntrica del cosmos hace que las ideas
58 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle réalité, CCA Mellon Lecture 24 May 2007 pg. 4
59 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle réalité, CCA Mellon Lecture 24 May 2007



Pablo Picasso Tête d'homme
colección perosnal van Ey





Zeedijk Amsterdam, 1955-1956. Aldo van Eyck Collection



sean aglutinadoras, complejas y que se establezca una relación compleja entre estos centros.

Una totalidad compuesta de partes que son opuestas entre sí y que gracias a esta visión se hacen complementarias. Todos estos conceptos empiezan a relacionarse y a crear tensiones que son los que generan la realidad. Van Eyck resumiría este punto de vista el uso de una declaración diciendo por Mondrian: "La cultura de forma particular se acerca a su fin. La cultura de las relaciones determinadas ha comenzado"⁶⁰

Esta idea es la que marca la forma de hacer arquitectura, experimentar con opuestos y darles nuevas relaciones, crear espacios a partir de estas relaciones. Espacios que pueden ser muchas cosas a la vez que asumen una carga que los usuarios les dan. Un juego de realidades diversas que generan la arquitectura de van Eyck. Arte africano,

La pasión de Van Eyck por el arte arcaico surgió de su identificación con el arte moderno, especialmente en el siglo XX en la vanguardia. Se despertó por el surrealismo, a través de las publicaciones de André Breton y sus amigos, que estaban particularmente interesados en el arte de las islas del Pacífico. Y fue a través de la revista surrealista *Minotaure* que entró en contacto con los Dogon. Durante sus años de Zurich, en una librería se encontró con un viejo número de esta revista, que se dedicó por completo a

⁶⁰ P. Mondrian, 'Plastic Art and pure Plastic Art', in J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo, Circle, London, 1937, p. 47.

e 1910
ck



Asentamiento Dogon foto Xabel Romero



Asentamiento Dogon foto Xabel Romero



Laangte Kadijk Amsterdam,

una expedición etnológica a través de África, dirigida por Marcel Griaule.⁶¹

Incluía una serie de imágenes que muestran las máscaras y otros objetos de culto, y un artículo sobre un ritual funerario Dogon. Van Eyck reconoció el arte arcaico en su expresión de arquetipos biomorfoicos estrechamente ligados a los hechos por Klee, Arp y Brancusi.

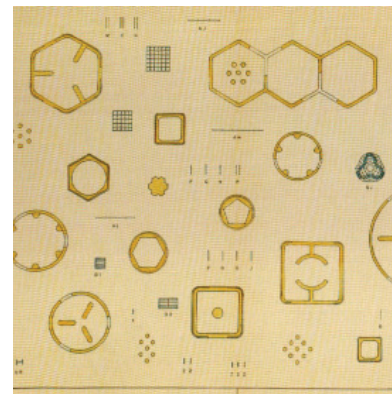
En su opinión, esta similitud es la manifestación de la misma identidad humana en una especie de "Ursprache", un lenguaje visual humano primitivo, que había sobrevivido a través de los milenios dentro de una serie de culturas arcaicas, que el arte moderno había vuelto a descubrir de forma independiente.

Así, paradójicamente, era con el fin de poner en práctica los logros de las vanguardias del siglo XX que Aldo van Eyck se comprometió en el arte arcaico.

Lo consideraba un patrimonio tan importante como el patrimonio clásico de la cultura occidental. Antropólogos como Franz Boaz, Margaret Mead y Ruth Benedict, desarrollaron la convicción de que todas las culturas son igualmente válidas y que la occidental no es superior a ninguna de ellas. Las llamadas culturas primitivas son tan sofisticada como la occidental, sobre todo en lo que respecta a la producción cultural, el lenguaje y el arte.

Van Eyck consideraba que la arquitectura, como la

61 Minotaure, 1933, no. 2.

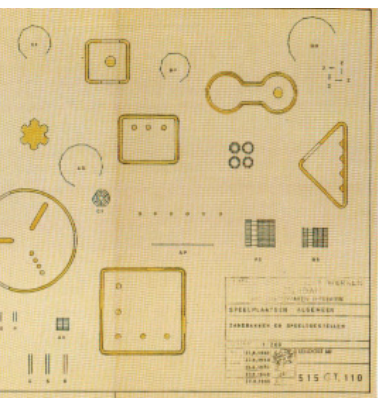


Fosos de arena
escalar, mesas de
para e

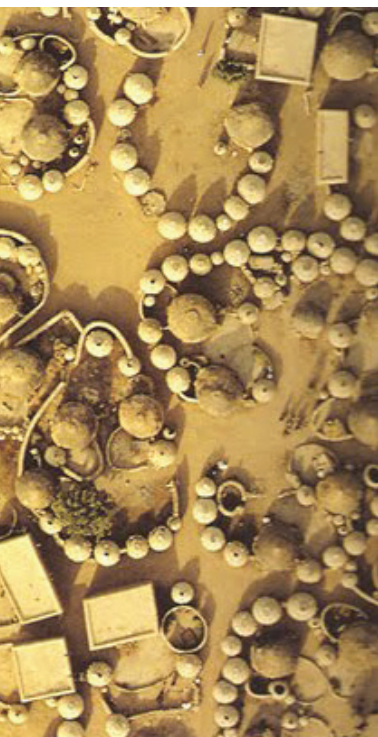




1955-1956. Aldo van Eyck



a, marcos para
juego y montañas
escalar



pintura desde el cubismo, tuvo que redescubrir "los principios arcaicos de la naturaleza humana". Como él mismo dijo en el congreso de Otterlo: "Para descubrir de nuevo implica descubrir algo nuevo. Traducir esto en la arquitectura y se obtendrá nueva arquitectura - arquitectura contemporánea real".⁶²

Cuando se embarcó en el proyecto de los parques infantiles de Amsterdam (1947-1978). En este proyecto se desarrolla una visión de lo que es la apropiación espacial y la alteración formal del espacio que está muy ligado a las culturas arcaicas. Las formas que se incorporan al parque eran formas elementales, biomorficas. Elementos masivos, con escalones y barras que definían el espacio de los parques infantiles.

Por otro lado la apropiación de límite, creando un espacio desaparecido y creando un nuevo sistema, que otorga un uso a un espacio que no tenía ninguno. La ocupación espacial se produce con la incorporación de un sujeto, los niños se apropian del espacio y cambian la esencia espacial del límite. Es un espacio dedicado a proponer y a jugar, a contener al sujeto. Sin más elementos que formas primarias que devuelven al hombre su cultura ancestral y su vinculación con la naturaleza. Le devuelven la forma de relacionarse con el mundo.

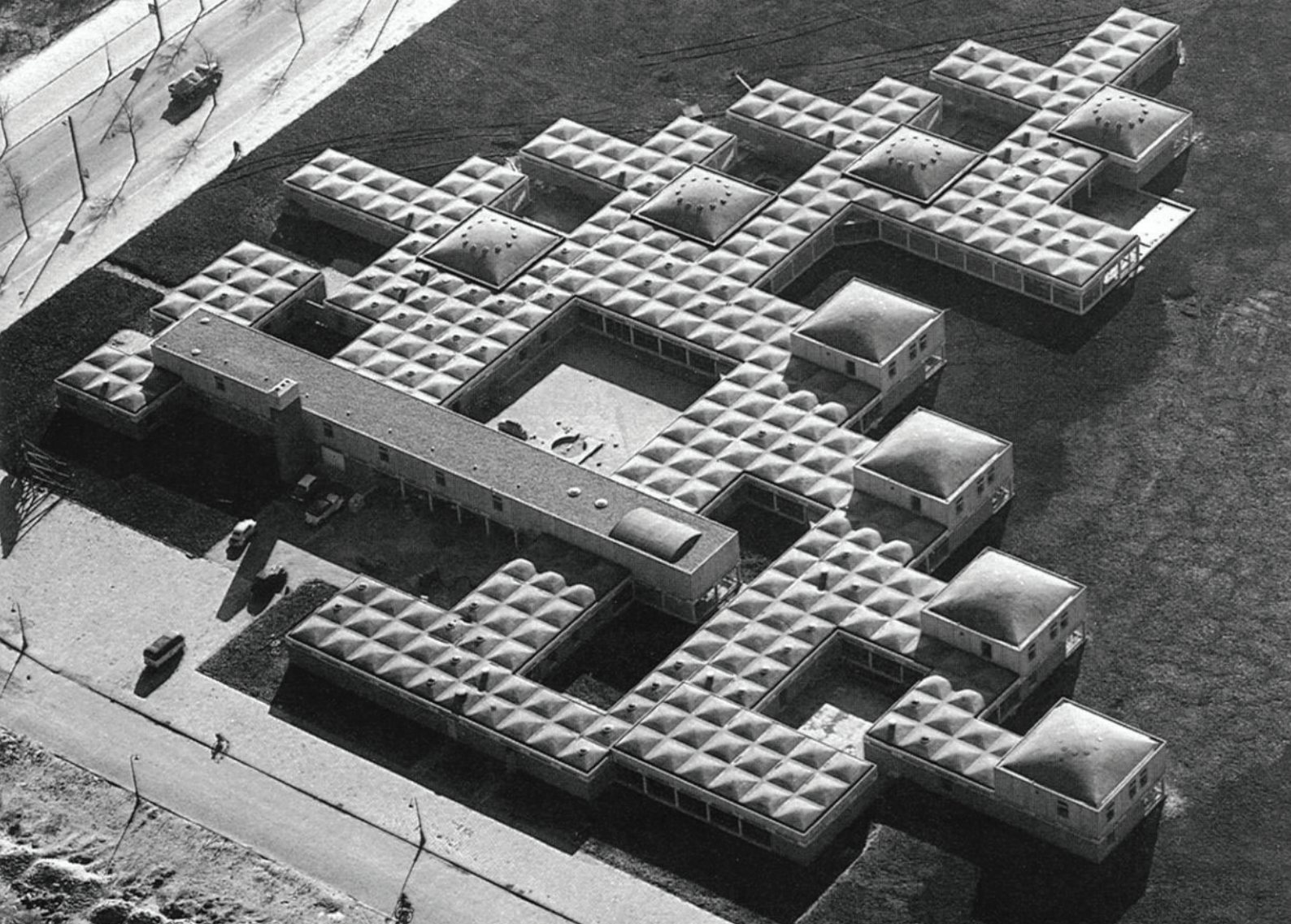
Los arenales, redondo o cuadrado, eran formas geométricas simples, pero al mismo tiempo constituían órganos receptivos, dando la bienvenida y dar refugio a los niños a jugar. En algunos casos esto se aplica a la zona de juegos en su conjunto.

Las técnicas de composición de Van Eyck, estaban destinados a la evolución de las diferentes formas de orden no jerárquico. Una y otra vez se estableció el cambio de marcos de referencia, marcadas posiciones ventajosas equivalentes, relativiza la jerarquía espacial convencional mediante el establecimiento de centros excéntricos y simetrías.

Trató los lugares reconociendo que la cohesión cuya está en sus relaciones recíprocas, no en su sujeción a un punto central. En palabras de Georges Candilis, en la creación de una arquitectura de calidad excepcional con el más modesto de los medios, una arquitectura, que consiste no sólo de materiales, materiales duros, pero también de materiales inmateriales.⁶³

62 Eyck, Aldo van and Christian Norberg-Schulz. & SCI-Arc Media Archive. (January 01, 1985). Aldo Van Eyck. Southern California Institute of Architecture.

63 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle



Orfanato Municipal Amsterdam, 1955-1960. Aldo van Eyck Collection, foto J.J. van der Meyden

Después de una década de experimentación con formas elementales y sus interrelaciones, las opiniones de Van Eyck se sintetizaron en un edificio emblemático, el Orfanato Municipal Amsterdam (1955-1960).

El orfanato situado en IJsbaanpad en Amsterdam fue otro diseño de Aldo van Eyck, se diseñó y construyó entre 1957 y 1960. Desde su origen fue un edificio celebrado que planteaba otra idea de arquitectura, testimoniaba una nueva forma de hacer arquitectura.

réalité CCA Mellon Lecture 24 May 2007



Un orfanato es un lugar donde niños sin familia recibían alojamiento mientras esperaban ser adoptados, con el tiempo los niños fueron siendo dados en familias de acogida en vez de ser enviados a este tipo de instituciones con lo que el uso de orfanato se fue perdiendo paulatinamente. En 1986 parte del edificio se planteó ser demolida, pero contó con la oposición de muchas fuerzas, que por su ejemplo y el tipo de arquitectura optimista, lucharon para evitar su derribo. Un personaje clave en el mantenimiento del orfanato fue Herman Hertzberger, con el esfuerzo que hicieron el edificio pudo salvarse y tener un nuevo uso.

La organización de este edificio supuso un cambio en la forma de ver la arquitectura de los arquitectos de las siguientes generaciones. La sistematización con la cual se genera el edificio, las plazas abiertas y la forma de circulación de este edificio, lo hacen un hito en la arquitectura.

La complejidad y la claridad de organización con la que formaliza su propio orden y la forma de vida, crean una dualidad de conceptos que hace que sea a la vez palacio y albergue, templo e iglú, transparente y cerrado. Esto convierte a al edificio en un símbolo de una forma de entender la arquitectura.⁶⁴

Metiéndose en el mundo mental de los jóvenes habitantes se consigue transportar este mundo a los cualidad espacial del orfanato. Se produce una total identificación con el usuario, esto convierte a este edificio en un manifiesto de cómo afrontar el programa de los edificios, convirtiéndose uno mismo en el usuario y dando una respuesta a mundos que no tienen que ser propios. Cambiar la aptitud, no seguir las reglas clásicas seguir una reglas confundidas que nos creen espacios y soluciones nuevas, con esto es con lo que parte el orfanato, con esto es con lo que van Eyck consigue. Este edificio se muestra como una alegato a otra forma de entender el espacio, de

64 STRAUVEN, Francis; and VAN EYCK, Aldo. Aldo Van Eyck's

Orphanage. In: Aldo Van Eyck, *Orphanage*, pp. 2-3. Herman Hertzberger, *Arquitectura y la protección del Edificio*, valora y describe edificio.



Orfanato, 1955-1960. Aldo van Eyck, foto J.J. van der Meyden

cómo habitando los espacios se puede tomar posesión de ellos.

Este edificio ahora sirve de instituto de arquitectura igual de bien que servía de orfanato, esto es así por la concepción espacial que se tuvo, donde se daba respuestas a las necesidades que se pedía en ese momento pero la cualidad espacial consiguió trascender ese habitante para dar paso a otros, que aunque de diferente época necesitaban lo mismo.

Las instrucciones que Frans van Meurs le da al arquitecto,

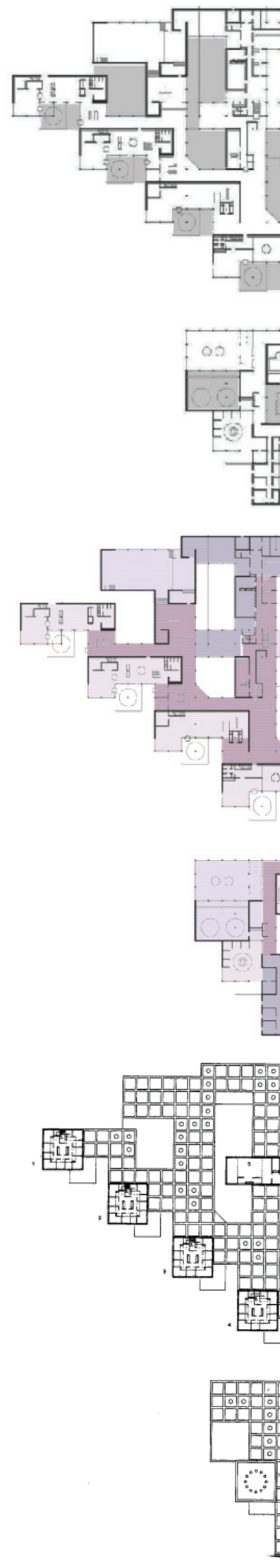
Nuestra casa debe ser una casa amistosa en todos los aspectos, en el interior y en el exterior. Debe ser un hogar, un hogar para chicos que la han perdido por un corto o largo periodo- por años, quizás- que no viven con sus padres, que has perdidos sus propias casas. Esto hace que nosotros tengamos que hacer frente a estas deficiencias.⁶⁵

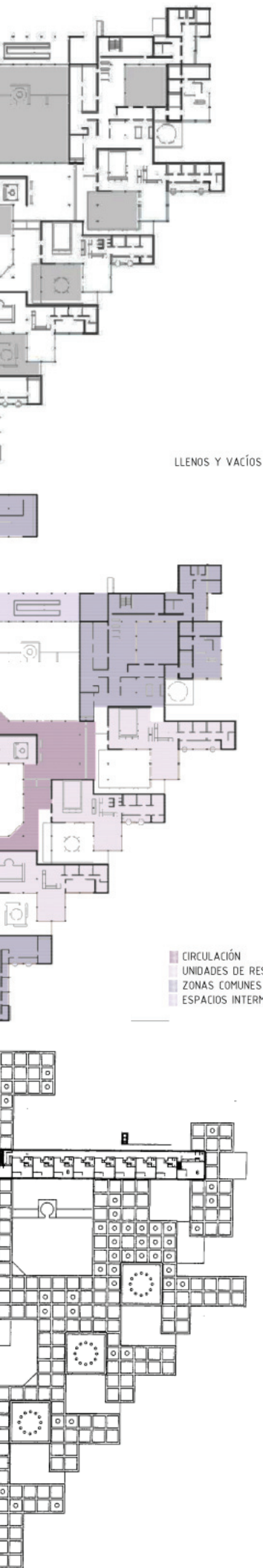
Con esto podemos entender que no se pretendía hacer un orfanato como un colegio o cualquier tipo de institución opresiva, se trata de hacer una casa, donde cada miembro establece unas relaciones con los demás miembros de los que considerara su familia. De esta manera la organización del centro hace que sea una relación más directa sin jerarquías claras, en donde cada individuo establece unos lazos que posibilitan la vida. Vivir de otra manera en un espacio temporal, pero que para ellos se convierte en su hogar.⁶⁶

Estas nuevas familias estaban formadas por los 120 niños que habitaban el orfanato, luego se dividían en 8 grupos que tenían cierta independencia entre ellos de forma que tenían un contacto más informal con el resto de grupos. Los grupos eran formados por una selección que hizo Van Meurs de manera horizontal teniendo en cuenta la edad de los niños. Los cuatro primeros grupos estaban formados de forma mixta por niños de entre 0-2, 2-4, 4-6, 6-10 y luego había otros cuatro grupos para los más mayores, dos grupos de chicos y chicas, de 10-14 y de 14-18. De esta forma se atendía a cada grupo según las necesidades que tuviesen en cada etapa, dando las facilidades necesarias para que la vida de cada individuo fuese plena según las necesidades de cada uno.

65 STRAUVEN, Francis; and VAN EYCK, Aldo. Aldo Van Eyck's Orphanage : A Modern Monument. Rotterdam: NAI Uitgevers, 1996. pg 8

66 Francis Strauven: Aldo van Eyck : donner corps à la nouvelle réalité, CCA Mellon Lecture 24 May 2007 pg. 5-7





LLENOS Y VACÍOS

■ CIRCULACIÓN
 ■ UNIDADES DE RESIDENCIA
 ■ ZONAS COMUNES
 ■ ESPACIOS INTERMEDIOS



Sección y alzado de la gran cúpula

La forma de habitar el espacio suponía la creación y la apropiación de los espacios por parte de cada grupo, adaptando el uso y personalizado el espacio según las necesidades de cada grupo. El espacio se plantea de forma neutra pero abierta para que cada grupo se apropie y genere su propio espacio. Lifestyle, crear un modo de vida, habitar estos espacios suponía un aporte del usuario en la arquitectura, ofrecer posibilidades y que cada habitante marcara los límites de su vida en el espacio.

Para ello de forma modular se ofrecen los equipamientos básicos como son, la cocina, el comedor, las áreas de vida y juego, zona de guardarropa, aseos y cuartos de baños. Cada grupo tiene su propia atmósfera, cada uno se organiza con su propia autonomía, generando su propia estructura interna.

El director del orfanato describió la organización de cada grupo, los más pequeños tenían que tener las habitaciones en la planta baja, no de forma conjunta sino divididos en pequeños espacios con 4 camas, los más mayores tendrían sus propias habitaciones, agrupadas en la zona superior, las unidades de residencia tendrían plazas interiores que capacitasen el espacio y ofreciesen un lugar para los chicos. La vida de ese espacio radica en que los niños en su tiempo libre podrían hacer uso de esos espacios, llenarlos como en los Playground de Amsterdam, apropiarse del espacio y convertirlo en una estructura indispensable para la vida del centro. Las ventanas tendrían que estar a la altura de sus usuarios para que pudiesen ver el exterior.⁶⁷

Los espacios debían ser amplios, que sobrase espacio para que los chicos pudiesen jugar, que el espacio se adaptase a ellos y no al revés, el usuario es el que limita su espacio, se apropia de él.

67 Francis Strauven 2007 Op.Cit pg 8-10

En el orfanato se ofrecen espacios adaptados a las necesidades de cada edad, en donde cada grupo usaba el espacio para hacer la vida que un niño de una determinada edad necesitase. Espacios para relacionarse, espacios para soñar, espacios para aprender, espacios para sentirse libre, espacios para olvidar y espacios para aprender a volver a sentir la pertenencia a una familia.

Con estas premisas son con las que se organiza el espacio, las instrucciones no son claras, sino que el espacio tiene que atender a multitud de ideas e incorporar mayor complejidad dentro de un programa diferente de lo que es la interpretación formal de un orfanato. Es un espacio común pero en el encargo que hizo Van Meurs, se hacía hincapié en que el espacio tendría que tener domesticidad e intimidad. Tenía que ser un espacio privado y domestico que conectase a los diferentes grupos y que crease una colectividad. Donde el personal del centro pudiese relacionarse con los chicos de manera informal, como una familia.

Esta forma de entender el espacio es lo que generó la solución del orfanato, no se pretendía hacer un edificio contenedor de niños, sino un hogar para ellos. Sin corredores, sin obstáculos, que definiese un lugar donde vivir, donde aprender y donde perder el miedo. Un lugar para sentirse como en una familia. Aldo van Eyck, dio al encargo que se le había realizado esta solución, que ofrece una traslación de este programa. No se hace un edificio que atendiese a esta tipología clásica, se sigue otra regla y se genera un organismo con otras reglas que solucionan el mismo problema pero que introducen otros elementos que hasta entonces no se habían prestado atención. La multiplicidad de elementos genera un edificio sistemático que ordena todo el espacio y ordena la forma arquitectónica.

El Límite que genera es más cercano, abierto y profundo. El edificio se genera con un sistema de agregación basado en células, que al interactuar unas con otras generan un modo de vida diferente.

La relación entre ellas establece un dialogo que conforma la forma de relacionarse con el espacio urbano y con la propia vida del edificio. Abrirse en todas direcciones, crear un elemento alejado de la idea de un orfanato, un lugar de espacios grandes y pequeños, donde se puedan hacer diferentes actividades y modos de vida.

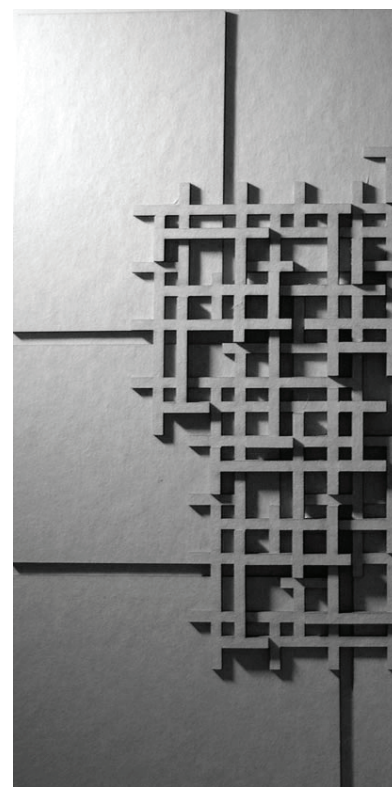
Establecer unas normas diferentes de relación



Vista aerea de un saentam

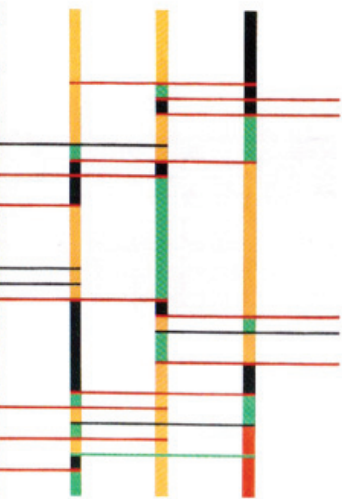


R. P. Lohse, Konkretion I

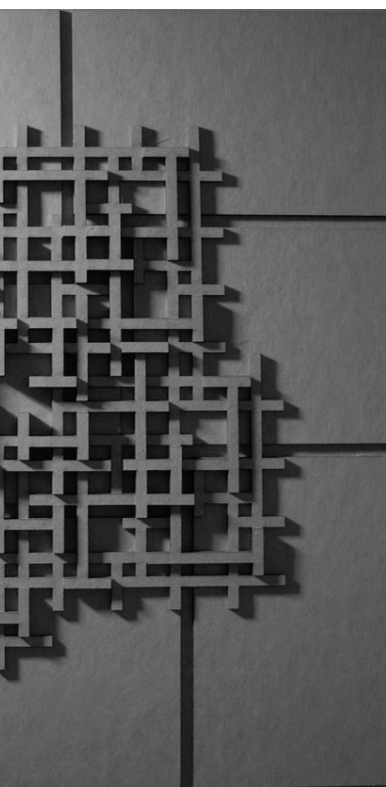




Asentamiento Dogon en Malí



1947



espacial y jerarquía de espacios es lo que posibilita la idea de crear un nuevo hogar. Los espacios entran en contacto los unos con los otros, usos comunes con zonas administrativas, espacios domésticos con espacios de recreo, multitud de espacios que generan un organismo, una ciudad a pequeña escala que marcan una forma diferente de vida. Vivir con otras reglas, aprender a vivir de una forma cercana para poder construir un nuevo futuro.

Aquí logró conciliar un gran número de polaridades. El orfanato es la casa y la ciudad compacta y policéntrica, única y diversa, clara y compleja, estática y dinámica, contemporánea y tradicional, arraigado tanto en lo clásico como en la tradición moderna. La tradición clásica reside en el orden geométrico regular que está en la base del plan. El moderno se manifiesta en el espacio centrífugo dinámico que atraviesa el orden clásico.

La tradición arcaica aparece en diversos aspectos de la apariencia formal del edificio. Debido a las cúpulas, biomórficas blandas que cubren todo el edificio, la primera impresión que evoca es la de un asentamiento antiguo, que recuerda a una pequeña ciudad abovedada árabe o en una aldea africana.

El orden geométrico del edificio está compuesto de columnas y arquivoltas. Las columnas son cilindros de hormigón delgados con estriado, los arquivoltas son vigas de hormigón, cada uno con una ranura rectangular en el centro.

Sus extremidades unidas dan la impresión de un capitel, a pesar de capitales como tales están ausentes. Las pequeñas cúpulas forman una rejilla que se extiende uniformemente a través de todo el edificio de manera que el patrón general se puede leer en cada punto. A lo largo de las líneas axiales de esta cuadrícula, pilares, dinteles y paredes sólidas marcan una serie de espacios cerrados: las salas de estar y patios adyacentes, la sala de fiestas, gimnasio y pista central.

Todos son espacios relacionados principalmente con su centro, un centro establecido por las grandes formas de cúpula, las líneas axiales de la red generada por las pequeñas cúpulas, y las puertas colocados axialmente.

La inmutabilidad y descanso de la tradición clásica, es completamente asimilado y atravesado por el

ordenamiento dinámico de la nueva realidad. La centralidad establecido por el "orden" de arquitectura se limita a los espacios antes mencionados, y se contrarresta en casi todas partes.

El proceso de composición de los espacios libres pierde la centralidad, se desarrolla en todas direcciones. Por lo tanto no hay ningún punto que adquiera una centralidad en el proyecto, todos están compensados. Las zonas de circulación internas se proporcionan el impulso inicial de dos calles interiores, que se ramifican en los movimientos de zigzag, para dar acceso, a través de patios interiores y exteriores a las distintas unidades.

Por consiguiente, las unidades residenciales que se despliegan a lo largo de estas calles son no siguen una conformación central. Su cohesión, se encuentra en gran medida en el movimiento centrífugo de la que forman parte.

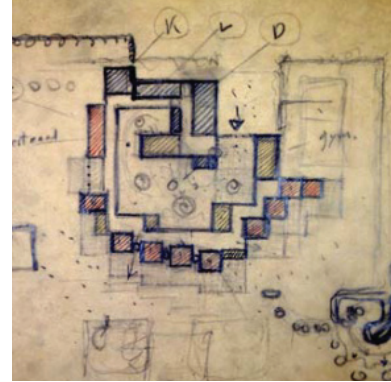
La forma básica de los dos grupos de unidades residenciales son la unión de abierto y cerrado. Hacia el norte las unidades se cierran por un muro en ángulo recto, y hacia el sur quedan abiertas por un cerramiento acristalado.

En los cuartos de los niños mayores, cristal y paredes de ladrillo se unen en un simple espacio alargado en forma de L, pero en las unidades para los más jóvenes, la pared de ladrillo envuelve la mayor parte de la zona abovedada y toda el ala dormitorio.

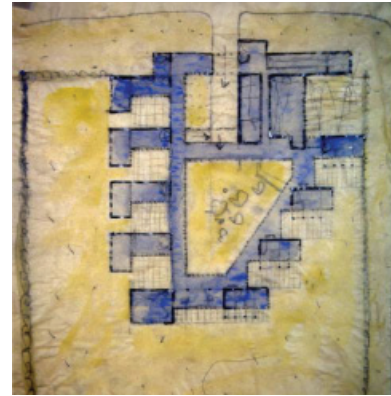
Incorporando una idea de cercanía y transparencia, estas unidades también representan un claro ejemplo de la opinión de Van Eyck que la arquitectura debe, al igual que el hombre, inhalar y exhalar.

Y sorprendentemente, la planta de estas unidades interconectadas parece asemejarse a la de todo el edificio. En esta pequeña ciudad en su conjunto, las casas están relacionadas con el mundo exterior por espacios externos articulados con galerías. Estos espacios exteriores, tanto grandes como pequeños, se caracterizan por una estructura centrífuga similar. Del mismo modo, la dirección diagonal que atraviesa la estructura ortogonal de todo el edificio también es reconocible en las unidades residenciales. Los espacios de gran cúpula, que son principalmente lugares centralizados y autónomos.

El proceso de diseño del edificio no sigue una



Primeros croquis, Aldo van Eyck



Proceso final de los espacios





n Eyck 1955



repetición aditiva de módulos idénticos, ni tampoco es una por formalización de formas que se repiten dentro de un sistema informá. El proceso de diseño es una combinatoria, es una forma de conexión y relación de distintas partes del programa. Es un patrón que se van agrupando en un organismo equilibrado pero no jerárquico.

Pero el orfanato era más que un edificio muy original y formalmente atractivo. Al concebir como una pequeña ciudad, Van Eyck también quería que fuera una demostración a pequeña escala de la otra forma de arquitectura. En su diseño que en realidad también se le dio forma a las ideas que desarrolló en el contexto del Team 10, un concepto más rico y más humano de la arquitectura y el urbanismo.

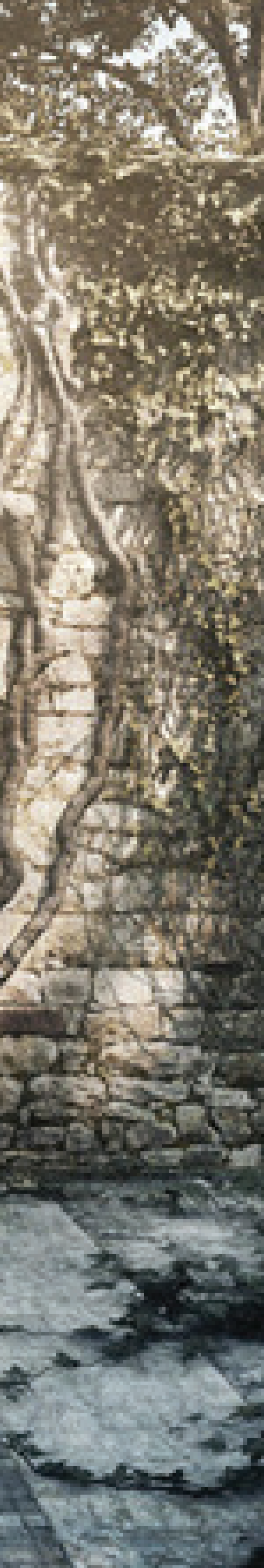
Contrariamente a la doctrina establecida en el CIAM de dividir el entorno construido en cuatro funciones separadas vivienda, trabajo, ocio y circulación, defendían desarrollar una ciudad reintegrado principios para la comunicación humana, concebir el entorno construido en términos de interrelaciones y asociaciones humanas.

imagen del patio central, Aldo van Eyck 1960

cios, Aldo van Eyck 1955







4.3 Límites propositivos

El umbral, el límite como espacio intermedio que posibilita la vida, espacios dentro de espacios, apropiación espacial, la apropiación de ese límite para la vida.

En muchas ocasiones nos encontramos diferentes modelos de habitar, modelos que se superponen a una forma arquitectónica predeterminada, cambiando la relación existente entre el sujeto y el límite formal que le rodea. El sujeto vive en el límite porque es en el en donde encuentra una forma de poder utilizar el espacio de forma diferente.

Por un lado tenemos el paradigma positivista, el progreso y el orden como instrumentos de salvación. El progreso y el orden se ponen a disposición del hombre mediante el desarrollo técnico y científico. Auguste Comte introdujo este término que afirma que el único conocimiento es el conocimiento científico y que tal conocimiento solo puede surgir de la afirmación de las teorías a través del método científico.

De esta forma el sujeto pasa a ser objeto de estudio, la sociedad y el sujeto son material de estudio y se les puede aplicar los mismos procedimientos de análisis que los que usamos para corroborar la ciencia.

El otro paradigma que nos encontramos es el que surge de la impugnación del positivismo. Husserl y Bregson, Heidegger y Merleau-Ponty. Plantearon una corriente subjetivista, que se manifestó con un intento por crear un nuevo subjetivismo o vitalismo. Estos trataban de dar un marco a la ciencia y desvelar el carácter profundamente ideológico del positivismo.

También nos encontramos con sujetos que quedan excéntricos a favor de la sociedad y que tienen que encontrar su lugar en el mundo, tienen que encontrar su espacio y crear su límite, su forma de reflejarse en el mundo.

La vida es irreductible a cualquier categoría extraña a ella misma y por tanto va en contra de la reducción a categorías que hace el positivismo. La vida es también el centro de los planteamientos fenomenológicos, recuperar la visión de un niño, recuperar la inocencia y tratar de percibir el mundo con plena libertad y sin prejuicios.

En arquitectura estos paradigmas se enfrentaron

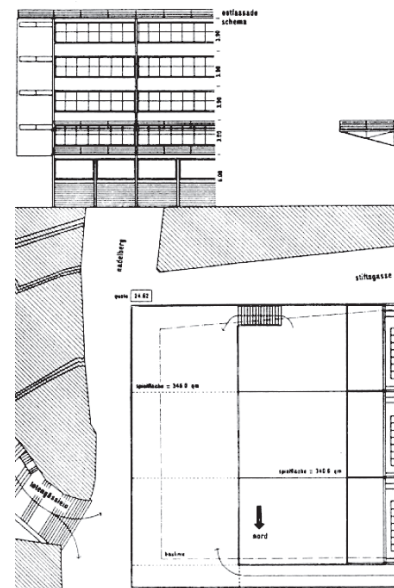
también. Team 10 en el CIAM 10 dedicado a los "Problemas del hábitat humano" ellos se enfrentaron al reduccionismo positivista que está presente en todas las escalas de la arquitectura moderna. Pero estos paradigmas pueden ser interpretados como complemento a la vida. La vida puede tener un poco de cada uno de estos paradigmas y por tanto crear unos límites más amplios.

Límites que propongan conceptos o actividades, límites que marquen la manera de vivir el espacio. El límite no deja de ser algo abstracto que nosotros creamos por el simple hecho de percibir un lugar como nuestro, creamos un concepto que es el de limitar entre el mundo y nosotros. Podemos crear estos espacios que aporten a nuestra vida mayor calidad, mayor complejidad e incluso mayor diversión.

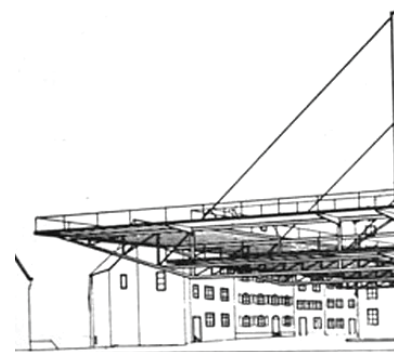
El arte se caracteriza por su capacidad para hacer fluctuar las ideas en direcciones opuestas. De ahí que, cuanto más importante y profundo sea el arte, tanto más elusivo resulte el pensamiento a él subyacente: un fenómeno que no es exclusivo del movimiento moderno, sino que trasciende las etapas, los estilos y los momentos de la historia de la arquitectura.

Esta manera de explicar el límite y que entendemos por espacio límite, por umbral y por espacio de relación es sumamente complejo ya que la forma de llevarlo a cabo es distinta en cada proyecto arquitectónico. Lo que si podemos explicar es una idea que permanece en todos los casos. La proposición de un espacio sin uso aparente que permite la relación. Un vacío urbano por ejemplo puede ser entendido como un límite que se crea para posibilitar la relación. No es un espacio material es un espacio propositivo, que permite la manipulación programática por parte del sujeto y por tanto permite también una libre utilización por parte del usuario de la arquitectura.

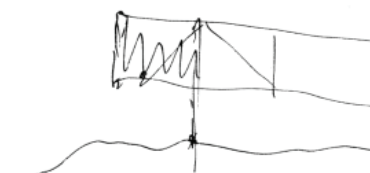
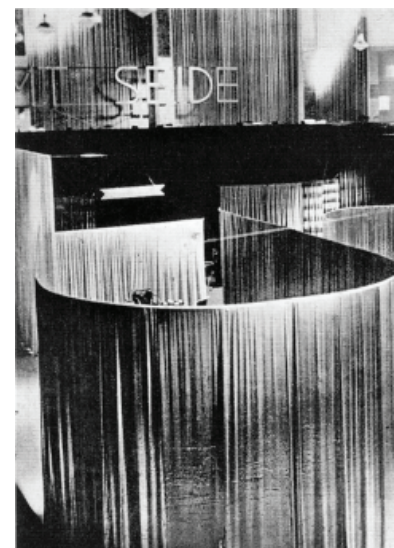
Un ejemplo claro de esto es el proyecto de Hans Meyer y Hans Wittwer en 1927 para el Petersschule de Basel. En el encontramos la voluntad de los arquitectos por crear un espacio de relación cubierto bajo el patio de la escuela que proyectan. En este proyecto no construido la forma de ofrecer espacio es jugar con el límite arquitectónico, crear un límite que permita la creación de ciudad, de espacios y las relaciones dentro de una trama ya establecida.

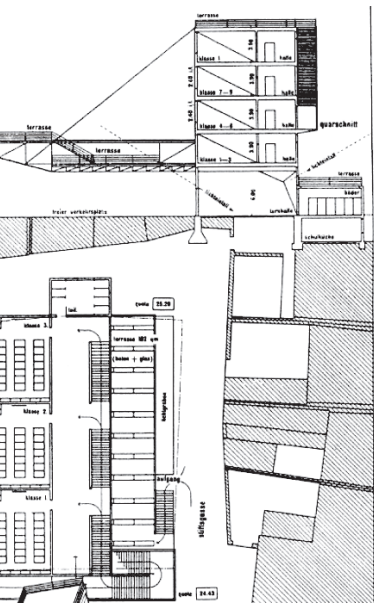


Basel Petersschule Hans Meyer

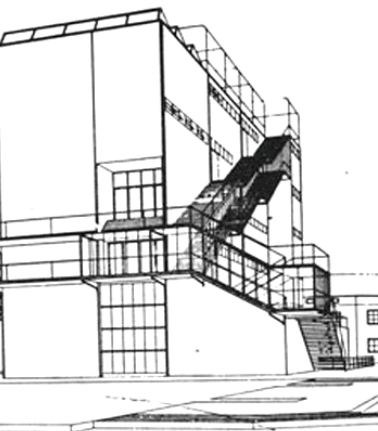


CAFÉ TERCIOPEOLO Y SEDA
Exposición de la moda org
Mies van der Rohe 1927





eyer, Hans Wittwer 1926



anizada por la Wekbund



Esta forma de apropiarse de un espacio consiste en crear un vacío que el sujeto pueda habitar. Crear un vacío que pueda hacer suyo, independientemente de los medios materiales con los que se cuente es una actitud con el mundo y con la relación que se puede establecer con él.

En otros ejemplos como el que ya se ha analizado de la plataforma fenomenológica, se crea un plano artificial donde el sujeto pueda relacionarse y entrar al museo, esa plataforma y el volumen de vidrio que en él emerge no eran parte del proyecto, no eran necesarios, pero la creación de un límite que propusiese a la gente una nueva meseta desde la que acercarse al mundo sí que es imprescindible.

La profundidad que el límite adquiere, solo por ser un espacio que permite al sujeto interactuar con la arquitectura, aproximarse a ella y vivirla con otros sentidos, es lo que convierte al límite en una herramienta más de proyecto.

El hilo conductor es la actividad profesional de Mies de montar e instalar stands y organizar exposiciones. Actividad que, al tomar como contenido lo destinado a continente, se convierte en una especie de figura mítica del problema arquitectónico en general y también de la antes mencionada capacidad de sus obras para en virtud de su misma simplicidad, suscitar ideas contrapuestas.

Mies consigue que sus edificios, mediante un proceso de depuración máximo consigan ser a la vez muchas cosas. Desde el límite podemos interpretar unas cosas, desde la materialidad otras.

Las propuestas de Mies pueden llegar a combinarse en una entidad compleja. La moral de la exposición consiste, en cierto modo, en hacer que una complejidad se manifieste en un doble sentido al mismo tiempo: como totalidad hecha de partes, cada una de las cuales además interviene independientemente, en cuanto unidad relativa. Una independencia que a su vez las vuelve a todas ellas semejantes dentro del conjunto, hasta el punto de que podría afirmarse que la moral de la exposición presupone cierta simetría generalizada.

Y de aplicarse también esta generalización a los distintos materiales, se les llegaría a una visión de la arquitectura en forma de estratos.

Resor house, Mies van der Rohe 1937

Estratos: es decir planos continuos y además inacabables o en cierto modo infinito, de los cuales la arquitectura concreta, cuando es compleja, cuando tiene muchas dimensiones, viene a ser su sección.

Armonizar esto distintos planos, es decir intervenir en ellos de una manera sintáctica, sería la labor del expositor, labor que Mies van der Rohe parece hacer suya en los momento de mayor complejidad.

Separa los elementos y los analiza tratando de desplegar al máximo sus posibilidades, revelando el límite que lo afecta y por otro propone ligar y conectar cada uno de tales estratos separados y por tanto conformar un conjunto de Límites. Desde el punto de vista material el uso de los materiales es llevado al límite también, convierte la materialidad en un elemento límite, cambia la percepción psicológica del material. Creando la ilusión de que lo ligero es pesado y lo material inmaterial. ⁶⁸

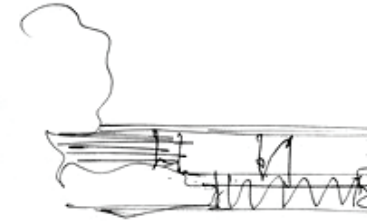
Un ejemplo de vivienda en el que podemos ver esta

68 NAVARRO BALDEWEG, Juan. La Habitación Vacante. Valencia: Pre-textos etc., 1999.pg. 77-90

vista interior sobre el rancho, Resor house, Mies van der Rohe 1937



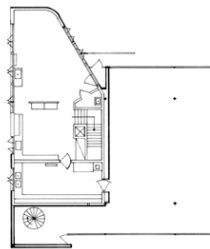
Resor house, Mies van der



Resor house, Mies van der

RESOR HOUSE
MIES VAN DER ROHE
JACKSON HOLE, WYOMING
1937-43

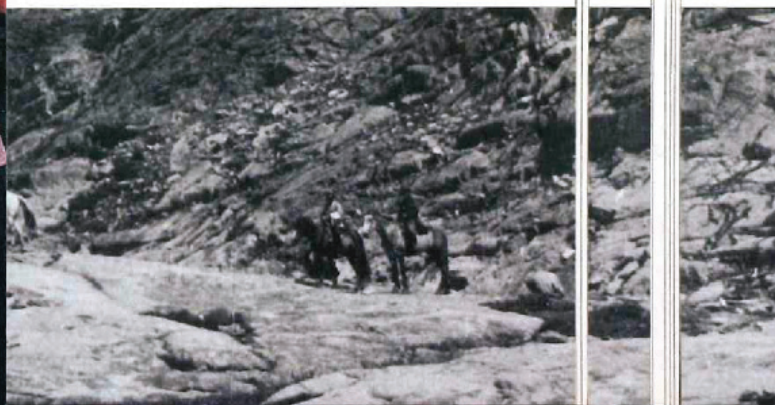
JUDITH MARTIN
#806714
UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF ARCHITECTURE
NOVEMBER 23, 2006

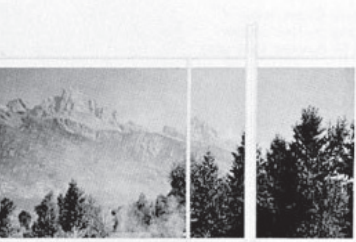


RESOR HOUSE. GROUND FLOOR PLAN

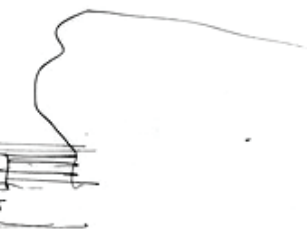


RESOR HOUSE. SOUTH ELEVATION

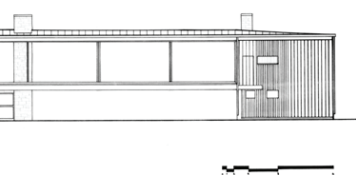
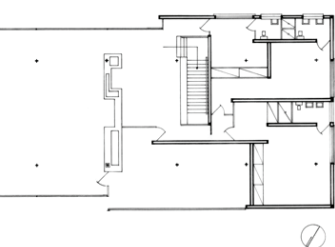




Rohe 1937



Rohe 1937 planta



actitud, es en la Resor House 1937-38. Es el primer proyecto de Mies en los Estados Unidos. Lo hizo para el matrimonio Resor (Helen y Stanley), publicistas y coleccionistas de arte moderno, en un rancho que tenían a ambos lados de una bifurcación del Snake River, en las Grand Teton Mountains, cerca de Jackson Hole, Wyoming.

Esta casa no construida plante varios aspectos en lo referente al límite que son interesantes. El primero es el uso de una estructura compleja para saltar el río que se encontraba en la parcela donde se asentaba la casa, con ello la casa no tocaba el suelo pasaba por encima del río y generaba dos espacio uno el de la casa u otro que estaba debajo. La vivienda creaba dos planos uno que era el de vida y otro que era el de límite, los dos se apropiaban del exterior de formas diferentes para crear una complejidad mayor en el espacio.

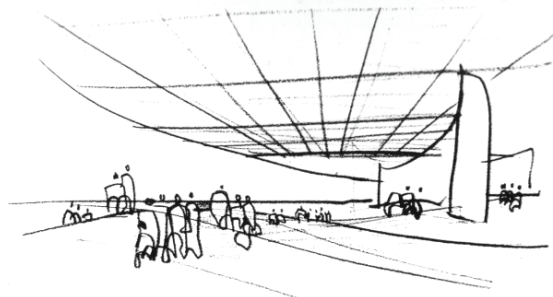
Como se muestra en esta foto-collage, la casa Resor fue para atravesar un arroyo que desemboca en el río Snake. Antes de Mies fue contratado, otro arquitecto había construido un ala de servicio de madera de dos pisos en un lado del arroyo y pilares de hormigón en el agua.

Mies prevén la construcción de otro edificio de madera en el otro lado de la corriente y luego conectar el las nuevas estructuras existentes y con un volumen acristalado apoyado en los pilares. El espacio transparente serviría como una sala de estar y comedor con vistas espectaculares de la Gran Tetón.

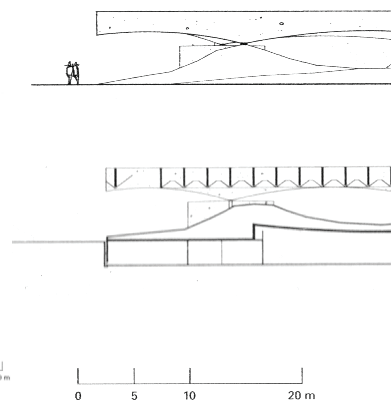
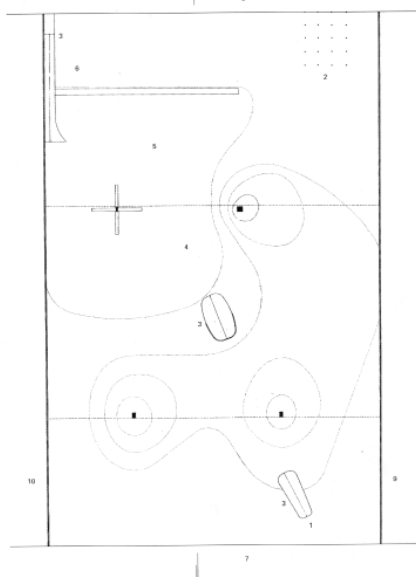
En esta propuesta el espacio se forma a partir del límite, la estructura y el programa se adecuan a la forma de apropiarse del medio físico creando un espacio de vivienda que se introduce en el medio físico, se apropia de él y forma parte indisoluble del espacio.⁶⁹

Esta forma de crear un límite, de proponer un espacio secundario que posibilita una mayor calidad en la arquitectura, una vivencia mayor y un concepto espacial diferente. El cambiar el plano en el que nos

69 Neil Levine, "The Significance of Facts": Mies's Collages Up Close and Personal", *Assemblage*, nº 37, 1998, pp. 70-101.



Plano do Pavilhão
OSAKA



Pabellón de Barsil en la exposición de Osaka, Paulo Mendes da Rohca 1969

apostamos en el territorio, crear unos elementos virtuales que crean el refugio que nos posibilita habitar en el medio.

Estos límites se pueden dar en cualquier escala, podemos encontrar límites propositivos en toda clase de escalas, y situaciones. En otros proyectos de Mies como en el Convention Hall de Chicago, no encontramos este espacio otra vez, creamos un espacio que no posibilita la reunión, la vida y que cambia radicalmente la percepción del medio.

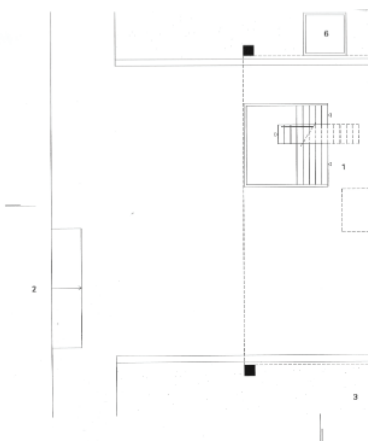
Igual que en New Babilon de Constance, el uso de una estructura que posibilita la apropiación del espacio, crear un espacio que sirva de límite y de principio que introduzca usos en un espacio sin ninguna característica material salvo la propia interpretación del sujeto, en los playground de Aldo Van Eyck, esta apropiación y cambio conceptual es igual de claro, con la conversión de espacios residuales y destruidos de la ciudad se consigue no solo crear una red de parques que mejore la ciudad, sino que con una mínima aportación se cambia el concepto espacial, se le da un uso y se crea un espacio límite que posibilita el encuentro y la relación.

Esta idea de crear espacios que tengan un uso difuso, un uso diferente al típico que permitan la apropiación por parte del sujeto lo encontramos también en Mendes da Rocha, en su obra podemos percibir un uso extremo de la estructura para crear un espacio libre, un límite abierto que caracteriza su arquitectura.

En el pabellón de Osaka, en Japón 1969, creo un pabellón para la exposición universal. En este pabellón podemos ver este espacio límite. Se puede ver como la gran

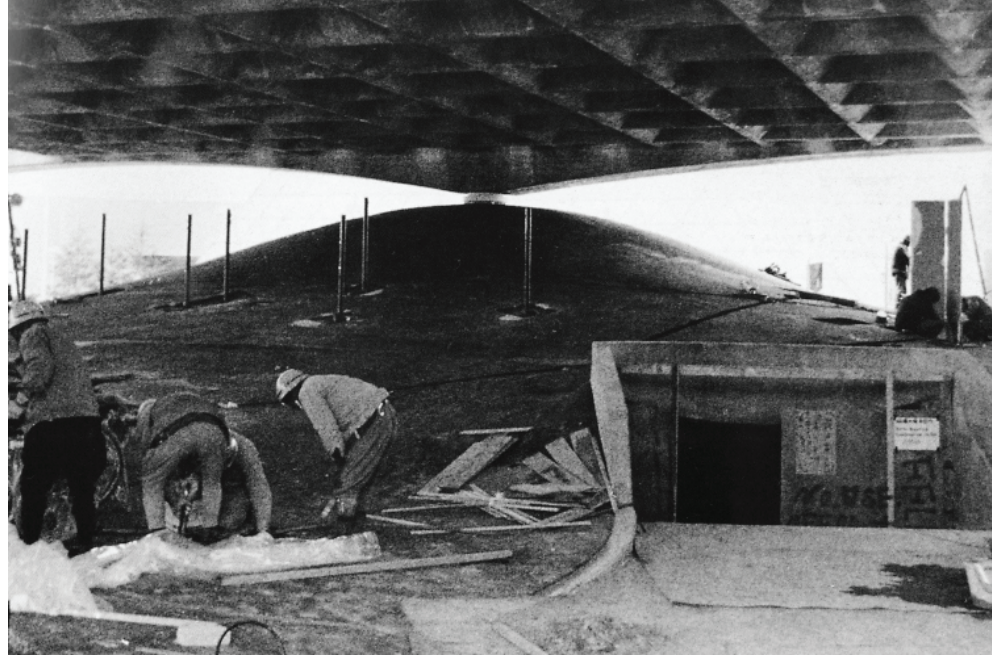
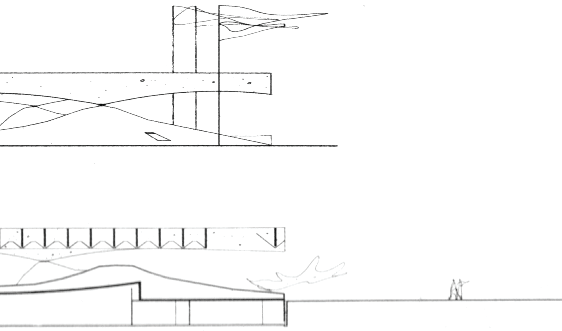


Casa Gerassi croquis, Pau



Casa Gerassi planta baja,

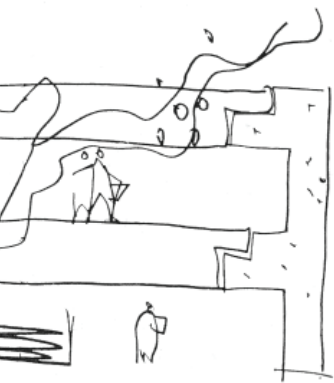




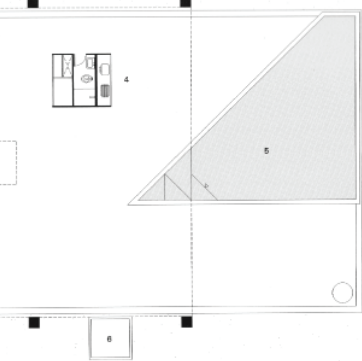
Pabellón de Osaka, Paulo Mendes da Rohca 1969 foto de la construcción

cubierta delimita un trozo de terreno generando una sombra en el que una topografía artificial no conduce a un mundo del que podemos apropiarnos.

Esta forma de crear un espacio sin otra misión que ser un umbral en el que poder encontrar una atmosfera propia, en la que el sujeto toma posesión del mundo. Incorporando su propia experiencia en el espacio y siendo en potencia contenedor de todas las experiencias espaciales que queramos introducir en el espacio. El plano del suelo es manipulado creando una topografía artificial que oculta el programa del pabellón.



Paulo Mendes da Rohca 1988



El límite propositivo, es un espacio de relación, de creación de vínculos, de diversión, de tensión. Es un espacio sin materia, resultado de una reflexión profunda de la relación espacial entre la arquitectura y el medio.

En otro proyecto de Mendes da Rocha nos encontramos con la misma generación de espacio propositivo. En la casa Gerassi de 1988, se realiza la misma experiencia espacial que en el pabellón de una escala mucho más reducida pero de la misma intensidad espacial.

Mediante una estructura prefabricada de hormigón, se eleva la casa del suelo y se genera un espacio límite que separa la casa del suelo y propone dentro de este espacio parte del programa de la vivienda.

El programa se lleva a un espacio que es el que limita con su entorno más cercano. Igual que en la Resor House de Mies, la casa se apropia del entorno en la parte de vivienda y se apropia del territorio en el umbral de la casa.



Casa Gerassi, Paulo Mendes da Rohca 1988



Casa Hagerty, Walter Gropius y Marcel Breuer 1937, foto de la terraza por Dan Kaufman

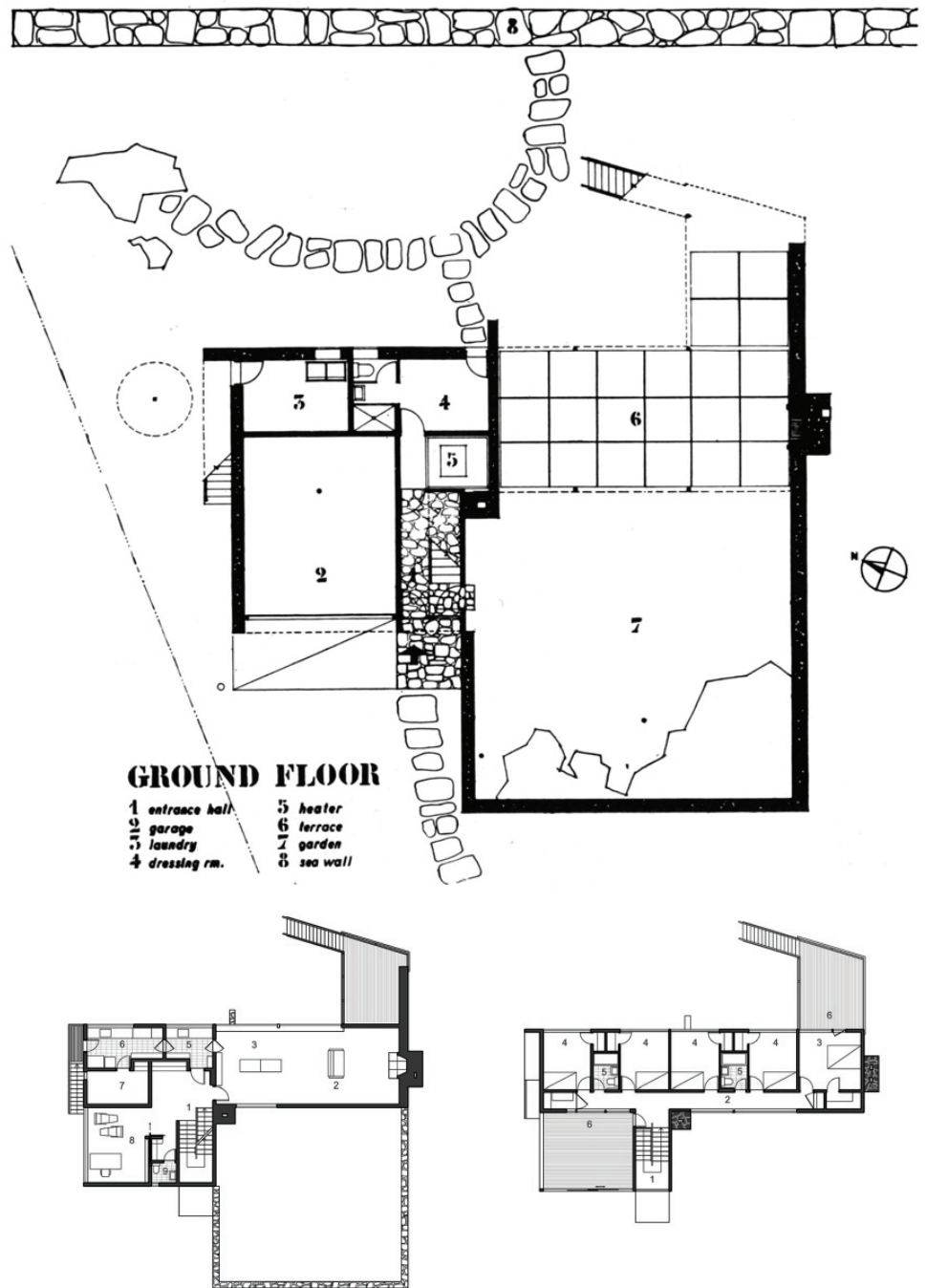
Ocupa el espacio de forma que el límite es parte de la casa, límite que queda enmarcado por dos planos uno superior que delimita formalmente la casa y otro plano de suelo que continua hasta donde termina la casa.

Este espacio sirve de estancia y punto de encuentro con el mundo, es un límite que se convierte en muchas cosas, un vacío que se ocupa por conceptos que posibilitan la vida en la vivienda, dejando en otro elemento el programa de la vivienda.

Otro ejemplo de la creación de un espacio límite que nos límite lo privado y lo público, el interior y el exterior, lo conceptual y lo materico lo tenemos en la casa Hagerty, de 1937 en Cohasset Massachusetts.

Esta casa fue diseñada por Walter Gropius y Marcel Breuer, es la segunda casa que construyeron mientras fueron socios. El proyecto era para John Hagerty, el





plantas del proyecto de la casa hagerty 1937

cual encargo a Gropius una casa de verano en la costa de Boston, que se debía caracterizar por una gran zona de estar y varias habitaciones. La casa se construyó incorporando la idea de que era una residencia de vacaciones, para el verano y para periodos de tiempo muy determinados.⁷⁰

Esta casa está pegada a la costa y es paralela a ella, en la planta baja encontramos un muro que limita y abre la casa al paisaje, crea un espacio de paso entre el mar y la casa. En este espacio se crea un límite propositivo es la entrada a la casa, la entrada al jardín, un lugar que introduce el mar en el jardín.

70 DRILLER, Joachim; and Breuer. Breuer Houses. London: Phaidon, 2000. pg 118. La autoria de la casa es en muchas ocasiones objeto de discusión, tanto es así que el propio Gropius tuvo un serio percance con el propietario de la casa. La casa es conjunta de Breuer y Gropius que tomaron decisiones importantes en la casa.

foto del Living room por Dan Kaufman



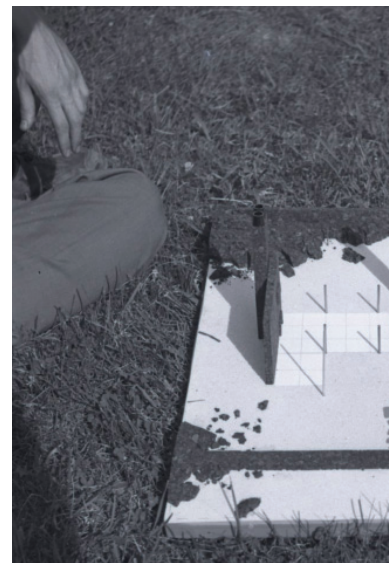
Casa Hagerty, Walter Gropius y Marcel Breuer 1937, foto de la terraza



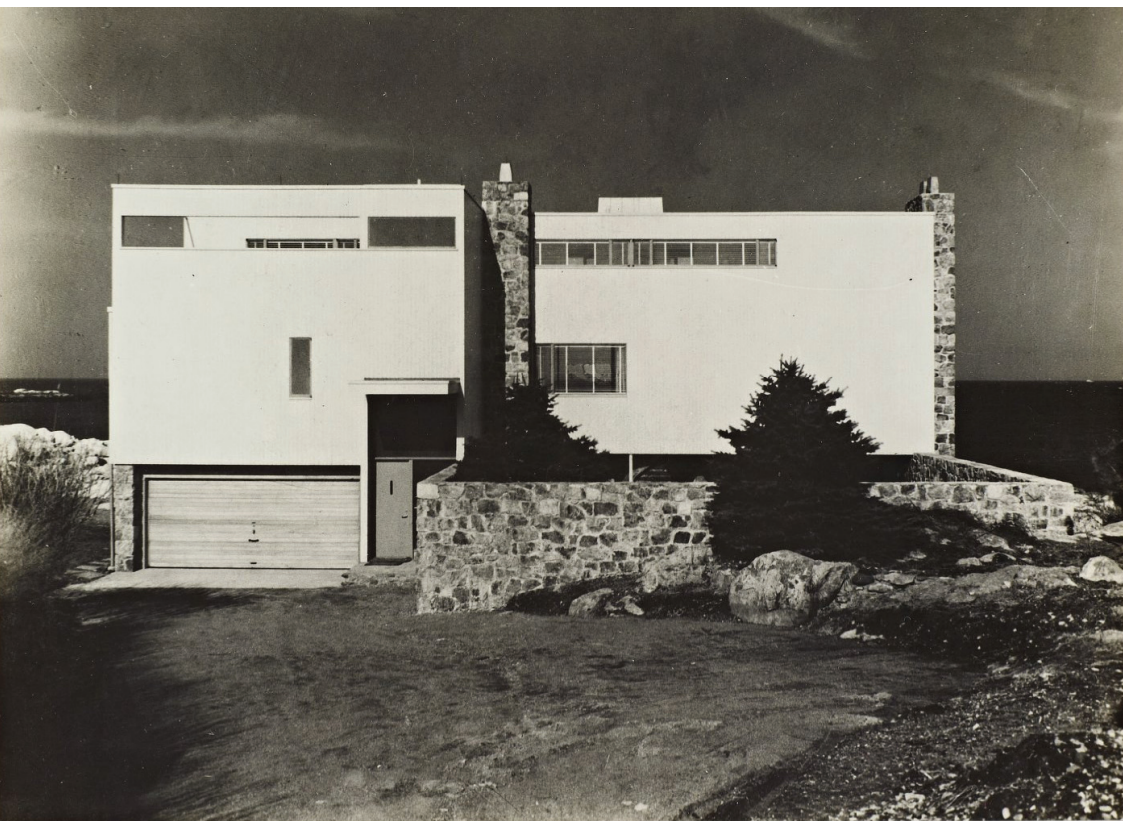
fotos del lugar tomadas p



Mecanismo
de cierre
espacial



Casa Hagerty, Walter Grop

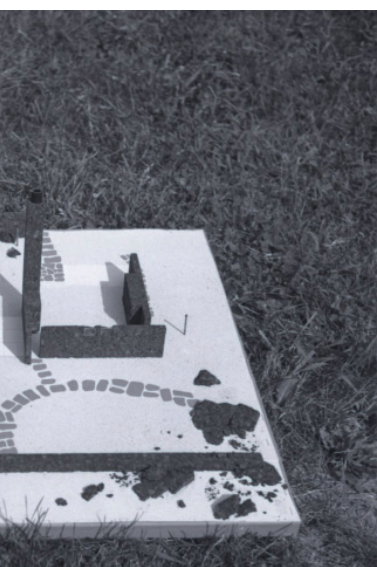




or Marcel Breuer



Mecanismo de apertura espacial



ius y Marcel Breuer 1937



Sobre este espacio se desarrolla el resto del programa la pared de living pasante, y las habitaciones en otra planta.

Esta forma de que la casa se cierre y se abra sobre si misma se consigue con el uso de un espacio de filtro que se usa para diferentes funciones y que permite que la casa adquiera mayor riqueza conceptual.

El límite propositivo es una herramienta que permite que la arquitectura adquiera una mayor riqueza. Sin una materialidad ya que pueden generarse mediante el vacío que unifica funciones y plantea usos alternativos. Estos espacios plantean una opción de apropiación espacial a diferentes escalas.

Los límites pueden corresponder ser empleados a nivel territorial, a nivel ciudad, a nivel de proyecto y a nivel de unidad de vivienda. El límite se presenta en todos y con las mismas características. El sujeto que es el que crea y se relaciona con el límite, es el mismo en todos los casos y gracias a esta relación el poder manipular estos espacios a favor de modos de vida más abierto es lo que posibilita la conceptualización de espacios.

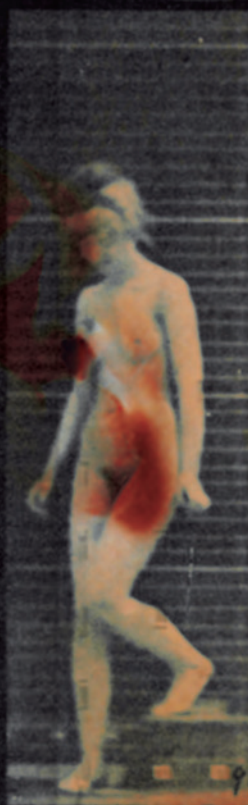
Esta manipulación del límite, esta proposición del límite, es la herramienta para que los proyectos conviertan el vacío en programa para la arquitectura.

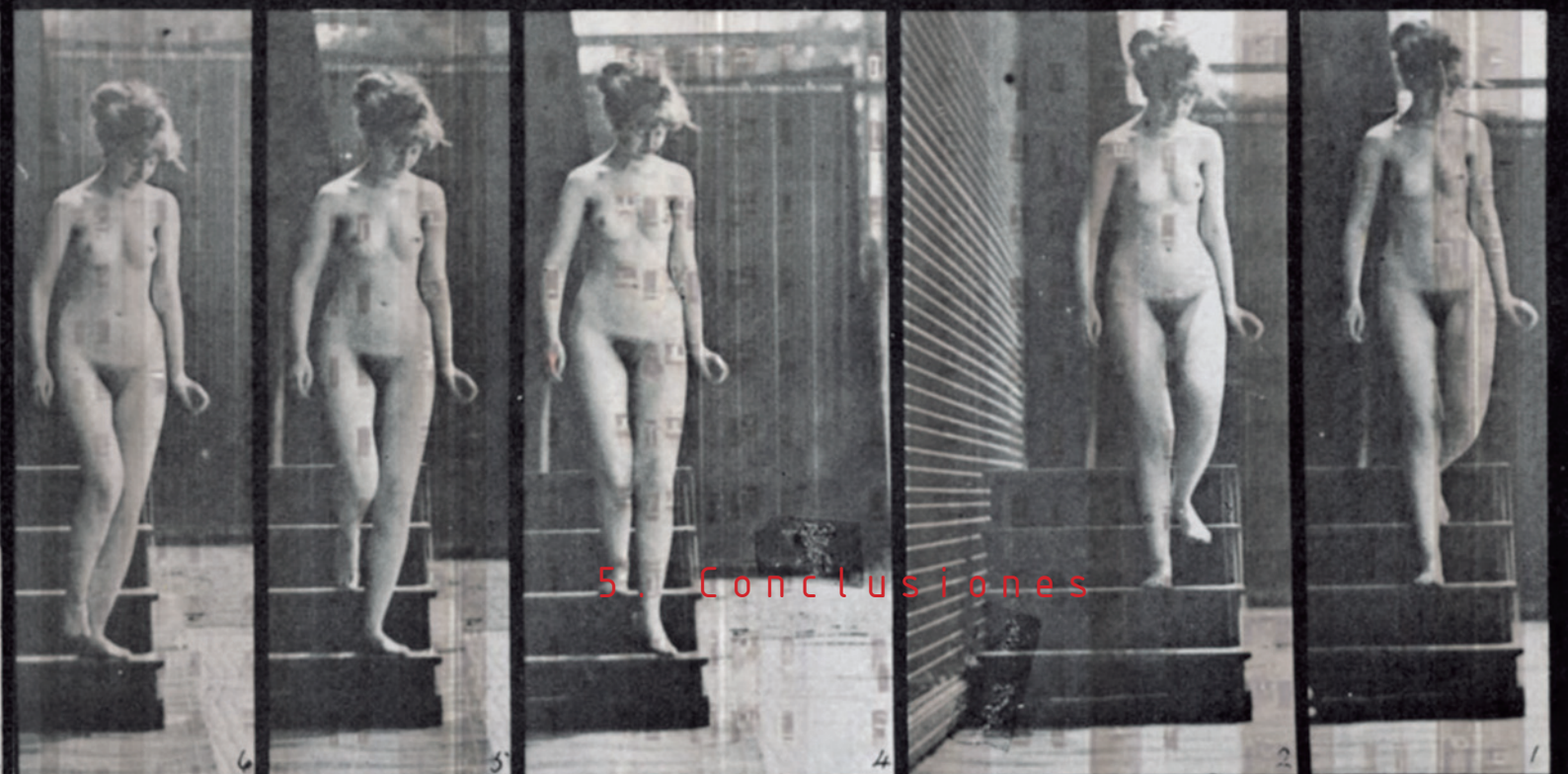
El mismo mecanismo conceptual otorga a la casa un cierre y una apertura, permite que la casa sea pública y privada.

El juego de dualidades es una forma de manipular los límites de la arquitectura, incorporando a los programas mayor contradicción y más calidad.

El límite es por tanto un frontera que podemos manipular, podemos conceptualizar y podemos diluir para que el sujeto arquitectónico pueda relacionarse con el medio.

El límite es un proceso, que se puede manifestar de muchas formas pero que median te la aparición de proposición en su esencia mejoran y producen una arquitectura atemporal.







5 Conclusiones

El Límite arquitectónico: Génesis

El origen y búsqueda en el presente trabajo de investigación es el concepto de Límite.

¿Qué es el Límite y cuáles son sus propiedades?

Han sido las preguntas claves con las que se empezó la investigación. El Límite que se ha analizado en el trabajo es una idea conceptual en la arquitectura, no planteando problemas materiales con los límites formales de la arquitectura, que sería otro trabajo de investigación distinto.

El Límite se establece por la relación que existe entre el sujeto y el mundo, como hemos visto muchos autores han sostenido a lo largo del siglo XX que la forma de limitar con el mundo es a través de la experiencia que el hombre tiene del mundo y los mecanismos de apropiación espacial que tiene. De este modo el límite es un proceso de relaciones que establece un sujeto para tomar posesión de su lugar en el mundo.

Límite como vacío que el hombre llena y adapta para apropiarse de la realidad. La materialidad del Límite puede ser de infinitas formalizaciones, pero lo que es invariante es que todas se materializan por la voluntad que tiene el hombre de vivir en el mundo. Este proceso da apropiación espacial es lo que se ha tratado de investigar en la presente investigación.

Para ello se han investigado en los mecanismos proyectuales que la arquitectura para formalizar el límite y se han tomado corrientes filosóficas que explican diferentes sujetos que tienen una forma diferente de entender la realidad.

Se han tomado ideas provenientes de un periodo de crisis, ya que toda idea surge de periodos en los que se producen grandes cambios en la sociedad. Las ideas de Heidegger son fruto de una dura post guerra, en la que la arquitectura debía procurar una vivienda rápida y barata para una población necesitada. Creando se una solución en la que el sujeto no podía hacer nada más que tomar lo que se le ofrecía pero no se adaptaba a lo que necesitaba realmente.

Ante esto Heidegger planteó otra idea de lo que era la arquitectura y el límite, que hemos analizado en el trabajo, planteaba la recuperación del significado de la arquitectura y la relación que en el proceso tiene el ser humano. Se recupera una visión existencial del sujeto y de sus relaciones. Con este germen, en donde

El Límite se establece por la relación que existe entre el sujeto y el mundo

hombre tiene del mundo y los mecanismos de apropiación espacial

diferente de entender la realidad

adaptación a lo que necesita realmente el sujeto

a recuperación del significado de la arquitectura y la relación

el sujeto es el que motiva el Límite, es en donde ideas posteriores se apoyan para crear una visión vital del hombre y del mundo.

sujeto es el que
motiva el Límite

El límite es la frontera, no es aquello en lo que termina algo sino como sabían los griegos donde comienza a ser lo que es, comienza su esencia.

Esta ha sido la búsqueda de este trabajo de investigación, la esencia de la frontera donde empieza a ser la arquitectura, o lo que es lo mismo la relación que existe entre el habitar y el construir espacio y como esta frontera se puede habitar. Para ello en todos los capítulos se ha hecho un análisis comparado entre ideas de sujeto, de pensamiento y de vida con ejemplos en los que se ponga de manifiesto esta realidad de cómo habitar en la última frontera.

abitar y el
construir espacio

El concepto de límite moderno

La noción de Límite en la arquitectura no es el borde, como diría Heidegger y los antiguos griegos es donde un elemento empieza a ser, es donde empieza no es donde acaba.

Límite en la
arquitectura no es
el borde

A partir de esta idea es de la que parte la el concepto de Límite que se ha investigado. El mecanismo por el cual puede llegar a ser el lugar donde empieza algo a ser.

Esta idea como hemos visto posibilita una apropiación del espacio por parte del hombre a partir de la cual cualquier espacio empieza a ser. De esta manera el hombre solo tiene que darle un sentido al espacio para que cobre unas características propias.

lugar donde empieza
algo a ser

Sin el sujeto establece que un lugar determinado es su hogar, la materialidad que puede establecer su hogar puede ser muy variada pero la esencia del lugar, donde empieza a ser su hogar es en la idea de que se ha apropiado de ese espacio y lo ha marcado como su hogar. Es ahí donde está la idea de límite.

En este proceso por el cual el ser humano se establece en un lugar dotando a dicho espacio de un carácter propio y de unas nociones inmanentes al propio espacio sin necesidad de definir formalmente unas barreras.

conceptualización
del espacio

Esta conceptualización del espacio es lo que permite crear espacios. Este mecanismo de apropiación espacial y generación de espacio, es algo perteneciente al lenguaje universal del ser humano, a un lenguaje ancestral

reinterpretación
de los límites
ancestrales

perteneciente a todas las culturas.
Este proceso de apropiación y conceptualización es lo que genera el límite. Es lo que genera el modo de vida y todo viene dado por una simple apropiación. El Límite moderno no es un nuevo límite que se haya inventado o que se haya producido por una revolución en las ideas en torno al ser humano, sino una reinterpretación de los límites ancestrales de la cultura humana.

Estos mecanismos son los que hemos ido investigando para tratar de descubrir cuál es la idea de límite y que mecanismos de formación tienen y en todos los ejemplos que hemos visto, se hace imposible separarlo del sujeto al que pertenece el espacio.

posibilidades que
el sujeto quiera
establecer

La arquitectura es un instrumento que formaliza estos espacios, les da unas normas internas que marcan el proyecto arquitectónico, pero no deja de ser el mismo mecanismo, se propone un espacio al cual se le da un uso, se le da un uso o mejor dicho se ofrece al sujeto la posibilidad de usarlo de una forma determinada. Ya que el espacio es un elemento que ofrece el soporte para las actividades del hombre. De esta manera el espacio es universal ya que ofrece todas las posibilidades que el sujeto quiera establecer en él.

modo de vida el
modo de apropiación
y generación
espacial

Este proceso de proposición y apropiación es lo que genera el límite, es lo que hace que los espacios sean importantes para el sujeto. La forma de decidir cómo establecer esos límites y de entender como el sujeto los entiende se explica a partir de diferentes ideas filosóficas, en muchos casos opuestas pero que se pueden complementar que explican el modo de vida y el modo de apropiación y generación espacial.

Idea de Límite

el habitar y el
proponer

A partir de esta idea de apropiación la idea de límite se separa de la condición material para empezar a contener otros conceptos que son el sujeto, el habitar y el proponer.

El sujeto es el punto más difícil de definir ya que hay tantos sujetos como habitantes hay en la tierra pero todos tenemos una serie de características que vienen definidas por nuestro comportamiento como especie en el que hay una serie de invariantes a las cuales no podemos desatender. Estos comportamientos han sido de debate de investigación desde muchos siglos, y todavía no se ha logrado explicar que es el ser humano y cómo se comporta. Pero si se han ido dando claves para entender su comportamiento y explicar la sociedad que forma, al ser

el sujeto
evoluciona y no
tiene la misma
evolución temporal

un ser social el sujeto evoluciona y no tiene la misma evolución temporal en todas partes sino que pequeños cambios suponen alteraciones radicales en el modo de vida de las personas. El desarrollo tecnología ha superado en gran medida al desarrollo social, al desarrollo de vida y de comportamientos nuevos.

alteraciones
radicales en el
modo de vida

El habitar, según Heidegger es como el ser humano es, en la medida en que construye. El ser humano es por el hecho de que habita en la tierra. Este proceso complejo de habitar lleva consigo otros muchos aspectos, entre ellos el apropiarse, el lugar y el construir.

el apropiarse,
el lugar y el
construir

La arquitectura es un proceso en el cual el hombre se aposenta de un lugar, y construye. Pero el apropiarse y el construir clásicos no se refieren a esta manera de entender el Habitar. Como hemos dicho el límite es la frontera donde las cosas empiezan a ser, por tanto el límite es la primera frontera del habitar, de la relación entre el sujeto y el mundo, por ello la construcción del límite no necesariamente tiene que ser material como hemos visto en la investigación.

l hombre otorga
al espacio la
capacidad de crear
un lugar

La sola presencia del hombre otorga al espacio la capacidad de crear un lugar en torno al cual la vida del hombre se desarrolla. La alteración espacial no viene dada por una realidad material sino por una serie de conexiones que son las que generan esa frontera. Frontera de relaciones que cambian el espacio y posibilitan el habitar del sujeto, esta serie de relaciones son las que ofrecen las herramientas para los límites inmateriales, para que los procesos de relación entre sujeto y objeto sean posibles.

procesos y
mecanismos de
relación

Crear relaciones es una forma de crear límites y una forma de crear arquitectura, sin necesidad de materia, sin necesidad de construir reaprovechando los elementos existentes y proponiendo usos y formas alternativas de vida. Por eso el análisis del trabajo ha consistido en buscar estos procesos y mecanismos de relación ofreciendo una análisis de las formas de entender la relación objeto y sujeto. Analizando ideas de pensamiento y comportamiento que explican este acto de apropiación espacial.

el lugar a partir
de las relaciones

El límite es la forma de entender el lugar a partir de las relaciones que el hombre va generando con el cosmos. Su cosmos que no tiene por qué ser el universo, ni siquiera todo el planeta sino su espacio vital en donde se desarrollen sus actividades.

El sujeto fenomenológico

La forma de descubrir ese límite es una nueva variante que se incorpora a la idea de límite. Poder establecer el tipo de actitud necesaria para interpretar la limitación formal.

tipo de actitud
necesaria

La Fenomenología es una corriente filosófica surgida a mediados del siglo XX, que plantea una forma nueva de entender el mundo. Esta forma de establecer relaciones intuitivas con la realidad es aceptada por esta corriente de tal manera que pone en duda todo lo aprendido, dejando a la percepción humana como herramienta para poder captar la realidad del mundo.

establecer
relaciones
intuitivas con la
realidad

El hombre es un sensorium commune, reflexionar es reencontrar lo irreflejo. Abandonar todo prejuicio y sentir el mundo de forma inicial, abstrayendo la reflexión que hacen los sentidos pero con una inicial pureza que nos permita captar el mundo de otra forma.

El mundo como típico, se perfila pero no viene propuesto por una síntesis del entendimiento, la síntesis de transición. El mundo el sujeto lo capta de forma diferente, no porque tenga medios nuevos para ellos sino porque deja que el conocimiento intuitivo marque la experiencia que puede tener del mundo.

el conocimiento
intuitivo marque la
experiencia

Merleau-Ponty lo describe nítidamente "El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder: es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no 'habita' únicamente en el 'hombre interior', mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo donde se conoce."

El mundo no es un
objeto cuya ley de
constitución yo
tendría en mi poder

El sujeto que se ha abierto al mundo renunciando a su interioridad, obtiene sus vivencias a través de la Epojé, la reducción, del asombro, de la sorpresa. Para Husserl, Epojé, consiste en la "puesta entre paréntesis no sólo de las doctrinas sobre la realidad sino también de la realidad misma".

El tiempo no es una
línea

El tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades. Intensificación de experiencias frente al tiempo, implica una suspensión del tiempo. Con estos conceptos podemos explicar de forma diferente el Límite, la temporalidad y el lugar que

se aproximan más a una visión existencial y vital del habitar humano. Esta forma de percepción no excluye la técnica y la tecnología sino que establece otorga mayor valor a la percepción que hacen los sentidos del hombre. Presuponiendo que si no se tiene ningún prejuicio la captación de los sentidos y nuestra interpretación será correcta.

visión existencial
y vital del habitar
humano

Se hace una llamada a recuperar la ilusión, a recuperar los instintos y dejarse llevar por la intuición. De forma que la primera impresión que podamos tener de las cosas nos genere la posibilidad de conocer como es el mundo.

recuperar la
ilusión, a
recuperar los
instintos

Con este sujeto podemos explicar el límite de una forma inicial, inmediata e intuitiva que gracias a liberarse de lo innecesario puede entender el tiempo y el espacio de una forma más universal ya que todos podríamos llegar a entender esa esencia de las cosas gracias a nuestros sentidos.

Concepto del Límite

Nos encontramos con un nuevo límite ya que el sujeto interpreta la realidad de forma distinta, con mayor sensibilidad y capta ideas que se sugieren en el espacio. Consigue conectar con la abstracción universal.

conectar con
la abstracción
universal

Capta el tiempo, la gravedad, la luz, el peso, el movimiento... Se capta a sí mismo en este proceso de vaciado y percepción. De esta manera la arquitectura puede escribir este lenguaje y crear espacios que contengan estos elementos, el simbolismo que adquieren los espacios se lo otorga la aproximación que el sujeto hace de él.

la arquitectura
puede escribir
este lenguaje y
crear espacios

Los ejemplos que hemos analizado nos han demostrado que esta idea de límite fenomenológico existe, ya que si introduces en el espacio estas ideas y el sujeto está atento a ellas puede ser partícipe de una nueva forma de habitar el espacio. Una forma de habitar que no es material ya que estas ideas se consiguen desde un proceso conceptual de límite, incorporando al límite una serie de ideas que pueden alterar nuestra percepción. Con el ejemplo de la Sala Vinçon de Barcelona 1976. Juan Navarro Baldeweg, creó un espacio que es reflejo de esta forma de alterar un espacio, incorporando todos estos conceptos.

alterar nuestra
percepción

De este ejemplo saltamos a otro ejemplo que nos demuestra que los espacios abstractos contienen una serie de nociones interpretables por el sujeto gracias a la

el edificio pero
que no limita
el volumen
arquitectónico

percepción, la idea de percepción fenomenológica.
En Mies van der Rohe, nos encontramos con el uso repetido de una plataforma, una plataforma que delimita formalmente el edificio pero que no limita el volumen arquitectónico. El límite físico de la arquitectura es distinto del límite conceptual que Mies hace de ella. Partiendo de las ideas de la fenomenología, hemos visto que la plataforma en Mies tiene los mismos elementos que posibilitan hacer una interpretación mediante la percepción humana.

abstrayéndose al
máximo y olvidando
todo prejuicio

Mies buscaba la abstracción más absoluta, resolver un problema universal y para ello recurrió a este mecanismo, ya que abstrayéndose al máximo y olvidando todo prejuicio tenemos una forma distinta de percepción. Esta idea no solo se aplica a la plataforma también al material, Mies consigue que los materiales cambien de esencia y de percepción consigue que lo pesado sea liviano que lo cerrado se abierto y que lo que aparentemente no es nada sea mucho.

una forma de
detener el tiempo,
crear un espacio
universal

La plataforma en Mies se puede explicar como una forma de detener el tiempo, crear un espacio universal, de un tiempo universal que nos acerca a la realidad de forma diferente. Esta forma de limitar con el entorno hace que el límite fenomenológico adquiera conceptos e ideas que trascienden al objeto arquitectónico en sí, solo con la implantación que este hace en el territorio. Por este motivo el límite que se propone es un límite de percepción, un límite en donde el sujeto tiene que liberarse de todo para poder disfrutar de ese espacio.

Del espacio entre espacios

La sociedad
moderna es fruto
de un proceso
de evolución
tecnológico

Otro límite que se ha analizado es el límite conceptual, llamaremos así una forma de habitar el espacio que se genera por la incorporación de la tecnología y las grandes estructuras, son una consecuencia del progreso. La sociedad moderna es fruto de un proceso de evolución tecnológico que lleva a la sociedad a una búsqueda de otros elementos espaciales. La evolución tecnológica entre otros factores hace que el sujeto arquitectónico pierda la centralidad de la apropiación espacial. El sujeto post moderno y antihumanista surge tras los grandes procesos de cambio producidos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Un cambio que no los afecto a la arquitectura, también a la forma de producción, a la política y a la sociedad.

sujeto que a
perdido su
centralidad

Las posturas se llevan al extremo máximo, siendo la confrontación y el alineamiento una de sus consecuencias.

De esta forma de entender al sujeto que a perdido su centralidad, aparece un sujeto excéntrico que debe apropiarse de una estructura concebida para la sociedad y no para el individuo.

estructura
concebida para la
sociedad y no para
el individuo

Filosofías y teorías antropológicas, luchan en este periodo por buscar el origen de los males de la sociedad y lo hayan en la visión positivista y humanista en la que se había concebido la sociedad. La sociedad estaba basada en unos principios que proponían una serie de derechos individuales que garantizasen en suma los derechos de toda la sociedad. Pero la injusticia producida hizo que autores como Marx, Nietzsche, Freud o Michael Foucault, abogaban por crear una sociedad justa pero en donde lo importante era la sociedad y el individuo vivía en armonía dentro de esta sociedad.

la sociedad y el
individuo viven en
armonía

A raíz de esta idea se propuso la creación arquitectónica de espacios estructurales que se apropiasen del espacio y creasen una nueva forma de vivir en sociedad, de forma que se ofreciesen las necesidades para todos los sujetos. Y el sujeto individual es el que tendría que buscar su límite dentro de este espacio.

proyectos un
carácter inmaterial

La idea de crear una estructura de mayor complejidad que albergase todas las necesidades de sus habitantes surge en esta época como alternativa a otros modos de entender el urbanismo y la arquitectura. El límite por tanto tiene en estos proyectos un carácter inmaterial también ya que el espacio vacío que queda en la estructura es donde el hombre tiene que desarrollar su vida, tiene que apropiarse de él y crear un límite interior que posibilite la vida en una estructura.

procesos de
relación y
materialización de
límites

El espacio es una multiplicidad de relaciones, ya no se puede reconocer, son espacios que no son visibles. Los procesos de relación y materialización de límites no a la vez sencillos y complejos, de esta manera encontramos unos límites invisibles pero sin los cuales no se podrían entender ni desarrollar estos espacios.

El límite entre espacio que es el límite entre el hombre y las grandes estructuras posibilita no solo una revisión de la ciudad, sino que también motiva una revisión del modo de vida.

El límite entre
espacio que es
el límite entre
el hombre y las
grandes estructuras

Nuevos modos de apropiación espacial y nuevos modos de vida dentro de una sociedad en donde el individuo pierde protagonismo.

Nuevos usos, nuevos programas, nueva vida

parasitar el espacio

Deleuze y Derrida y la muerte del sujeto de Foucault, generan un sujeto posestructuralista, un sujeto post-humanista que gira entorno a una presencia vital. El sujeto con su presencia es el que crea el límite del espacio, crea las relaciones y su vida es la que se apropia del espacio para crear su entorno y su modo de vida.

La estructura asume las necesidades que el individuo necesita para su vida

La visión actual de espacios como Hong Kong, en donde los sistemas tradicionales han sido llevados al máximo, especulando con el espacio y creando enjambres donde la gente se hacinaba y tiene que parasitar el espacio, donde no hay calidad de vida y donde no hay una alternativa que pueda ofrecer la visión humanista de sociedad no puede resolver los problemas. Hace necesaria una revisión del sistema de límite y de la forma de habitar los espacios. El post estructuralismo plantea una estrategia para dar una alternativa a estos casos, donde una gran densidad de persona puede habitar en un espacio más reducido puesto que la estructura asume las necesidades que el individuo necesita para su vida. Y le posibilita tener pequeños espacios que puedan ser suyos, que le ofrezcan las necesidades de intimidad que pueda necesitar. Los Mat Building, son elementos arquitectónicos que juegan con este concepto, y plantean unos límites sin escala, sin materia puesto que el objeto arquitectónico plantea un sistema en donde el sujeto tiene que establecer sus nuevos modos de vida.

Seguir otras instrucciones nos posibilita

Seguir otras instrucciones nos posibilita que con las mismas herramientas podamos crear una arquitectura que resuelva los problemas de la sociedad y garanticen los derechos de cada uno.

alternativas de vivienda en donde el hombre tiene su unidad de supervivencia

Se han analizado alternativas de la vivienda como UnHouse de Reyner Banham y las alternativas de Michael Webb con el Cushicle y el suitaloom, en donde la tecnología aeroespacial es transportada al modo de entender la vivienda.

segunda piel en donde el sujeto limita con su propia corporeidad

La tecnología aeroespacial que por un lado es ultratecnológica pero que ofrece la mejor solución con un proceso artesanal y manufacturado para sus trajes, siendo una empresa de corpiños la que desarrolla y fabrica los trajes espaciales con la tecnología empleada para la cosmética femenina. Estas alternativas de vivienda en donde el hombre tiene su unidad de supervivencia mínima, que puede transportar ofrecen una forma de entender este límite.

No hay una relación estática con el lugar, el límite es alterado y cambiado según la voluntad del sujeto pudiendo colonizar el espacio, sin importar lugar y tiempo ya que tiene la posibilidad de establecerse en otro sitio. Alterar no solo el límite ya que el límite acaba siendo una segunda piel en donde el sujeto limita con su propia corporeidad y se expande el límite para crear el espacio mínimo que necesita para vivir.

límite difuso y abstracto sin materialidad

Estas alternativas plantean un uso tecnológico de nuestras necesidades de vida y ofrecen una alternativa al modo de vida convencional.

Preguntándose ¿si una estructura nos da todo lo que necesitamos como sociedad, mi hogar tiene que ser una casa?

los habitantes parásitos

Esta reflexión genera un límite difuso y abstracto sin materialidad pero de gran importancia en la forma de entender cómo se desarrollara la sociedad.

De lo permanente a lo cambiante

De esta forma de cambiar al sujeto, surgen otras ideas como la de los habitantes parásitos, en donde los sujetos no necesitan una casa para tener un hogar.

crear un hábitat propio para el sujeto

Esta forma de apropiarse del espacio plantea que el sujeto tiene en la estructura todas sus necesidades y la relación entre diferentes espacios es la que plantea la formalización de su espacio. Que no necesariamente tiene que tener ninguna forma material, ya que no es reconocible por tratarse de una relación con el sujeto y no una concatenación reglada de espacios que formalicen un recinto arquitectónico.

Toyo Ito plantea en sus PAO, para una mujer nómada una experiencia de apropiación espacial mediante la generación de unas estrategias que formalicen la vida de una joven en la ciudad.

el sujeto crea su hábitat ocupando los espacios de la ciudad

Es un planteamiento diferente de los antes mencionados ya que yo se basa en la idea de crear un hábitat propio para el sujeto sino en el que el sujeto crea su hábitat ocupando los espacios de la ciudad. Ocupa espacialmente la ciudad y genera una red de relaciones sin forma que hacen que su casa no sea una vivienda sino todo el espacio.

Giles Deleuze, trabaja en esta incapacidad de construir totalidades coherentes, Mil Mesetas 1980, escrito con Félix Guattari, es una panorámica múltiple y caleidoscópica del universo de las sociedades capitalistas, desde una óptica atravesada por sus propios efectos psíquicos, en ella afloran los nómadas como sujetos cuyas prácticas sociales podrían ser vistas como un modelo de acción capaz de oponerse, construyendo "máquinas de guerra"

los nómadas como sujetos cuyas prácticas sociales podrían ser vistas como un modelo de acción

frente al estado moderno y su modelo jerárquico/pastoral. Esta conceptualización ofrece alternativas espaciales que escapan del control de la sociedad, crean unas reglas diferentes, unos límites más difusos que los anteriores, porque ya no hay ni siquiera un elemento individual que marque el espacio del hombre sino que la frontera en donde algo empieza a ser para a ser una frontera sin frontera, sin un indicio de donde empieza o acaba ya que el sujeto puede cambiar estas relaciones y crear un complejo nuevo.

Esta visión del Rizoma, en donde no hay un principio o fin claro, da una idea de conjunto y crea una forma de habitar diferente.

Con esta idea de sujeto, es con la que empieza un límite conceptual llevado hasta el extremo, por un lado la limitación espacial tradicional no tiene sentido y el individuo no es que sea excéntrico a la sociedad sino que su entorno también lo es ya que no depende de la sociedad sino que la estructura que el sujeto forma es la que limita su forma de vida.

La vida y esta apropiación están ahora de plena actualidad, los procesos de ocupación espacial están ahora vivos gracias a colectivos que quieren plantear alternativas espaciales a los espacios tradicionales. Plantean la reconversión de usos, el establecimiento de espacios y la apropiación espacial. Apropiarse del tejido urbano existente dotando al sujeto de la capacidad de producir una red de relaciones que producirán nuevos objetos arquitectónicos a partir de las relaciones de los sujetos pero no de una formalización material determinada. Para hacer arquitectura ya no es necesario construir un edificio sino generar una red de relaciones y de espacio que no tienen por qué tener una unidad material.

Conceptualización de espacios

Conceptualizar los espacios, es en suma como hemos visto en el trabajo crear una unión entre elementos opuestos y definir un espacio relativo.

La teoría de la relatividad y la resolución de sistemas y el principio de incertidumbre, dieron a la ciencia una visión radicalmente diferente a la que se había tenido desde la antigüedad de lo que era el universo.

A partir de 1919, la intuición humana tuvo que asumir que la realidad se comportaba en contra de lo que para nosotros era intuitivo y a la vez seguía comportándose según la intuición.

De esta manera los procesos opuestos, empezaron a ser unidos no como opuestos y que fuesen excluyentes uno de otro sino que fueron unidos comprobándose que dos cosas opuestas pueden ser complementarias y darse a la vez.

Rizoma, en donde no
hay un principio o
fin claro

procesos de
ocupación espacial

Conceptualizar los
espacios

procesos opuestos,
empezaron a ser
unidos como
complementarios

relaciones
diferente y de una
vida diferente para
el sujeto

Por ello hemos llegado a un punto en donde sí que es posible crear límites en los que haya un poco de todos los límites que pueda haber. No se trata de excluir ideas o conceptos sino de incorporarlas al pensamiento y crear con estos elementos nuevas formas de habitar y crear nuestros espacios.

El límite que hemos estado buscando no es más que lo que nosotros queramos conseguir con nuestra relación espacial. Podemos estar condenados a vivir en prisiones sin espacio o podemos crear espacio en el que vivir libres, sin miedo al cambio.

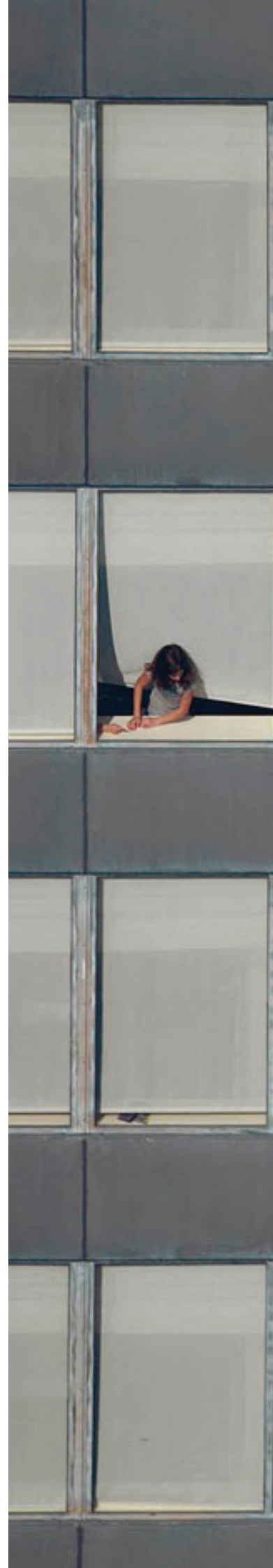
Estos procesos no solo son una alternativa de vida sino que consiguen cambiar la esencia de espacio existente y por tanto cambiar su frontera y su forma de relación con el mundo.

En todos los ejemplos que hemos visto se propone una alternativa al uso de los espacios, se propone una generación positiva de espacios pero a la vez se crean unos límites espaciales diferentes, se crean espacios dentro de estructuras convencionales que presentan la misma carga conceptual que los límites difusos del anti humanismo.

Para crear estos espacios como ya hemos hecho hincapié no es necesaria una revolución material o estructural. Lo importante es crear una serie de espacios que generen la forma de ocupar el espacio y generen una relación más abierta con el mundo.

Los límites son por tanto un proceso de relación sujeto mundo, de forma que el sujeto se apropia del mundo y dice dónde está su espacio.

Recuperando de esta manera una forma de entender la cultura humana, recuperando invariantes presentes en todas las culturas, creando no solo una alternativa al modo de vida o a la formalización de la arquitectura. Sino haciendo participe a la arquitectura y a los arquitectos de plantear otros modos de apropiación espacial. El sujeto tiene que recuperar y evolucionar sus formas de crear límites, de crear espacio, de crear arquitectura. La misión de la arquitectura es proporcionar a los sujetos una nueva relación con el mundo, de forma que los proyectos arquitectónicos puedan dar origen a formas diferentes de entender el espacio y la vida. El Límite, es igual que el espacio, ya que es la herramienta con la que el arquitecto cuenta para generar un mundo diferente, de unas relaciones diferente y de una vida diferente para el sujeto.





6. Bibliografía

Bibliografía general

- FRAMPTON, K. and RIAMBAU I SAURI, E., 1987. Historia crítica de la arquitectura moderna. 3ª edn. Barcelona etc.: Gustavo Gili.
- GIEDION, S., 1988. El presente eterno : los comienzos de la arquitectura : una aportación al tema de la constancia y el cambio. 1ª ; 2ª reimpr edn. Madrid: Alianza.
- GIEDION, S., 1975. La arquitectura, fenómeno de transición :(las tres edades del espacio en arquitectura). Barcelona etc.: Gustavo Gili.
- GIEDION, S. and SAINZ, J., 2009. Espacio, tiempo y arquitectura :el futuro de una nueva tradición. Ed definitiva edn. Barcelona: Reverté.
- ITO, T., 2006. Arquitectura de límites difusos. Barcelona: Gustavo Gili.
- ITO, T. and SUZUKI, A., 2005. Toyo Ito :conversaciones con estudiantes. Barcelona: Gustavo Gili.
- ITO, T., TORRES CUECO, J. and UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, 2004. Arquitecturas en el bosque de los medios. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.
- ITO, T., TORRES NADAL, J.M. and ABALOS, I., 2000. Escritos. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia etc.
- MARTÍNEZ CARO, C. and RIVAS, J.L.D.L., 1985. Arquitectura urbana :elementos de teoría y diseño. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MCHARG, I.L., RIVAS, J.L.D.L., SAN MARTIN, I. and STEINER, F., 2000. Proyectar con la naturaleza. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONEO, R., MONEO, R.J. and MONEO, R.J., 2004. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Actar.
- MONEO, R. and CORTÉS, J.A., 1984. Sobre el concepto de tipo en arquitectura. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- NORBERG SCHULZ, C., GONZÁLEZ MALLEVILLE, A. and BONANNO, A., 1983. Arquitectura occidental :la arquitectura como historia de formas significativas. Barcelona etc.: Gustavo Gili.
- NORBERG SCHULZ, C. and NORBERG SCHULZ, A.M., 1981. Architettura occidentale :architettura come storia di forme significate. Milano: Electa.
- O'BRIEN, S., 2011. Peter Zumthor :hortus conclusus : Serpentine Gallery Pavilion 2011. London: Serpentine Gallery etc.

RIVAS, J.L.D.L., 1992. El espacio como lugar :sobre la naturaleza de la forma urbana. Valladolid: Universidad de Valladolid.

ROSSI, A., 1992. La arquitectura de la ciudad. 8ª edn. Barcelona: Gustavo Gili.

ROWE, C. and CARAGONE, A., 1996. As I was saying :recollection and miscellaneous. Cambridge, Massachusetts etc.: MIT Press.

ROWE, C. and CARAGONE, A., 1996. As I was saying :recollection and miscellaneous essays. Cambridge, Massachusetts etc.: MIT Press.

ROWE, C. and CARAGONE, A., 1996. As I was saying :recollection and miscellaneous essays. Cambridge, Massachusetts etc.: MIT Press.

ROWE, C., RIAMBAU I SAURI, E. and KOETTER, F., 1998. Ciudad collage. 2ª edn. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

TAUT, B., ABALOS, I. and ABALOS, M.D., 1997. Escritos [expresionistas] :1919 - 1920. Madrid: El Croquis.

TERRAGNI, G., SCHUMACHER, T.L. and FUTAGAWA, Y., 1994. Casa del Fascio, Como, Italy, 1932-36 ; Asilo Infantile Antonio Sant'Elia, Como, Italy, 1936-37. Tokyo: A.D.A. Edita.

UTZON, J. and PUENTE, M., 2010. Jorn Utzon :conversaciones y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili.

VEGARA, A., RIVAS, J.L.D.L. and LERNER, J., 2004. Territorios inteligentes. Madrid: Fundación Metrópoli.

VENTURI, R., SCULLY, V. and AGUIRREGOITIA ARECHAVALETA, A., 1995. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 8ª edn. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

ZEVI, B. and BERDAGUE, R., 1999. Leer, escribir, hablar arquitectura. Barcelona: Apóstrofe.

ZEVI, B. and BERDAGUE, R., 1980. Historia de la arquitectura moderna. Barcelona: Poseidón.

ZEVI, B. and BERDAGUE, R., 1978. El lenguaje moderno de la arquitectura :guía al código anticlásico... Barcelona etc.: Poseidon.

ZEVI, B. and CALCAPRINA, C., 1978. Saber ver la arquitectura. 2ª edn. Barcelona etc.: Poseidon.

Bibliografía filosófica sobre el límite

- ALEXANDER, C., 1970. La ciudad no es un árbol. Barcelona: Universidad Politécnica. E.T.S. de Arquitectura.
- ALEXANDER, C., ed, 1976. Urbanismo y participación : el caso de la Universidad de Oregón. Buenos Aires etc.: Gustavo Gili.
- ALEXANDER, C. and ISHIKAWA, S., eds, 1980. Un lenguaje de patrones. Barcelona: Gustavo Gili.
- ALEXANDER, C. and MENÉNDEZ, I., eds, 1981. El modo intemporal de construir. Barcelona etc.: Gustavo Gili.
- ALEXANDER, C. and MOURA, B.D., eds, 1980. Tres aspectos de matemática y diseño ; y La estructura del medio ambiente. [2ª] edn. Barcelona: Tusquets.
- ALEXANDER, C. and REVOL, E.L., eds, 1976. Ensayo sobre la síntesis de la forma. [4ª] edn. Buenos Aires: Infinito.
- BENEDITO, M.F. and VALVERDE, J.M., 1992. Heidegger en su lenguaje. Madrid: Tecnos.
- DELEUZE, G., 2001. La imagen-movimiento : estudios sobre cine 1. Barcelona etc.: Paidós.
- DELEUZE, G., 2001. La imagen-tiempo : estudios sobre cine. Barcelona etc.: Paidós.
- DELEUZE, G., 1998. Nietzsche y la filosofía. 5ª edn. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G., 1994. La imagen-movimiento : estudios sobre cine 1. 3ª edn. Barcelona etc.: Paidós.
- DELEUZE, G., 1989. El pliegue. Barcelona etc.: Paidós.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., VÁZQUEZ PÉREZ, J. and LARRACELETA, U., 2003. Rizoma : (introducción). 1ª , 3ª reimpr edn. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G., MASOTTA, O. and ACEVEDO, H., 1981. Empirismo y subjetividad. 2ª edn. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, G. and MONGE, F., 1972. Proust y los signos. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. and MOREY, M., 2005. Lógica del sentido. 1ª en la colección Surcos edn. Barcelona etc.: Paidós.
- DERRIDA, J. and CAPUTO, J.D., 2009. La deconstrucción en una cáscara de nuez. 1ª edn. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- FRIEDMAN, Y. and AYGUAVIVES GÁRNICA, F., 1973. Hacia una arquitectura científica. Madrid: Alianza.
- FRIEDMAN, Y. and BERDAGUE, R., 1979. La arquitectura móvil : hacia una ciudad concebida por sus habitantes... Barcelona etc.: Poseidon.
- FRIEDMAN, Y., LEBESQUE, S. and FENTENER VAN VLISSINGEN, H., 1999. Structures serving the unpredictable. Rotterdam: NAI Uitgevers.

FRIEDMAN, Y. and SERRA CANTARELL, F., 1977. Utopías realizables. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

GABR, 1979. The timeless way of building / Christopher Alexander. New York: Oxford University Press.

GRABOW, S., 1983. Christopher Alexander : the search for a new paradigm in architecture. Stocksfield etc.: Oriel Press.

HEIDEGGER, M., 2001. Sein und wahrheit. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

HEIDEGGER, M. and DUQUE, F., 2005. Desde la experiencia del pensar. Madrid: Abada Editores.

HEIDEGGER, M., GABÁS PALLÁS, R. and ADRIÁN ESCUDERO, J., 2003. El concepto de tiempo. Madrid: Trotta.

HEIDEGGER, M. and RAMOS, S., 1988. Arte y poesía. 2ª , 5ª reimp edn. México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, M., REGUERA, I. and HEIDEGGER, E., 2008. Estancias. Valencia: Pre-Textos.

HEIDEGGER, M. and RIVERA CRUCHAGA, J.E., 2003. Ser y tiempo. Madrid: Trotta.

HILLIER, J., 2007. Stretching beyond the horizon : a multiplanar theory of spatial planning and governance. Aldershot Gran Bretaña: Ashgate.

KING, I.F. and ALEXANDER, C., eds, 1993. Christopher Alexander and contemporary architecture. Tokyo: aA + u Publishing.

RAMOND, C., 2009. Derrida : la deconstrucción. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

SHARR, A., MELLER-MARCOVICZ, D. and HEIDEGGER, M., 2008. La cabaña de Heidegger : un espacio para pensar. Barcelona: Gustavo Gili.

Bibliografía sobre el límite

A guide to Archigram 1961 - 74 : [exhibition]. 1994. London: Academy.

ABALOS, I., 2008. Atlas pintoresco. Barcelona: Gustavo Gili.

ABALOS, I., 2000. La buena vida : visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

ÁBALOS, I., 2005. Atlas pintoresco. Barcelona: Gustavo Gili.

ABALOS, I. and HERREROS, J., 1992. Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950- 1990. Madrid: Nerea.

ÁBALOS, I., LLINÀS, J., PUENTE, M. and FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS, 2009. Alejandro de la Sota. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

ALONSO GARCÍA, E., 2003. San Carlino : la máquina geométrica de Borromini. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial etc.

ALONSO GARCÍA, E., RIDOLFI, M. and UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, 2007. Mario Ridolfi : arquitectura : contingencia y proceso. Valladolid: Universidad

de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial etc.

ANDO, T., 2000. Tadao Ando :1983 - 2000 : Madrid: El Croquis.

ANDO, T., 2000. Tadao Ando :obra construida, 1983 - 2000. Madrid: El Croquis.

APARICIO GUIASADO, J.M., 2006. El muro :concepto esencial en el proyecto arquitectónico : la materialización de la idea y la idealización de la materia. Madrid: Biblioteca Nueva.

APARICIO GUIASADO, J.M., 2004. La densidad de la arquitectura de Giuseppe Terragni. Cádiz: Arquitectosdecádiz.

APARICIO GUIASADO, J.M., 2000. El Muro. Buenos Aires: Universidad de Palermo etc.

COOK, P. and CHALK, W., 1972. Archigram. London: Studio Vista.

CORTÉS, J.A., 1992. El racionalismo madrileño :[Casco antiguo y Ensanche 1925 - 1945]. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

CORTÉS, J.A., 1991. Escritos sobre arquitectura contemporánea, 1975 - 1988. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

HOLL, S., LEVENE, R.C., MÁRQUEZ CECILIA, F. and HOLL, S., 2003. Steven Holl, 1984-2003 :in search of a poetry of specifics =. Madrid: El Croquis.

ITO, T., 2006. Arquitectura de límites difusos. Barcelona: Gustavo Gili.

ITO, T. and SUZUKI, A., 2005. Toyo Ito :conversaciones con estudiantes. Barcelona: Gustavo Gili.

ITO, T., TORRES CUECO, J. and UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, 2004. Arquitecturas en el bosque de los medios. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

KOOLHAAS, R., 1944-, 2006. La ciudad genérica. Barcelona: Gustavo Gili.

KOOLHAAS, R., MAU, B., WERLEMANN, H. and SIGLER, J., 1995. Small, medium, large, extra-large. Rotterdam: 010.

KRIER, R., ROWE, C. and ERLenkÄMPER, I., 1981. El espacio urbano. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

LEFAIVRE, L., ROODE, I., FUCHS, R.H. and STEDELIJK MUSEUM . </P>, 2002. Aldo van Eyck :the playgrounds and the city. Amsterdam etc.: Stedelijk Museum etc.

NORBERG SCHULZ, C. and DE DOMINICIS, A.M., 1980. Bauhaus :Dessau. Roma: Officina.

NORBERG SCHULZ, C., SAINZ AVIA, J. and GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE VALDERRAMA, F., 1979. Intenciones en arquitectura. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

O'BRIEN, S., 2011. Peter Zumthor :hortus conclusus : Serpentine Gallery Pavilion 2011. London: Serpentine Gallery etc.

RIVAS, J.L.D.L., 1992. El espacio como lugar :sobre la naturaleza de la forma urbana. Valladolid: Universidad de Valladolid.

ROSSI, A., 1992. La arquitectura de la ciudad. 8ª edn. Barcelona: Gustavo Gili.

SEJIMA, K. and NISHIZAWA, R., 2001. Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa :1983-2000, 1995-2000. Madrid: El Croquis.

SMITHSON, A., 1991. Team 10 meetings :1953-1984. New York: Rizzoli.

SMITHSON, A. and SMITHSON, P., 2001. The Charged void, architecture. New York: The Mancewlli Press.

SMITHSON, A. and SMITHSON, P., 2000. Cambiando el arte de habitar. Barcelona: Gustavo Gili.

SMITHSON, A. and SMITHSON, P., 1973. Without rethoric :an architectural aesthetic, 1955 - 1972. London: Latimer New dimensions.

STEINER, H.A., 2009. Beyond Archigram :the structure of circulation. New York: Routledge.

STRAUVEN, F. and VAN EYCK, A., 1996. Aldo van Eyck's orphanage :a modern monument. Rotterdam: NAI Uitgevers.

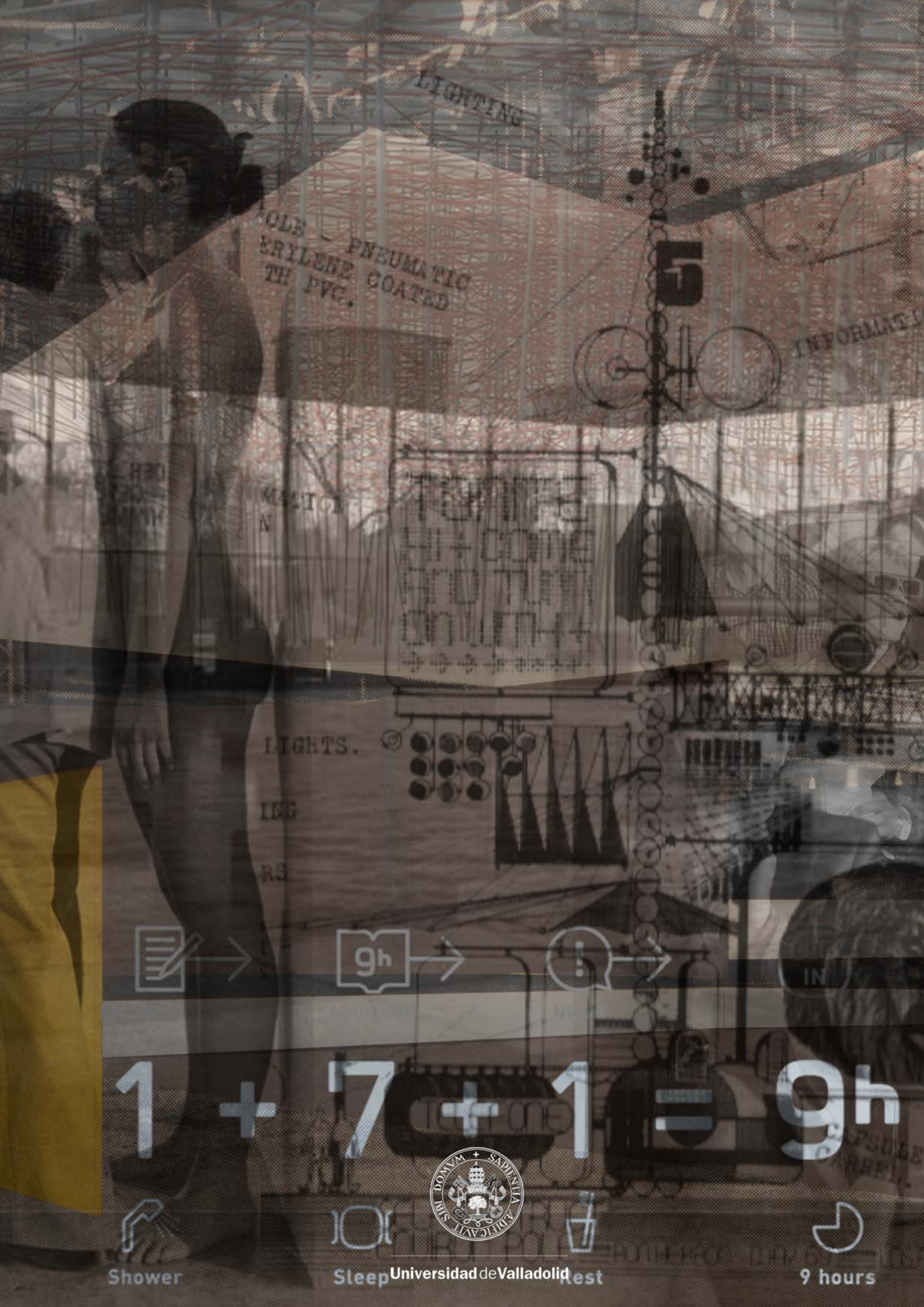
TAUT, B., ABALOS, I. and ABALOS, M.D., 1997. Escritos [expresionistas] :1919 - 1920. Madrid: El Croquis.

UTZON, J. and PUENTE, M., 2010. Jorn Utzon :conversaciones y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili.

VAN EYCK, A. and DE BEEK, J.V., 1985. Aldo van Eyck :projecten 1948 - 1961. Groningen: Akademie van Bouwkunst.

VAN EYCK, A. and VAN EYCK, H., 1999. Built with colour :the Nederlands Court of Audit. Rotterdam: 010.

VEGARA, A., RIVAS, J.L.D.L. and LERNER, J., 2004. Territorios inteligentes. Madrid: Fundación Metrópoli.



$$1 + 7 + 1 = 9h$$



Shower



Sleep



Universidad de Valladolid



Rest



9 hours