



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesinas de Belgrano

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera de Arquitectura**

**La singularidad de una estética híbrida -
El proyecto para Museo de Arquitectura**

Nº 129

Romina Cognini

Tutora: Rosario Betti

Departamento de Investigación
Febrero 2005

Indice

1. INTRODUCCION	5
2. PRESENTACIÓN DEL MARCO CULTURAL	7
3. EL PROYECTO PARA EL MUSEO DE ARQUITECTURA, EN PUERTO MADERO	21
3.1 Intenciones primeras:	21
- Del contexto al objeto	21
- La estrategia del emplazamiento	25
3.2 Propuesta compositiva y carácter arquitectónico:	32
- El proyecto como artificio	32
3.3 La estrategia de la materialidad	37
3.4. La construcción del significado	40
- La ajenidad como fundamento y como emblema	40
4. REVISANDO PARADIGMAS – La construcción de un ideario arquitectónico	44
4.1 Algunas obsesiones de la arquitectura	44
4.2 El paradigma de la fuga:	46
- Zaha Hadid y la exploración de los límites	46
- Daniel Libeskind y los soportes indescifrables	53
4.3 El paradigma de lo tecnológico: la realidad de lo virtual	56
- Peter Eisenman y el valor de lo indeterminado	56
5. CONCLUSION DE LA INVESTIGACION	69
6. BIBLIOGRAFIA	72
7. DOCUMENTACION DE OBRA	73
8. AGRADECIMIENTOS	73

1. Introducción

El tema de esta tesina trata sobre la **arquitectura** como **artificio** y, una vez aceptado esto, sobre la(s) manera(s) en que el objeto de arquitectura se expresa como **hecho singular e individual**. Sobre sus estrategias, sus fundamentos expresivos y los límites pertinentes.

Los subtemas que voy a desarrollar surgieron de problemáticas y discusiones que se plantearon durante el transcurso del último taller de Proyecto de la carrera, en la cátedra del arquitecto Marcelo Trabucco, donde realizamos un Museo de Arquitectura, en Puerto Madero. Problemáticas que me impulsaron a replantear el sentido de mi producción arquitectónica y a tratar de definir una posición personal que orientara mi actividad profesional.

A nivel teórico, el **planteo del problema** refiere a la relación entre la singularidad, como condición «única» del proyecto arquitectónico, y los otros objetos arquitectónicos, los espacios 'entre' ellos y la trama urbana y sus significados urbanos a diferentes niveles de 'articulación».

Parto de tomar en cuenta, dentro del análisis de Puerto Madero como macro entorno, que lo que predomina es una gran amplitud de espacio urbano que da lugar a grandes perspectivas con cierto grado de desolación, e intento profundizar el **valor transferible de una arquitectura como símbolo de la artificialidad y la unicidad** en un medio fuertemente estructurado por la tipología urbana; intento llegar a una conclusión acerca de la **estructura física y conceptual de un límite**; su **causa y efecto** como ente regulador de dos sistemas.

También voy a abordar las **operaciones espaciales que mecaniza una arquitectura artificial** para poder **comunicar su propia ficción** a través de una realidad ajena; cómo interactúa el **exceso de su ajenidad ficticia** en el medio analizado.

Mi **hipótesis** en este trabajo de investigación es que la **arquitectura, como artificio** y como **proceso híbrido-mestizo** directamente **asociado a lo tecnológico**, supera a cada instante sus propios **límites referenciales** y es el **límite** el que, como concepto, posibilita la relación, la confrontación, la oposición, la cohesión y el diálogo yuxtapuesto.

Creo que todo proyecto supone, hoy día, un proceso híbrido, mestizo, que incluye referencias múltiples que, incluso, exceden al ámbito de lo específicamente arquitectónico y, por esta vía, conquista nuevos horizontes y redefine configuraciones urbanas. En una época en la que los límites entre las diversas disciplinas se desdibujan y el afán decimonónico por el orden clasificatorio se derrumba, restringir lo arquitectónico a la tríada vitruviana resulta, tal vez, ingenuo y hasta peligroso.

El **contexto y marco teórico** adoptado fue la **cultura sobremoderna**⁽¹⁾, como era puntual que manifiesta la realidad continua o constante de una arquitectura como 'artefacto'. Para comprender la convergencia ideológica del **pluralismo cultural**, que acosa y transforma el pensamiento de una sociedad en pos de una construcción arquitectónica, tomé dos caminos, por un lado, todos aquellos factores que detonaron al unísono la **gran ruptura del orden social** y sus consecuencias; y por otro, una fuerte lógica basada en la correlación de tres ideologías: el **comportamiento vanguardista**, la **tendencia individualista** y la democracia o **idiosincrasia liberal** de la **arquitectura moderna**. También, el apoyo reflexivo de cuestiones sociológicas, que me ayudaron a descifrar y comprender los abruptos cambios de dirección y manifestaciones de la sociedad, fuertemente reflejados en la arquitectura, así como las políticas de hibridación de la modernidad.

Uno de mis **objetivos** es explorar la utilidad y la no-utilidad del límite y establecer los nexos entre la arquitectura, la cultura y las corrientes del pensamiento y demostrar que la arquitectura no es ajena al devenir cultural.

Experimento el **límite** (como acción cultural que intenta traspasar la barrera del sistema que conforma) y el **exceso** (exceso de una visión de realidad).

Expongo que la **arquitectura** puede adquirir la licencia de ser tan **empírica** (a priori) como **metódica**, tomando como marco referencial distintas alternativas intuitivas del conocimiento a nivel intercultural fuera y dentro de nuestro tiempo. En este caso me refiero específicamente a aquellas que, afectadas indefectiblemente por la tecnología y el mundo de la artificialidad, deben conectarse a su situación urbanística actual, ya sea valiéndose de esa ajenidad o no.

La arquitectura puede llegar a ser autónoma y regirse por sus propias leyes, pero debe y está obligada a comunicar al hombre y al espacio que la rodea.

Intento demostrar que cualquier hipótesis sobre la **realidad de una arquitectura** artificial, tiene que estar basada en fuertes actitudes para ser lo suficientemente segura. Y que su objetividad a la hora de su representación es conciente cuando debe manifestarse en un medio físico limitado por la ajenidad del

1. El término refiere a Marc Auge en «Antropología de la sobremodernidad», también traducido como «Supermoderno».

contexto. Cuanto más explícita sea la naturaleza del objeto arquitectónico, más simple será la relación establecida con el entorno.

Por último, expongo que dos situaciones que nacen intencionadamente lejanas, permiten la posibilidad de establecer una dialéctica bilateral.

Como **prueba empírica**, y para **explorar los límites de lo arquitectónico** cuento con **mi proyecto** de arquitectura. Él funciona como texto de análisis y de aplicación de esta(s) problemática(s). Recorro, además, a la producción de algunos ejemplos históricos y a las ideas de los máximos exponentes de la **vanguardia futurista** y a arquitectos como **Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Ben Van Berkel**.

En cuanto a la estructura de este trabajo final de carrera, éste se divide en capítulos y en todos ellos se hace referencia a algún aspecto del proyecto para el Museo de Arquitectura. En primera instancia, en esta **introducción**, planteo los objetivos y estrategias del trabajo. En el **capítulo segundo**, presento el **marco cultural que contiene al proyecto**, éste alude a la concepción de un objeto arquitectónico que intenta alcanzar una **forma de expresión metafórica y casi por completo escenográfica**. Expongo en especial las **fuentes** que se adoptaron **en las operaciones y etapas proyectuales**. La **intencionalidad** de generar un **espacio urbano singular que se define desde el objeto arquitectónico**.

En el **tercer capítulo** me propuse exponer una **reseña del proyecto** realizado en el transcurso de mi último año de carrera, en la materia de Proyecto V. En ese capítulo expongo **la base teórica del proyecto** y su posterior desarrollo, así como aquello que específicamente propulsó mi investigación.

A su vez creí conveniente adjuntar un **análisis intuitivo del entorno urbano del proyecto, Puerto Madero**, Buenos Aires, y su respectiva valorización espacial, como idea impulsora de la propuesta innovadora de diseño.

Hago referencia al tratamiento de espacios vacíos, despojados y cómo a partir de ellos se regeneran **espacios o lugares con connotaciones propias de identidad**. Para ejemplificar cito particularmente el concepto de lugares y no-lugares de Marc Auge, y posturas comparativas entre autores y sus propuestas proyectuales. También expongo los fundamentos de una arquitectura cuyo **pretexto existencial**, además de lograr un servicio a la sociedad, sea **interactuar como elemento distintivo dentro de la ciudad**; una arquitectura que **promueva la ruptura de lo convencional en su afán por la novedad**. Profundizo el tema del proyecto que resulta producto de un proceso artificial de la técnica.

En el **capítulo cuarto**, analizo cómo la afectación de estímulos subliminales hacia los sentidos establece y manifiesta una variedad de definiciones a las que un límite puede atenerse.

Expongo el **límite como un organizador de sistemas espaciales** provistos de un confín que articula y regula las relaciones entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado... Respecto al proyecto y a su situación inmediata, el **límite actúa como filtro**, permitiendo traspolar la información del entorno hacia el contexto del objeto, con la intención de traducir la tensión de los elementos externos en elementos internos adecuados a los códigos del sistema.

Exploro el **límite conceptual entre lo que es propio de la arquitectura y lo que es impropio y ajeno a la misma**, es decir, expongo las variantes que pueden resultar de una propuesta que transgrede el campo de una arquitectura convencional y pone el énfasis en lo artificial del proceso creativo del proyecto. Para reforzar este tema, tomé como referencia algunos de los máximos exponentes de la tecnología y la mecánica.

También analizo una manera de experimentar el **exceso como un exceso de realidad**. Y, finalmente, las conclusiones necesarias, respectivas a mis inquietudes de los temas abordados que son, siempre, un nuevo principio.

...**“sin límites** es un mensaje altamente controvertido. Queremos romper las reglas y normas que son injustas, poco equitativas, irrelevantes o anticuadas, y buscamos maximizar la libertad personal. Pero también necesitamos reglas que nos ayuden a establecer nuevas formas de emprendimientos cooperativos para sentirnos más conectados unos con otros en una comunidad». (*La negrita es mía*)
(Francis Fukuyama)

2. Presentación del marco cultural

Parto de una creencia asumida: la arquitectura es una manifestación cultural. No sólo refleja aspectos de la cultura existente, sino que también ayuda a construirla. Por eso creo necesario profundizar sobre este aspecto.

En el caso del proyecto del Museo de Arquitectura en Puerto Madero, se partió de un marco referencial complejo acompañado de una modalidad experimental e intuitiva. Las **fuentes de información** sobre las cuales se nutre el proyecto del Museo son **múltiples y generan un objeto híbrido**, que apunta siempre a los máximos exponentes de la tecnología, tanto en lo que refiere al objeto, como entidad física, cuanto a los medios de proyectación.

Los **‘procesos de hibridación’ contienen desgarramiento y fusión; las nuevas formas de autoría y recepción introducidas por los medios impactan sobre la cultura**. Para una arquitectura que se plantea desde la ficción es imprescindible contar con el compromiso de una vinculación con el contexto existente, pues, por más que exista una intención de valorizar un espacio anónimo para conferirle otras connotaciones, hay que tomar en cuenta que el mismo, por sus cualidades, hoy posee su propio valor a nivel urbano.

El efecto de una intervención de naturaleza artificial, bajo el pseudónimo de ente abstracto autocontenido, puede dar como resultado un proceso de gestación de un nuevo lenguaje. De esta manera, la presencia de un objeto singular en un contexto dado quedaría justificada por el diálogo establecido.

El lenguaje de esta arquitectura explícita que expresa el Museo como **‘objeto supermoderno’**, apela, en primer lugar, a los sentidos más que al intelecto. Se podría decir que **su diálogo alude más a lo gestual e implícito en la forma, que a un diálogo establecido por la discontinuidad**.

Una explicación para esto podría ser, que una arquitectura que no hace referencia fuera de sí misma y no se remite al intelecto, prioriza automáticamente la experiencia directa, la experiencia sensorial del espacio, de los materiales. En una era en la cual nadie se sorprende ya de nada, se requieren estímulos cada vez más fuertes que nunca para despertar los sentidos.
(Hans Ibelings)

En cuanto al rol del arquitecto, cuando éste llegó a ser consciente del avance tecnológico en la arquitectura optó por sacar a la luz toda su capacidad de invención para convertirse en el protagonista de la búsqueda del progreso y la ruptura; y es así como, dirigiéndose a un público cada vez más anónimo, **reaparece el artista individual**. Según **Samuel Alexander**⁽²⁾, la individualidad es un carácter impregnante de las cosas, pero también puede decirse que no hay nada individual que no tenga carácter reconocible mediante el pensamiento universal.

Creo comprender que la explicación de esta actitud, que se manifiesta dentro y fuera de la arquitectura, se remonta hasta la gran **ruptura de los valores sociales y a la transición de una era industrial a una postindustrial capitalizada**, situaciones ambas que dieron efectos negativos sobre la sociedad.

Los constantes cambios de naturaleza la impulsó a modificar sus modalidades tradicionales hacia una **‘cultura individualista’**⁽³⁾, que, en contra sentido, deteriora las formas de autoridad y jerarquías en la humanidad.

Así, el orden social no sólo declinó, sino que también creció en ciclos prolongados. La **ruptura del orden social a través del progreso tecnológico** no es un fenómeno nuevo. Desde el comienzo de la Revolución Industrial, las sociedades humanas se han visto sujetas a un implacable **proceso de modernización individualista** a medida que nuevos métodos de producción iban reemplazando a los anteriores.

Ahora bien, toda sociedad liberal dependió siempre de ciertos valores culturales **‘compartidos’** para asegurar el éxito de su sociedad modernizada, es por esto que, hoy, las democracias modernas no pueden

2. **Samuel Alexander (1859-1938)**; filósofo neorrealista inglés, fundador de la teoría idealista de ‘la evolución emergente’. Consideraba que el espacio-tiempo constituye el material primario del mundo y lo identificaba con el movimiento. De semejante espacio-tiempo, mediante saltos imprevisibles, van surgiendo sucesivamente la materia, la vida, los valores, la psique. La evolución emergente se halla dirigida por un impulso ideal percibido como tendencia hacia lo nuevo. Ediciones Pueblo Unidos; Montevideo; 1995.

3. Las formas más extremas del individualismo aparecieron en la década del 70. De ahí, que retomo las vanguardias de la época.

dar por sentado sus condiciones culturales; al contrario, tanto el **individualismo** como el **pluralismo cultural** y la **tolerancia**, favorecen la **diversidad cultural** y, por lo tanto, tienen el potencial de socavar los valores morales del pasado.

El descubrir que una cultura basada en un **individualismo desenfrenado**, en la cual romper con las reglas o prescindir de ellas era la única regla existente, ocasionó ciertos problemas. Además, una cultura promotora de un marcado individualismo hace **desaparecer** el concepto de **comunidad**. Cualquier sociedad interesada en la constante reversión o abolición de normas y regulaciones, en nombre del incremento de libertad individual de elegir, se irá sumiendo en una creciente **desorganización** y estará cada vez más **atomizada** y **aislada** (de alcanzar objetivos comunes, como es el caso de la arquitectura).

La misma sociedad que busca una ausencia total de límites a su innovación tecnológica se encontrará también sin "sin límites" ante muchas formas de comportamiento social.
(Francis Fukuyama)

Las conexiones culturales entre el **cambio** hacia una nueva era y la **ruptura** social, se vieron reflejadas simbólicamente en una serie de anuncios "sin límites". El mensaje implícito decía que las viejas normas que gobernaban la sociedad de la era anterior eran limitaciones innecesarias y perjudiciales para el espíritu humano en general; pienso que en la nueva era tecnológica, las viejas normas se desmoronaron a la vanguardia de su destrucción.

Estos avisos-anuncio "sin límites", inconscientemente, construyeron en la sociedad un concepto cultural poderosísimo: la **liberación del individuo** de las restricciones sociales superfluas que limitan en forma excesiva sus opciones y sus oportunidades.

Tanto la psicología "pop" del movimiento de los '70 en pro del desarrollo del potencial humano, como lo desarrollado en las décadas de los '80 y '90, sobre la liberación de la asfixiante expectativa que la sociedad tenía al respecto de él, lo demuestran.

Pero no todo es tan negativo, existe una hipótesis del sociólogo **Francis Fukuyama** ⁽⁴⁾ que dice que: ...el orden social, una vez roto, tiende a reconstruirse, y existen muchas señales de que esto es precisamente lo que está ocurriendo en la actualidad... el ser humano es, **por naturaleza** una **criatura social**, cuyos impulsos e instintos básicos lo inducen a crear normas morales que lo unen a sus congéneres y lo llevan a formar comunidades. También por naturaleza es **racional**, y esa racionalidad le permite crear de modo espontáneo distintas formas de cooperación con sus semejantes. (*La negrita es mía*).

"sin límites" es, un mensaje **altamente controvertido**. Queremos romper las reglas y normas que son injustas, poco equitativas, irrelevantes o anticuadas, y buscamos **maximizar la libertad personal**. Pero también **necesitamos reglas** que nos ayuden a establecer nuevas formas de emprendimientos cooperativos para sentirnos más conectados unos con otros en una comunidad. ⁽⁵⁾ (*la negrita es mía*)
(Francis Fukuyama)

En el **ámbito arquitectónico**, las **tendencias contemporáneas liberales** también cayeron presas de un **excesivo individualismo**, lo que constituyó quizás su mayor vulnerabilidad, hecho que a largo plazo se hizo visible. La **impregnancia** de un lenguaje individualista se convierte en una **actitud fundamental** que redefine parámetros.

En el caso de nuestro proyecto podemos decir que el **sentido individualista** que adquiere sobre el lugar deviene de una arquitectura que no entiende de jerarquías ni de mundos conocidos. Si este pensamiento necesita para continuar la **conjunción y la conexión, la articulación y la particularidad**, podría decir que esta arquitectura **es una aliada del caos. No se plantea desde los 'clichés'** y desde luego no entiende de estereotipos. Esta **unión paradójica con el caos** nos aproxima a una arquitectura sólo explicable desde la particularidad de los paisajes de una vanguardia sexagenaria y de sus fenómenos influencias.

La **postura vanguardista**, paradójicamente, tiene su propia contradicción, **si bien pugna por la originalidad remitiéndose a los orígenes, busca la novedad en lo que no tiene antecedentes**. En nuestro proyecto de Museo, pusimos énfasis en la **fusión aparente entre un pasado elegido, el presente y el futuro**, tomando como ingrediente básico la novedad.

Las primeras creaciones **vanguardistas del Siglo XX**, a nivel tanto artísticas como arquitectónicas, destacaban constantemente actitudes adversas y contradictorias como abstracción, carácter anti-referencial, reacción transgresora de los límites lingüísticos establecidos, búsqueda de lo nuevo y lo extraño, de un

4. **Francis Fukuyama**; «*La Gran Ruptura*», La naturaleza humana y la reconstrucción del orden social, Las Reglas de Juego; Editorial Atlántida; Madrid; 1999; Pág. 23.

5. **Francis Fukuyama**; Op. Cit.; Pág. 34.

dinamismo y transparencia de las formas inspirados en el mundo maquina. En el museo, **la estética de los volúmenes metálicos**⁽⁶⁾, captura la tensión expresionista del **manifiesto futurista** haciéndose eco de los diseños vanguardistas de entreguerra.

Pero lo cierto es que el culto de la originalidad y la novedad se compromete con el fenómeno de hostigamiento al espectador, que ve la obra de arquitectura como un elemento extraño y poco accesible. **La decisión que asume el observador de desestimar la memoria de los códigos actuales debilita la posibilidad de comunicación del objeto arquitectónico.** Es por eso que esta arquitectura, que se presenta hoy en día como ´´neovanguardista«, rescata la esencia tradicional de las artes que eran capaces de atraer la expectación de grupos más selectos y entendidos de la sociedad.

Los que abogan por este sistema arquitectónico no exigen que la gente sea presumiblemente virtuosa para descifrarlo, sino un poco analítica y minuciosa para que, a largo plazo, asuman estas leyes por sus propios intereses.

...las grandes nuevas necesitan mucho tiempo para ser comprendidas, mientras que las pequeñas novedades del día tienen una voz fuerte y las entiende todo el mundo.⁽⁷⁾

(Friedrich Nietzsche)

Para el proceso de investigación de mi tesina me fue imprescindible recopilar algunas fuentes que determinaron la evolución de la arquitectura: las vanguardias figurativas de los ´20, en particular el movimiento futurista de **Filippo Marinetti** y **Sant´Elia** que ejercieron influencias sobre generaciones más jóvenes, como el **grupo Archigram**, las inspiraciones gráficas de **Moebius**, el yugoslavo **Enki Bilal**, los diseños futuristas de **Nigel Coates**, algunos estudios sobre las escenografías de **Francois Schuiten**, el pensamiento utopista de ´ciudades oscuras y maquinales´ y ´mundos de lata´ de diversos autores de ciencia ficción, aquellos que exploraron campos del inconsciente, como los proyectos de **Coop Himmelb(l)au**, **John Hejduk** y **Lebbeus Woods**, como también los arquitectos vanguardistas más polémicos de la actualidad: el renovado **Peter Eisenman**, **Zaha Hadid**, **Daniel Libeskind**, entre otros.

En la obra de estos arquitectos neovanguardistas, **el repertorio moderno se utiliza siempre de manera abierta y ambigua, ya sea refiriéndose a su contexto urbano, como a la velocidad, la congestión y/o el caos:** Así, arquitectos como Daniel Libeskind, Wolf Prix y hasta Miralles, operan sobre el espacio contextualmente como si el mismo fuera un haz de luz que interactúa y reorganiza el emplazamiento; según **Zaha Hadid: ...construir es poner a prueba.**

Lo cierto es que, en la actualidad, ...en cada proyecto hay material figurativo y abstracto, mecanismos modernos y posmodernos, espacio e imagen mediática, referencias a la alta y baja cultura, método e inspiración, utopía y profesionalismo, rigurosidad y cinismo, en definitiva una especie de racionalismo paradójico en el que entra el terreno oscuro y azaroso del surrealismo.⁽⁸⁾

(Joseph Maria Montaner)

porque... la "realidad" reside en el retorno constante de cosas iguales, conocidas aparentes, en su **carácter lógico** [...] lo contrario de ese mundo fenomenal no es "el mundo verdadero", sino el mundo informe e in formulable del caos de sensaciones..⁽⁹⁾ (*la negrita es mía*)

(Friedrich Nietzsche)

Durante la proyectación del **Museo de Arquitectura** buscamos **crystalizar una idea específica y genuina, como producto de una aprehensión global y mestiza del arte de vanguardia figurativa y ficticia**⁽¹⁰⁾ que nos conduce a una concepción arquitectónica multirracial y multicultural. Nuestra postura fue defender que **las impresiones que suscita este objeto individual** no se dan por la articulación de ciertos mensajes entre el mismo y el entorno, sino **desde su propia atmósfera.**

6. Se trata de una aleación de cobre, acero y cinc.

7. **Friedrich Nietzsche**; filósofo alemán. A partir de Friedrich Nietzsche comienza el conflicto de las interpretaciones, que determina toda la cultura del siglo xx. La interpretación nos otorga el sentido, siempre fragmentario y parcial, de un fenómeno o de cualquier discurso. Por esta misma razón, la filosofía de Nietzsche no es un sistema de ideas cerrado y autosuficiente, ni tampoco una pluralidad.

8. Entrevista con **Joseph María Montaner**, Revista «El croquis», «Modernidad, Vanguardias y Neovanguardias», Pág. 14.

9. **Friedrich Nietzsche**; filósofo alemán; a partir de él, la filosofía se volcó sobre todo lo humano. Al rechazar el pensamiento sistemático, Nietzsche llevó a cabo una de las más profundas transformaciones de la cultura. Rompió las barreras del conocimiento y extendió el mundo ante nuestros ojos. «El Sujeto como Ficción Lógica y Regulativa»; Material de los Fragmentos Póstumos citados en 1885-1887; Pág. 395.

Si en el corazón de la modernidad ya nada es verdadero, y todo está permitido, Nietzsche ve en los maestros de la sospecha a los filósofos del futuro —los que saben que el ojo derecho desconfía del izquierdo, los que por un momento deben llamar tiniebla a la luz, los que descubren el engaño—. Para Nietzsche el filósofo del futuro es el médico de la cultura, el intérprete y crítico del mundo: el que sabe del poder de la memoria.

10. La **ciencia ficción** a principios del Siglo XX como respuesta a una nueva curiosidad que no había existido antes en toda la historia. No parecía haber nada del futuro que no pudiera ser tratado en los términos del presente.

Intentamos que su individualidad y ajenidad no signifiquen un impedimento para su coexistencia con el entorno (si el universo formal que lo constituye justifica la ambición de crear algo nuevo e inédito). La perspectiva autónoma del proyecto se apropia del lugar, se impone con fuerza y transforma parcialmente la naturaleza morfológica del 'elemento paisaje'.

Entre lo posible y lo imposible – Crisis del pensamiento

El gusto por las producciones cinematográficas de tipo fantástico o ciencia ficción, la **práctica del comic con sus ciudades reales y soñadas** y muchas más, resultan cada vez más intensos. Es notable como, hoy en día, la mentalidad y los gustos han cambiado por la fuerte influencia masiva de los sistemas de comunicación e información. Creo que nuestra generación y las que vienen están fuertemente influenciadas por esta nueva visión del mundo, donde **todo es absorbido y producido por la tecnología**. Es un hecho que, poco a poco, los nuevos patrones contextuales del arte y arquitectura se vinculan con ello y, en ese proceso promuevan la conversión del espacio arquitectónico.

La tecnología habilita un despliegue visual extraordinario y cinematográfico que, hoy, la misma arquitectura tiene la oportunidad de protagonizar, logrando que entornos ficticios nos conecten hacia una experiencia directa con un mundo intangible. Como ejemplo, cito la perspectiva inédita de **Liberatore**, cuyos proyectos utópicos representan la **imagen apocalíptica de la ciudad** como escenario posbélico o posnuclear; el **mundo del mutante** de **Jan Strand** y **Richard Corben**; el escenario de las **ciudades 'ninja'** de Bolles Wilson, como metáfora de las formas relacionadas con las sombras electrónicas y los jardines neozen ⁽¹¹⁾.

Si exploramos el contexto, estos artistas, como tantos más, establecieron el terreno fértil para que algunas vanguardias artísticas actuales cuestionaran las formas «tradicionales» de percibir el mundo que los rodea. Según la crítica de **Luigi Prestinenza** ⁽¹²⁾, la consecuencia de esta revolución sería la desmaterialización de los contenedores espaciales:

...las paredes dejarán de ser estables e inmóviles. Ganarán en liviandad y adquirirán inteligencia, como un sistema nervioso. Y se proyectarán hacia la naturaleza y su contexto... Se concretarán las intuiciones que en las décadas de 1960 y 70 tuvieron arquitectos de vanguardia, como los Archigram de Inglaterra, los Metabolistas en Japón, Archizoom y Superstudio en Italia. Pero será posible realizarlas porque habrá más medios técnicos. ⁽¹³⁾

Este pensamiento nos permite establecer vínculos con el manifiesto futurista, su proclama de **un cambio en un momento de la historia**, y sus nuevas soluciones para el progreso de las ciudades. Así, los dibujos arquitectónicos de la **Citta Nuova** de **Antonio Sant'Elia** ⁽¹⁴⁾, las exhortaciones sobre el uso de los nuevos materiales que exponía el manifiesto, sus distintas ideas utópicas de monumentalidad y de tecnología industrial y su preocupación por una arquitectura que respondiera a **“un nuevo tipo de mundo»** resultan fundamentales para comprender la influencia que estos artistas ejercieron en la posterior evolución de la arquitectura moderna. Las **soluciones arquitectónicas** para Sant'Elia debían ser **“..nuevas como la forma de pensar es nueva»**. La producción de una nueva arquitectura, crítica del status quo, suponía, para los futuristas un tipo de «victoria»:

Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del Futurismo,... hecho por el cual estamos luchando contra la cobardía tradicional.
(Antonio Sant'Elia)

Mientras algunos maestros, como **Sant'Elia** y, luego, **Enki Bilal** ⁽¹⁵⁾, llevaban a **primer plano el escenario urbano**, otorgándole el papel central, otros, más épicos del mundo del cómic de la segunda posguerra proyectaron utopías más negativas, que también repercutieron en la arquitectura.

11. **El Zen**; contempla el silencio y la vaciedad y sus límites.

12. **Luigi Prestinenza**; crítico italiano, autor de «[Hyperarchitecture: Spaces in the Electronic Age](#)».

13. Las imágenes de Tokyo en «Perdidos en Tokyo» así lo demuestran.

14. **A. Sant'Elia**, «[Manifiesto of Futurist Architecture](#)», 1914, Ídem. Pág. 302; Sus dibujos mostraban edificios marcadamente verticales surcados por calles o avenidas elevadas y con ascensores exteriores.

Compartía con los otros miembros del movimiento futurista el compromiso de retar la práctica artística tradicional.

Su **cuestionamiento hacia la tendencia arquitectónica dominante** ya se reflejaba tanto en sus proyectos como en su crítica hacia las reglas que, según Sant'Elia, eran **«obsoletas e insuficientes»**. Y fue con Marinetti, Funi, Piatti, y Boccioni, que en 1915 se enlistó voluntariamente en el ejército italiano para luchar también, en el batallón de Lombardi, en la guerra en la cual moriría una año más tarde, en la batalla de Isonzo.

15. **Enki Bilal** (1951); dibujante, guionista y director de cine, sus primeros trabajos son pequeñas historias de Ciencia-Ficción, que le hacen labrarse fama de clon de **Moebius**.

Sant'Elia perfiló sus posturas hacia un futuro donde, inclusive, las leyes naturales podrían ser desafiadas. La teoría de sus imágenes fantásticas respaldó la sensación explorada de un lenguaje arquitectónico. En contraposición a los trabajos abstractos de sus contemporáneos rusos, sus diseños describían una **aplicación de estas ideas directamente a la arquitectura** y, por lo tanto, sus propuestas debían también regirse por requerimientos reales. **A diferencia del reino "no-objetivo"**, su visión hacia el futuro era real, lo cual sugería que, más allá de una experimentación abstracta y formal, parecía estar ocupado con explorar sensaciones espaciales reales en la arquitectura, como si tratara de concretar los escritos poéticos del líder futurista **Filippo Marinetti**⁽¹⁶⁾:

Lo que queremos hacer es romper las puertas misteriosas de lo imposible.
(Filippo Marinetti)

Siguiendo con las reflexiones filosóficas, uno de los espíritus que más se **arriesgó, experimentó y se extravió en los laberintos del futuro**, encontrando su beneficio fuera del mundo constituido, fue **Nietzsche**⁽¹⁷⁾. Un visionario que se quedó atrás en el tiempo cuando narró lo que vendría.

En sus escritos póstumos cuenta, además de la historia de los siglos que le preceden, cómo construir el Siglo XX:

...lo que no puede evitarse es el surgimiento del nihilismo europeo, donde **nada es verdadero y todo está permitido**. Esta historia ya puede contarse, pues la necesidad es inminente. **El futuro nos habla a través de un bosque de signos, su destino se anuncia ya en todas partes**. Nuestros oídos están preparados para escuchar esa música del futuro, toda nuestra cultura europea se mueve en la tortura de una tensión constante, que crece de década en década y nos abrumba como una catástrofe; inquietante, violenta, atropellada, como una corriente que todo lo arrasa y desea llegar a su fin, y que además no reflexiona, porque teme reflexionar. *(la negrita es mía)*
(Friedrich Nietzsche)

El ideal nietzscheano de la cultura **implica la creación de un 'nuevo orden de vida' en el cual se integren, para beneficio del hombre, los aspectos desconocidos tanto de la naturaleza como de sus propias pulsiones**.

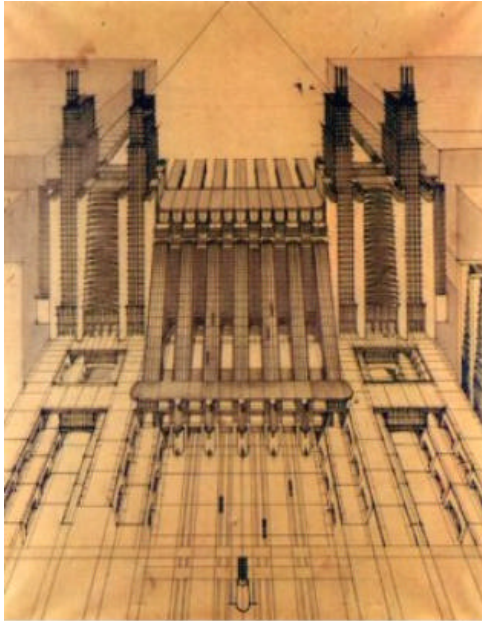
Pero quizá su lección más permanente sea la sentencia que escribió meses antes de unirse a la locura, donde rescata que la conciencia ya no se limita pasivamente a los rigores de la crisis, sino que se convierte en un permanente motor de crisis, que encuentra **en el riesgo y el peligro los episodios de la vida más enconados y plenos**, sobre todo al borde de los abismos mentales, **cuando la cabeza afebrada ya perdió las riendas de la razón y se abre paso hacia su solución más trágica**, a través de sombras y delirios fríos, con una lucidez demente y espeluznante, como una luz de plata.

Nietzsche trajo al psicoanálisis una de las ideas más complejas, más refinadas y polémicas de su momento; y esto me lleva a concluir que **si reflexionamos sobre su filosofía (como muchos arquitectos lo hicieron hacia criterios filosóficos en general) y la relacionamos analógicamente al pensamiento vanguardista provocaríamos, inevitablemente, una crisis en la conciencia, que nos llevaría a la producción de arquitecturas 'generadoras de crisis', hacia todo aquel que tomara contacto con ellas**.

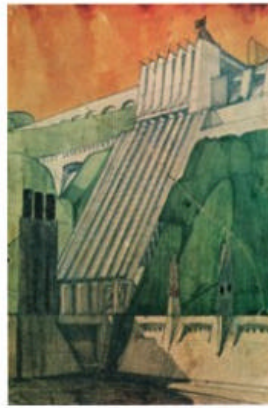
16. **Filippo Marinetti**; líder del Futurismo. Citado en A. Bazzolla y C. Tisdall, *Futurism*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

17. **Friedrich Nietzsche**; Nietzsche; vaticinó como nadie antes el surgimiento del **nihilismo europeo** —el que afirmaba que, después del ocaso de la fe cristiana, **nada es verdadero y por lo tanto, todo está permitido**—. Como filósofo, reflexiona como 'ermitaño por instinto'.

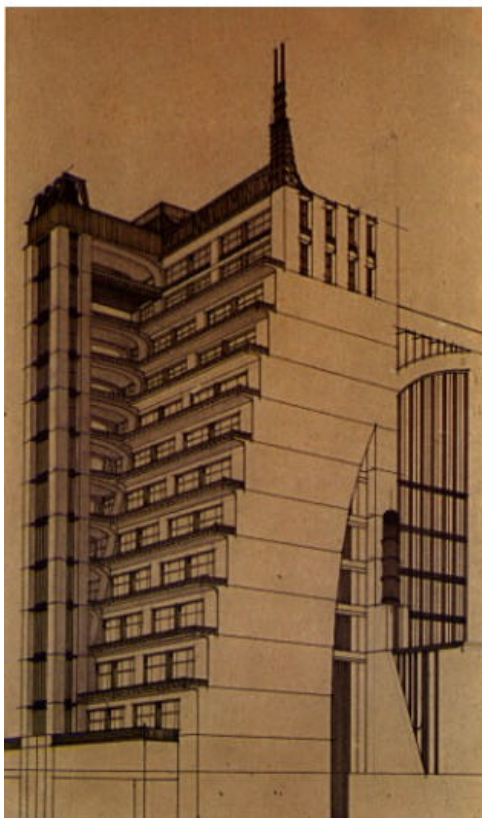
Era necesario hundirse hasta el fondo en lo que la civilización judeo-cristiana llamaba el Mal, tanto en la investigación de la naturaleza (las ciencias de la física, la química, la biología) como en las de la condición humana (medicina, psicología, filosofía, historia) y, sobre todo, en la ciencia en general del hombre, aquella que, más que cualquiera otra, construiría el modelo de su existencia y de sus proyectos en la última instancia de ubicarlo plenamente en el mundo: la estética, las artes.



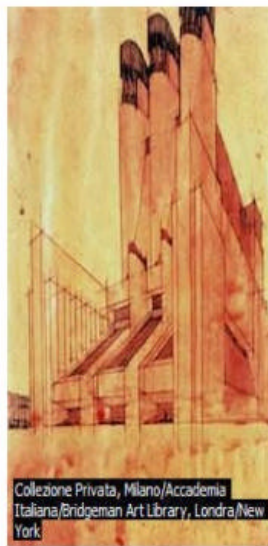
Sant'Elia
Station



Sant'Elia 1914
Centrale elettrica



Sant'Elia 1914
Architecture terraced
Building with exterior elevation



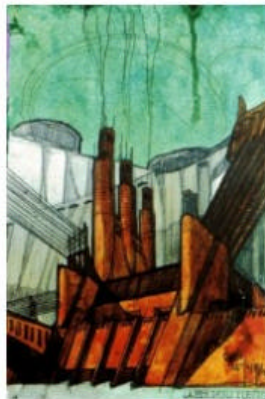
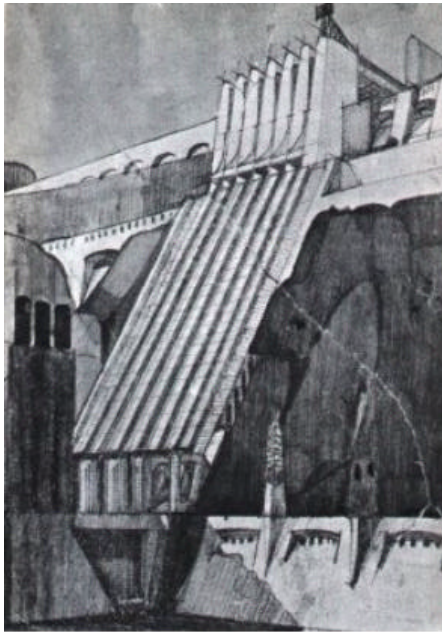
Collezione Privata, Milano/Accademia
Italiana/Bridgeman Art Library, Londra/New
York



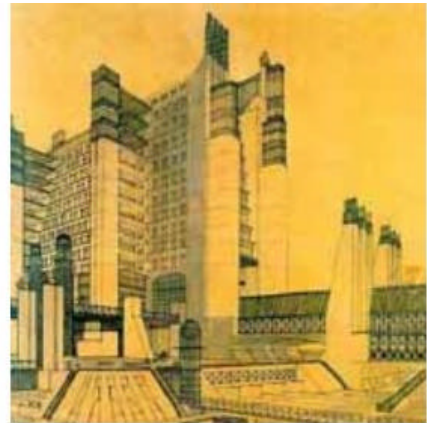
Sant'Elia
New City



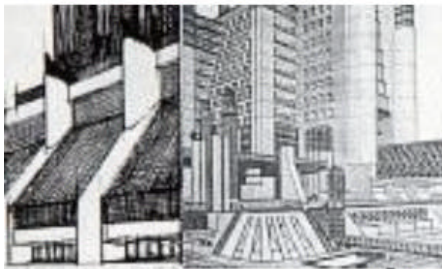
Sant'Elia 1914



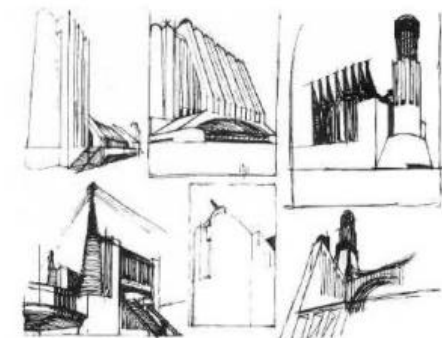
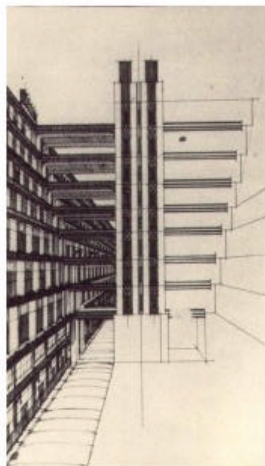
Sant'Elia
Central



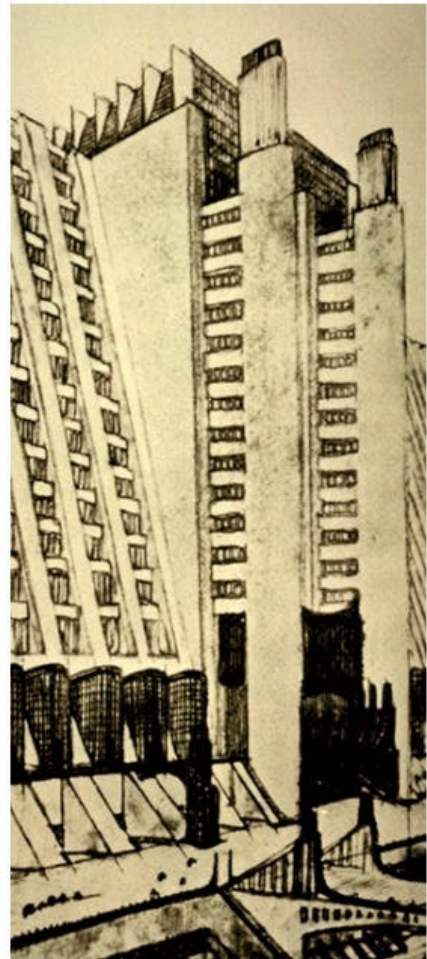
Sant'Elia 1914
Casa comunicante con
ascensor y puente externo



Sant'Elia
Future City

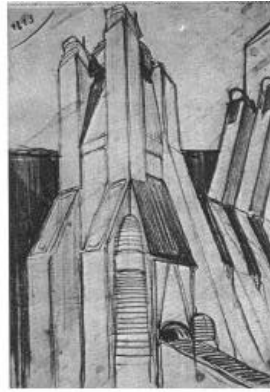


Sant'Elia
Algunos bocetos
de la ciudad ideal

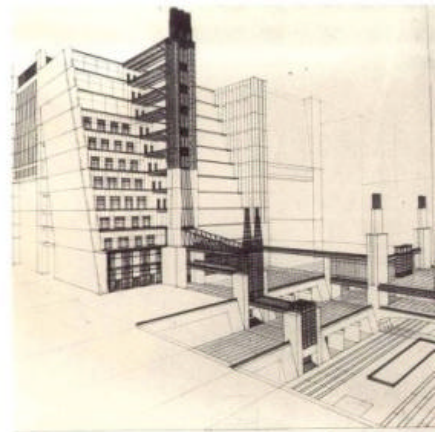




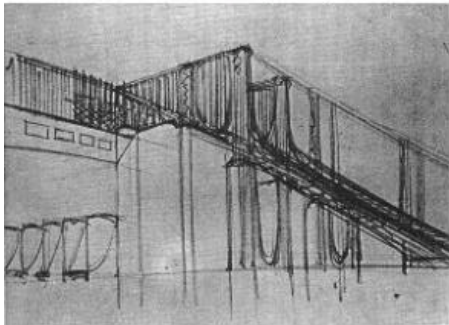
Sant'Elia 1914
Galería, pasaje cubierto



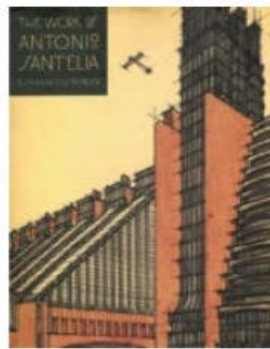
Sant'Elia 1910-1912
Collezione comune
di Como



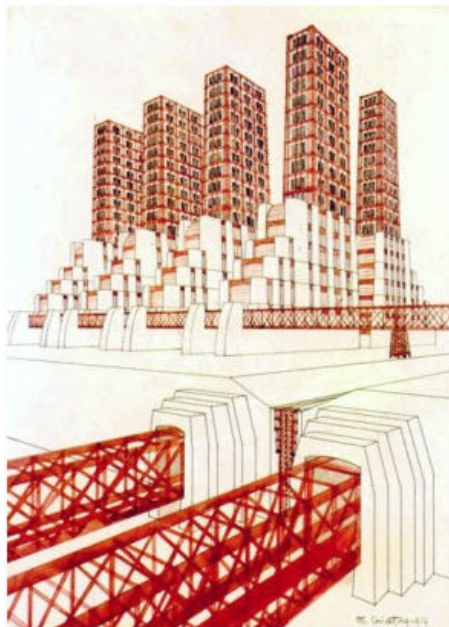
Sant'Elia
La città nuova - in basso al centro
il timbro - galleria de Milano



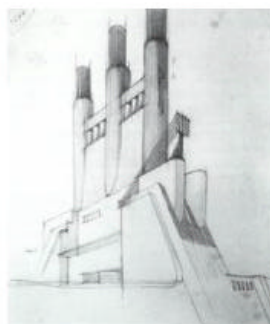
Sant'Elia 1913-1914



Sant'Elia 1914
Collezione di Monti_Milano



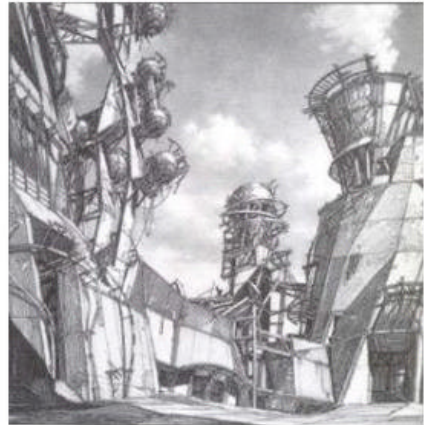
Sant'Elia
Bridge and study of volumes



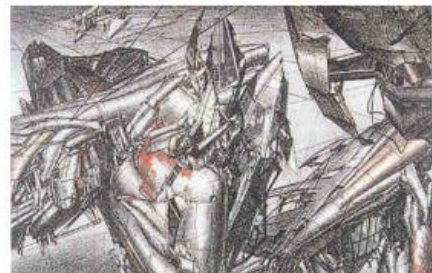
Sant'Elia 1914
Studio



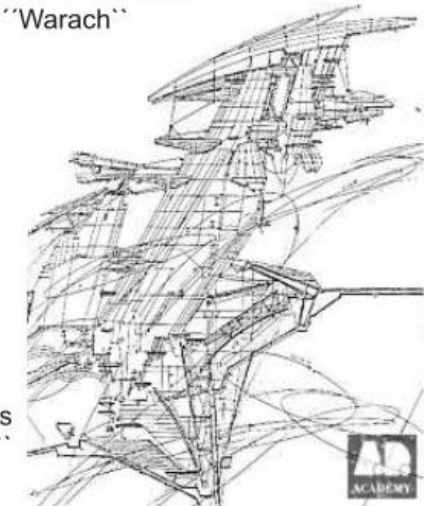
Francois Schuiten
Afiche Gloomy towns



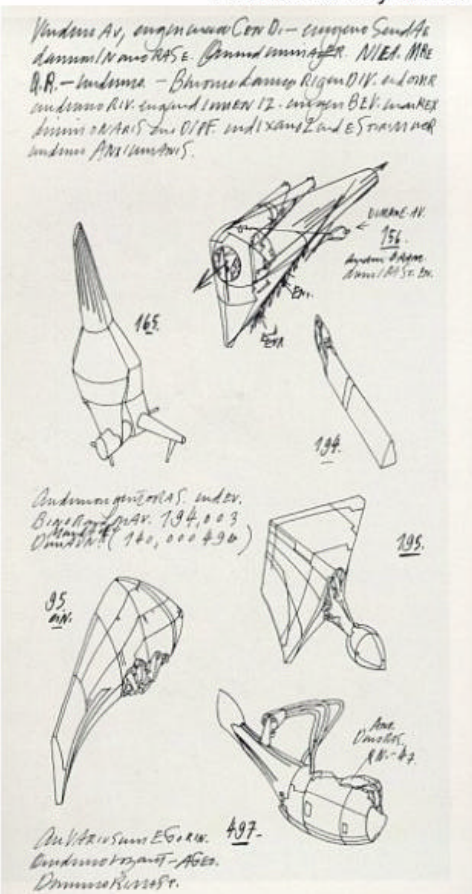
Lebbeus Woods
"Centricity"

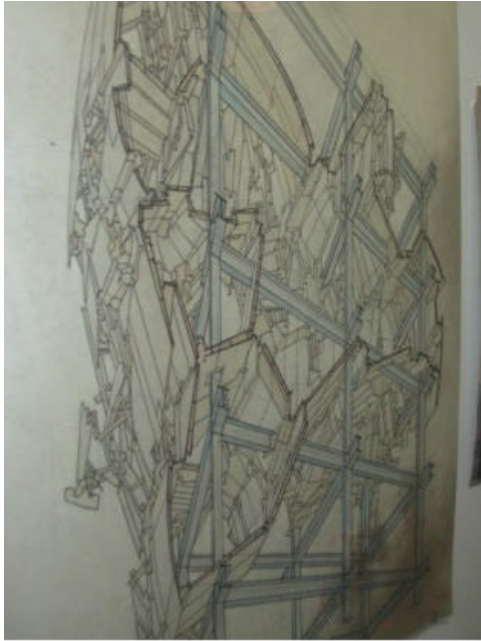


Lebbeus Woods
"Warach"

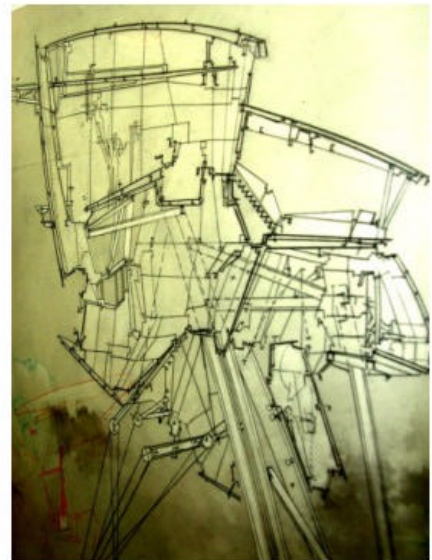


Lebbeus Woods
"City and town life"





Lebbeus Woods 1639



Lebbeus Woods 1625



Lebbeus Woods
"Arquitectura y sociedad"



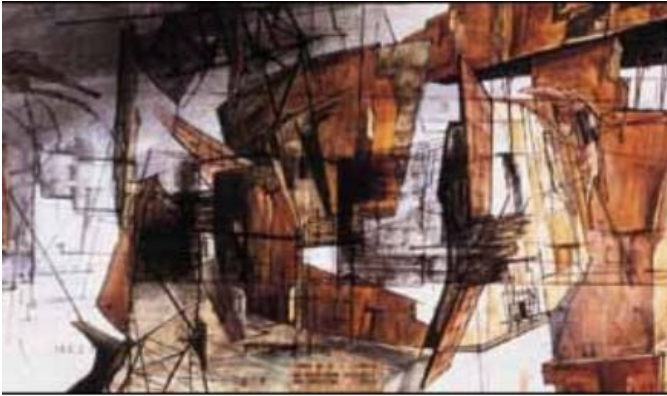
Lebbeus Woods
New York, New York



Lebbeus Woods
"Aerial Paris"



John Hejduk
"casa mobile-1996"



Lebbeus Woods "archonpoison-6"



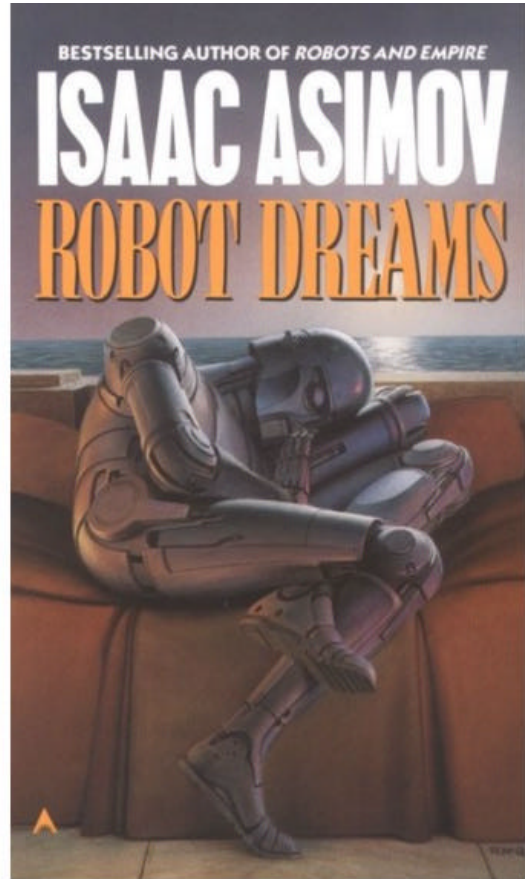
Lebbeus Woods "archonpoison-7"

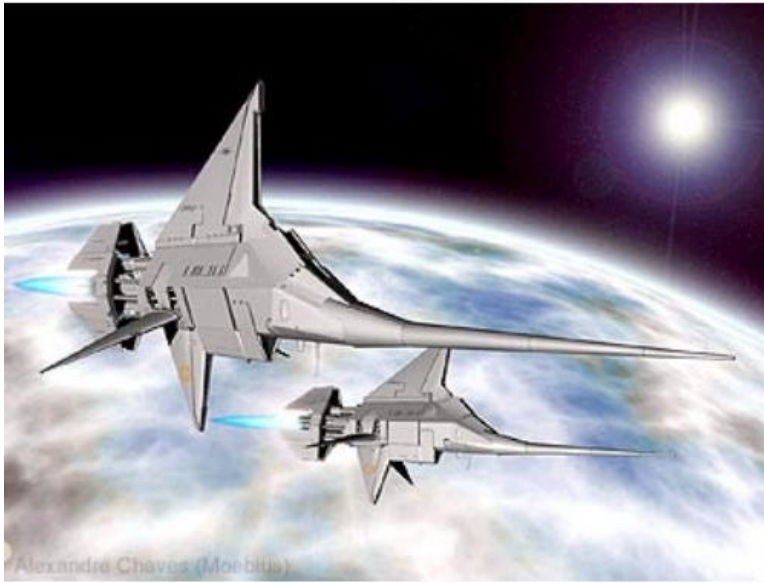


Lebbeus Woods "archonpoison-8"

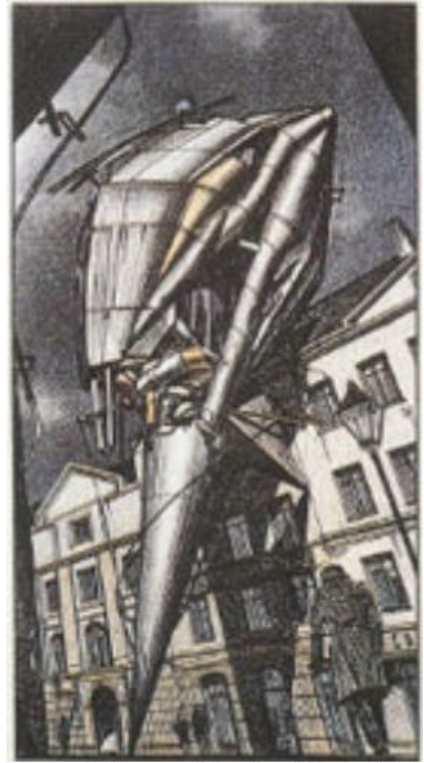


Lebbeus Woods
"Free Spaces"





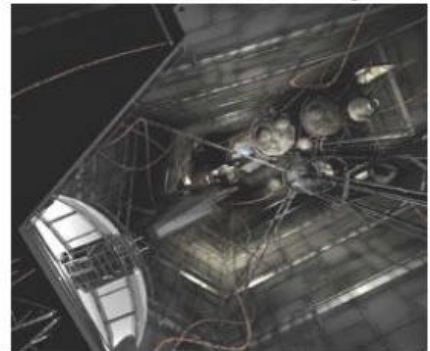
Alexandre Chaves (Moebius)
Moebius "La saga de los metabarones-1"



Lebbeus Woods "Zagreb"



Alexandre Chaves (Moebius)
Moebius "La saga de los metabarones-2"



Lebbeus Woods



Lebbeus Woods

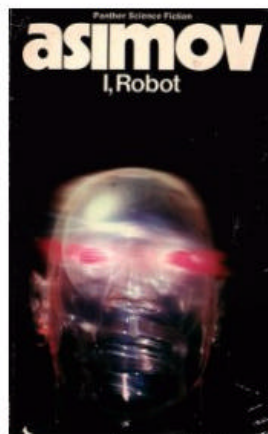
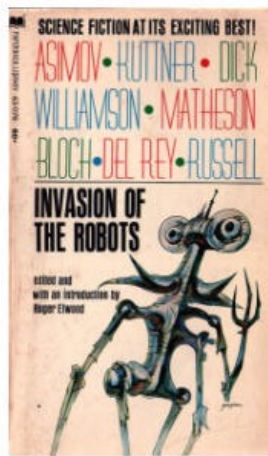
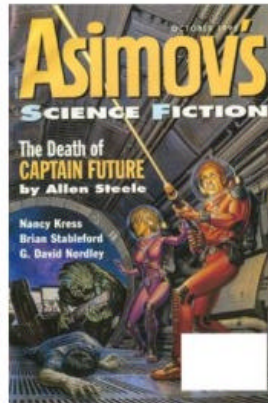
Vito Acconti, "Citta`mobile lineare" 1991



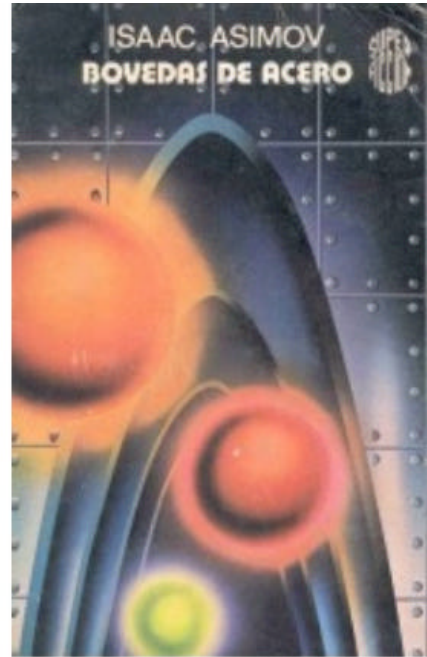
Enki Bilal



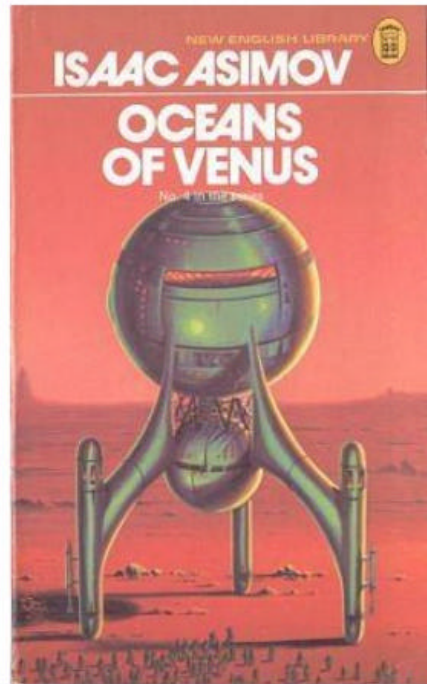
Enki Bilal



Isaac Asimov
Robots

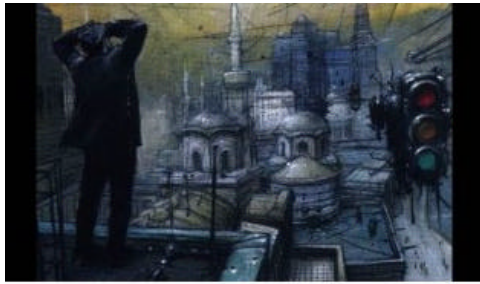


Isaac Asimov
Bóvedas de acero

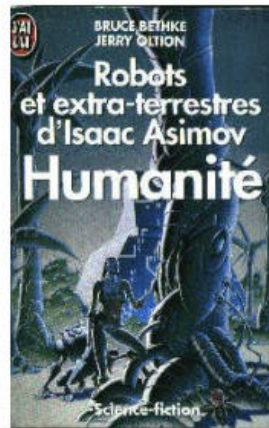


Isaac Asimov - FSF
Fundación Ciencia Ficción

Hugh Ferris award



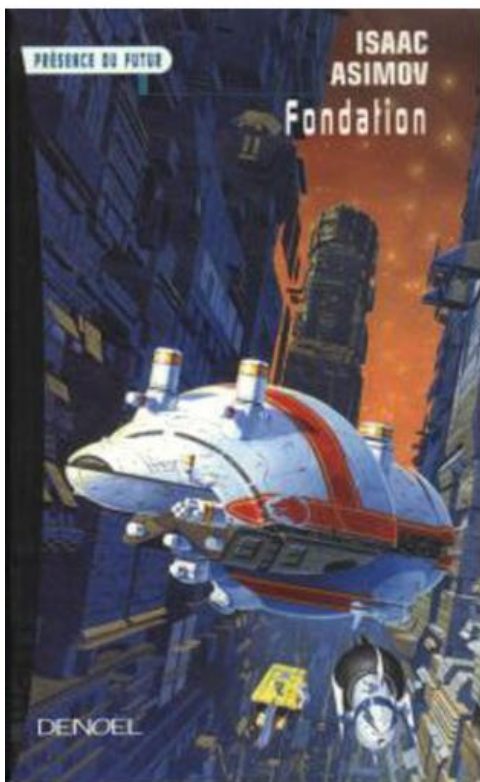
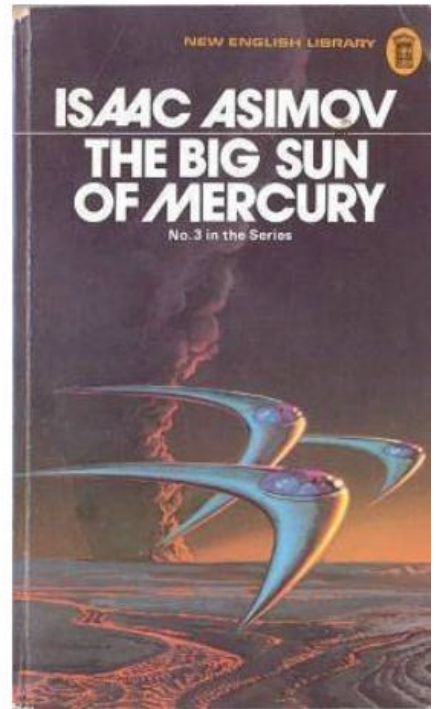
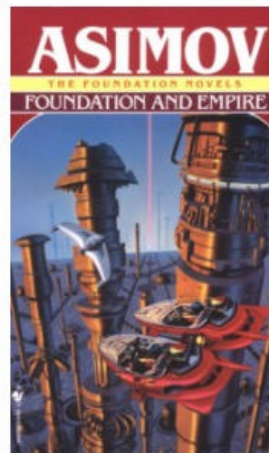
Enki Bilal



Lebbeus Woods



Enki Bilal



“Los hombres saben por experiencia que la **tecnología tiene carácter acumulativo y que las máquinas son cada vez más perfeccionadas y con cierta voluntad hacia la fantasía.**

Ninguna cultura en toda la historia de la humanidad ha abandonado jamás un adelanto tecnológico por miedo a sus efectos secundarios, más bien, ha optado por contrarrestarlos creando aún más tecnología». (*La negrita es mía*)
(Isaac Asimov)

3. PROYECTO PARA EL MUSEO DE ARQUITECTURA, EN PUERTO MADERO

3.1 INTENSIONES PRIMERAS: ¿Del contexto al objeto?

La idea de exponer una breve descripción del proyecto es para demostrar de dónde surgieron y hacia dónde fueron las inquietudes que encaminaron mi investigación, además de ayudar al lector a ubicarse dentro del contexto del mismo, para su comprensión.

Desde un punto de vista personal, creo que la arquitectura nos identifica y nos marca silenciosamente nuestro lugar en el mundo; la ciudad, como organismo vivo, es un conglomerado que acusa problemas circulatorios y alteraciones sugestivas que dominan la voluntad de la arquitectura.

Se sabe que una ciudad soporta afecciones y obstrucciones no difícilmente comparables con la tecnología, y que además, es atravesada por las cicatrices que las mismas causan. ... () Pueden revelar deficiencias complejas en cuanto a su identidad cuando se ponen en crisis sus raíces genéticas. ⁽¹⁸⁾

(Arqto. Luis J. Grossman)

Para empezar, se analizó la zona de **Puerto Madero**, que era el lugar destinado para la implantación del proyecto Museo de Arquitectura. La propuesta de diseño comenzó yendo de lo general a lo particular, estudiando a fondo las cualidades que caracterizan al entorno. Actualmente, Puerto Madero existe como espacio de transición del conglomerado urbano en dirección al río, pero además, coexiste con la interrupción, en el mismo sentido de orden, que establecen ciertas barreras, como las vías del ferrocarril, la presencia imponente de los diques, la desurbanización sobre el Paseo de la Costanera y los terrenos sin construir, la franja de agua que separa la Costanera de la Reserva Ecológica. En fin, estas barreras marcan una **tensión longitudinal** sobre el desarrollo del tejido urbano portuario que contiene espacios que se han ido construyendo según órdenes tipológicos aceptados y criterios de implantación que subrayan el sentido perspectívico de la zona. Me interesó la **disminución progresiva de las alturas en las edificaciones, así como también una notable reducción en la densidad constructiva. La rigurosidad en la composición urbana, sumada a la amplitud de espacios vacíos, fragmentan y particionan al conjunto** de Puerto Madero del resto del contexto de la ciudad. Esa gran apertura del espacio, que da la **sensación de desolación, resalta la tensión direccional de una perspectiva que se funde hacia el horizonte.**

Es así como nos encontramos ante espacios urbanos entendidos y experimentados como no-lugares⁽¹⁹⁾. A nuestro parecer⁽²⁰⁾ **las porciones de espacios** de la zona efectivamente están delimitadas pero, dado que sus características son tan **regulares e iguales, prácticamente hacen carecer de identidad al conjunto.** Y éso sería adquirido con la ayuda de propuestas innovadores de diseño. Algo que, de hecho, está ocurriendo gracias a ciertas intervenciones como el Edificio Malecom, el Ing, Telecom, y otros más.

El ensayo teórico de **Marc Augé**⁽²¹⁾ sobre **‘espacio y alteridad’**, plantea un concepto novedoso que puede resultar muy útil a la hora de revisar y calificar los espacios arquitectónicos y urbanos. La noción de **‘no-lugar’**, como la de **antimateria** o **agujeros negros**⁽²²⁾, contribuye a redefinir la idea de lugar como espacio. Para Marc Augé, los **‘no-lugares’** son sitios donde el hombre no encuentra relación alguna de historia ni de pertenencia afectiva. Lo cierto es que la gente encuentra las ciudades cada vez más mestizas y heterogéneas pero carentes de significados, algunas resultan un poco más familiares que otras, pero no alcanzan para constituir **‘un lugar’**. La experiencia de carencia significativa de un lugar, según Marc Augé, hace que la gente sienta poco apego por él. En esta definición, el **‘no-lugar’** no figura como un punto de encuentro, porque son **lugares donde la gente transcurre un lapso muy breve, al sentir que ‘sobra’ en la abundancia de ese espacio.**

18. **Arqto. Luis J. Grossman**; ‘Arquitectos’, Ediciones Infinito; Buenos Aires, 2003. El libro nos enseña que nada somos, nada seremos, y nada es posible sin la arquitectura, y además está orientado a la enseñanza de rescatar el lugar en que vivimos.

19. **Marc Augé**; define como no-lugares, espacios del anonimato a aquellos espacios que son al mismo tiempo todos los lugares y ningún lugar. «Un espacio que no puede ser definido como referencial o histórico, o concernido con la identidad será un no-lugar»; Antropología de la sobremodernidad; Barcelona; 1993

20. El trabajo de proyecto fue realizado en equipo, de ahí el plural.

21. **Marc Augé**; ‘Espacio y alteridad’; Primera Edición. La categoría de auténtico **‘lugar’** contiene ingredientes aludidos en distintos niveles de historia, pertenencia y en muchos casos afecto. Los **‘no-lugares’** son productos de la homogeneización de las necesidades y los comportamientos del mundo contemporáneo. Marc Augé, señala que el espacio urbano concebido por los principios del CIAM, se ocupaba antes de la dialéctica formal (**urbs**) que de los contenidos (**civitas**) . (*la negrita es mía*)

22. **Agujeros negros**; citados más adelante, artificio proyectual de la ciencia ficción: porciones de masa muy grandes y condensadas que nada puede escapar de ellos.

Estos casos típicos de 'no-lugares' refuerzan nuestras teorías proyectuales, ya que desde la '**desconexión**' apuntamos a '**lugarizar un punto de la ciudad**', darle un sentido de **identidad relacional** histórica, y a la vez híbrida. Nosotros combatimos la abundancia de lugares comunes, pero apoyamos que la ciudad se matice de '**lugares**' y de '**no-lugares**'.

Los 'no-lugares' como tales no pueden ser repudiados, pero cabe prevenir su avance indiscriminado en detrimento de los lugares antropológicos imprescindibles para la gratificación de los seres humanos... **El lugar es un espacio que rebasa sus límites geométricos. El espacio, cuando tiene aspiraciones urbanas debe ser mucho más que reducto vegetal o una abertura en la trama edilicia.** ⁽²³⁾ *(la negrita es mía)*
(Marc Augé)

Para Grossman, las **lugarizaciones** de las ciudades no son sólo un problema de los arquitectos, que además no siempre dan el resultado que ellos imaginan:... sería una ilusión creer que los problemas de las relaciones sociales pueden resolverse sólo con respuestas espaciales...⁽²⁴⁾

Es por eso que, en el transcurso de este proyecto, la **intención fue neutralizar el anonimato de esos espacios en los que existe cierta ausencia acusadora del color y encontrar el punto de inflexión entre un ente arquitectónico y su entorno.**

La búsqueda consistió en encontrar un equilibrio entre los límites de un objeto que conjuga distintas posturas en contradicción (metaforizando la realidad) y el entorno, en términos de que éste alcance una expresión en el objeto en el sentido metafórico de su identidad.

Con respecto al proyecto en sí, **la ajenidad y artificialidad del mismo no devienen sólo de su relación con el contexto urbano, sino de una propuesta conceptual**, de una manera de entender la arquitectura como artificio, y la ciudad como sumatoria abierta e inclusiva de diferentes artificios, pues la expresión metafórica del entorno en el objeto se traduce en la materialización de las tensiones que se definieron intuitivamente.

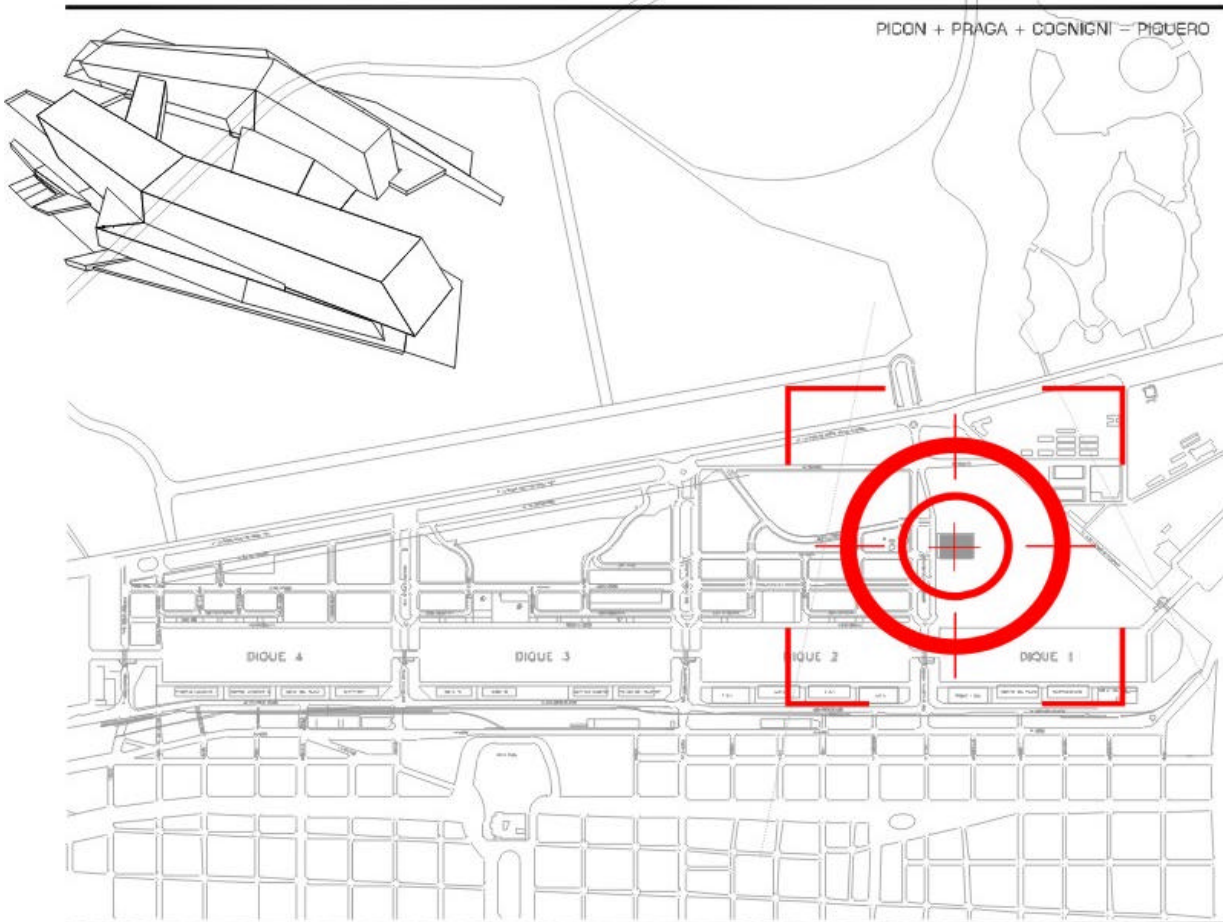
23. Marc Augé; Op. Cit.

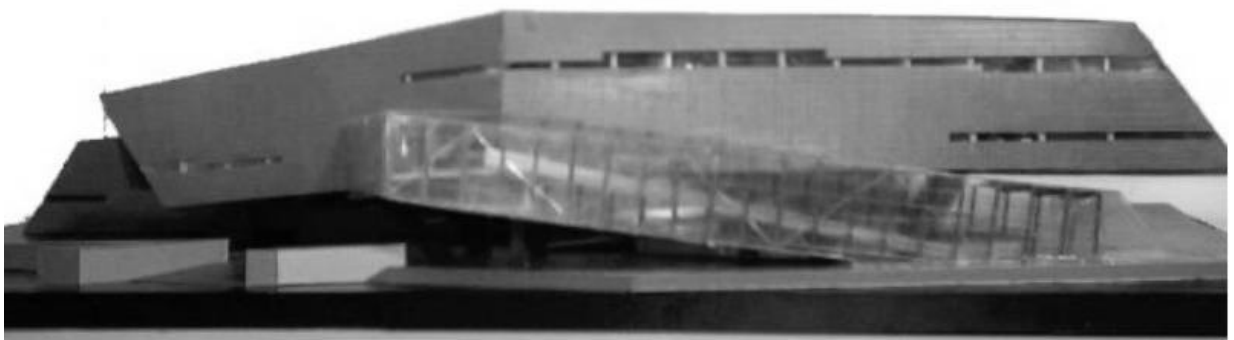
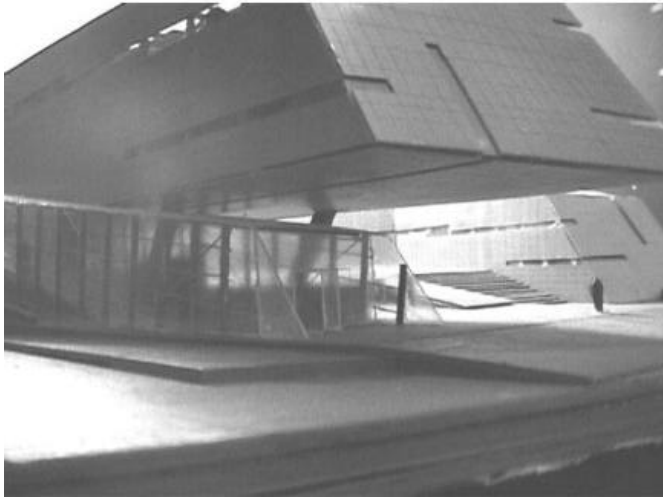
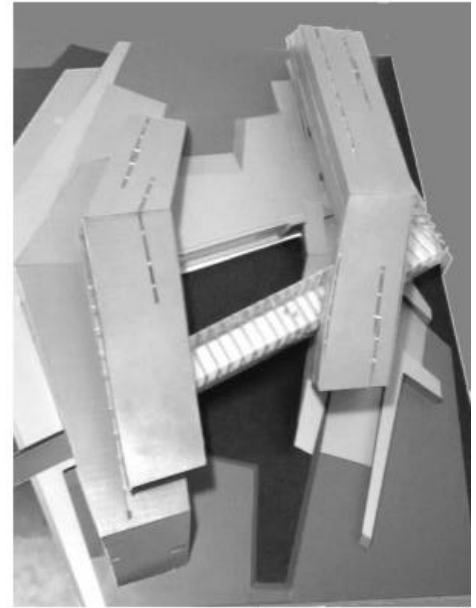
24. Arqto. Luis J. Grossman; Op. Cit.

MUSEO DE ARQUITECTURA

PROYECTO 5

PICON + PRAGA + COGNIGNI - FIGUERO





LA ESTRATEGIA DEL EMPLAZAMIENTO

La idea de desarrollar un proyecto que representara una ajenidad dentro de su contexto partió de una postura singularista del objeto para sí mismo. De esta manera, y tomando en cuenta las fuentes de referencia del proyecto, **el objeto se expone como un eslabón articulador entre dos situaciones de naturalezas distintas: el entorno real y el entorno imaginario.**

El objetivo de este tema que voy a desarrollar es demostrar qué tan importante es la **conexión** de estos dos elementos, pero en **términos metafóricos.**

Si tomamos el museo, cuyo recurso es adoptar un **marco referencial (atemporal) que rompe con las normas existentes de un sistema y sus propios límites**, el resultado acentúa el efecto de intrusión artificial del objeto moderno autocontenido que **media con lo experimental e intuitivo** a través de la manipulación de ese espacio.

Se trata de cómo llegar a resolver la conexión de dos elementos diferenciados; por un lado, por tratarse de una inclusión de carácter agresiva en su discontinuidad arquitectónica, y por otro, a causa del límite que ambos intentan sobrepasar.

Yo pienso que, para consolidar esta integración entre paisaje-objeto, distantes sobre la línea del tiempo, es conveniente utilizar como recurso la **manipulación del suelo**, para resolver con mayor fluidez el espacio intersticial entre los límites de ambos sistemas, como es el caso de las técnicas mediáticas de **Peter Eisenman**, quien, con sus excavaciones artificiales, logra que arquitectura-contexto se conecten a nivel intelectual.

También me interesa **Ben Van Berkel**⁽²⁵⁾, que se compromete a la producción de una arquitectura infraestructural, tratando de superar el gran abismo que separa la idea de la forma, y se preocupa por establecer relaciones dinámicas como la **incorporación de fuerzas urbanas** que impulsan a sus proyectos a **destacarse dentro de la configuración del entorno.** Para él,

...el hecho de que la arquitectura se halle en un espacio público es una gran oportunidad... ()..todo el mundo tiene que ver con la arquitectura, así que es una obligación para con nuestra comunidad y la sociedad, comunicar sobre nuestra arquitectura y hacer que la misma sea algo que comunique.⁽²⁶⁾

(Ben Van Berkel)

‘La proporción’, ‘las fuerzas estructurales’, ‘las infraestructuras ocultas’ y otros parámetros invisibles, son instancias implícitas que influyen en la coherencia de sus formas arquitectónicas.

Sus proyectos sustentan su objetivo de demostrar que algunos **fenómenos físicos pueden afectar el espacio, transformando sustancialmente a la arquitectura**; al proyectar se deja influenciar por fuerzas dinámicas e indeterminadas y apunta a la búsqueda de una arquitectura que sea inexacta, pero aparentemente rigurosa en su definición. Como es, por ejemplo, el proyecto de ordenación urbana de un sector de las márgenes del Río Hudson, en Nueva York, donde el análisis de los diversos flujos de las personas y sus patrones de concentración y dispersión constituyen la sustancia proyectual generadora de la forma.

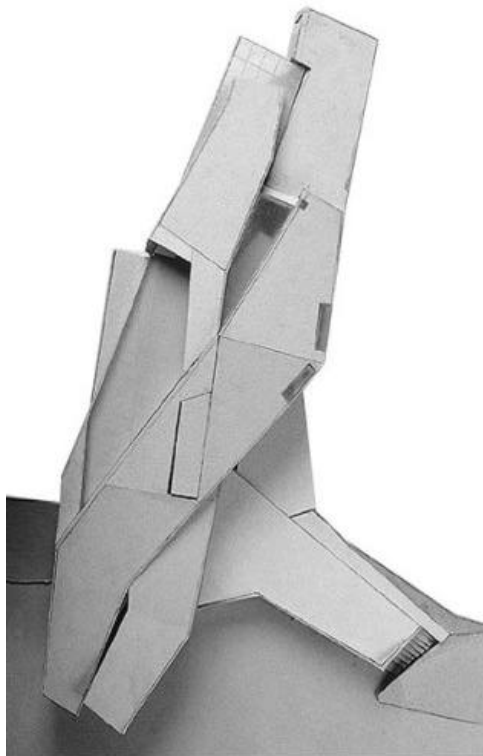
En nuestro caso, retomando la postura de estos arquitectos, reafirmamos que el objetivo de la propuesta fue lograr una **continuidad comunicacional, pero bajo una condición híbrida**, donde: **movimiento, energía, invención, artificialidad y ficción** fueran los principios fundamentales que influirían de manera intrínseca en la proyectación.

La hibridación como proceso de intersección y transacción es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad, donde no sólo haya ‘fusión’, ‘cohesión’, ‘ósmosis’ sino confrontación y diálogo. Las prácticas de mestizaje fueron nuestros recursos para reconocer lo que significa el término ‘distinto’ y las tensiones que esas diferencias plantean.

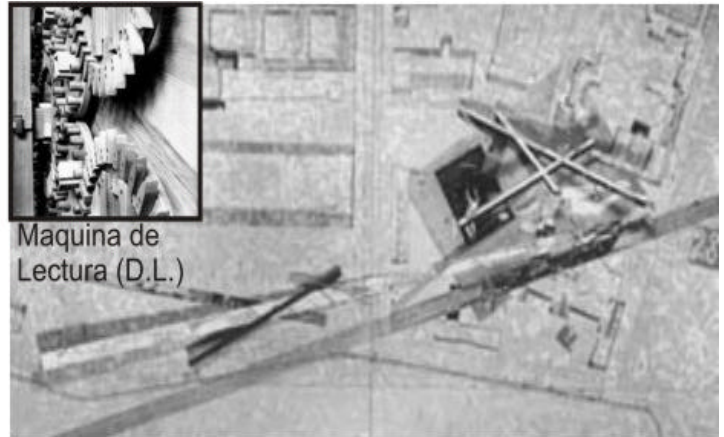
En correspondencia con esta estrategia de emplazamiento se desarrolla la diagramación de la forma del Museo de Arquitectura. Si bien para la esquematización del proyecto se tomó la direccionalidad de las tensiones, su configuración final se yuxtapone a la trama urbana del microentorno (refiriéndome a los docks).

25. **Ben Van Berkel**; arquitecto de gran versatilidad en su arquitectura. Sus proyectos son demasiado variados y multiformes como para surgir de un método que no sea experimental; por tal motivo se lo denomina proto-funcionalista. Su vaga esencia coincide con lo inexacto, pero a la vez riguroso con el uso de fuerzas irreductibles que declaran en su arquitectura espacios cuyas relaciones tienen influencias más dinámicas que estáticas.

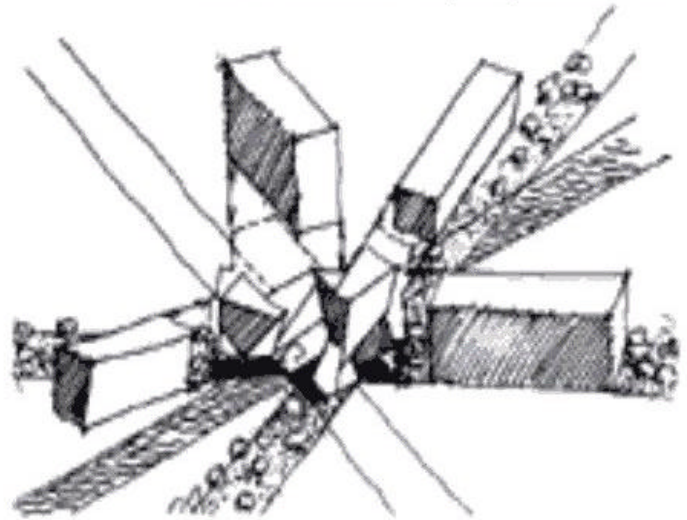
26. **Ben Van Berkel**; *Revista Suma + 45*; conferencia en Nueva York, en el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, acerca del objeto arquitectónico como materia, como sensación; 2002.



Ben Van Berkel Moebius House
Netherland 1995



Daniel Libeskind, City Edge, Berlin 1987



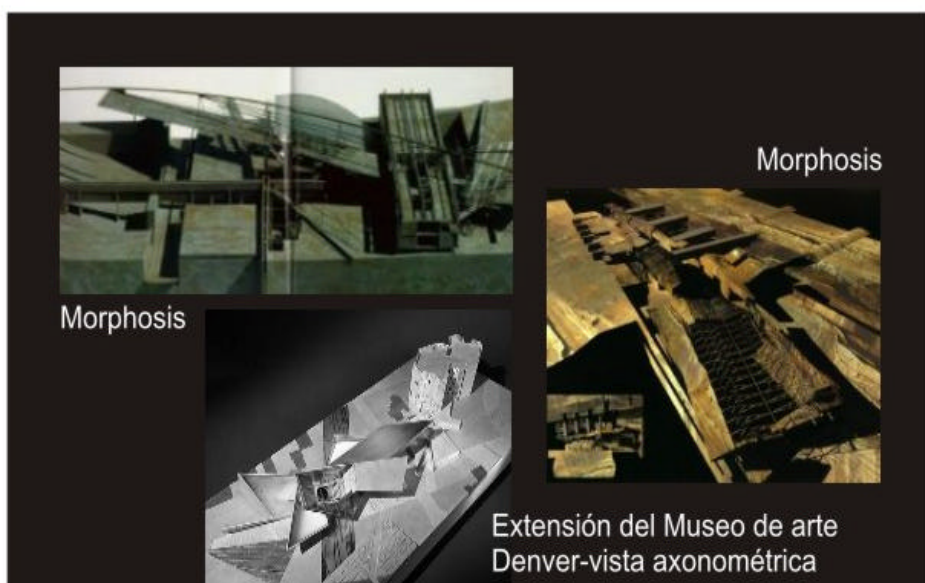
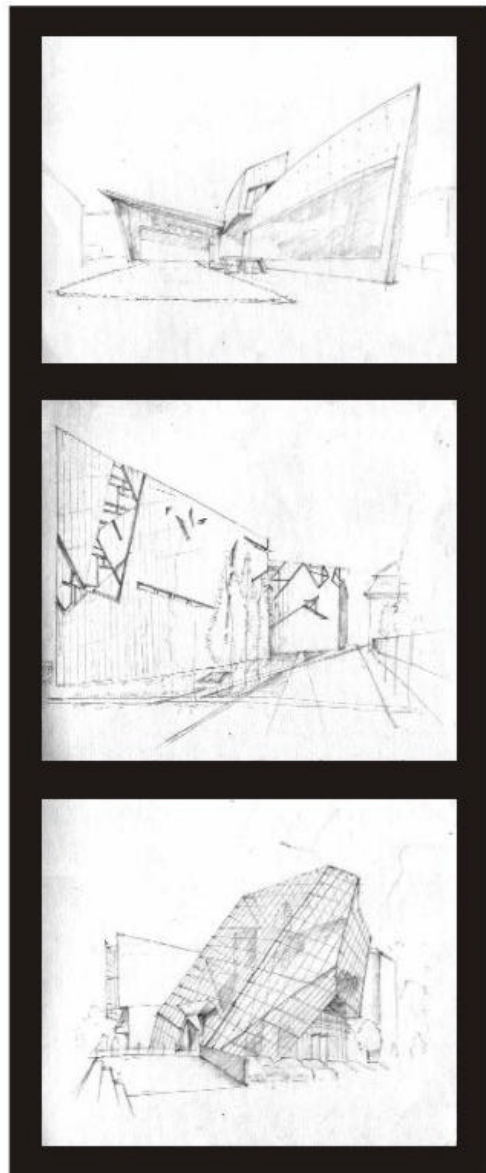
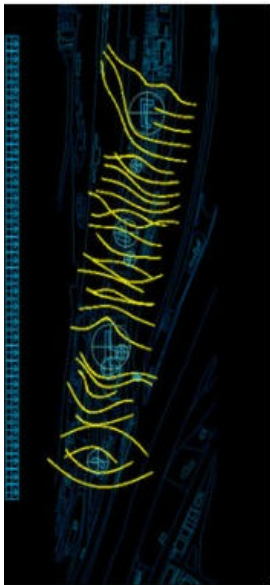
Daniel Libeskind, La universidad del exito

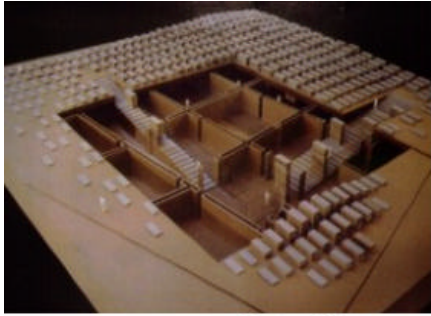


Ben Van Berkel
Moebius House
Netherland 1995

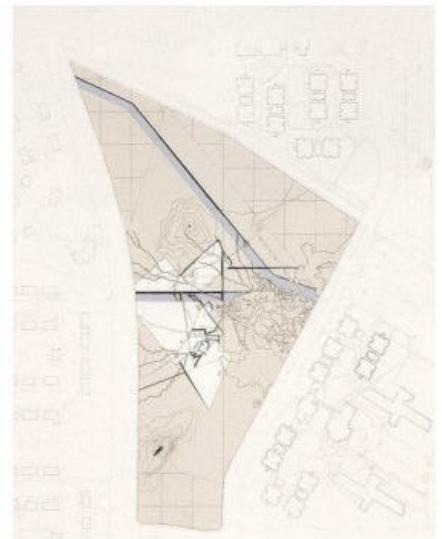
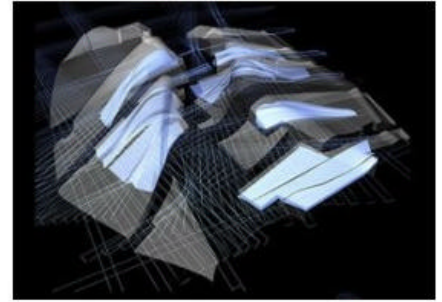
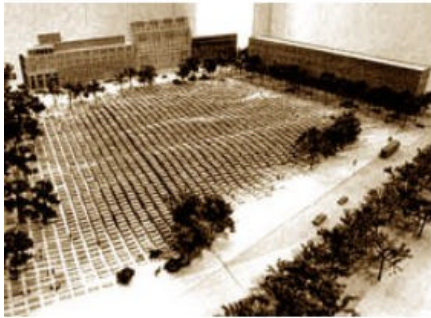
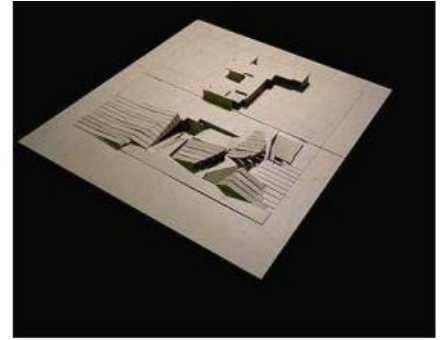
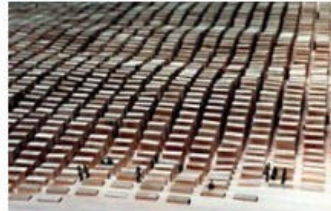


Ben Van Berkel
Wadsworth Atheneum
Museum of Art



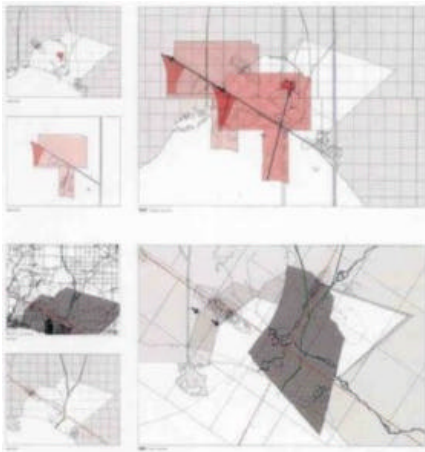


Peter Eisenman
Memorial to the murdered Jews in Europe

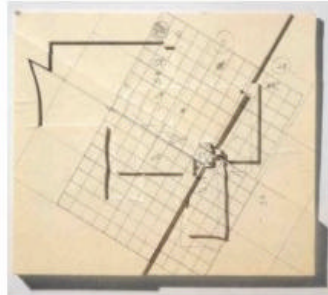
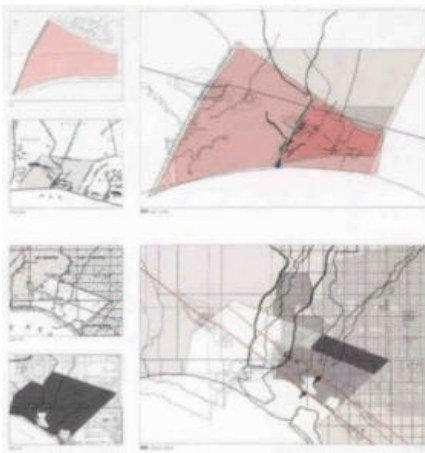


Peter Eisenman 1986

Peter Eisenman
Model wing desing

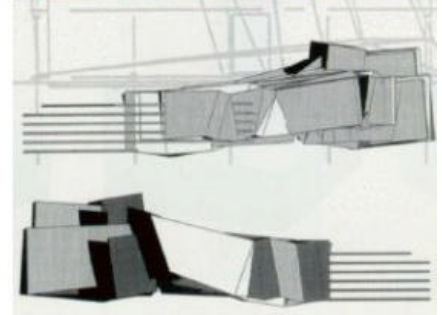
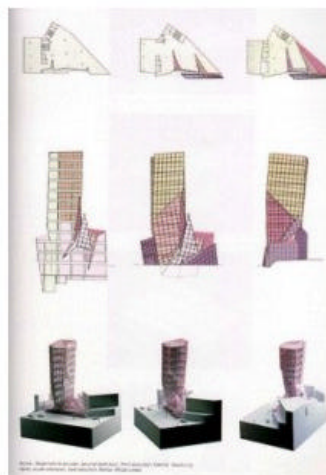
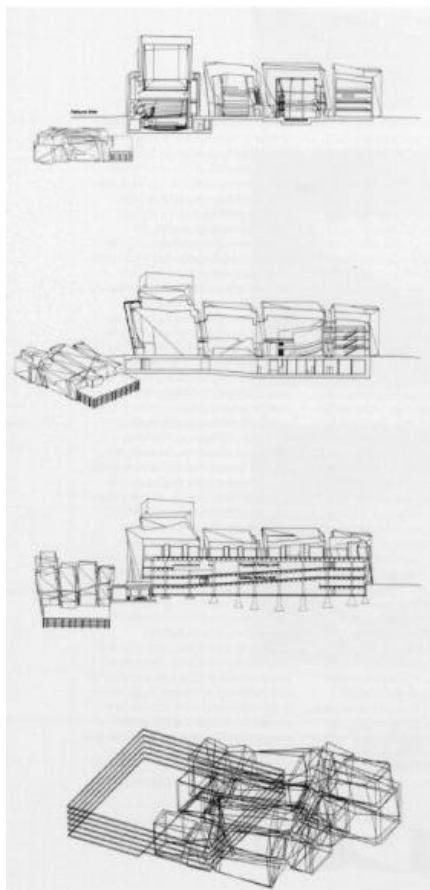
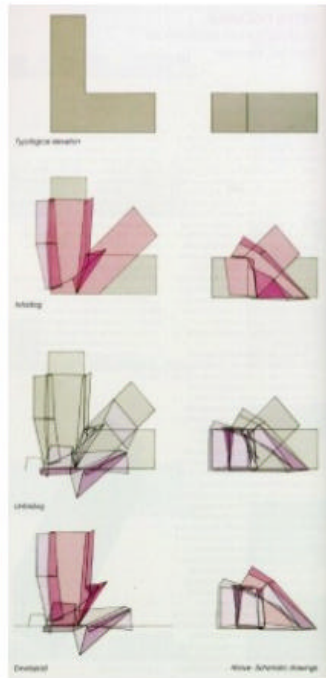
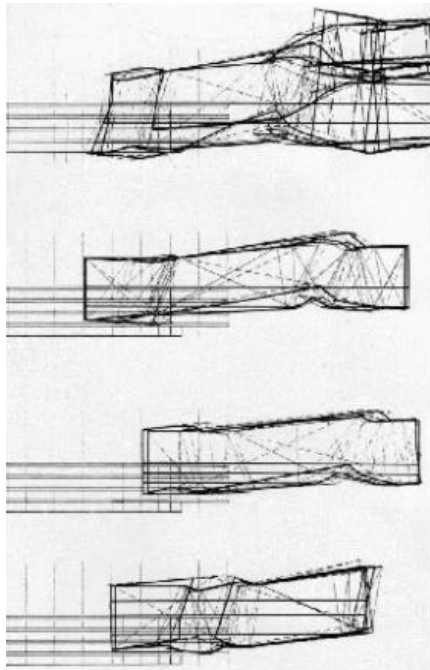


Peter Eisenman 1986



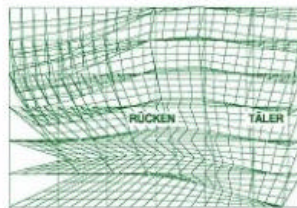
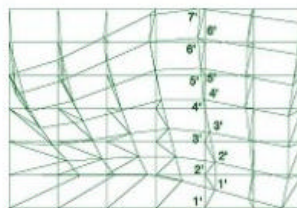
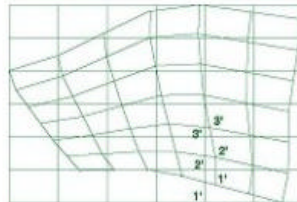
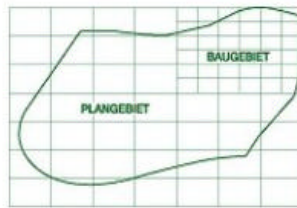
Peter Eisenman 1989
Office "Diagramas de superposición"



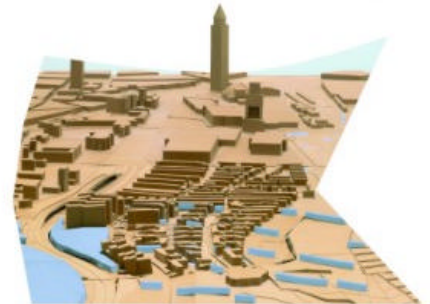




Peter Eisenman
University Art Museum
California 1986



Peter Eisenman
Rasterfeld model plan



Peter Eisenman Rasterfeld model



Peter Eisenman
Implantación: Centro de
Convenciones, Ohio- EUA



Peter Eisenman
Building Musee du
Quai Branly
Paris

Peter Eisenman
Columbus Convention Center
Ohio 1989



3.2 PROPUESTA COMPOSITIVA Y CARÁCTER ARQUITECTÓNICO. EL PROYECTO COMO ARTIFICIO

El tema "museo" en sí supone un desafío por la gran cantidad de connotaciones que propicia y la variedad de criterios que existen en relación a su solución⁽²⁷⁾.

Retomando la idea de que la arquitectura es un proceso cultural, y entendiendo como culturales a todas las actividades del hombre que, por su generación, distan de todos los fenómenos naturales, **fue "natural" reemplazar el término cultural por el término artificial. Artificial** en su definición y en su etimología refiere a los **productos del arte**, aunque en una aproximación más contemporánea se entiende como artificiales a los **productos de la técnica**. Se concibe entonces a la arquitectura como un proceso y un producto artificial, ya que en ésta están implícitas gran variedad de técnicas y tecnologías.

Siendo coherentes con esta concepción y potenciando sus implicancias, se tendió **a enfatizar al máximo esta característica de lo artificial** y es por ello que, en distintos momentos del proceso creativo, se tomaron como **referentes a los vehículos capaces de conformar espacios habitables en sí mismos, como máximos exponentes de la producción tecnológica y de la mecánica y por ende de la artificialidad**.

Para plasmar nuestro objetivo en la configuración del objeto arquitectónico que **desde el presente potenciara el futuro** tomamos la iniciativa de referirnos, metafóricamente, a la creación de naves espaciales como disparador del diseño.

Entre los vehículos posibles, análogos de nuestro imaginario proyectual futurista, prestamos atención a aquellas máquinas habitables como los barcos transatlánticos, los automóviles, los aviones militares y simuladores de vuelo, y los pequeños módulos espaciales o mejor dicho los **modelos de naves espaciales presentados por la ciencia-ficción**.

En efecto, desde el momento en que revela los límites en los que se mueve una sociedad imaginaria, la **ciencia ficción** ha sido motivo de controversia. Particularmente nos interesa la de los años '60, cuando desplazó sus **intereses de los artefactos a las personas**. La ciencia ficción **pronosticó** durante mucho tiempo **los cambios que la humanidad debía enfrentar**.

La ciencia ficción no puede permanecer como pintura del futuro a no ser que se comprenda la idea de que son la ciencia y la tecnología las que producen el futuro.⁽²⁸⁾
(Isaac Asimov)

John Cambbell⁽²⁹⁾, gran editor de ciencia ficción, solía decir que ésta tenía como dominio total a las sociedades concebibles pasadas y futuras, probables o improbables, verosímiles o fantásticas, hasta los hechos posibles en las sociedades.

Volviendo al proyecto, desde el **punto de vista compositivo**, y consecuentemente con el **planteo funcional**, planteamos la existencia de **dos partes principales fracturadas**, dispuestos de manera tal, **que delimitan una porción de espacio abierto que refiere al espacio urbano tensionalmente direccionado, contenido entre barreras**. La longitudinalidad de las tensiones del entorno se enuncia y se percibe de manera análoga, pero se trasgrede su identidad perspectívica, por lo que no se repite de manera textual. **Los volúmenes serán, para el espacio urbano, nuevas barreras que lo fragmentan, pero que a la vez lo direccionarán al infinito**. Uno de los volúmenes se eleva y permite un cierto grado de permeabilidad al mismo tiempo que abre el acceso, por lo que se convierte en una barrera que posee cualidades de virtualidad. Este volumen abre el espacio urbano del proyecto hacia el río mientras que su homónimo lo distancia de la ciudad.

27. **José María Montaner**; Para mayor información, Revista «Arquitectura Viva»: Mil Museos, Museos del Siglo XX.

28. **Isaac Asimov**; «Sobre la ciencia ficción», Editorial Sudamericana, España, Octubre 1999.

La ciencia ficción llevó a la humanidad a una utopía, tanto así que su relación con la sociedad llegó a afectarse mutuamente, sobre todo tras haber sido tildada como medio escapista de la sociedad por aquellos que buscaban refugio en la ignorancia alterna.

La ciencia ficción de los años '20 fue más intelectual, abordó temas sobre las posibilidades, las esperanzas, peligros y avances en la ciencia; pisando los '40, eran adelantos tecnológicos, que se ocupaban de las consecuencias de esos cambios y cómo afectaban a la sociedad. De los '40 a los '50, hubo una prolifera invención de todo tipo de aparatos electrónicos compactos manifestados en la ciencia ficción como «**máquinas inteligentes**».

Dentro de ese avance fueron los **aviones a chorro fue una de las cosas que la ciencia ficción volvió realidad**. En esta década el mundo de la ciencia ficción fue sacudida hasta los cimientos, tanto que en la década posterior se ocasionó una **revolución que desató pasiones violentas de una expresión más libre que puso el acento en los artefactos y las ciencias físicas**.

El ritmo del cambio social estimulado por el desarrollo tecnológico acelerado a lo largo del los **Siglo XIX y XX**, alcanzó el punto en que las decisiones ya no podían tomarse solamente sobre la base de las condiciones del momento. **Para aceptar decisiones inteligentes el futuro iba a tener que ser previsto**. Como consecuencia, lo que había sido ciencia ficción se convirtió en «**futurología**» respetada en alta estima por aquellos que en el gobierno y en las industria tomaban decisiones diarias que afectaban a millones de personas. (*la negrita es mía*).

29. **John Cambbell**; Autor de «Historias Planetarias»; una de las 40 mejores revistas de la ciencia ficción de la época.

Dos "puentes", definidos como partes secundarias transversales dentro de la composición, conectan al conjunto de piezas principales en dos niveles y atraviesan las barreras virtuales del entorno, pero tampoco son fehacientes en su disposición transversal.

El **espacio exterior** es concebido como **ajeno y circunstancial**, lo que determina la existencia de **límites contundentes**, que definen al objeto arquitectónico como contenedor, y distancia al espacio interior de la realidad exterior.

Existe una marcada complejidad dada por la experiencia de un cambio cuasi bucólico que parte de un espacio natural a un ámbito totalmente artificial, donde a medida que uno se interioriza dentro del proyecto, **la poca naturaleza que se percibe deja de participar, se va extinguiendo dentro de otra realidad.**

La intencionada manipulación del suelo en los espacios exteriores propios potencia la ajenidad y artificialidad, no por oposición sino por redundancia, pues en un entorno sumamente afectado por la intervención humana, un objeto de esta naturaleza resulta aún más artificial.

Los espacios internos se rigen por voluntades propias y cada volumen delimita una caja espacial única y contenedora, en las que a su vez conviven cuerpos exentos donde se desarrollan las funciones privadas.

La estructura de los volúmenes, o mejor dicho de las "cajas espaciales", es entendida en términos de fuselaje⁽³⁰⁾ y esto se expresa en el interior. La construcción alude a una solución estructural de cerramiento metálico, que da como consecuencia una ruptura con lo tradicional de los materiales del entorno y, a la vez, supone una afirmación metafórica del carácter "industrial" de la arquitectura portuaria. **El material que recubre por completo el objeto, y toda la ideología que connota, apuntan a la visión de una arquitectura que vive en nuestra imaginación, pero que nace fuera de nuestro tiempo y nuestro lugar.**

Como estrategia retórica que enfatiza ese imaginario arquitectónico, **las circulaciones** se mecanizan de tal manera que **alteran las nociones de tiempo de recorrido**. Los **aventamientos** evocan la superficialidad, están dispuestos paralelos a las direcciones de los volúmenes, y se configuran a partir de cierta representación gráfica del movimiento, **a manera de estelas que expresan un estado de aceleración de la forma exterior y del espacio interior.**

Una etapa fundamental de la proyectación del Museo de Arquitectura, además de avistar un nuevo lenguaje al lugar, fue la faena posterior de trabajar, a una escala de microentorno, **la disolución de los límites del objeto hacia su ámbito contenedor** (Puerto Madero), con la intención de que el mismo, **a la hora de presentarse al espacio y abrirse a otra arquitectura, se aliance con él.**

El objeto resulta, así, tensionado en sí mismo. Se distancia del entorno y potencia su artificialidad para luego, provocándose y trasgrediendo sus propios límites, establecer algún tipo de complicidad metafórica.

Además, la permeabilidad de ciertas porciones de transparencia del proyecto, como el prisma que da acceso al recorrido y circulaciones del Museo, así como los puentes superior e inferior, que conectan los volúmenes principales, dan lugar a una **ambivalencia constante en el pasaje de estados, es decir, de lo externo a lo interno**, de la luz a la oscuridad, etc.; y producen un cambio en la experiencia de lo que hoy es habitual en un espacio vivible.

Esa complejidad representativa del objeto arquitectónico consiente un estado de contradicción, o mejor dicho de oposición, que se refleja en ciertas actitudes del partido, como por ejemplo, el énfasis en la representación del recorrido como un elemento continuo dentro del proyecto, pero que al mismo tiempo supone un corte brusco entre el interior y el exterior.

Nuestro interés se concentró en abrir la posibilidad de **adaptar contenidos a contextos diversos**, enfocándonos en las peculiares necesidades de cada observador. Y le damos la posibilidad al observador-actor de personificar con una actitud informal sus propias ideas, abstraído de la realidad.

Creo que el hecho de "re-hacer" y "aportar" magia a un espacio arquitectónico, para crear algo innovador, más allá de la teoría, sucede cuando prolongamos nuestros sentidos, cuando nos permitimos ir más allá, donde nuestra imaginación no se limita.

Ahora bien, el **lenguaje es el medio ineludible de la comunicación**, y esa es la tarea más conflictiva de la arquitectura; comunicar a través de una estética que establezca una red de interacciones con el lugar y la cultura.

Pienso que el arquitecto, con las herramientas que le provee la **técnica**, construye la **infraestructura de comunicación** de esta nueva arquitectura y lo hace en términos arquitectónicos. Anteriormente, en la presentación de la tesina mencioné, dentro de la base teórica del proyecto, la postura con la que avalo la intención de manifestar un **diálogo comunicativo y una manera de expresión.**

Es importante construir una estructura comunicacional, ya sea entre dos mundos arquitectónicos distintos, **entre dos escalas espaciales diferentes o entre el hombre y la arquitectura.**

30. Fuselaje, cuerpo de un avión al que se le fijan las alas y que contiene al habitáculo.

Nosotros somos testigos de los eventos que transforman la Arquitectura de presencia en Arquitectura de ausencia. La arquitectura actual se concibe cada vez más como un medio vacío. La lucha por **mantener una comunión** entre la historia y los nuevos impulsos de esta arquitectura se ha vuelto realmente desesperada:

...hay muchas formas de entender y apreciar la arquitectura, y ser un mito en la práctica, más que patrones circulares y lineales debe ser excepcional.

(Daniel Libeskind)

Para Libeskind, la personalidad humana y la **capacidad de comunicar más allá de la tecnología**, deben ser los valores a preservar en el siglo XXI, pues hay una gran diferencia entre **información y comunicación**. La información es estadística, son datos y tendremos miles en el futuro, lo importante es lo que podamos comunicar con ellos. La arquitectura siempre ha sido una demostración de cómo vive la gente, y qué piensan de ellos mismos sobre el presente y el futuro. El vínculo con el pasado no es algo detrás de nosotros, sino una dimensión vital. Por ello, la arquitectura **“no es un bien de consumo, sino un símbolo del futuro”**, y eso es lo que pretendimos realizar en nuestro proyecto.

¿EXPRESIONISMO O ABSTRACCIÓN?

Si volvemos a tomar como referente a **Ben Van Berkel** para quitar la connotación de expresionismo a sus obras, es necesario sistematizar sus diagramas de fuerzas, y llevarlos a la abstracción, pero sin encasillar sus diagramas en operaciones matemáticas, **porque tiempo y movimiento no son concurrentes con sus esquemas organizativos**. A la hora de proyectar y abstraer para producir formas, experimenta la proliferación, el desdoblamiento y la expansión de las mismas, esquematizando, de esta manera, procesos dinámicos. Su **abstracción** opera **como un método generativo de formas a partir de su desdoblamiento**; no es reduccionista.

Creo que la **abstracción formal del proyecto** fue utilizada como recurso para causar una impresión visual distinta en un fragmento del conjunto urbano de Puerto Madero, con la **intención de generar sensaciones recordativas al observador**.

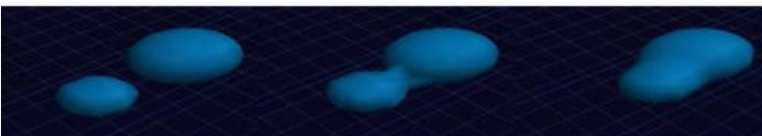
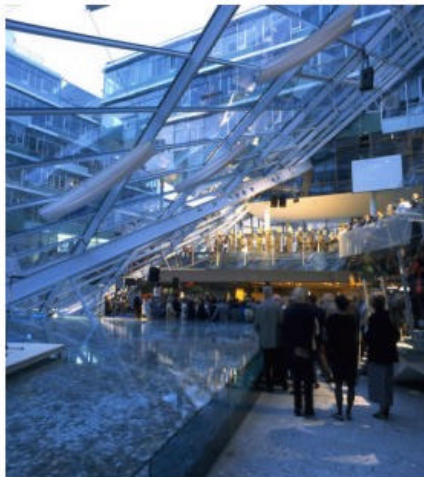
El punto de partida de la propuesta fue la **búsqueda de imagen, carácter y paisaje**, que revelen su personalidad estratégica de control hacia los elementos morfológicos existentes.

Si consideramos el pensamiento intuitivo de Ben Van Berkel, y lo relacionamos con en el Museo de Arquitectura, se puede observar cierta analogía con respecto a la gestación proyectual de la forma, donde el objeto a gran escala se vale de asertos abstractos del entorno y su infraestructura para **cerrar esquemas organizativos formales**.

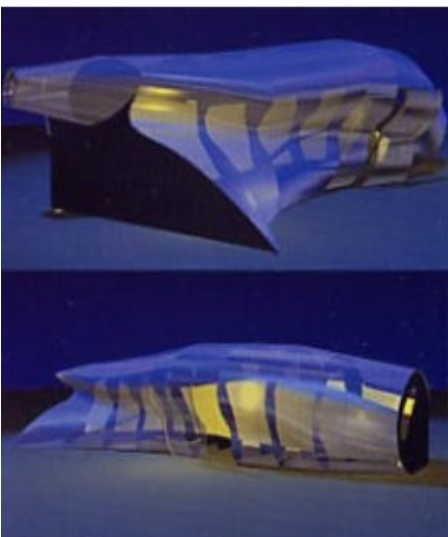
Por esto refuerzo la idea de que la organización espacial de Puerto Madero y su profundidad perspectí- vica guiaron el esquema formal del proyecto y **la ligera disposición de las piezas orientadas hacia el horizonte infinito**. Esto demuestra que **nada es casual** en el proyecto, cada parte posee su justificación.



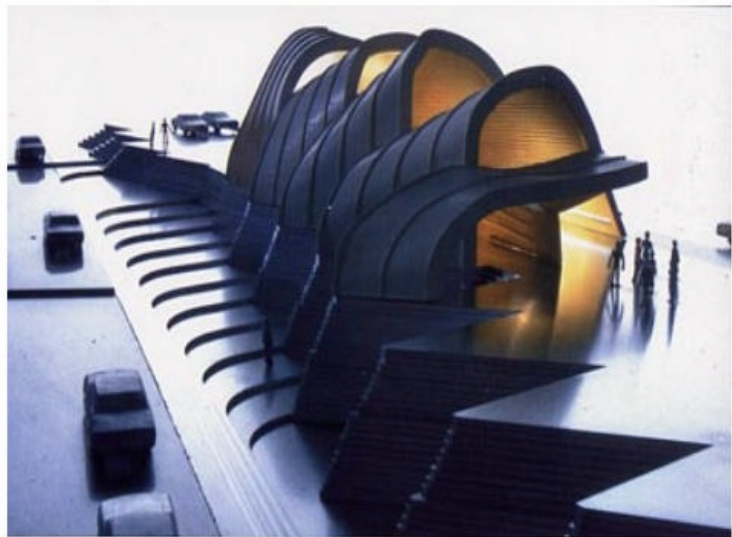
Bernhard Franken, Solar Cloud, 1999



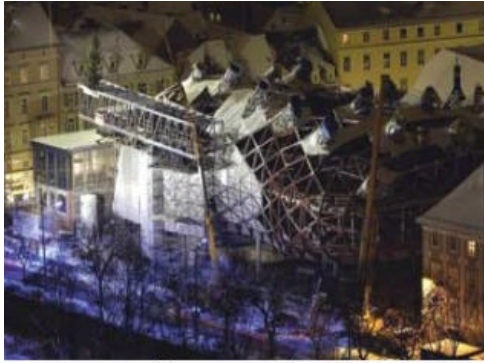
Bernhard Franken, Solar Cloud, Bubble process, 1999



NOX, Blow Out, 1997



Greg Lynn, H2 House 1996



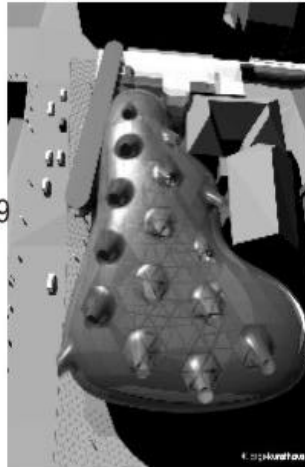
Nueva arquitectura en Graz
Kulturhauptstadt, 2003



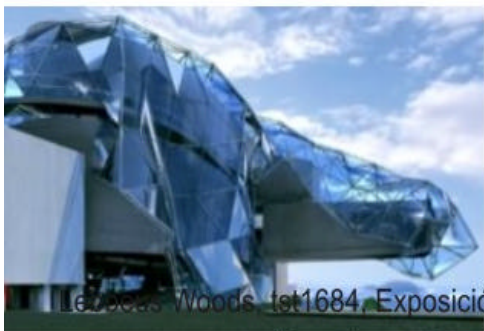
Virtual bahnhofshalle



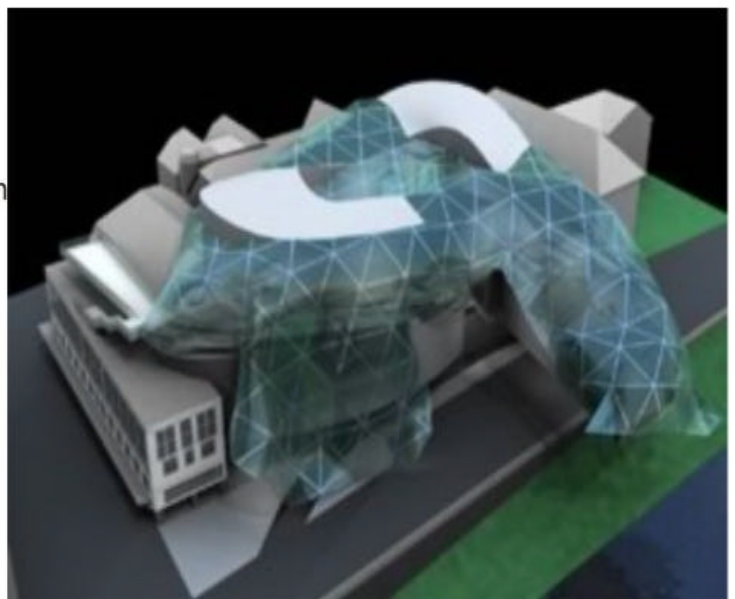
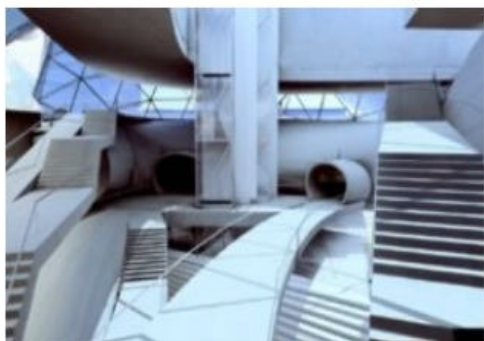
NOX, Hundred Houses, 1999



Bulbo Biomórfico en la ciudad
británica Birmingham



Tezanos Woods tet1684, Exposición
Kunsthau, Graz



3.3 LA ESTRATEGIA DE LA MATERIALIDAD

Creo que la mayor dificultad se encontró en resolver el enfrentamiento concreto entre un mundo donde prevalece una realidad que se apoya forzosamente en el pasado, y un mundo donde **la configuración de la realidad no tiene precedentes porque se inspira en el futuro, una realidad que se nutre constantemente de lo metafórico y de la ciencia ficción, que alude a lo surreal y a lo fantástico.**

El cómic ha convertido a la ciudad en escenario y protagonista de muchas de sus historietas.⁽³¹⁾
(Moebius)

La idea que impulsó a proyectar un Museo de Arquitectura de tales características, donde su interpretación formal alude a la tecnología aeroespacial, fue la de tomar, en el sentido semántico, los imaginarios de la ciencia ficción, como "hilo conductor" del proyecto, y, para sustentar esa idea, fue fundamental la elección de materiales que evidencian su afinidad por lo artificial, lo ficticio. **La calidad que percibimos en una obra de arquitectura se condiciona a la finura de los materiales empleados.**

Cuando damos una mirada hacia el futuro, la actitud al proyectar una arquitectura resulta distinta: nos comprometemos con materiales renovables y reciclables que no destruyen la naturaleza, aunque no nos interese promoverla; hacemos desaparecer progresivamente de la construcción el uso de maderas (salvo aquellas de plantaciones sostenibles), piedras, gravas y cemento; imponemos nuevos materiales como el titanio, las fibras de carbono, el concreto sintético hecho de poliestireno y otros **provenientes de la industria aeroespacial**⁽³²⁾, que le dan justamente otra expresión a la arquitectura. **Libeskind** asegura que de la concepción futura sobre la arquitectura dependerá también la solución al problema de **cómo usar los materiales**

De esta manera, la arquitectura puede abrirse paso hacia la avanzada a nivel tecnológico y mecánico, bajo la consigna de crear verdaderas máquinas inteligentes. Y con esto me refiero a la práctica de la construcción sobre la cual se apoyó el proyecto, que no sólo apunta a soluciones técnicas, sino que además enfatiza al máximo la textura artificial: láminas de aleaciones metálicas fuseladas con incrustaciones mínimas de vidrio que refuerzan, a su vez, las grandes proporciones de los volúmenes.

Conforme a su estructura formal, el diseño podría ser una perfecta excusa tecnológica que medie con la generación de estímulos hacia la nueva modernidad, como es el caso tanto del **futurismo organicista de Peter Cook**⁽³³⁾, con su famosa burbuja escamosa **Kunsthau**, en la actual capital cultural europea de Graz, donde una especie de bulto azul erizado de ojos se eleva frente al casco antiguo. Construida con una estructura metálica triangulada sobre la que se fijan paneles de metacrilato y coronada por una profusión de saltones lucernarios circulares, posee un **aire inquietante de organismo extraterrestre**, como del **bulto biomórfico del grupo Future Systems**, de la ciudad británica de Birmingham, que se levanta en el centro desfigurado de una ciudad devastada por la decadencia industrial y el urbanismo agresivo de los sesenta.

Construido con técnicas convencionales, el almacén ameboide adquiere su imagen característica de ojo de mosca o piel de serpiente a través de discos de aluminio anodizado sobre la cáscara de hormigón pintada de azul. Esa **voluntad de espectáculo** de Peter Cook y del grupo Future Systems **evocan desde luego los "cómic de Archigram"** proponiendo y tematizando, como muchos arquitectos vanguardistas, la nueva era de la arquitectura moderna.

Como resultante de esta afinidad con la tecnología, el **Museo de Arquitectura** se constituye con volúmenes de **metal y vidrio**. El exterior de los cuerpos está íntegramente revestido de placas metálicas de una **aleación de cobre, aluminio y cinc** (40 x 100 cm). Esta piel se encuentra fugazmente interrumpida por largas **rajas de vidrio** laminado con carpintería de aluminio. En el interior, la opacidad de las placas exteriores se contrapone con la claridad de las placas de chapa metálicas color blanco que revisten las paredes y el cielorraso. Dichas piezas se encuentran a su vez interrumpidas por otras placas de iguales dimensiones pero de vidrio pintadas en su interior de color blanco. Estos cortes que se repiten asimétrica y arrítmicamente tanto en los cerramientos laterales y superiores sirven para ocultar la iluminación artificial.

El cierre inferior está conformado por un **piso técnico** de acabado metálico que apoya sobre el Steel deck y sirve tanto como pase de instalaciones como de pleno de retorno. En la unión del piso con las paredes se encuentra un zócalo de chapa metálica plegada con 65° de inclinación. Dentro de los volúmenes

31. **Moebius**; Arquitectura Viva #20, *La ciudad Protagonista*, Arquitecturas del cómic, J. M. Montaner, Pág. 56

32. Los '50 puso a la ciencia ficción en el umbral de la "era espacial", con la astronomía del radar, los satélites y las sondas espaciales, y toda la revolución del conocimiento del sistema solar.

33. **Peter Cook**; crítico británico. Veterano fundador de Archigram, uno de los grupos más influyentes en la arquitectura contemporánea. Siempre envuelto en una dinámica pedagógica de gran altura, dirige la escuela de arquitectura Bartlett en Londres considerada entre las mejores del mundo. El edificio de Graz es una ocasión única para disfrutar de la obra de uno de los grandes soñadores del siglo XX. (Arquitectura Viva; Últimos Bultos, artículo de Luis Fernandez Galiano).

principales las distintas compartimentaciones, las “cajas», se muestran como **cuerpos independientes de aluminio**. La única excepción es el caso de la **sala de reuniones** que cuenta con una estructura metálica independiente revestida de un **doble vidrio** que contiene un gas especial con el cual, gracias a unas resistencias eléctricas, cobra la capacidad de volverse opaco.

El **volumen vidriado** que conforma el **acceso y el puente** cuenta con una **estructura de anillas reticuladas arriostradas entre si de acero inoxidable cromado** que forma módulos de 2 x 1 m recubiertos por **paneles de un vidrio electrónico capaz de reproducir imágenes fijas y en movimiento**⁽³⁴⁾.



Coop Himmelblau, Ufa Cinema Center, Dresden 1998



Daniel Libeskind
Metropolitan University
Post Graduate Centre
London 2001



Edificio de vvd.
Rue de Paris



Office and Research Center Seibersdorf, Austria 1995



11n Studio, 2004



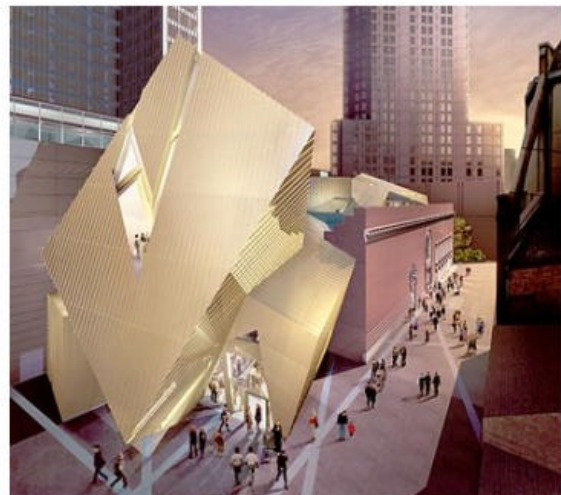
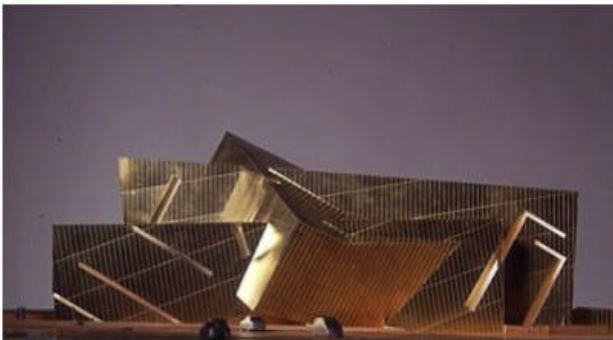
Zaha Hadid



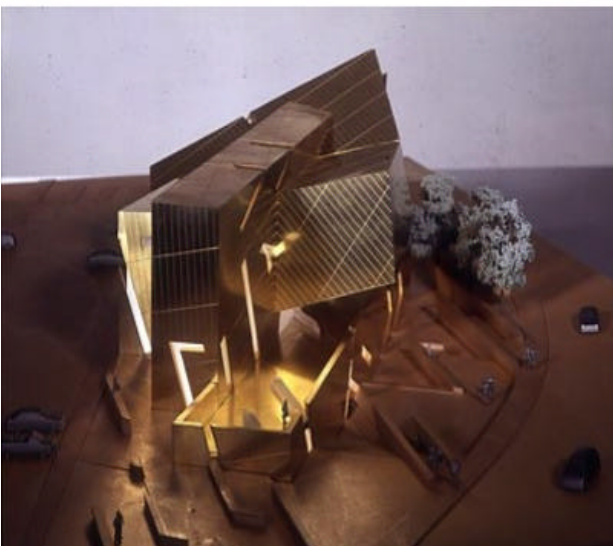
Aoyama Shop & Offices, Tokio

34. Ver Museo de Cultura y Tecnología del estudio Asymptote, o la escena de la película Perdidos en Tokio donde en el curtain wall de un edificio se proyectan las imágenes de dinosaurios en movimiento.

Daniel Libeskind, Freizeit und Einkaufszentrum Brünnen, Highway 2003



Daniel Libeskind, Jewish Museum, S.F. 2001



Daniel Libeskind
Convention Center Maurice Wohl, 2001



3.4 LA CONSTRUCCION DEL SIGNIFICADO LA AJENIDAD COMO FUNDAMENTO Y COMO EMBLEMA

En la vida diaria **actuamos normalmente en base a percepciones espontáneas**, sin entender o intentar analizar y clasificar las impresiones que captamos. Y a la hora de percibir, el juicio es muy importante, porque la percepción nos proporciona el conocimiento inmediato **del mundo fenoménico y de las cosas que existen en él, y que se nos presentan con forma, como la arquitectura.**

Si orientamos nuestra actitud hacia una visión del entorno para entender la percepción del objeto de arquitectura, como es el caso del Museo de Arquitectura propuesto dentro del entorno de Puerto Madero, las suposiciones que podemos llegar a tener, especialmente cuando las condiciones del emplazamiento son poco comunes al objeto, pueden fallar. Puede ocurrir que la situación del objeto como fenómeno singular dentro de un sistema tan tipologizado haga que nos sintamos completamente perdidos, y es probable también que el observador no llegue a captar más que un despliegue de formas, y que la imagen del objeto sea la única manifestación que se alcance a comprender.

También podría ocurrir que la primera instancia de reconocimiento fuera **la novedad singular y no una transformación del lugar** basado en la proximidad del objeto, en lo que genera esa intrusión, por la fragmentación de una porción de la trama urbana, y por último la continuidad entre arquitectura y artificio. **Percibir implica captar un cierto orden o desorden**, y lo caótico se define como lo que no permite una percepción satisfactoria.

Percibir un espacio, conlleva una construcción gradual y, sin duda, no está totalmente configurada al comienzo del desarrollo mental. La "intuición" del espacio no es una "lectura" o aprehensión de las propiedades de los objetos, sino —desde el principio— una acción que ejercemos sobre ellos. De aquí que afirmemos que la palabra "espacio" puede denotar objetos muy diferentes que pueden estar más o menos distantes intencionalmente. ⁽³⁵⁾
(Jean Piaget)

La **percepción** no debe ser problemática por poco satisfactoria que pueda llegar a ser, pero sí es una **experiencia paradójica** el que, al mismo tiempo, personas diferentes experimenten el mismo entorno de manera similar y diferente. Esto demuestra que tenemos **tanto en común como tan poco**, y que esa realidad también incide a la hora de proponer una arquitectura distinta. El arquitecto puede proponer ciertos significados, pero el público puede resemantizar la obra.

Trasladado al ámbito del proyecto, la **asimilación** a la cual refiere la teoría piagetiana es el modo en que el Museo, como organismo, se enfrenta a un estímulo generado por la estructura organizativa actual del entorno, mientras que su **acomodación** implica una modificación de la organización actual en Puerto Madero como respuesta a la demanda proyectual.

El Museo de Arquitectura, como objeto, se manifiesta por un conjunto de propiedades conocidas y desconocidas, y la percepción (y comprensión) de su estructura formal dependerá de nuestros conocimientos previos y nuestra capacidad de lectura (esto es, de nuestra subjetividad).

Decir que un objeto tiene propiedades "desconocidas", no significa que tenga existencia independiente, sino sólo que nuestra concepción del mismo es insuficiente y ha de revisarse mediante futuras experiencias.
(Jean Piaget)

Promover el proyecto como vector para ingresar en el 'mito' que sobrevive al ritmo de una ciudad nos resultó atractivo, porque su propia configuración lo excluye del campo problemático urbano. **Umberto Eco** ⁽³⁶⁾, tiene razón cuando afirma que "las nuevas generaciones necesitan un renacimiento del **asociacionismo**", ya que creo que esta actitud hacia el tejido urbano se fortalece y se consolida y levanta el nivel de las reglas establecidas.

35. **Jean Piaget (1896-1980)**; Profesor de psicología, sociología, filosofía de las ciencias y profesor de historia del pensamiento científico. Sus trabajos de psicología y de epistemología buscan una respuesta a la pregunta fundamental de la construcción del conocimiento. Uno de sus trabajos de investigación propone estudiar los **mecanismos psicológicos** que intervienen en la **elaboración de las operaciones lógicas y del razonamiento causal**, empezando por los factores más **ligados al medio social y al lenguaje**.

En su 'teoría piagetiana' los **organismos humanos comparten dos «funciones invariantes»: organización y adaptación**. La mente humana, según Piaget opera en términos de estas dos funciones no cambiantes. Sus procesos psicológicos están muy organizados en sistemas coherentes y estos sistemas están **preparados para adaptarse a los estímulos cambiantes del entorno**. La función de adaptación en los sistemas psicológicos y fisiológicos opera a través de dos procesos complementarios: la ASIMILACIÓN Y LA ACOMODACIÓN. *(la negrita es mía)*

36. **Umberto Eco**; Profesor de semiótica, el **estudio de la comunicación a través de las señales y los símbolos**. Filósofo, historiador, crítico literario y, sobre todo, un esteta. Los temas de sus indagaciones son muy diversos, y van desde Santo Tomás de Aquino, a James Joyce y a Superman. Ejerce en la Universidad de Bolonia. *(la negrita es mía)*.

Más allá del aire joven que emana la modernidad del diseño, se viene todavía la **paradoja del tiempo en que nos toca vivir y las preferencias por el gusto de lo que es estar "de moda"**.

..en la era de la computadora, del televisor, de los satélites y de los aviones supersónicos, colocar arañas de caireles, molduras y cornisas que se venden por metro, me parece una burla a la creatividad, la imaginación y la vitalidad de los arquitectos de hoy.⁽³⁷⁾
(Arqto. Luis J. Grossman)

La **personalidad e imagen representativa** del objeto artificial se traduce en una actitud simbólica que facilita los síntomas de su comprensión. Todo objeto arquitectónico en la ciudad, entendido como "signo", **puede pasar por alto las diferencias**, puede hacer posible la comunicación, como requisito previo a su interacción con el entorno. Al tratar de establecer contacto con el contexto que lo rodea, no solo físico sino social, **el objeto artificial experimenta su adaptación a través de su propia conducta**. Ese intento de reconciliarse con el medio supone un proceso de socialización.

Un objeto que se manifiesta en un espacio urbano como signo nos da la pauta de una intención de enunciar un mensaje que puede ser sobre el efecto que genera su presencia, como una sensación de estrechez, de encerramiento o amplitud del espacio urbano.

La intención de una "expresión artificial y escenográfica" del Museo intentaría dominar la percepción sin excluir otras cuestiones, porque **ningún tipo de percepción se puede desvincular del contenido emocional que le trasfiere la misma**. Los sentimientos pueden llegar a colorear la representación escenográfica del objeto arquitectónico cuando el estímulo que transfiere no encaja satisfactoriamente en nuestros valores socioculturales.

Por otro lado, no es cierto que la percepción alcance siempre su verdadero objetivo, porque los objetivos más importantes siempre suelen ser más profundos que los que se perciben.

Si sólo experimentamos o juzgamos un objeto de arquitectura por sus propiedades llamativas, cometemos el error de olvidar sus cualidades esenciales. Generalmente, estos objetos personifican una estructura formal que puede llegar a ser accidental y difusa, porque no son fácilmente accesibles, pero aun así poseen propiedades particularmente pronunciadas.

Esta arquitectura que aparece en la ciudad como fenómeno activo de la tecnología, cumple su función comunicativa a través de nosotros mismos, los espectadores, **desde y hacia nuestros sentidos**; es a través de nuestra actitud, por así decirlo, que se construye como una arquitectura representativa, porque nosotros mismos la percibimos como agente extraño. **Su representación fenomenológica y "su ajenidad", son los conductos que trascienden su comprensión visual**.

...nuestra actitud no sólo induce una apariencia más o menos agradable de las cosas, sino que incide directamente en el fenómeno, incluso se puede decir que no tiene sentido hablar de fenómenos independientemente de su actitud... por tanto el realismo ingenuo es víctima de un error básico y fundamental, el creer que, a priori, el mundo es similar para todos.⁽³⁸⁾
(Egon Brunswick)

Nietzsche⁽³⁹⁾ escribe, en uno de sus ensayos sobre su peregrinación a través de numerosas morales, desde las más delicadas hasta las más groseras, que **en todas las culturas más altas y más mezcladas aparecen también intentos de mediación** y, con mayor frecuencia aún, aparecen la confusión de las mismas y su recíproco malentendido, y hasta una ruda yuxtaposición entre ellas; incluso en el mismo hombre, dentro de una sola alma.

Si la situación del objeto artificial está dispuesta por su actitud frente al entorno, la recepción de las impresiones que éste le traduce al entorno apuntan hacia una intención fuertemente activa, para aprehender totalmente la situación implantacional.

Más que captar directamente la cosa, lo que hacemos es percibir una situación donde la cosa se incluye como un posible componente. Dicho de otra manera, los polos que influyen en una determinada percepción forman un "sistema coherente". Una variación en polos que no pertenezcan al sistema coherente no influye en la experiencia.⁽⁴⁰⁾
(Egon Brunswick)

37. Arqto. Luis J. Grossman; Op. Cit. Pág. 83.

38. Egon Brunswick; fue el primero en formular una psicología que integrara al organismo con su ambiente. Dada su complejidad, su punto de partida es la pregunta de, en que grado y por medio de que mecanismos somos capaces de percibir los objetos que conforman el entorno relevante.

39. Friedrich Nietzsche; su pensamiento es meramente experimental; su impulso es el de **corroer lo que estaba "inmovilizado"** socavando sistemas comúnmente aceptados, abriendo brechas para aventurarse a lo desconocido. *(la negrita es mía)*

40. Egon Brunswick; El "Sistema Coherente" es una definición más precisa de los aspectos relevantes de la situación y expresa, como se ha sugerido, que no percibimos objetos absolutos aislados, sino totalidades relativas.

Ahora bien, en cierta forma, toda época conlleva sus propios **símbolos y metáforas que comunican y tienden a influir directa o indirectamente en la opinión pública**, como una especie de fenómeno que aparece y desaparece. Según **Hans Ibelings**⁽⁴¹⁾, este fenómeno abstracto que tiende a arrasarse dominando la opinión del público desde los años '70, es el **fenómeno de la globalización**, cuya manifestación en el campo de la arquitectura ha sido expuesta por variedad de arquitectos. Esta **'mutación intercultural' que experimentó la arquitectura** en las últimas décadas **dio lugar, hoy, a una arquitectura que busca el significado de su nueva identidad y el de aquellas que lo han perdido**, reflejando tarde o temprano la aceptación de una actitud o un pensamiento moderno. Esta reflexión delata que, así como algunos rechazan la diversidad del temperamento moderno como un defecto que visualmente empobrece la arquitectura y a la ciudad, otros consienten esta esencia.

Los pocos arquitectos que se animaron a proyectar sobre el límite de lo formal y tecnológico fueron calificados, en su momento, como **high-tech**, Renzo Piano, Norman Foster tuvieron que esperar hasta los '90 para que su arquitectura simbólica y representativa ganara su prestigio. Hoy, la noción de que los arquitectos intenten aplicar los últimos conocimientos en el ámbito de lo constructivo y tecnológico parece totalmente aceptada.

El cambio se inició con los **primeros deconstructivistas**, quienes por razones estéticas (y culturales) estaban resueltos a edificar estructuras de apariencia imposible. Desde entonces, se ha desatado la persecución de hazañas estructurales sin comparación, aunque sus ejemplos más espectaculares no se hayan realizado todavía.

La tendencia de la arquitectura, hoy en día, es la reducción de las formas (reducción formal) a la abstracción. **Las últimas tendencias parecen sugerir una alianza con lo más avanzado del mundo tecnológico**, con lo cual la arquitectura podría llegar a fraguarse concretamente como un instrumento **abstracto y maquinal**, dependiendo de la tecnología y otras artes como medio de expresión sociocultural.

En términos generales, la búsqueda de expresión sensible puede tomarse como prueba del fracaso de la forma abstracta en el plano de la comunicación, porque existe una dificultad a nivel cultural, que es la realidad social que no puede excluirse de la crítica colectiva.

Pienso que hoy la arquitectura viene dando señales de una práctica que sugiere una renovación más espontánea, una visión más matizada por la estética moderna donde simultáneamente **el entorno juega el papel de escenario donde todo puede suceder y la arquitectura se concibe como una expresión más auténtica de sí misma**.

Esta autonomía es válida para la mayor parte de la arquitectura y el urbanismo actuales...(.). Estos lugares están surgiendo por todas partes convirtiendo a las ciudades y áreas urbanizadas en una sucesión de mundos autónomos que tienen poco que ver con su entorno.⁽⁴²⁾

(Hans Ibelings)

La **búsqueda de identidad del Museo de Arquitectura** partió, primero, de una necesidad de comprensión rápida de una arquitectura dotada de abreviaciones simbólicas como: **'signos', 'sujeto', 'objeto', 'devenir'** (cultural), fundadas arbitrariamente como verdades metafísicas del lenguaje (general y abstracto). La **'suposición de un ente'** era necesaria para poder pensar y concluir la forma lógica del objeto (ya que la construcción de un **'ente'** formó parte de nuestra óptica como una experiencia subjetiva).

Luego, la voluntad de **transformar una pequeña porción urbana**. Esta fragmentación del espacio debía doblegarse, en el sentido metafórico, a la naturaleza del objeto para incrementar su intervención. El Museo se representaría a nivel escenográfico como **un paisaje artificial que progresa lentamente de lo antiguo a lo nuevo, de lo abstracto a lo figurativo**, donde el valor que incorpora en la sociedad es reconocible pero se manifiesta sólo en nuestra imaginación, con cierto surrealismo en su configuración, materialidad y morfología.

Nosotros nos preocupamos por darle a esta arquitectura un mensaje simbólico y representativo de nuestra era. **John Dewey**⁽⁴³⁾, justificaría esta actitud, expresando: **... "el hombre no vive como las bestias salvajes, en un mundo de cosas meramente físicas, sino en un mundo de signos y símbolos"**.

En la propuesta proyectual pudimos verificar el sentido de **singularidad**, como un pretexto de reconocimiento por la de novedad, intentando persuadir al entorno de su inclusión transformadora, tratando de des-

41. **Hans Ibelings**; «Supermodernismo», Arquitectura en la Era de la Globalización«, Editorial GG; Barcelona 1989.

42. **Hans Ibelings**; Op. Cit.; Pág. 79.

43. **John Dewey**; pragmático filósofo, psicólogo y educador, nació el 20 de octubre de 1859, en Burlington, Vermont. John Dewey ejerció una gran influencia sobre la filosofía burguesa y sobre la sociología, la estética y la pedagogía de los Estados Unidos; fue **fundador de la «Escuela de Chicago» del pragmatismo**. Veló cuidadosamente la **esencia idealista subjetiva y agnóstica de su filosofía** (todo lo absoluto es inaccesible al entendimiento humano), **dirigida contra la teoría materialista del reflejo**. (1859-1952).

dibujar los límites que impone una arquitectura tan precisa y típica de su momento en la historia de Puerto Madero, Buenos Aires.

Resultó atractiva la idea de tender a una arquitectura sugerente que persiste en **desfragmentar y volver a fragmentar el tiempo para darle cabida a una morfología distintiva y única.**

Nuestro Museo de Arquitectura **intenta sensibilizar al público hacia un arte contemporáneo, de los fenómenos tecnológicos inspirados en los mundos de ficción**; intenta activar la lectura plástica del objeto arquitectónico para incorporar una formación conceptual distinta del arte.

Todos los elementos determinantes de su disfraz artificial (porque no es otra cosa que arquitectura con un desarrollo funcional-estético no convencional), **delatan su intención de acopiar la ideología y pensamiento progresista de una sociedad influenciada por el avance** tecnológico.

La iconografía del Museo de Arquitectura, dada su privilegiada ubicación, fronteriza al conglomerado de la ciudad por un lado y, por otro, al río, es susceptible de atraer la atención de un público a disfrutar de un espacio atípico, de excepcional amplitud para ser recorrido y apreciado. Justamente, la amplitud del espacio urbano de Puerto Madero, y las condiciones altimétricas de las edificaciones de ese microentorno acentúan la idea del **objeto que emerge del suelo para darle protagonismo a un punto de la ciudad**, así, el mismo se ve **beneficiado visualmente gracias a las características del emplazamiento**, que le confieren al objeto un valor iconográfico reforzado por las grandes perspectivas.

Creo que la intervención artificial de un objeto autocontenido en un espacio urbano de escasa edificación y forestación como lo es ese sector de Puerto Madero, nos permite potenciar situaciones espaciales de presencia y ausencia.

Pienso que la representación solitaria del objeto confirma cierto grado de protagonismo; **su presencia advierte al entorno de una realidad esencialmente diferente, que no es la que frecuentemente percibimos en la ciudad.**

Según el criterio de **Zaha Hadid**, no se trata de rendirse ante la naturaleza del espacio, sino de **buscar analogías que sean potencialmente productivas y que sirvan de inspiración para la creación de nuevos paisajes artificiales.**

En la base teórica del proyecto, una analogía fuertemente acentuada es la **sensación de vacío** que inspira el paisaje, de gran desolación, análoga a **la presencia cautivadora y singular del objeto** arquitectónico. La pauta del diseño fue precisamente la de crear una máquina inspirada en una nave espacial, y como tal, su representación debía ser solitaria y despojada de su entorno, pero contenida dentro de un sistema. La expresión se fundamentó en la relación entre partes-piezas que se articulan arbitrariamente hasta conquistar una totalidad inestable.

Si bien Puerto Madero se conforma en base a una trama regular y a una disposición lineal y en paralelo de la organización urbana, **una intrusión de naturaleza artificial sería la excusa perfecta para apoyar una postura que busca interrumpir y desfragmentar momentáneamente la fuerte de linealidad morfológica que caracteriza al entorno.**

El vacío del espacio exterior dota de cualidades naturalmente austeras a la composición, lo cual se ve reflejado en los materiales, mientras participan metafóricamente de su artificialidad.

Creo que una arquitectura que se expresa con estas intenciones, resulta difícil de aprehender completamente a nivel perceptivo, pero eso no invalida la propuesta.

A veces las percepciones que tomamos del entorno son imperfectas, y casi nunca tenemos tiempo de controlarlas, incluso es probable que al momento de recibir la primera percepción espontánea, la misma contrarreste varios factores de comunicación de la arquitectura, elaborando en nuestro inconsciente una **percepción intermedia.**

El **rol de la tecnología**, de la **informática e inteligencia** se volvió algo omnipresente; el trabajo intelectual suplantó al trabajo físico. Esto quiere decir que la producción se fue globalizando a medida que la tecnología aceleró la posibilidad de trasladarse **erosionando los límites tradicionales culturales.**

Una sociedad tecnológica tiende a producir los valores que el ser humano más aprecia: la **'libertad'**, donde las jerarquías de todo tipo sometidas a las presiones se desmoronan; y la **'igualdad'**, por las rígidas estructuras, son socavadas por la misma incapacidad de control más conectados unos con otros en una comunidad. (*La negrita es mía*).
(Francis Fukuyama)

4. Revisando paradigmas - La construcción de un ideario arquitectónico

4.1 ALGUNAS OBSESIONES DE LA ARQUITECTURA - BREVE RECORTE HISTÓRICO

Tal como plantea Fukuyama, el orden social (nosotros diríamos, arquitectónico) una vez roto tiende a reconstruirse y el hombre (el arquitecto) es consciente que necesita reglas, parámetros, paradigmas. Creo que, hoy, existen nuevos paradigmas en la arquitectura y ellos sostienen o encauzan toda producción.

Sin perder la objetividad, y dentro de cierta perspectiva filosófica, hoy se intenta dismantelar una realidad dominada fuertemente por la percepción y el apego que muchos individuos sienten por lo que pueden reconocer a simple vista como "arquitectura".

En los últimos quince años, el **gusto** por una arquitectura emparentada con el **trazo personal e individualista** de los arquitectos más renombrados del momento, ha llevado a los países del primer mundo a adoptar una especie de pasión por la colección de arquitecturas antes desconocida, sin importar casi la conexión con el lugar. Esto supone, desde ya, la **ruptura de tipologías**.

Si miramos un poco más atrás, en los años '50, las **tipologías arquitectónicas** (verdadero paradigma de la época) correspondían a edificaciones que **ofrecían un modelo estándar** que, una vez construido, evidenciaba las diferencias tecnológicas entre países del primero, segundo y tercer mundo.

En la década del '60, la arquitectura **sugirió otro tipo de riesgo**, poniendo a prueba la materialidad y nuevos métodos constructivos, **rozando el límite de lo tecnológicamente "posible"**. En esta arquitectura, la sensación inmediata de la forma, espacio y luz, de transparencia y liviandad, fue más importante que la comunicación de un mensaje.

En los '70, el empleo de tecnologías sofisticadas pasó del ámbito de la construcción al de **las instalaciones**, que termina por florecer con el **high-tech**, movimiento que **apuntaba su interés por lo estructural**, y que miraba los desarrollos tecnológicos que se estaban produciendo **fuera de la arquitectura** como las industrias **aeronáutica, aeroespacial y del automóvil**. Esta actitud marcó, más que un hecho, un nuevo cambio dentro del repertorio arquitectónico y sus paradigmas.

...la arquitectura no se juzgaba por su tecnología innovadora sino a partir de un mérito que apenas poseía: la **dimensión simbólica**. Más que verlo por lo que era, -nueva tecnología-, el **high-tech se veía como una alusión** a los coches y aviones, **a la ciencia ficción en casos extremos**.⁽⁴³⁾ (*la negrita es mía*).

Mientras tanto, la posmodernidad ('70/'80), fue consecuencia paradójica de un movimiento que volvió la espalda a la arquitectura internacional por su **"falta de memoria"** y **"escasez de facultades comunicativas"**. Y revertir estas cuestiones se convirtió en una obsesión.

En los años '90, se trató de **encontrar significados escondidos** en todas partes que no siempre existían. El simbolismo que perseguían ciertos arquitectos animaron a **traducir las metáforas en arquitectura**, momento crucial para la reaparición de las vanguardias más polémicas. Así aparecen propuestas como "La casa virtual" de **Peter Eisenman**, en 1997, donde metafórica la arquitectura ilustrando un tema de la actualidad - el ciberespacio -. Por el contrario, **otras fueron más reticentes a integrar una carga simbólica y más optimistas por la búsqueda del grado cero de la arquitectura**, y por darle importancia a las **sensaciones visuales, espaciales y táctiles**, como el proyecto de Yusoke Fujiki, proyecto ganador de un concurso para "Una casa sin estilo", dirigido por Rem Koolhaas.

Pienso que hoy la arquitectura dio un giro de 180°. De manera inevitable y creciente, los medios de **comunicación y su movilidad adquirieron más poder e impactaron sobre el gusto de las personas** tanto, que llegó a afectar la arquitectura y la planificación urbanística de una ciudad.

Los arquitectos, que en el siglo pasado hablaban de clasicismo o defendían una modesta arquitectura de cajas, referencias y homenajes clásicos, en las últimas décadas empezaron a abrir sus edificios a pequeñas piezas orgánicas que les hacen parecer más actuales. Estos **actos de travestismo arquitectónico** que conjugan lo arquitectónico con lo no-arquitectónico están en boga, son consecuencia de **la moda y la presión de los medios de comunicación**.

En cuanto a la **armonía** (viejo paradigma), podemos decir que esta búsqueda se alcanza, hoy, con el **orden de las diversidades**, que pueden albergar muchos contrastes. En ese sentido, tomé esta definición

43. Hans Ibelings; «Supermodernismo», Arquitectura en la Era de la Globalización, Editorial GG; Barcelona 1989; Pág. 45.

y la analicé como una relación **dinérgica**⁽⁴⁴⁾ en la cual elementos diferentes y contrastantes (**objeto-entorno**) se complementan entre sí a través de una unión, como un concilio entre la abundancia y la pobreza donde la **dinérgia de sus símbolos** se perfilará eterna y universal.

Los filósofos presocráticos buscaron su secreto en las sustancias universales: así como Tales lo encontró en el agua, Heráclito lo hizo en el fuego, y a este último se le atribuyó haber desarrollado el concepto de la **“unidad en la diversidad”**. Este precepto tan paradójico es muy usado en las épocas más recientes de la arquitectura, ya que tanto **‘unidad’** como **‘diversidad’** están **dinérgicamente unidas** en todas las armonías de la naturaleza.

En **nuestro legado dinérgico**, existen muchos patrones de nuestra constitución física y mental. Tenemos dos ojos y vemos dos imágenes que se aúnan en el cerebro en una única visión mental; así como dos oídos que reciben señales sonoras de dos direcciones opuestas. Todo el sistema nervioso es una estructura dinérgica doble, constituida por los sistemas periférico y central, aunados también por el cerebro.

El **Museo de Arquitectura** es un manifiesto de la nueva arquitectura que en el plano proyectual, representa un tipo de espacio y de volumen poco o nada relacionado con la arquitectura tradicional que la rodea. Parece, más vale, un objeto cotidiano fuera de escala, ajeno, como un ornamento de la ciudad. **No existe en este caso ninguna voluntad de ceder a la idea de integración evidente o literal con lo existente** ni de reproducir los aspectos jerárquicos de la arquitectura tradicional, sino más bien definirse como un **“ílogo”** de la ciudad; se manifiesta a partir de su propia apariencia, y se experimenta hacia las sensaciones visuales y espaciales, a llenar de contenido el discurso de las formas.

En el diseño se pretendía que el entorno lo aceptara con total independencia del contexto. Dominique Perrault comenta, acerca de su obra el Hotel Industrial Berliet (1990), cómo impacta una composición totalmente autosuficiente en el desordenado entorno del boulevard periférico de París:

Nada, menos que nada, sin ancla, agarradero ni gancho, sin teorías rígidas acerca de la ciudad, con parques y jardines, sino una confrontación con ‘nuestro mundo’, ese, el verdadero, el llamado mundo ‘duro’, aquel que la gente dice no querer.
(Dominique Perrault)

En nuestro caso, la proyectación del Museo mantuvo la coherencia de los tiempos futuristas, buscando siempre reinterpretar la originalidad de los sueños tecnológicos de artistas, de los que pretendían reconstruir la **‘cuarta dimensión’** de la arquitectura, de aquellas vanguardias donde la **ciencia** y la propia **tecnología** son la causa de la **fragmentación** y la **separación** de las cosas, la **inarmónía** y el **desorden**.

El psicólogo **William James**⁽⁴⁵⁾, ha visto la esencia de la verdadera religión en **...la creencia de que existe un orden no percibido de las cosas y de que el bien supremo consiste en adaptarse armoniosamente a él**.

Montaigne⁽⁴⁶⁾, observó en el siglo XV: ... Si bien ningún suceso ni ninguna forma es enteramente igual a otra, tampoco es por completo diferente de la otra... Si nuestros rostros no fueran similares, no podríamos distinguir el hombre de la bestia; si no fueran disímiles no podríamos distinguir un hombre del otro.

Llevando este concepto a la arquitectura podemos ver que el desorden que asolan ciertas técnicas arquitectónicas sobre algunos entornos, devienen de sus **relaciones mestizas**, y eso es lo que, por defecto, da una ecuación tan paradójica como dinérgica. Una combinación de orden y desorden.

Sabemos que el orden y la unidad implican restricciones, y estas restricciones suponen **límites**, en tanto que la diversidad representa la **libertad** de diferir,

...la vida es orden, pero orden con tolerancias.⁽⁴⁷⁾
(Paul Weiss)

Un concepto tan ambiguo y necesario como lo es el de **‘límite’** sugiere a priori el de **‘un límite compartido’**, que **como relaciones** nos enseña la experiencia de que la **vida es una unidad**, y de que todas las cosas, aun las carentes de vida, poseen un lugar; y **como límites** nos **abren las puertas a lo ilimitado**. Ése es el poder de los límites, la fuerza que está detrás de la creación que se extiende hacia el infinito y esto tiene implicancias conceptuales y físicas.

44. La **dinérgia** es un proceso básico de formación según patrones que unifican las diversidades. La existencia básica de **unidad entre las múltiples diversidades** de este mundo es una de las observaciones más antiguas de la humanidad. «El Poder de los Límites»; Proporciones armónicas en la naturaleza, el Arte y la Arquitectura; ‘Orden y Libertad en la Naturaleza’; Editorial Troquel, Buenos Aires, 1996.; Pág. 79,82.

45. **William James**; Op. Cit.

46. **Montaigne**; Ensayos y escritos selectos de Montaigne; Ed. Donald M. Frame; Nueva York;1969; Pág. 143.

47. **Paul Weiss**; «La Bella y la Bestia: La Vida Y la Regla del Orden»; Censuario científico; Ed. Diciembre; 1955.

Cuando **compartimos nuestras limitaciones** con las de otros, como lo hacemos en las relaciones áureas entre individuos, **completamos nuestras imperfecciones** y las de los demás, creando de este modo la armonía del arte de la vida, comparada a las armonías creadas en el arte, la música, y hasta la arquitectura.

Lo cierto es que, hoy, esta idea de ‘‘completamiento’’ de lo propio incorporando lo -hasta ese momento- impropio se ha expandido a todas las escalas posibles de la sociedad y de la cultura. Por esta vía, definir los límites de diferentes campos disciplinares resulta no sólo algo difícil, sino hasta inútil. La arquitectura (como cualquier otra disciplina) ha expandido sus referentes y sus campos de acción, y encontrar objetivos y estrategias comunes **entre** manifestaciones de diferentes temas no sorprende a nadie. Como ejemplo, las relaciones que establecen arquitectos y filósofos contemporáneos son por demás significativas.

De hecho los **filósofos** están preocupados por los mismos temas que los **arquitectos**, de modo que la conexión entre ambos campos parecía natural, como es el caso de **Peter Eisenman**, y **Jacques Derrida**, que aunan esfuerzos para lograr una arquitectura de alto contenido filosófico. Para muchos, la lectura de los ensayos de pensadores franceses como **Derrida**, **Gilles Deleuze** y otros era imprescindible y la presencia de Baudrillard en la bienales de arquitectura resulta habitual.

Individualismo y amplificación de las referencias arquitectónicas, ruptura de tipologías y singularidad, actualización tecnológica y metafalizaciones, dinergía y fragmentación... son, entonces, algunos de los paradigmas de nuestra era.

4.2 EL PARADIGMA DE LA FUGA ZAHA HADID Y LA EXPLORACIÓN DE LOS LÍMITES

La mayor parte de las veces proyectar tiene que ver con el arte de la fuga, de tender hacia otro sitio, de traspasar límites y en esa perspectiva de que proyecto y pensamiento miren hacia otro lado, más allá, incluso, del campo de la arquitectura, **conjura la separación con lo que nos es próximo**.

El Museo configura una arquitectura que fuga hacia otro lugar, no sabemos exactamente a qué características responde, pero podemos asegurar que es constructora de figuras significantes.

Es suficiente echar un vistazo a las proyecciones de **Zaha Hadid**, o **Libeskind**, para comprobar hasta qué punto fugan también sus proyecciones arquitectónicas. La postura distante, tensa, con la que **Gehry** casi intenta evitar que las cosas aparezcan nos plantea similitudes comunes a los recién mencionados. Su trabajo, como el de muchos vanguardistas, consiste en la **lucha contra la permanencia, el tiempo y los límites absolutos**.

Hace apenas una década la arquitectura era un símbolo de la falta de progreso y lo irónico es que ‘**innovación y conservación**’ no tienen por qué entrar en conflicto. Los edificios que hoy se proyectan, creo entender, son ‘**innovaciones del pasado**’. Por eso, con mi equipo, exploramos los límites del sistema y nos permitimos sin reparo una curvatura variable, configurando un artefacto alevoso que responda hacia una ética híbrida de comunicación como correa de transmisión de las vanguardias.

Según los filósofos psicoanalistas Guattari y Deleuze, esta supuesta actitud de **traición y conjura** se manifiesta reiteradamente y a la vuelta de la esquina.

...a veces es necesaria una praxis para que algo mutante aparezca... Estamos en un período ultraparadójico al borde de mutaciones radicales que pueden llegar mañana como pueden también tardar veinte años.⁽⁴⁸⁾
(Felix Guattari)

Al analizar estas arquitecturas de **infidelidad hacia las historias de tiempo y permanencia** que muestran una imagen de autonomía institucional, observé que parecen desarrollar una **estrategia asociativa del lugar** arbitrada por la misma sociedad, usando como elementos la propia disensión o consenso del proyecto.

Pienso que la arquitectura hace el **lenguaje y la imagen de un espacio, de la variación permanente, del perfil difuso, del fotograma irrepitable**. Esta arquitectura precede una visión que declina insistentes posibilidades e innumerables idas a otros lugares y disciplinas donde la verdad, la certidumbre, tiene ya muchas caras e infinitas facetas.

El mayor propósito de las arquitectura de vanguardia es el de ofrecer la **multiplicidad de reordenar la realidad de cada proyecto** en el momento en que se nos presenta.

El principio de multiplicidad, según **Deleuze** y **Guattari**, defiende la postura de que ésta **no tiene ni sujeto ni objeto**, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza, una multiplicidad que **cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones**.

48. **Félix Guattari**; militante político, escritos filósofo y psicoanalista. **Revista Panorámiques N°9**; 1993. . Mil mesetas; Barcelona; Paidós; 1988.

La noción de unidad sólo aparece cuando se produce un proceso de subjetivación (...) **una multiplicidad nunca se deja codificar**, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas (...) las multiplicidades **se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización** según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras.⁽⁴⁹⁾

Mi punto de vista es incorporar este criterio para ordenar intuitivamente la relación con el entorno, para que su patrimonio sea más extenso y su presencia se torne más disuelta, menos compleja, virtualizando el objetivo de sus propios límites. En estas condiciones cada proyecto lleva hasta el final **su autonomía de la diversidad**. Una de sus más importantes luchas y una de sus principales consecuencias: **mostrar un singular mestizaje de encuentros** entre espacios e imágenes nunca fijadas, turbias o confusas, que se necesitan mutuamente para componer la perspectiva a la que tiende el proyecto. Esto me recuerda a **Zaha Hadid**, cuando en sus diseños intenta llevar a la arquitectura más allá de sus límites físicos, experimentando con los mismos nuevos conceptos espaciales, intensificando paisajes urbanos existentes, en la búsqueda de una estética visionaria que abarque todos los campos del diseño.

En la **Estación de Bomberos de Vitra**, en Alemania, Zaha utilizó **los elementos del proyecto para estructurar el lugar**, otorgando identidad y ritmo a una calle principal que recorre el complejo. Esta calle fue concebida como una zona ajardinada lineal, como una extensión artificial de los campos y viñedos adyacentes. En lugar de diseñar el edificio como un objeto aislado, se desarrolló como el extremo exterior de ésta área definiendo el espacio en vez de ocuparlo. En la **Estación Terminal de Tranvía Hoenheim-Nord** en Francia, el concepto global es el de **ámbitos y líneas superpuestos que se unen para formar un todo en constante cambio**. Estos «ámbitos» constituyen las pautas de movimiento generadas por coches, tranvías, bicicletas y peatones. Cada uno tiene una trayectoria y deja un rastro, a la vez que son objetos estáticos. Es como si la transición entre los tipos de transporte se manifestara fugazmente, como las transiciones materiales y espaciales.

La evolución arquitectónica de Zaha es característica de propuestas basadas en la formulación de un nuevo orden, en **la expresión de una fuerza liberadora de todos los códigos existentes**, y para lograrlo propone proyectos tesis, de ese modo trasciende la idea de hacer estructuras interesantes. **En la Pista de Esquí de Bergisel** en Austria, el proyecto forma parte de una gran renovación de las infraestructuras olímpicas de Innsbruck.

El edificio es un híbrido de instalaciones altamente especializadas y espacios públicos. La combinación de estos programas fuga hacia una forma que prolonga la topografía de la ladera **hacia el cielo**.

Con estos ejemplos planteo que el problema de muchas arquitecturas **'fenómeno'** no es cómo definir sus límites, sino **cómo lograr la continuidad espacial entre arquitecturas urbanas disímiles, cómo traspasar sus límites, como fugar**.

La arquitectura de la nueva generación tiene la ventaja de las fenomenologías contenidas dentro de los espacios y de las posibilidades de seguir declinando imágenes, topologías, cambiando de naturaleza hasta llegar al extremo contrario, donde estalla y aparece su imagen. Veamos lo que nos dice la paradoja de **Miguel Morey**⁽⁵⁰⁾ en «el sueño traiciona la noche»:

La imagen aguarda siempre al final del camino, cuando ya es imposible seguir declinando el juego interminable de los senderos que se bifurcan, en el que la lengua normal y común no deja de murmurar la letanía de su cansancio. La imagen estalla para imponer silencio: <Lo que cuenta en la imagen no es el pobre contenido, sino la loca energía captada, lista para estallar, que hace que las imágenes nunca duren largo tiempo>. La imagen estalla para imponer silencio, para decirnos que no hay camino que recorrer y que no cabe estarse donde se está, en esa distancia justa que señala el agotamiento de todo cálculo de posibilidades. La imagen estalla para mostrar su energía- que dice, simplemente: <Mira>. La imagen se acaba pronto y se disipa, porque ella misma es el modo de acabar.

Pienso que a la hora de percibir una conjunción **objeto-entorno**, cada superposición, cada yuxtaposición hace que la imagen misma no se fije al paisaje, porque todo acaba cuando la imagen se concreta para interactuar. Esta informalidad de captación es como la que tenemos del paisaje de la mente; como diría Deleuze⁽⁵¹⁾: **“Lo informal, es un paisaje de lo mental”**.

Un ejemplo de conjunción de **continuidad y distorsión** es la transformación del espacio urbano que efectúa Zaha, en la ciudad de Londres, con el **Puente Holloway** de la Universidad, y en el **Centro de Artes**

49. **Deleuze y Guattari**; Pretextos; «Principio de la multiplicidad»; Valencia; Edición original francesa 1980.

50. **Miguel Morey**; El hombre como argumento; el sueño traiciona la noche; Barcelona; Anthropos; 1987.

51. **Gilles Deleuze**; Es un acontecimiento múltiple, complejo, en el que emergen, en forma de libro, reflexiones en torno a diferentes autores de la filosofía o de la literatura, sobre cuestiones ontológicas, políticas o estéticas. Este libro, fruto de unas jornadas organizadas por la Fundación Rey del Corral pocas semanas después de la muerte de Deleuze, tiene como objetivo acercar al público de lengua castellana a una de las obras cumbres de la filosofía de este siglo.; **Un pensamiento nómada**; Zaragoza; 1997; Pág 125. (Miguel. Morey, uno de los colaboradores).

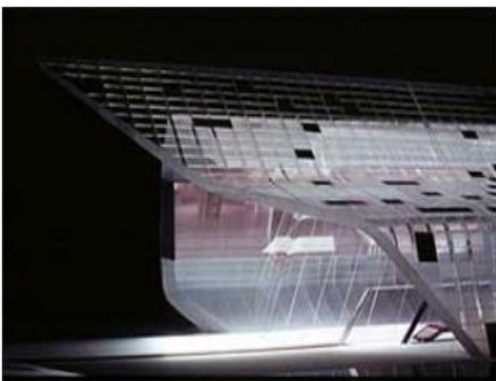
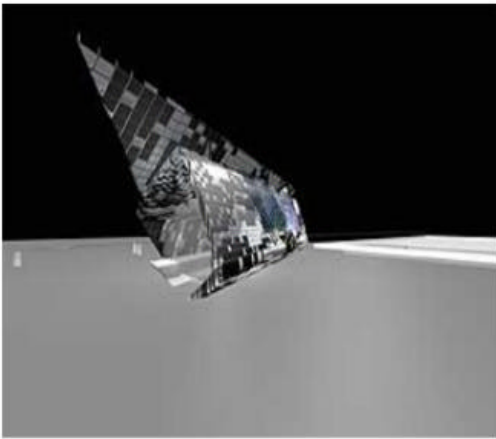
Contemporáneas, en Roma, donde la fuga de sus **directrices constituyen procesos de configuración** donde **convergen signos** con formas de arquitectura, abarcando también las **contaminaciones o convergencias figurativas** que expresan lo que no es arquitectura pero que tienen trascendencia y significado en el conjunto de su obra.

En nuestro proyecto, las intenciones de fugar transfiguran un 'caos' en la ciudad que es **causa y consecuencia** al mismo tiempo de su situación implantacional. Creemos que esa 'transfiguración caótica' de su realidad física dada por la novedad de lo artificial impacta y subestima una mayor subjetivización comprensiva en beneficio del proyecto.

Nuestro interés de tomar las tensiones estáticas y prolongadas de la configuración del entorno patentó la idea de una acción cambiante y creativa. Como si fuéramos partidarios de que todo el mundo esté a la espera de algo que irrumpa esa tranquilidad del espacio.

La magia ignora la larga cadena de las causas y los efectos y, sobre todo, no se preocupa de establecer, probando y volviendo a probar, si hay una relación entre causa y efecto. De ahí su fascinación, desde las sociedades primitivas hasta nuestro renacimiento solar y más allá, hasta la pléyade de sectas ocultistas omnipresentes en Internet.⁽⁵²⁾
(Umberto Eco)

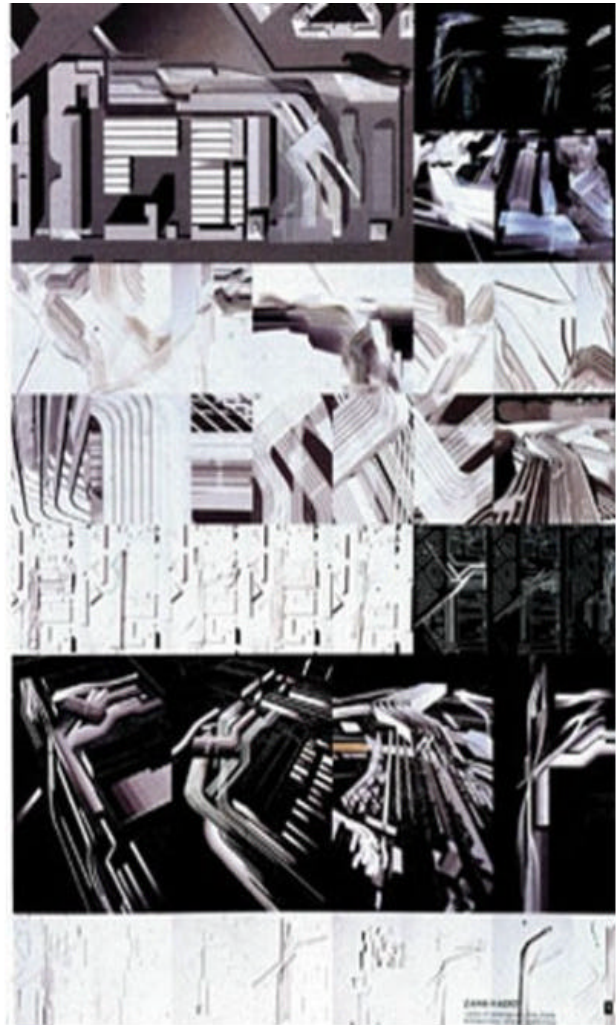
52. **Umberto Eco**; Fragmento de artículo publicado en El País, 15 diciembre 2002.



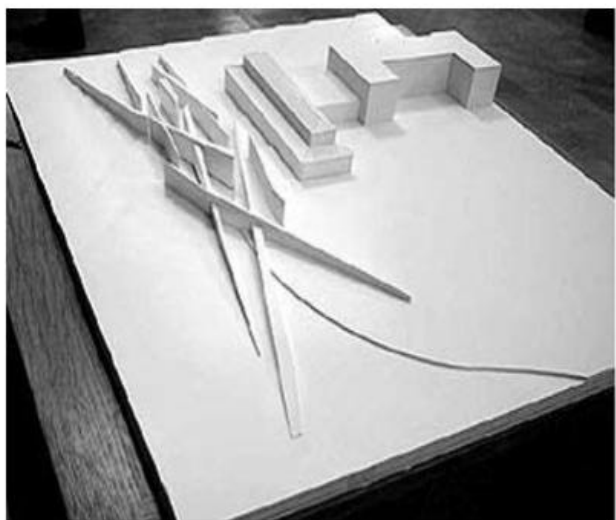
Zaha Hadid, Guggenheim Museum, Tokio



Zaha Hadid
"Dibujos"



Zaha Hadid, "Hipersaturado"



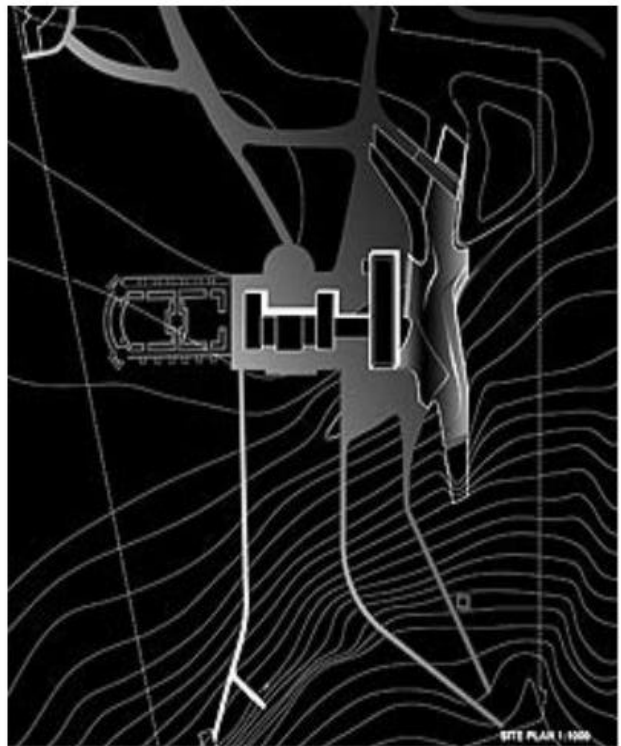
Zaha Hadid, Extension ordup Denmark



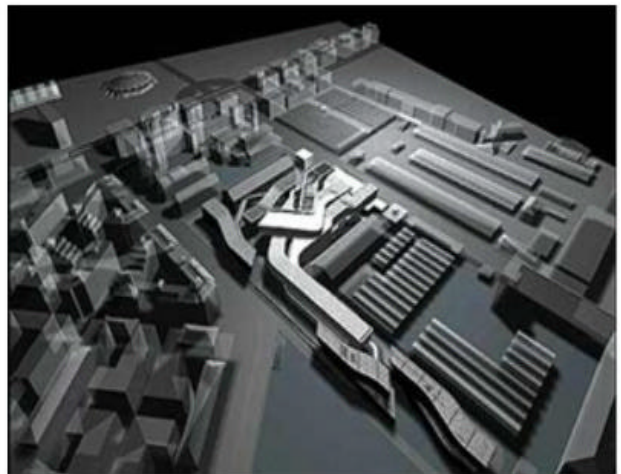
Zaha Hadid & Schumacher
"transformación de un espacio"



Zaha Hadid, "Hipersaturado"



Zaha Hadid, Extension ordup Denmark



Zaha Hadid, Maxxi, Roma



Zaha Hadid
Estación de Esqui Bergisel
Innsbruck, Austria

Zaha Hadid
Vitra Fire Station
Rhein Alemania 1993



Zaha Hadid
Estación terminal de Tranvía Hoenheim
Estrasburgo, Francia 2001



DANIEL LIBESKIND Y LOS SOPORTES INDESCIFRABLES

En el caso de **Daniel Libeskind**, y bajo la misma perspectiva, se reivindica el lado creativo e irracional de la arquitectura en un momento en que ésta estaba dominada por el minimalismo y racionalismo moderno. En su primera obra, y la más importante, el **Museo del Holocausto** en Berlín, la **arquitectura está fuertemente ligada a su contexto en términos implícitos, entrelazando la cultura judía y la alemana**⁽⁵³⁾, recordando lo que allí había ocurrido, pues no se podía “enterrar la realidad del ataque terrorista, pretender que nada había pasado allí». Es por eso que el Museo se inaugura 60 años después de que los nazis lo cerraran, tras una gestación no exenta de polémica. En este edificio, la **interrelación y conexión** con el lugar es la propia historia de la gente:

Valdría la pena hacer hoy algo más que deambular sin rumbo. Sería mucho mejor detenernos a observarla pues cada una de ellas encierra una historia, y los elementos clave de este museo son nuestro espejo, un trozo de nuestro pasado, un suspiro que nos arrebató la vida...
(Daniel Libeskind)

Las líneas del trazado muestran una especie de estrella judía distorsionada donde interactúan relaciones que fugan y nunca llegan a tocarse; el proyecto se trata de la organización y relación de dos pensamientos, uno que permanece recto y se fragmenta y otro que zigzaguea indefinidamente reflejando un diálogo limitado pero explícito.

En su lenguaje institucional, el espacio muere como forma de la sensibilidad para renacer como soporte indescifrable⁽⁵⁴⁾ de indefinidas lecturas posibles. El encuentro entre el edificio principal y la ampliación se da bajo tierra, de manera que el Museo conserva su propia autonomía, haciéndose eco de un destino en común; a pesar del orden y desorden, del ruido y del silencio, el proyecto no se reduce al papel de un monumento aislado, sino que trata de re-integrar dos historias a través de una herida incurable.

El rayo congelado de Libeskind es un **cúmulo de metáforas a distintos niveles**, relacionando la arquitectura con cuestiones relevantes de la humanidad, a través de la fe, de una **ausencia de significado**, como un emblema de lo invisible.

El **vacío**, es uno de los símbolos más agresivos y presenciales en toda la composición: materializa y desliga la secuencia de un zigzag fugaz atravesado por un nervio estructural en torno a un núcleo inexistente.

La contundencia de 20 metros de altura del edificio recubierto por planchas verticales de zinc es una alusión a lo que perdió el pueblo judío durante el nazismo. La luz entra por unas estrechas hendiduras que hacen de ventana. Se cruzan sin concierto ninguno, en todas las direcciones. Su conexión al exterior, el Jardín del Exilio, tiene siete columnas de hormigón que aluden a la una experiencia agobiante y laberíntica.

Este edificio conlleva una metáfora sobrecogedora; el interés del arquitecto fue más que nada un objetivo didáctico de transformar el pensamiento de los ciudadanos, haciéndoles partícipes de su propia historia. Y si bien su arquitectura es irregular y agresiva, es también para muchos la complicada y tensa historia del pueblo, la deportación y su exterminio. Si comparamos la fuga en el **memorial del Holocausto**, de **Peter Eisenman**, un centro de exhaustiva documentación a la vez que un monumento en honor a las víctimas del nazismo; el **Museo Judío de Libeskind** pretende romper con esta dicotomía, y ser un centro de información histórico y social sobre todas las facetas y particularidades de la vida judía en Alemania.

Otro ejemplo que plantea cuestiones que no sólo incumben el ámbito arquitectónico sino moral, es el **Museo Felix Nussbaum**, en Alemania, cuyo rasgo estructural más importante es que a pesar de estar aislado, **mantiene una intensa conexión formal y funcional** con la urbanización existente. La incorporación del espacio público pretende hacer evidente el significado de un encuentro del pasado con el futuro. Este edificio conmemora un nombre más⁽⁵⁵⁾ que forma parte de las listas de la herencia judía nombrada en al Museo Judío.

53. **Museo Judío, Alemania**; la inauguración del Museo Judío más grande de Europa es un intento de enfrentarse a 2000 años de vida judía en Alemania, desde la convivencia pacífica durante la Edad Media, pasando por el exterminio sistemático del Holocausto hasta el proceso de normalización que atraviesan las relaciones germano-judías en la actualidad.

Su apertura no ha estado exenta de polémica. Desde que Libeskind ganó el concurso en 1988, muchas voces se declararon en contra de levantar este Museo en un país plagado de lugares como los campos de concentración. Por eso, faltaba un lugar que hablara de la discriminación a la vez que del intercambio y enriquecimiento cultural. Se pensó incluso en dejarlo vacío, como una especie de instalación artística. Michael Blumenthal, director del Museo, optó, sin embargo, por convertirlo también en centro de documentación para un amplio espectro de la población, «no sólo para intelectuales».

54. **Daniel Libeskind**; antes de ser arquitecto fue músico. Estudió piano y acordeón en Israel, llegando a tocar con Daniel Barenboim. (**La arquitectura de los cristales, Manhattan, N. Y.**) Su estilo refiere a otras artes. Sus bocetos parecen **extrañas partituras**, y las formas de sus edificios y sus colores comparten inspiración con los cuadros de Kandinsky o Malevich.

55. **Felix Nussbaum**; sus cuadros son más que pinturas, son elementos eternos que situados en un nuevo contexto y en una nueva perspectiva conducen la narración artística de la historia a la condición de emblema de la propia supervivencia del pueblo judío y de la civilización europea. Es por esto que la tarea y la decidida voluntad de la ciudad de Osnabruck han conseguido elevar el nombre y el trabajo de Felix Nussbaum al reconocimiento del público.

El exterior es representativo de **la propia ausencia** que dota al espacio una sensación de **apertura y de inconclusión**. Sugiere y congenia una idea de **reinterpretar lo inexistente** en estado permanente. Los elementos que definen la composición, paradójicamente, conforman una estructura integral y al mismo tiempo una desconexión para actuar como fondo de la historia del Museo, mientras que el solar se subyuga a la tarea de preparar el espacio para conectarse a la ciudad.

El interior de este edificio alega el propósito de narrar la historia del artista, tanto así que el **visitante es conciente** de la colapsada espacialidad de sus obras, cuyo **patetismo reside en la huida, la fuga, la resistencia espiritual de su arte ante la opresión inhumana**. La **exposición** de la galería supone un corte que da sentido al segmento desplazado y oblicuo del conjunto, pues ese segmento crítico es **idéntico y recíproco a la geometría del edificio del Museo**.

Desde los tiempos decisivos de la protesta que reinterpretaba el alma de la arquitectura, la evolución de la forma y su significado, Daniel Libeskind, es uno de los pocos que logra representar en sus teorías proyectuales las tres y hasta cuatro dimensiones de la arquitectura, cada una de ellas como una manifestación de la realidad.

A veces resulta difícil traducir o explicar la arquitectura del presente cuando la imagen de la misma continúa anclada e indiferente en un momento que aún no ha ido más allá del movimiento moderno. Y es más difícil comunicar al público que la investigación está hecha de hipótesis, de experimentos de control y pruebas de falsificación.

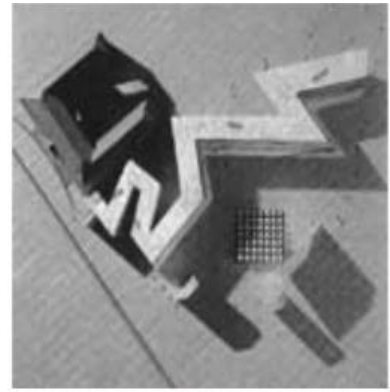
Nuestra propuesta sustenta la metáfora de reencontrar el pasado para afrontar su disolución con las ideas visionarias presentes del futuro. Esta disolución de polos opuestos a la que me refiero fue en su momento el objetivo clave para sustentar una articulación que si bien es trasgresora de límites, absorba los conflictos entre ambas.

Creo aquí, que la fuga de explorar los límites conceptuales de la arquitectura es una técnica de comunicación que busca intensificar el discurso metafórico de su mediación con la síntesis de una comunicación, y a ello le adscribo:

La eterna polémica entre «esotéricos» y «racionalistas» deja abierto el debate sobre las creencias antagónicas de que todo tiene siempre una interpretación científica, o bien que hay que dejar espacio para la magia y lo inexplicable.
(Umberto Eco)



Daniel Libeskind, Jewish Museum E.T.A., Berlin 1999



Jewish Museum "Entre líneas, un tejido histórico de la historia"

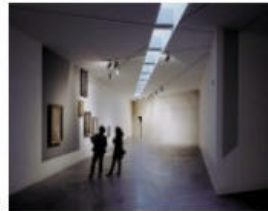


Daniel Libeskind, Jewish Museum, Gallery Space

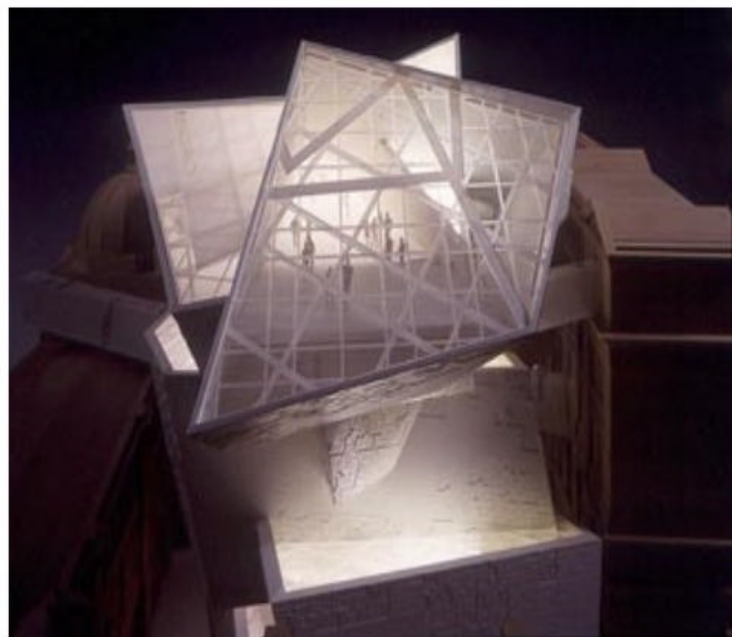




Daniel Libeskind, "Memoria"
Herramientas del arquitecto



Daniel Libeskind
Extension to the V&A
Londres, 1998



4.3 EL PARADIGMA DE LO TECNOLÓGICO: LA REALIDAD DE LO VIRTUAL PETER EISENMAN Y EL VALOR DE LO INDETERMINADO

A principios del siglo XX, los futuristas experimentaron extensivamente la **“cuarta dimensión”**, no sólo como una manera de cuestionar el presente, sino también como **especulación de un futuro positivo que aprovechara los nuevos avances tecnológicos.**

Aún antes de la teoría de la relatividad de **Einstein** se desarrollaron los estudios de **Charles Hinton**⁽⁵⁶⁾ sobre la cuarta dimensión, como una dimensión más del espacio, teoría bastante popular en el círculo de artistas de vanguardia en Rusia, Francia e Italia.

Este concepto jugaba un papel muy importante en la base de las ideas futuristas‘ porque **cuestionaba las nociones heredadas del espacio, de la estructura y su firmeza, analizadas bajo el dominio total de la gravedad física, filosófica, matemática, y otras ciencias.**

...la **gravedad es peso**, expresaba **Simone Weil**⁽⁵⁷⁾ en sus ensayos sobre la gravedad: algo infinitamente pequeño, bajo ciertas condiciones, opera de manera decisiva. No existe masa tan pesada, que determinado punto no la iguale; pues la masa no cae, si un único punto la mantiene, siempre que ése sea el centro de gravedad. ...la fuerza no es la soberana de este mundo.. Lo que es soberano es **el límite**... Toda fuerza visible y palpable está sujeta a un límite invisible, que nunca deberá atravesar. (*la negrita es mía*)

La cuarta dimensión, evocada por un **“espacio sin fondo”**, era ese nuevo espacio para la arquitectura que los futuristas tanto admiraban. El avión ya había logrado tal objetivo, y los dibujos arquitectónicos desde vistas aéreas, hechos por algunos arquitectos de la época, reflejaban la fascinación por la separación de la fuerza de la gravedad. En esta misma época, **Georg Simmel**⁽⁵⁸⁾ ya había descrito tal determinación del individuo por expandir su dominio espacial:

...la voluntad humana de conectar, parece ser confrontada no sólo por la resistencia pasiva de la separación espacial sino también por la resistencia activa de una configuración **espacial**.
(Georg Simmel)

Si con intuición artística fuera posible abordar el concepto de una cuarta dimensión, somos nosotros los futuristas los que lo averiguaremos primero. De hecho, con la forma única que da continuidad al espacio, hemos creado ya una forma que es la suma del potencial desplegado de las tres dimensiones conocidas.⁽⁵⁹⁾
(Umberto Boccioni)

Sin ir más lejos, esto se verifica en los trabajos de **Francois Schuiten**⁽⁶⁰⁾ acerca de la dimensión del espacio, me refiero a la intervención en Bruselas, **“Le Passage inconnu”**: Un ambiente inquietante se instala en el espacio cerrado del metro y capta, fugazmente, la atención de los viajeros, por encima de las dos entradas del primer subsuelo y en los andenes del segundo, donde aún circula la antigua red de tranvías. En relieve sobre los muros, formas densas de rascacielos trazan los contornos de **una metrópolis ultramoderna**, precisamente del punto de donde parte el viejo tranvía de Bruselas.

Es verdad que **para el nuevo repertorio de la arquitectura, la realidad que vivimos ya no es suficiente**, existe también una necesidad de manipular el mundo físico y transportarlo al plano de nuestra imaginación. Existe un fuerte impulso por experimentar el gran avance de la tecnología constructiva; el furor que rodea al aspecto tecnológico y la sensación de vivir otras realidades ya es algo intrínseco al inconsciente colectivo humano. Intentaré reflexionar y demostrar porqué la arquitectura de este siglo no pudo permanecer ajena a la sofisticación tecnológica. **El paradigma de la ultra-tecnología y los sistemas de información masiva afectan y exceden los límites canónicos de la propia arquitectura**, tergiversando la realidad entre lo virtual, lo real y sus estados intermedios.

56. **Charles Hinton**; científico de Princeton University; había descrito la gravedad como una cuarta dimensión que podría resultar como un obstáculo en el desarrollo de las percepciones espaciales. La idea de Hinton de que el espacio posee una dimensión invisible fue predominante en los círculos intelectuales. Sus conceptos se desarrollaron alrededor de interpretaciones sobre la cuarta dimensión, pero libre de limitaciones del positivismo.

57. **Simone Weil**; La **gravedad es peso** cuando debido al compartir dinérgico, el peso se eleva en dirección opuesta a la gravedad, esta liberación de la carga sin esfuerzo aparente nos una connotación de cómo se vinculan la necesidad y la belleza, el orden y la libertad, gravedad y gracia, unidad y diversidad. «**gravity and grace**»; Ed. Octagon Books; N.Y.1979.; La **armonía dinérgica**; Nota en «**El Poder de los Límites**»; Proporciones Armónicas en la Naturaleza, el Arte y la Arquitectura; ‘Orden y Libertad en la Naturaleza’; Editorial Troquel, Buenos Aires, 1996; Pág. 102.

58. **Georg Simmel**; filósofo alemán. «**Bridge and Door**», citado en N. Leach, Rethinking Architecture, Londres, Routledge, 1997, Pág. 66.

69. **Umberto Boccioni (1882-1916)**; Era el máximo representante del movimiento **futurista**, que **defendía el progreso occidental, la máquina y el estilo de vida ruidoso y agitado de la vida urbana**. Una de sus obras más importantes es ‘La ciudad despierta’ (1910). (*la negrita es mía*)

60. **Francois Schuiten**; uno de los autores belgas más originales. Escenógrafo, diseñador y experimentador inquieto en Edmundo de la imagen. Su serie **Las ciudades oscuras**, realizada con la colaboración del guionista y escritor Benoît Peeters, desarrolla un mundo paralelo repleto de imaginación y misterio que ha hecho las delicias de sus numerosos lectores.

Un nuevo mundo imaginario está a punto de hacer su aparición. Pronto podremos entrar en la "realidad virtual" y pasear por el ciberespacio... Como se ha dicho cientos de veces últimamente, el futuro ya está aquí: es la realidad virtual y su producto más espectacular, el ciberespacio ... El "ciberproyecto arquitectónico" y la propia "ciberarquitectura", pertenecen al reino de la imaginación. ⁽⁶¹⁾
(Jorge Sainz)

Este pensamiento demuestra que, hoy, se pueden crear mundos fantásticos al lado de nuestra existencia. Aliándonos a la tecnología podemos estimular nuevas ideas y tratamientos espaciales, la sensación de vivir mundos que van desde la adimensionalidad de la imaginación hasta la tridimensionalidad del espacio.

Sabemos que la propia **realidad virtual, en el sentido de la palabra, es una contradicción**, puesto que "realidad", es la existencia efectiva y real de las cosas, mientras que lo "virtual", significa lo que tiene existencia aparente y no real. Las definiciones de realidad virtual y ciberespacio han ido cambiando su denominación. **Desde los '80, han sido concebidas como "micromundos", "entornos virtuales", "mundos de lata"**, etc.

Se podría decir que los ambientes virtuales son la última y más integral parte de la revolución tecnológica, llegando a constituir un mundo paralelo, una extensión ilimitada de nuestro mundo limitado. La yuxtaposición espacial y temporal de estas dos realidades **crea una nueva realidad de estar 'entre'**; situación que revela el sentido de lo "inter-medio". Esta realidad "Inter-media" de la arquitectura de nuestro tiempo desata una problemática aún carente de respuestas.

La **relación** que existe entre **hombre y tecnología** ha contribuido y cuestionado bastante el quehacer de la arquitectura contemporánea; hoy se nos presenta la propuesta del llamado "efecto pantalla" que lejos de ser una tendencia, es una analogía muy recurrente que plantea objetos arquitectónicos fantasmas, o ilusiones de una **arquitectura intangible e inmaterial que invierte las relaciones de lo real y lo virtual**.

Peter Eisenman, intenta ver lo virtual **como un presente aun ausente de lo físico**; para él, la actualización de lo virtual en la arquitectura no es una representación absoluta, sino más bien una variedad de posibles futuras formas de lo real que sugiere una nueva lectura. Las **características virtuales** de activación y manifestación **apuntan a nuevas distinciones entre las partes y el todo**. Ya **no se puede reducir la complejidad a la simplicidad**, en vez de terminación... indeterminación.

Lo virtual arquitectónico debe mantenerse abierto a su propia indeterminación. Al contrario de los intentos reduccionistas de definir objetos y sujetos, lo virtual se entiende aquí como un potencial múltiple que puede presentar relaciones jamás-antes pensadas.⁽⁶²⁾
(Peter Eisenman)

En la casa virtual de Eisenman, **lo real es una desintegración de lo virtual**. La condición de la maqueta muestra una sección particular del tiempo, del número virtualmente sin límites de posibilidades. Sus líneas interiores y exteriores representan una sección única en el espacio, que libera a las líneas de sus planos de rotación. Metafóricamente, en su mecanismo cilíndrico **cada anillo, o día, representa el inicio real de lo virtual**, y constituye una revolución de un año. La rotación de cada anillo cambia de dirección, en sentido horario y anti-horario, de cero al infinito.

...circulo dentro de circulo- el centro ausente, la realidad inexistente de lo virtual que continúa a ser virtual. El que intente conocer lo virtual a través de sus sentidos es como un hombre que quiere ver la **sustancia y la esencia** con sus propios ojos; negará todo lo que no pueda percibir con sus propios ojos, y al final deberá negar no sólo la Casa Virtual sino también su propio ser y sustancia.⁽⁶³⁾ *(la negrita es mía)*
(Peter Eisenman)

Para **Daniel Libeskind**, la virtualización del espacio real se abre al evento del cual forma parte; lo virtual gira con fuerza aunque sin dirección abriendo trayectorias desde sí hacia lo real; **es más parte de la materialidad que de la fenomenología; no tiene que ver con la apariencia, sino con la experiencia**. Lo virtual es representativo de un número increíble de informaciones almacenadas, **un complejo laberinto de varios infinitos**, lo que significa que **el objeto no tiene ni dimensión, ni escala, ni límites hacia un 'exterior' o un 'interior'**: puede ser visto como una extensión de los espacios microscópicos y macroscópicos de cada dimensión simultáneamente.

Para Libeskind, **sólo a través de la interpretación y la experiencia** las configuraciones pueden ser leídas como objetos o paisajes o continentes. Como decía Giordano Bruno en el Siglo XVI:

61. **Jorge Sainz**; Revista «Arquitectura Viva», «Ciberespacios», Pág. 3

62. **Peter Eisenman**; lo virtual: lo uniforme en la arquitectura; Foro Berlínés sobre lo virtual; 1997

63. **Peter Eisenman**; Op. Cit.

...la visión del ojo es diferente de la visión del espíritu, como un espejo que no refleja: para el espíritu es un espejo iluminado, y el objeto y sujeto de la percepción son la misma cosa.

Lo virtual es el rechazo del consenso, y la rebelión mental en contra de la institucionalización de la experiencia.

El espacio arquitectónico puede actuar como objeto y sujeto. Así las reglas del espacio pueden ser afectadas a través de lo que ocurre en el espacio mismo. En su creación, el edificio continúa a transformarse.⁽⁶⁴⁾
(Peter Eisenman)

De la generación de Daniel Libeskind, **Coop Himmelb(l)au** expresa la tendencia a través de **procesos subconscientes**, explorando el uso de espacios entre fachadas y superficies múltiples. Uno de sus proyectos más reconocidos es la remodelación de techo en **Falkestrasse, Viena**⁽⁶⁵⁾, donde un juego de piezas acristaladas logra un efecto virtual, plegando la envoltura metálica para controlar el ingreso de luz. Partiendo de la calle, las líneas visualizadas cubren el proyecto, rompiendo y abriendo el tejado anterior.

El efecto de la realidad virtual es la mejora de la comunicación. En el medio hay toda una serie de enfoques que tratan de sacar todo el partido posible de una simulación interactiva en la que los personajes pueden actuar en una especie de teatro virtual.⁽⁶⁶⁾
(Jorge Sainz)

En el proyecto, el concepto de ciberespacio fue tomado como una fuente más de información, para mejorar la comprensión conceptual de un campo espacial, creado virtualmente, en donde el espectador interactúa recibiendo y transmitiendo información desde y hacia sus propios sentidos, **como un 'ente' que regula la comunicación entre seres vivos y sistemas mecánicos**, reconociendo que esa realidad que se crea está presente sólo en nuestra imaginación. Además, por oposición, intentamos **sincronizar la individualización de un elemento arquitectónico hacia el entorno garantizando la heterogeneidad de su percepción, es decir, enunciando su expresividad y dando indicios de todas las contradicciones que surgen en el punto de su emplazamiento.**

Con esto vuelvo a reiterar que la condición estética en la experiencia proyectual del Museo demostró no hacer referencia a nada fuera de sí misma. Nuestra propuesta cuestionó la tradición conceptual del contexto y se opuso a la impermeabilidad de ese espacio estático e inmutable; por consiguiente lo desfragmenta y lo transforma mientras que la composición volumétrica se contrae del espacio para envolverse en la estructura de una metáfora.

El proyecto se planteó hacia un público receptivo híbrido que, por un lado, pretenda estar más cerca de la naturaleza (su propia naturaleza) y, por otro, estar siempre conectado 'on-line'.

...es posible concebir el espacio ya no como un contenedor delimitado por paredes, sino como un teatro de interrelaciones entre el hombre y el medio ambiente... también se puede pensar en un ambiente que cambie en relación a las necesidades mutables, incluso psicológicas, de quien lo habite.⁽⁶⁷⁾
(Luigi Prestinenza Puglisi)

Hernán Barría explora **la yuxtaposición entre el espacio arquitectónico y los ambientes virtuales**, y objeta que **la intersección** entre estos ambientes y nuestra vida diaria **causa un quiebre de la dualidad espacio y tiempo.**

Mi hipótesis sobre el proyecto-museo, es que la fractura de la relación espacio-tiempo que se da con la intrusión atemporal en un medio tradicionalmente cotidiano, cuestiona la yuxtaposición 'entre' el enlace 'virtual' del programa que se quiere incorporar y la capacidad 'real' de contención espacial del entorno hacia nuevas relaciones.

El espacio inter-medio tiene como contexto el lugar que crea la dualidad espacio-tiempo de la arquitectura (contexto tangible) y la virtualidad de los medios (contexto intangible, atemporal).⁽⁶⁸⁾
(Hernán Barría Chateau)

Georg Simmel⁽⁶⁹⁾, explica que el **espacio intermedio de la mente**, es el lugar donde se produce el constante fluir de la interacción social, donde los encuentros generan actitudes y rituales, tanto en situaciones previstas como casuales y espontáneas. Llevado a la arquitectura...

64. **Peter Eisenman**; Op. Cit.

65. **Wolf Prix y Coop Himmelblau**; Falkestrasse, Viena, solución de 1988 para un grupo de abogados que necesitaba una ampliación del ático.

66. **Jorge Sainz**; Revista «Arquitectura Viva», «Ciberespacios», Pág. 8

67. **Luigi Prestinenza Puglisi**; crítico italiano autor de "Hyperarchitecture: Spaces in the Electronic Age".

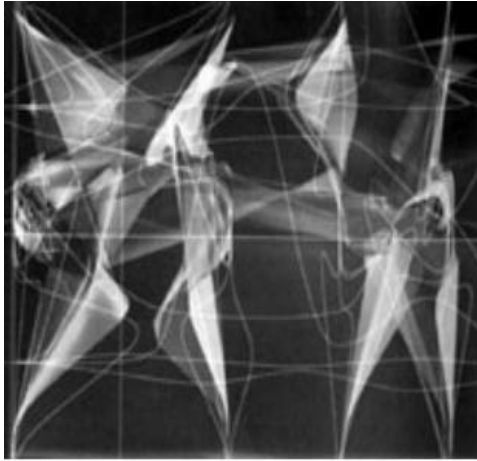
68. **Hernán Barría Chateau**; Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura; Universidad del Bío Bío; Chile.

69. **Georg Simmel**; «Cuestiones Fundamentales de la Sociología»; Editorial Gedisa; Madrid; 2002.

El espacio inter-medio explora una espacialidad ambivalente que cuestiona el concepto de límite entre lo real y lo virtual. Asume un nuevo concepto de espacio arquitectónico que se caracteriza por la presencia simultánea de valoraciones contrastantes y opuestas.
(Hernán Barría Chateau)

Respecto al Museo, el estado **'intermedio'** en la arquitectura mediática **plantea la posibilidad** de que el edificio no sólo sea una **metáfora** sino que además **enfaticé la construcción de su propia historia**. Dentro de esta premisa proponemos la innovación formal de **significados y lenguajes**, redefiniendo el repertorio de la arquitectura moderna. Además, demostramos la estrecha relación que existe con los avances tecnológicos y los medios organizativos virtuales, ya que plantea la posibilidad de una arquitectura en movimiento que potencialmente podría reemplazar a la realidad, cambiando el estado de representación de lo material por pieles electrónicas más interactivas⁽⁷⁰⁾.

70. Ver el entorno espacial de la arquitectura en la película "Perdidos en Tokio".



Peter Eisenman, "Lo virtual"
Lo uniforme en la arquitectura

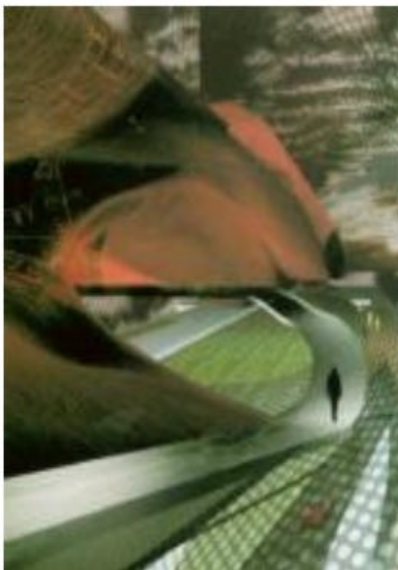
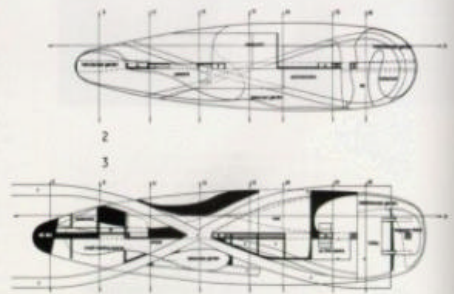


Ben Van Berkel, "Concept for the transfer hall of the Masterplan Amhem Central", 1996

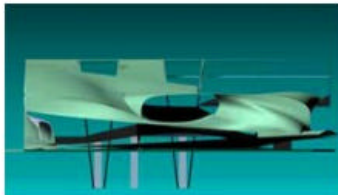


YOKOHAMA FLUID
YOKOHAMA FLUIDE
BEN VAN BERKEL

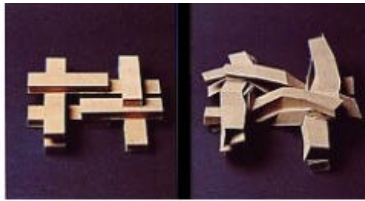
- 1. Sección transversal (1/5)
Corte transversal (1/5)
- 2. Planta nivel +23.00
Nivel +23.00
- 3. Planta nivel ventral (-9.00)
Nivel ventral (-9.00)
- 4. Planta nivel roof (-1.00)
Nivel roof (-1.00)
- 5. Sección longitudinal (1/1)
Corte longitudinal (1/1)



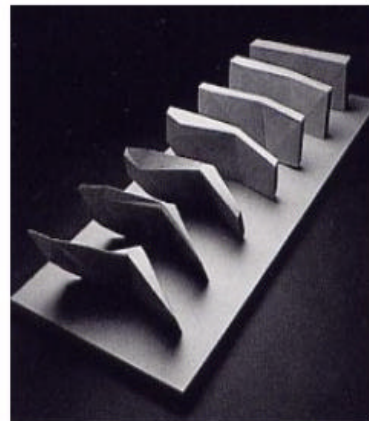
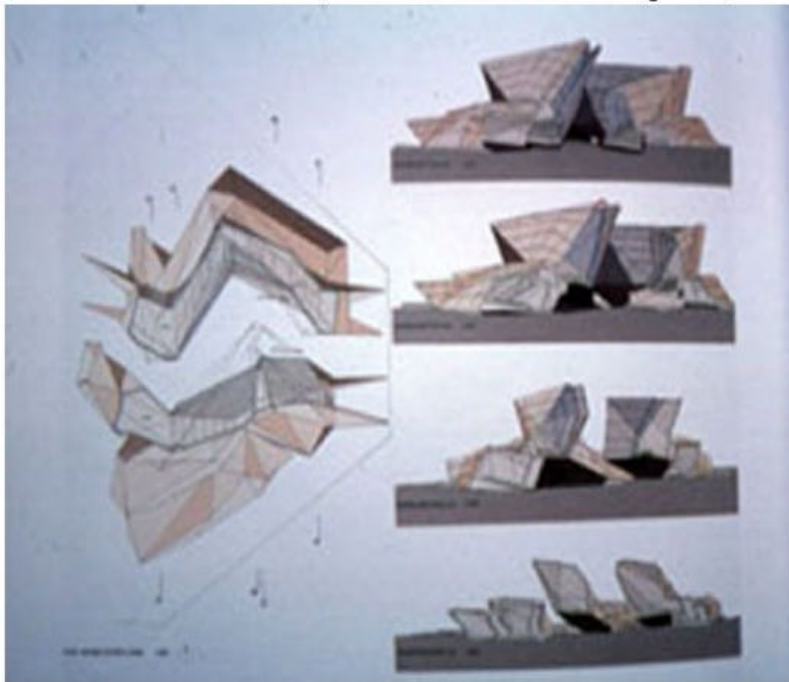
Ben Van Berkel
"Fokoyama Fluid"



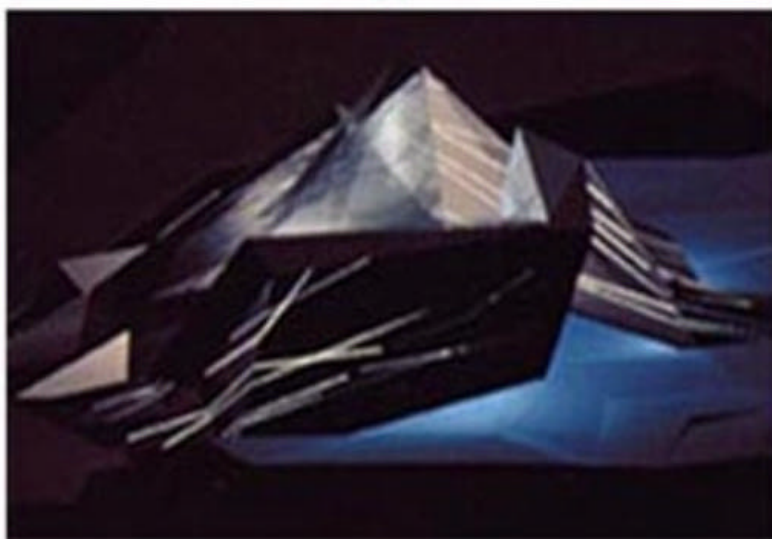
Ben Van Berkel,
"Concept for the transfer hall of the Masterplan Amhem Central"
1996



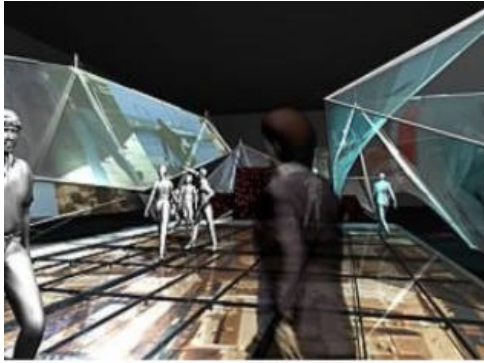
Peter Eisenman, BFL Software Limited Bangalore, 1996



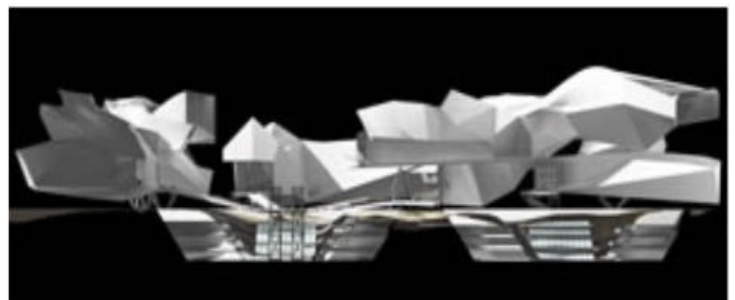
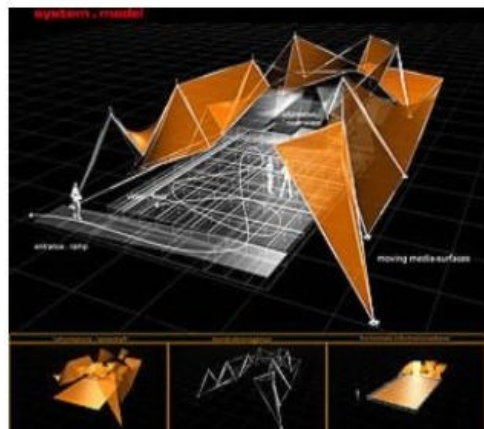
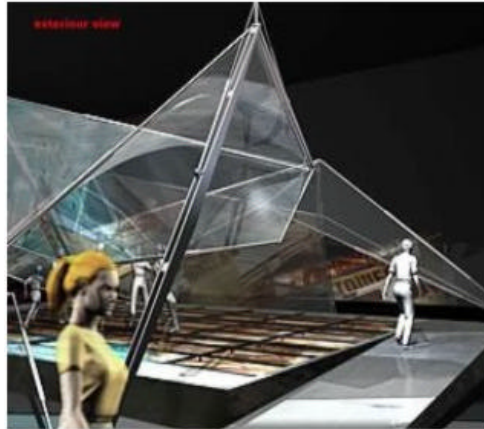
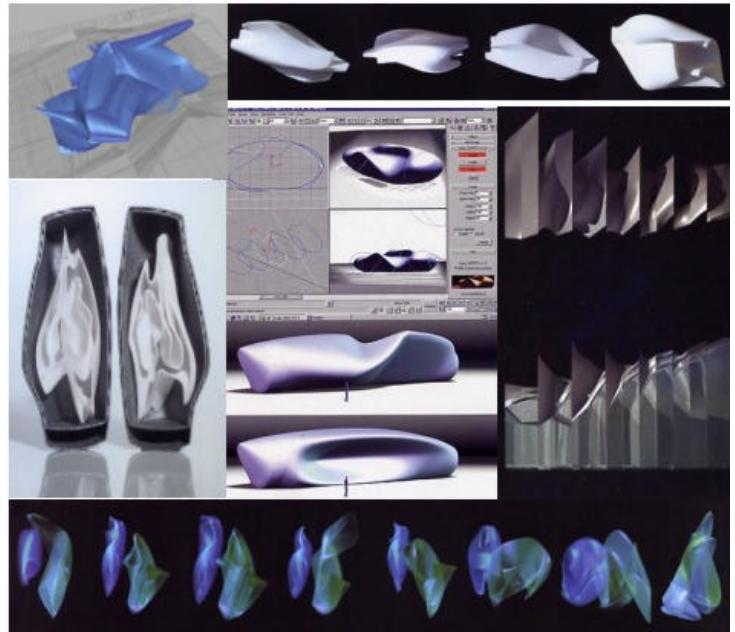
Peter Eisenman
Biblioteca per la Piazza delle
Nazioni a Ginevra, 1996



Peter Eisenman, Chiesa dell'anno, 1996



System Model Information
Communication Enviroment
Graz, 2003



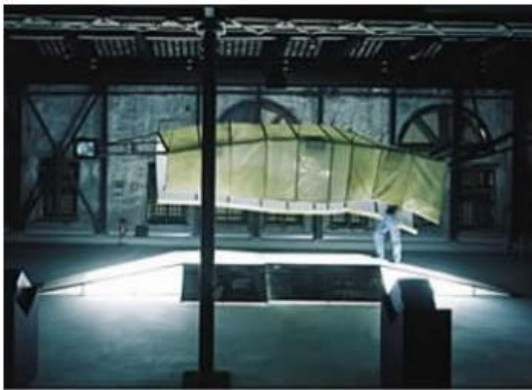
The Grand Egyptian Museum



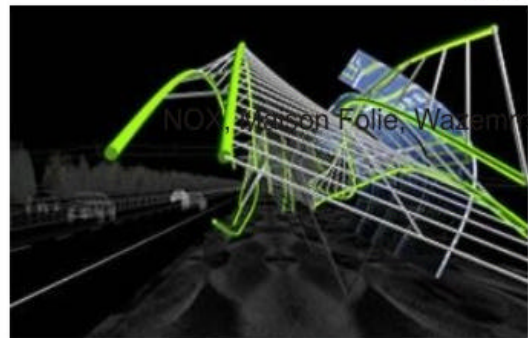
NOX, Hundred Houses, 1999



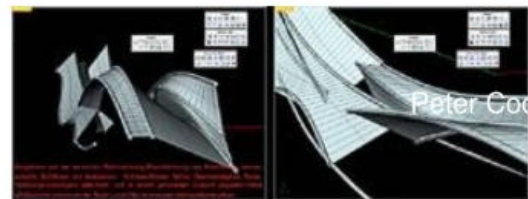
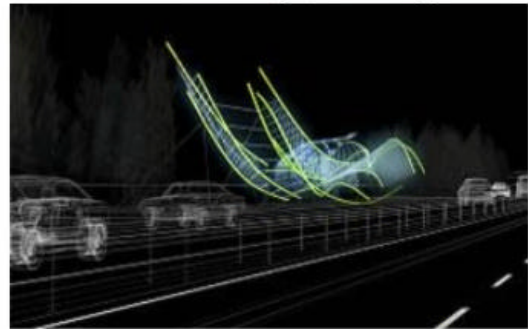
The Grand Egyptian Museum



System model, "The Wing", Ankommen in Graz 2003

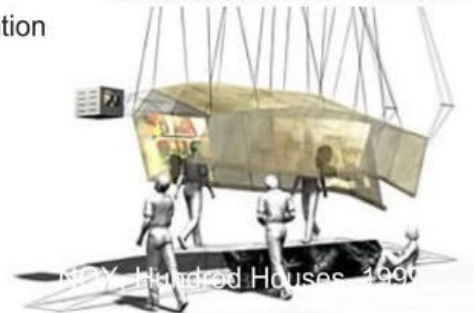


"The wing", Richtung Süden



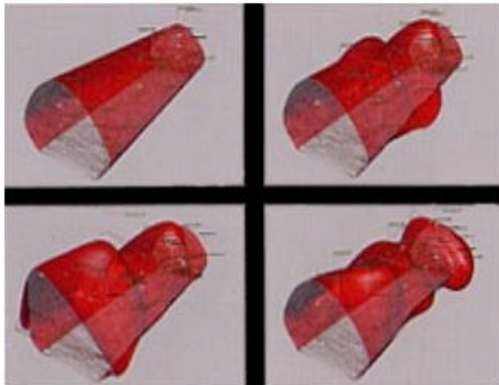
Surface Curvature "Análisis"

Ortlos Installation "Artiglerie"





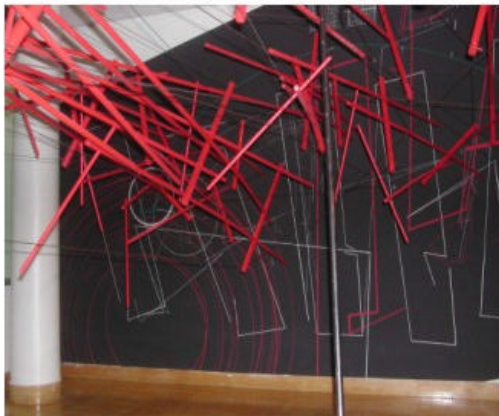
Virtual bahnhofshalle



NOX, Hundred Houses, 1999



Lebbeus Woods, tst1684, Exposición



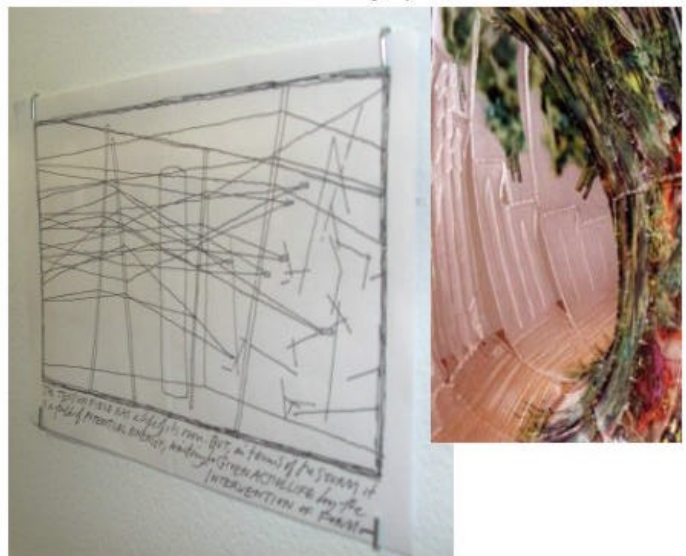
Greg Lynn, "Predador" 2001



Mark Goultorpe, "DECOI Ether"

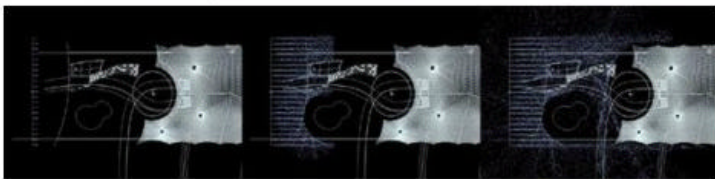
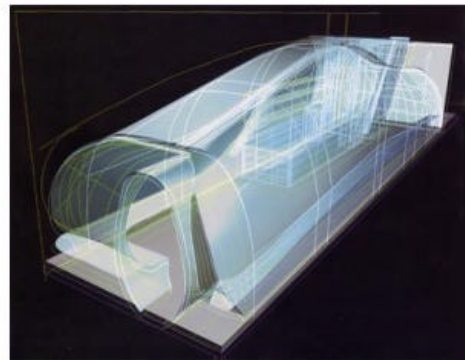
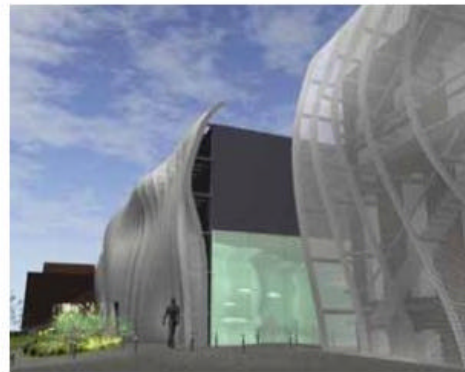
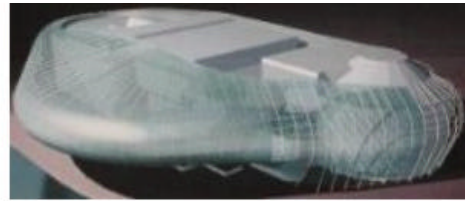


Greg Lynn, "Predador" 2001

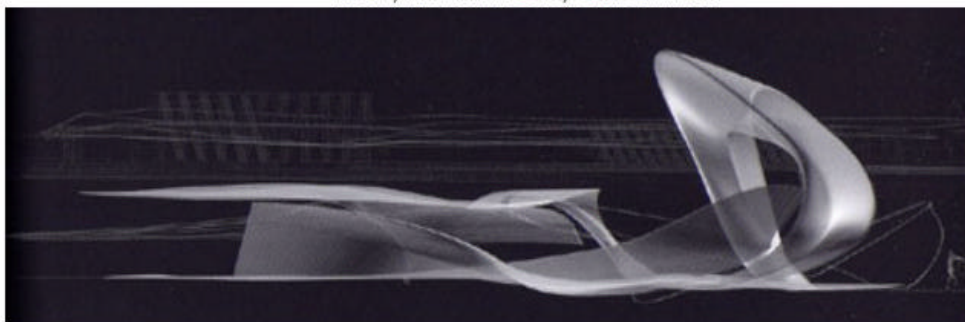
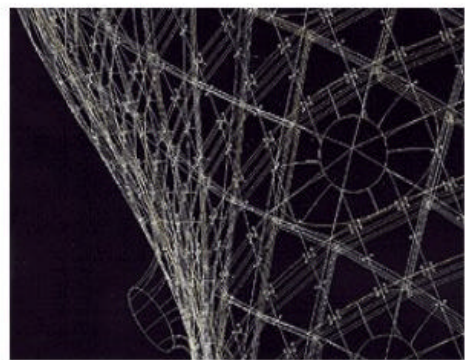




Nueva arquitectura en Graz, Kulturhauptstadt, 2003



NOX, Maison Folie, Wazemmes

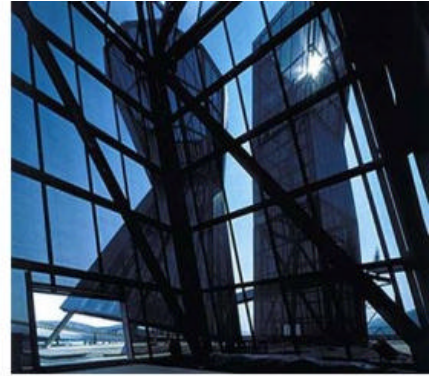


Mark Goultorpe, Paramorph, Londres 1999

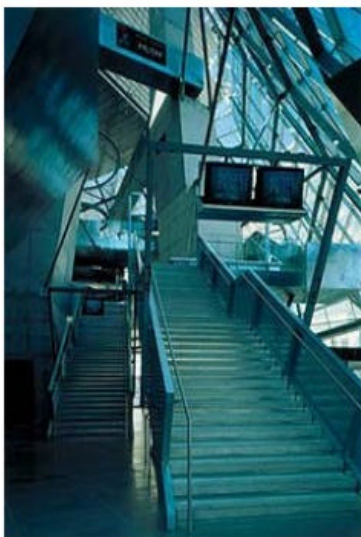
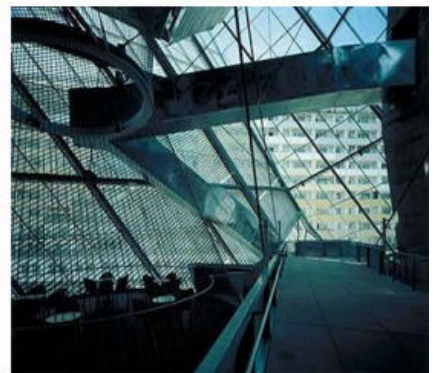
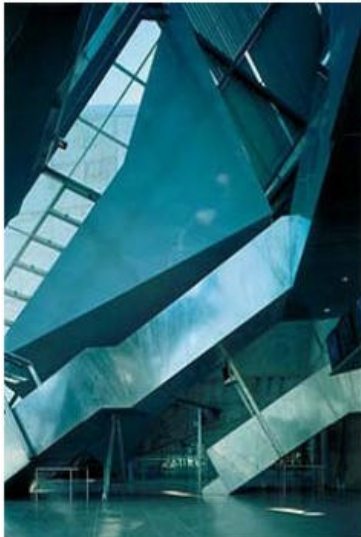




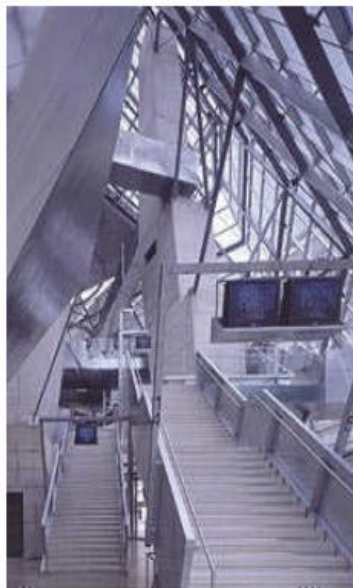
Coop Himmelblau
State of the Art of experimentation



Coop Himmelblau
Expo Forum Arteplage
Switzerland 2003



Coop Himmelblau
State of the Art of experimentation

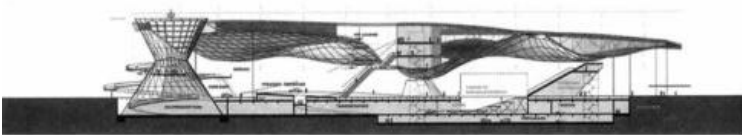


Coop Himmelblau
The media Pavillon
Bienale di venezia, 1995

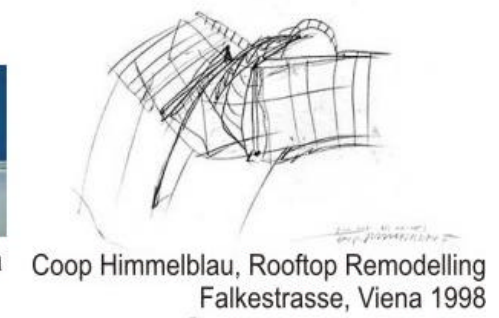
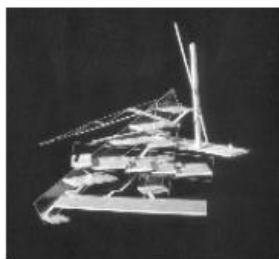
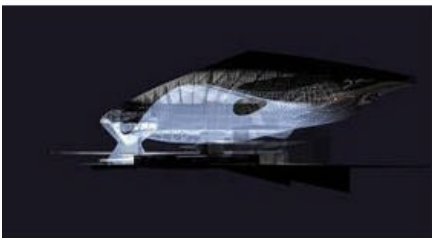




Coop Himmelblau, BMW Welt Munich, Alemania

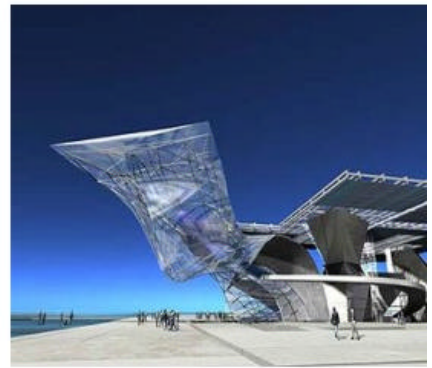


Coop Himmelblau, BMW Welt Munich, Alemania

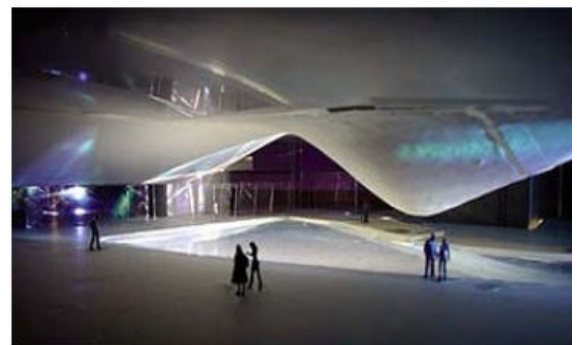
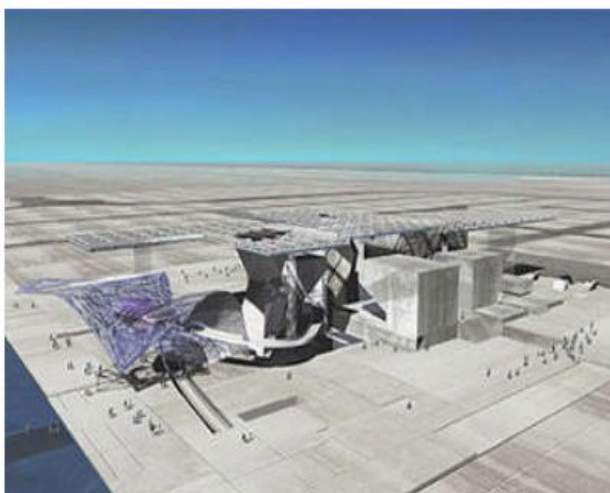
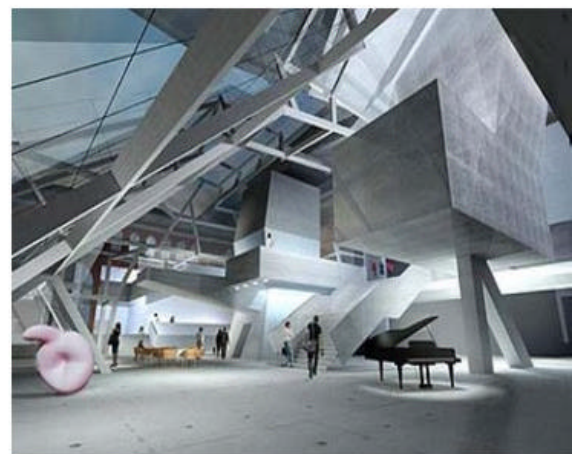


Coop Himmelblau, Rooftop Remodelling
Falkestrasse, Viena 1998





Coop Himmelblau, Museo de Confluencias
Lyon, Francia 2001



...serán indispensables en la arquitectura del próximo siglo: “**el silencio, la conexión con la tierra y la espiritualidad.... la arquitectura es un arte que se expande**«....
 “...ese mismo **límite** nos permite ser más realistas y nos lleva a conectarnos con la gente« (*La negrita es mía*)
 (Ernesto Sábato)

6. Conclusión de la investigación

CRISIS DE NUEVOS PARADIGMAS CONCEPTUALES

Pienso que el arte de cada tiempo ‘trasunta’ una visión del mundo y en particular la de una realidad propia de cada sociedad en cada época. Me propuse a analizar por qué, durante años y aun hoy, en ciertos círculos existe, tanta desconfianza al pensamiento moderno del **intercambio** y de la **transculturación de la tecnología**, y la creencia que ésta perjudicaría el desarrollo de la sociedad, cuando a mi entender su incorporación activa y **la hibridación que supone**, a menudo **acredita la creatividad individual y colectiva, y no sólo en las artes (y la arquitectura) sino también en la vida cotidiana.**

Es cierto que la influencia de la tecnología nos **tantaliza**, pero el ser humano es consciente de ello y aún así reclama cada vez más intensidad a tal punto que en ocasiones no vemos ni oímos lo que nos llega a nosotros cargado de decibeles.... **¿pero cómo hacer que el ser humano deje de soportar el aumento de decibeles en que vive?** si el hombre mismo está acostumbrado a aceptar pasivamente una constante **intrusión sensorial**, con una actitud que termina siendo una servidumbre mental. No le adjudiquemos toda la responsabilidad a la tecnología, el hombre hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo, lo impregna de sus anhelos y sentimientos. Su **expresividad** deja huellas a su paso que nos inclinan a reconocerlo y a encontrarlo.

Mi visión de la historia del mundo, de los cambios triviales, de la guerra, la sucesión dinástica..., es que **la ciencia y la tecnología sí avanzaron y alteraron la(s) sociedad(es)**, y lo hicieron de manera, acumulativa, es decir, cada avance tiende a impulsar otros más veloces. EL ritmo y el alcance de los efectos de ese cambio sobre la sociedad devienen suficientemente grandes como para ser detectados en el lapso de una vida individual, y es entonces donde aparece y se descubre un **pensamiento sobre el futuro.**

Además, el constante **intercambio con otras culturas** nos otorga la perspectiva necesaria para **mirar** desde otro lugar, para **agregar otra dimensión y otra salida**, para apreciar la diversidad y poder elegir. Pienso que la globalización afecta por un lado, positivamente a la humanidad porque, como fenómeno del constante cambio, evita la estancamiento y estimula el progreso, la multiplicidad, el intercambio de ideas, para imponer sobre ellas un patrón uniforme elástico que permita incorporarlas al sistema mundial.

Por otro, cuando la cantidad de culturas relativiza los valores y la ‘globalización’ masifica y les impone una uniformidad arrogante, el ser humano, en su desconcierto, pierde el sentido de los valores y de sí mismo y ya no sabe en quién o en qué creer, y mientras el **ateísmo** pasa a ser una novedad de los tiempos modernos, todo se **desacraliza** en un **caos** y la existencia es ensombrecida por un **sentimiento de lo absurdo.** Pero, como diría José Saramago:

El caos es un orden por descifrar.
 (José Saramago)

Hoy en día se habla mucho del ‘**Hombre Nuevo**’ con mayúscula, para lo cual es necesario reintegrarse a una sociedad y mantenerse conectado. Ese es nuestro desafío. Porque:

A través de la manifestación del espíritu, el hombre toca los fundamentos últimos de su condición y logra que el mundo en que vive adquiera el sentido del cual carece.⁽⁷¹⁾
 (Isaac Asimov)

Ese es el sentido que asume la mirada “al futuro” en nuestro proyecto: adoptar la parcialidad de un mito sobremoderno porque sabemos que expresa un tipo de realidad del único modo que puede ser expresada, ‘**refractaria**’ a cualquier tentativa racionalizadora, y porque su verdad paradójica **desafía las categorías de la lógica dialéctica.**

Una propuesta arquitectónica que originalmente es ‘trasgresora de los límites’ y para ello recurre a los estímulos de la tecnología, en cualquiera de sus aspectos, revela una **separación entre su originalidad y la verdad de lo que se retira en el proceso.** Al abrirse, resoluta, al encubrimiento radical de su propio origen, la arquitectura misma permite ser llevada en esta retirada.

71. **Isaac Asimov**; “Sobre la ciencia ficción”; Editorial Sudamericana; España; Octubre 1999.

Este planteamiento deviene debido a que los ejemplos más revolucionarios del momento carecen casi siempre de la idea de **‘lugar apropiado’**⁽⁷²⁾ porque su contacto con la realidad desvanece su aprehensión de proyecto: **la realidad aúna y diversifica todo el tiempo**. Sin embargo, es difícil ser severo con la tecnología ultramoderna; creo que estos proyectos que recurren a ella como estímulo logran recaudar una atención imprescindible cuando contribuyen a mejorar las condiciones del emplazamiento, a tal punto que puede resultar que lo importante no sean las formas, en el aspecto más formalista, sino los espacios que generan y el comportamiento de la gente. Hoy, los arquitectos deben ser capaces de operar con la lógica y la intuición simultáneamente, bajo la concepción de que el futuro le dará más valor a estos espacios.

Como ejemplo cito dos arquitecturas sexagenarias: la burbuja onírica del grupo **Future Systems** que regenera la vida urbana convirtiéndose en símbolo de optimismo; y el organismo fantástico de **Peter Cook** que atrae el turismo cultural como emblema futurista; ellos demuestran claramente que **son arquitecturas de consumo y de ficción (o de ciencia-ficción y de evocación)**, por la añoranza de los sueños dibujados de los sesenta, y por la nostalgia de una sociedad más joven e inocente que, hoy, no puede borrar del paisaje los fantasmas construidos por la vigilia de la vanguardia vieja.

En el caso del Museo, el edificio invoca, en la vanguardia, un pensamiento experimental que no desea persuadir solamente, sino inspirar otro pensamiento y ponerlo en marcha. Asimismo, consigue una perfecta excusa tecnológica que conviva con los medios tradicionales, generando estímulos hacia un nuevo estilo de vida.

We really feel that we're motoring on our own stretch of the road now» . «People are getting a sense of what our work's about. It's symptomatic of the shifting notion of what architecture can be.⁽⁷³⁾
(Nigel Coates)

Volviendo al pensamiento de la globalización, especulo que uno de los cambios que afectó a la sociedad fue (desde el punto de vista arquitectónico) la problemática global sobre el pensamiento moderno. Pienso que los **procesos globalizadores acentúan la interculturalidad**, ceden a la culminación de tendencias con sus respectivos conflictos modernos y hasta desafían la configuración de una **‘segunda modernidad’** más reflexiva y abierta a aceptar pluralmente tradiciones diversas e, inclusive, menos impositiva de su racionalidad secularizante.

Las búsquedas artísticas son demostraciones puntuales en esta tarea si logran a la vez ser ‘lenguaje y ser vértigo’.
(Néstor García Canclini)

Desde que comenzaron los intercambios entre sociedades, en la década final del Siglo XX (y aun antes, si revisamos la historia de la arquitectura), los procesos híbridos se modificaron siempre bajo la insignia de la identidad, desigualdad, multiculturalidad, tradición y modernidad,... de norte a sur, y desde situaciones locales como globalizadoras.

Híbrido, puede ser entendido como buena o mala palabra al analizar los cambios que genera en los procesos culturales.⁽⁷⁴⁾
(Néstor García Canclini)

Entiendo que dentro de un área de confluencia inestable, conflictiva y de **traducción**, lo híbrido reduce el discurso de reconciliación y potencia la tensión entre lo que **comunica** y lo **desgarrado**, entre el concepto que pretende globalizar y su insistencia por vadear condiciones **‘límite’**.

Una manera de descubrir el tránsito de la arquitectura de lo discreto a lo híbrido y los ciclos que reformula esta operación, es la propuesta de **Brian Stross**⁽⁷⁵⁾, de pasar relativamente de formas heterogéneas a otras repensadas desde la hibridación, sin que ninguna sea específicamente **‘pura’** o permanentemente **‘homogénea’**.

Los **arquitectos que exacerbaban estos cruces genéticos, y los convierten en ejes conceptuales de sus proyectos**, no lo hacen condicionándose a objetivos mínimos de lo híbrido, sino a **unificar y com-**

72. Por ello resultan utópicos - **IU- topos**: en ningún lugar.

73. **Nigel Coates**; Arquitecto nacido en Inglaterra. Traducción: «**Realmente sentimos que estamos movilizando nuestro propio camino.**» «**La gente está empezando a entender de qué se trata nuestro trabajo. Es síntoma de un cambio en la noción de lo que la arquitectura puede ser.**» El mundo multidisciplinar en tecnicolor de este diseñador de extraordinario talento y estilo único, inspiró a toda una nueva generación de arquitectos.

74. **Néstor García Canclini**; menciona la globalización como proceso de apertura de los mercados y los repertorios simbólicos como intensificación de intercambios e hibridaciones. Las fronteras y las grandes ciudades son escenarios estratégicos en condiciones propicias para la mezcla y la fecundación entre culturas. «**Cultura Híbridas**»; Estrategias para entrar y salir de la modernidad; Editorial Paidós, Barcelona, 2001.

75. **Brian Stross**; «The hybrid metaphor. From Biology to Culture»; Journal of American Folklore Society; EEUU; 1999.

prehender bajo un solo término experiencias fértiles y nociones de otras disciplinas sin que los invadan sus propias condiciones de origen, como sucede en nuestro caso con la toma de ideales del manifiesto vanguardista.

Nosotros nos valimos de técnicas híbridas para permitirnos entender mejor **“algo”** que pretende permanecer inexplicado, como fragmento que evidencia un poder innovador de mezclas interculturales, evadiendo discursos esencialistas de una identidad.

En la proyectación del Museo, se buscó **“reconvertir”** un fragmento del patrimonio para **“reinsertar”** una muestra del futuro, haciendo absoluto un modo de entender una realidad (nuestra realidad) ahistórica de la arquitectura, que **masifica por su naturaleza la resistencia del lugar**. Nuestro interés sobre esa percepción, la de oscilación entre la identidad de origen del objeto y la de su destino, se concentró en llevar al migrante-observador a un **“razonamiento esporádico de distintas circunstancias no específicas”** que desempeñan a simple vista una contradicción **“no dialogada”** y **“bifronteriza del ayer y del hoy”**.

La visión optimista de **Antonio Cornejo Polar**⁽⁷⁶⁾ señala una impresionante lista de productos híbridos y el tono celebrativo con que éstos armonizan mundos desgajados y beligerantes, y explica cómo la **“reconversión”** por así decirlo, se vale de un uso productivo de recursos antiguos para plantearlos en nuevos conceptos.

Aceptar los fundamentos de la hibridación no implica no tomar en cuenta sus desafíos, ni eludir el pensamiento crítico, al contrario, hibridar no implica aceptar indiscriminadamente; ya de por sí el **concepto híbrido en la arquitectura acarrea una advertencia**. Las mezclas llegan a resultar productivas, generadoras de conflictos en la misma práctica de unión intersticial, ya sea por la yuxtaposición de estilos arquitectónicos, o por la misma unión que permanece incompatible o irreconciliable.

Hoy en día, y en ciertos ámbitos existen resistencias a aceptar estas formas de hibridación; si bien la sociedad acepta lo distinto, esto elabora de por sí una tensión que genera inseguridad en las culturas conspirando contra su autoestima. Esta resistencia es tan desafiante como lo fue siempre el pensamiento moderno, acostumbrado a separar lo **“civilizado”** de lo **“salvaje”**.

Yo pienso que podemos elegir vivir en un estado de guerra entre las culturas o trabajar democráticamente y a gusto con sus divergencias en distintas **escalas de hibridación**, independientemente de la crítica que **conlleva sus propios límites** de lo que no se deja o no puede ser hibridado.

Hibridarse no implica indeterminación, ni libertad irrestricta... () ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo.⁽⁷⁷⁾
(Néstor García Canclini)

Las sociedades más modernas se han vuelto porosas hacia estos procesos que fomentan y habilitan la creatividad; muy pocas condicionan sus formatos y estilos o pueden ser descritas como estables con límites precisos.

Nuestra propuesta proyectual intentó definir una posición a partir de un proceso de hibridación consciente, para ello o por ello convocó fragmentos paradigmáticos de la experiencia vanguardista para nutrir la publicidad de una promesa tecnológica. En medio de las diferencias, el proyecto intenta **traducir** de su nomadismo cultural lo que gana y pierde al hibridarse, y la traducción de lo que, dentro de nosotros y entre nosotros, permanece desgajado, beligerante e incomprensible.

76. **Antonio Cornejo Polar**; «Una heterogeneidad no dialéctica»; Revista Iberoamericana Vol. LXII; 1996; Pág. 176-177. «Mestizaje e Hibridez: los riesgos de las metáforas»; Revista Iberoamericana Vol. LXIII; 1997; Pág. 180.

77. **Néstor García Canclini**; Op. Cit.

6. Bibliografía

6.1 TEORIA:

- Arnheim, Rudolf, **La Forma Visual de la Arquitectura**, Editorial GG, Barcelona, 2001.
- Asimov, Isaac, **Sobre la ciencia ficción**, Editorial Sudamericana, España, Octubre 1999.
- Calabrese, Omar, **La Era Neobarroca**, Editorial Cátedra, Signo e Imagen, Barcelona, 1999.
- Doczi, György, **El Poder de los Límites**, Proporciones armónicas en la naturaleza, el Arte y la Arquitectura, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1996.
- Edile, Ingeniero, «*Hiperarquitectura: real/virtual en la proyección arquitectónica*», Investigación en Universidad de Bolonia - Facultad de Ingeniería.
- Fukuyama, Francis, **La Gran Ruptura**, La naturaleza humana y la reconstrucción del orden social, Editorial Atlantida, Madrid, 1999.
- García Canclini, Néstor, **Culturas Híbridas**, Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.
- García Canclini, Néstor, **Imaginario Urbanos**, Editorial Eudeba, Argentina, 1997.
- Grossman, Arqto. Luis J. , **Arquitextos**, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2003.
- Gympel, Jan, **Historia de la Arquitectura**, Editorial KÖnemann, Barcelona, 1996.
- Ibelings, Hans, **El Supermodernismo: Arquitectura en la Era de la Globalización**, Editorial GG, Barcelona, 1989.
- Montaner, Joseph María, **La Modernidad Superada**, Editorial GG, Barcelona, 1999.
- Norberg - Schulz, Christian, **Intensiones en Arquitectura**, Editorial GG, Barcelona, 1979.
- Pongratz, Christian / Perbellini, Maria Rita - *“Natural Born Caad Designers: Young American Architects”*, Ed. Birkhauser, 2000.

6.2 LECTURA COMPLEMENTARIA:

- Artículo, **Hyperarchitecture: Spaces in the Electronic Age**. Ed. Birkhauser, 1999.
- Artículo: **Ensayos y escritos selectos de Montaigne**; Ed. Donald M. Frame; Nueva York; 1969.
- Bund, Andrade, Rábano y Ricco; *“Efectos Estéticos de la imagen Digital en la Forma Arquitectónica”*.
- Caterrall, Claire, *“Avanzadilla Moderna – Hielen Gray, Diseño y Arquitectura”*, Revista *“Arquitectura Viva 24”*, 1992.
- Censuario científico *“La Bella y la Bestia: La Vida y la Regla del Orden”*; Ed: Diciembre; 1955.
- Cervera, Jaime, *“Imaginación y Técnica”*, Revista *“Arquitectura Viva 24”*, 1992.
- Diez, Fernando, *“Los límites de la Fantasía”*; Revista *“Suma +31”*, Buenos Aires.
- Fernández-Galiano, Luis, *“Un Pulpo de Acero – Guggenheim Bilbao: el arte de la negociación”*, Revista *“Arquitectura Viva 24”*, 1992.
- Fonio, Giorgio, *“La Realidad y su Doble – Ante nuevo lenguaje ciberespacial”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Jaines, Julian, *“Teoría del Origen de la Conciencia en el Colapso de la Mente Bicameral”*; Boston; 1977.
- Kwinter, Sanford, *“Futuros Sintéticos – Contra el Espacio Virtual”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Lang, Laura, *“A través del espejo – El Ciberespacio como Producto”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Mácel, Otakar, *“El Cubismo Construido”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Mestre, Octavio, *“Construir en el Límite”*, Revista *“Arquitectura Viva 24”*, 1992.
- Montaner, Jose María, *“La Ciudad Protagonista - Arquitecturas del Cómic”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Nietzche, Felix; **El Sujeto como Ficción Lógica y Regulativa**; Material de los Fragmentos Póstumos; (1885-1887).
- Sainz, Jorge, *“Ciberespacios - Mas allá de lo Real”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Valderrama, Fernando, *“Proyectos Cibernéticos – De la Visualización a la Simulación”*, Revista *“Arquitectura Viva 20”*, 1991.
- Van Berkel, Ben, *“Entrevista: “En Tiempos de la Hipermodernidad”*, Revista *“Suma +31”*, Bs. As.
- Weil, Simone; **Gravity and Grace**; Ed. Octagon Books; Nueva York; 1979.
- Wert, José Ignacio, *“Las musas y las Masas – Museos para el fin de la Historia”*, Revista *“Arquitectura Viva 24”*, 1992.
- Revista *“El Croquis”*, Daniel Libeskind, Madrid.
- Revista *“El Croquis”*, Zaha Hadid, Madrid.

Revista *“El Croquis”*, Ben Van Berkel, Madrid.

Revista *“El Croquis”*, Explotando la extranjería, Farshid – Zaera, Madrid.

Tesina la alumna: Paula V. López. *“Hacia nuevos Paradigmas: las posibilidades de invención a través de la ruptura de la habitualidad”*; Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UB.

Tesis de Posgrado de la alumna: Alicia Mabel Barrón: *“Generación de Objetos Autónomos en Mundos de Realidad Virtual”*; Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UB.

Tesina la alumna: Eleonora Le Comte *“El lenguaje expresivo del límite”*; Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UB.

3.3 IMÁGENES:

Internet

Revista *“El Croquis”*

Revista *“L’Arca”*

Revista *“Arquitectura Viva”*

Revista *“Suma +”*

Revistas *“Isaac Asimov”*, ediciones varias sobre la ciencia ficción (‘S.F.’)

Volume, Omnibus; *“Free Spirit in Architecture”*; Ed. Andreas Papadakis; Academy Editions; London.

3.4 APOYO DE REDACCION:

Eco, Umberto, *“Cómo se hace una Tesis”*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

7. Documentación de obra

(Adjunta en archivos de Acad.dwg)

8. Agradecimiento por la gran colaboración

A mi familia por el apoyo incondicional – en especial mis padres

Arquitecta Rosario Betti: Tutora de Tesina

Arquitecta Laura Raffaglio

A la Universidad de Belgrano, por todo el conocimiento adquirido, a los Profesores que han puesto todo el empeño en el camino de mi aprendizaje

A mis compañeros de facultad, Marco Praga, Nicolás Picón, Eleonora Le Comte y Matías Litwinzuk.

