



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera de Arquitectura

Esencia y cambio en el concepto de límite

Nº 43

María Alejandra Novillo

Tutor: Jorge Mele

Departamento de Investigación
Junio 2003

Índice

Introducción	5
1. Límite como esencia material de lo construido	6
2. La transparencia como desaparición intencional del límite	10
3. La pérdida de identidad del objeto construido como transfiguración del límite	17
4. El límite virtual. La existencia artificial de la arquitectura	28
Conclusión	35
Bibliografía	37

Introducción

Para cada principio existe un final previsto, para cada comienzo, una meta proyectada. Sin embargo solemos mantenernos entre estos dos puntos de referencia fijos, en una situación permanente de búsqueda. En contraposición al carácter finito de un principio o un final, el camino hacia una meta buscada, sea esta un lugar o una condición, implica un movimiento continuo y persistente.

Los últimos años han sido testigos de un gran cambio en la estructura y el punto de vista de nuestra sociedad; dichos cambios han alterado y redefinido los objetivos y la práctica del arte y la arquitectura. Nos encontramos ante una época marcada por la tendencia hacia una percepción emocional del espacio, y una importancia cada vez mayor del observador. Este pasa a ser intérprete del juego espacial mediante sus sensaciones; es el vínculo entre la idea y la realidad física, y partícipe en la creación del espacio.

La arquitectura busca la inspiración en nuestra cotidianeidad y nuestros sueños. Las estructuras emblemáticas construidas para ser admiradas han dejado su lugar a la creación de lugares para ser utilizados, sentidos y experimentados.

La arquitectura revela la intimidad y los sentimientos. Son nuestras aspiraciones desentrañadas y plasmadas en la exterioridad a fin de que la piedra inerte se revista de vida interior. La arquitectura —y este es un hecho irremediable— expresa al hombre, lo expone, lo hace visible en aquello que más celosamente guarda para sí: su vida interior.

Es esta dimensión emocional y expresiva la que permite la relación entre el sujeto y el contenedor.

Un espacio siempre provoca o genera sensaciones en las personas. Puede ser un color, una forma o bien sus dimensiones. Hasta el más mínimo detalle puede despertar sentimientos en el espectador.

La arquitectura es el diálogo entre espacio y emoción, el espacio se crea en el desplazamiento y la extensión del pensamiento inducido por las emociones y sensaciones que son percibidas por los sentidos del hombre. Por lo tanto, la arquitectura es crear emociones mediante la utilización de una serie de recursos como son la luz y la sombra, la transparencia, el color y la textura, las formas y los vacíos.

Los cambios de pensamiento se reflejan en la arquitectura.

En la crisis contemporánea, la arquitectura del límite es uno de los caminos para volver a encontrar la experiencia estética profunda, técnica y poética del arte.

En la actualidad el mensaje de los edificios parece producirse de un modo mucho más mediato. A través de la noción de carácter y por la mediación de las imágenes, procedentes sobre todo de las experiencias de las artes plásticas, las obras actuales despliegan su forma a través de contenedores formales que actúan como arquetipos de lo esencial.

Ya no se trata de hacer evidente la utilidad práctica del edificio sino que su justificación como forma apela a estructuras profundas de nuestro psiquismo, evocándolas a través de imágenes arquetípicas mediante las cuales el carácter de la arquitectura se desvela de un modo tan poderoso como anterior a todo discurso lógico o narrativo.

Se trata de un desplazamiento desde la superficie hacia lo profundo pero se conserva la búsqueda del significado construida con un código peculiar y propio, particular en cada caso. Es la búsqueda para cada obra, de la presencia y manifestación que le son propias.

Lo estético pasa a ser, no la adecuación a una norma ni la imitación de un modelo sino la producción desde el sujeto de experiencias perceptivas elementales capaces de generar significados a través de las emociones. La arquitectura, al igual que todos los demás campos de la creación estética, adquiere la absoluta libertad de experimentación perceptiva, lo cual se traduce no sólo en el abandono de determinados códigos, sino en la apertura a posiciones especialmente experimentales en lo referente a las formas, los materiales y los espacios.

Aparece una nueva concepción estética, en la cual colores, texturas, luces, formas y espacios crean una apertura hacia el libre juego de los experimentos. Transparencia, dilatación, ausencia de límites e interconexión espacial son indicios de que la arquitectura ya no actúa como proposición de contenidos figurativos precisos. La espacialidad parece convertir el vacío de sus líneas de construcción virtual en la pura ausencia. El vacío es sólo una intensidad que se resuelve en la imaginación y en la memoria. El límite es una experiencia subjetiva que "...se destaca por su presencia o por su ausencia. Un límite expresa la textura o convoca a grandes composiciones en la que los ritmos reclaman en función de tiempos y distancias. Un límite nos retrotrae a la realidad o nos traslada a los espejismos de la imaginación." Existe por la tensión entre quien quiere instrumentalizarlo y lo indefinido donde desaparecer.

1. Límite como esencia material de lo construido

La esencia de la arquitectura radica en el espacio, lo cual ha de comportar una total transformación tanto de los métodos del proyecto y la representación, como de los criterios del análisis y la percepción.

Los cambios espaciales son un factor crucial en la arquitectura reciente. Dentro de la arquitectura, los límites cumplen, si se quiere, una función muy parecida a la de un contenedor. Hacia adentro, lo imperante es resolver ciertas necesidades que determinan el programa y adecuar las diferentes relaciones espaciales a estas necesidades. Hacia fuera, tanto formal como espacialmente, el límite se convierte en el lenguaje comunicativo, lleno de símbolos y palabras, a veces muy claras y otras veces ocultas.

El límite marca la separación entre el interior y el exterior. En él se concentran los simbolismos del afuera con las necesidades del adentro. Y es la noción del límite, ya sea físico o virtual, lo que marca el principio y el fin del objeto arquitectónico, el que construye el espacio en su magnitud.

Delimitando el espacio

“Un límite no es aquello en virtud de lo cual algo concluye, sino, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es, inicia su esencia. Espacio es esencialmente lo que se ha dejado entrar en sus fronteras”.

Martin Heidegger. “Construir, habitar, pensar”

La frontera produce diferencias. Mira a la vez hacia adentro y hacia afuera y establece un doble juego de inclusión y exclusión. Traduce, acoge e incorpora, y también calla, ignora, expulsa. Por un lado se impregna del ruido exterior, de la complejidad del afuera. Por otro lado, excluye lo que le es excesivamente raro. Al mismo tiempo que lo exterior a la frontera se alimenta incorporando parte de la extrañeza, se define y se reafirma por la exclusión del resto, por la negación de lo otro. La frontera dibuja, hacia adentro, la imagen resplandeciente de lo nuevo, de lo incorporado, y en su límite mismo, la nebulosa del ruido, como fenómeno borroso de lenguajes no decodificados. Y es precisamente en el territorio invisible que se encuentra más allá del límite, en los territorios culturales inexplorados, donde se dan las palabras y las prácticas, desde aquí siempre invisibles, que permitirán la aparición de nuevos escenarios en el interior mismo de la frontera.

*1)

La metáfora del vacío

La imagen teórica que Heidegger propone del construir, identificado en el habitar, no es un espacio encerrado sino, sorprendentemente, una construcción de carácter transicional: un puente. Esto servirá a Heidegger para explicar cómo esta inversión del valor del tiempo se corresponde con un cambio también radical en la noción de espacio, pues la característica del puente no es tanto su espacialidad como su capacidad para definir un lugar a través del establecimiento de ligaduras de orden no sólo material sino también espiritual.

“La forma tiene lugar dentro de una delimitación, que es la inclusión y la exclusión en relación con un límite... Por este hecho, el espacio entra en juego. Es ocupado por la forma plástica caracterizada como volumen cerrado, como volumen perforado y como volumen vacío.”

*1) Quaderns 229. Fronteras - Borders.

Vemos como, para Heidegger, el espacio es inevitablemente apriorístico, ocupado más tarde por la forma plástica. Este hecho nos introduce en tres tipos de volúmenes que conquistan el espacio. El cerrado, el perforado y el vacío, apareciendo entonces el poético volumen vacío, como entidad apreciable.

Esto conduce directamente al espacio arquitectónico, donde el vacío se convierte en la matriz del espacio, pasando a configurar ese espacio manipulado por las formas. Surge así un entendimiento del vacío como un espacio apriorístico y potencial; ahora el espacio es un vacío que se deja capturar, en tensión, en silencio, invadido o excluido por las formas y cualificado por la luz. Es entonces entendido el espacio como algo definido, que surge del enfrentamiento entre este vacío y la forma generada.

Evolución del concepto de límite

La arquitectura es una presencia física enraizada sólidamente en el mundo real. También ha sido una presencia que regula y limita los actos del hombre, capaz de dominarle.

La arquitectura siempre encierra la fuerza fenomenológica del símbolo, que puede considerarse como la ampliación de sí misma. La cubierta, llamada arquitectura, cuyas dimensiones son de una escala mucho mayor que el cuerpo humano, cae sobre la gente con un peso enorme, con gran sublimación y simbolismo. Así, el espacio blando que debería garantizar la libertad de movimientos de la gente, es fijado como un monumento pesado e inamovible, tanto corporal como espiritualmente.

En la arquitectura hay dos acciones contradictorias, enfrentadas entre sí. Por una parte tiene una función que se orienta hacia un espacio fluido correspondiendo a los actos de la gente que van cambiando sin cesar; la otra es la función que se orienta hacia el monumento inmóvil, fijando la arquitectura eternamente. La primera pretende que la arquitectura siga siendo un proceso de metamorfosis en que los significados se formen posteriormente, en tanto que la segunda, por el contrario, pretende sumergirse plenamente dentro del sistema de los significados ya existentes, intentando constantemente incorporarlos dentro del orden estable.

La idea del espacio como protagonista de lo arquitectónico, es un ideal que fue evolucionando y cambiando su concepto con el paso del tiempo. En el pasado la atención del arquitecto se dirigía principalmente hacia la solidez y la belleza derivadas ambas del manejo de las proporciones, que eran a la vez constructivas y estéticas.

El cambio de acento de la masa al espacio delimitado permitió la creación de un nuevo concepto de lo arquitectónico, al considerar al espacio habitable como característica distintiva de la edificación arquitectónica, y junto a ello, propiciando una revolución en el campo de la arquitectura, el rechazo a las formas del pasado como fuentes de inspiración para buscar una nueva raíz de la belleza arquitectónica.

Como hemos visto, la consideración de la habitabilidad de los espacios como peculiaridad de lo arquitectónico, fue producto de un proceso. Primero, y dentro de la distinción de lo arquitectónico como una práctica encaminada a producir objetos para provocar emociones estéticas, cambió el acento. De la masa exterior al espacio habitable; así, la arquitectura pasó a ser un arte de espacios delimitados o espacios a ser experimentados. A ello se sumó el rechazo por parte de los arquitectos a las formas del pasado como portadoras de belleza para sustituirla por una nueva estética arquitectónica basada en volúmenes puros sin ornamentación, sujetos a proporciones armónicas para lograr la unidad compositiva. De esta concepción estética pudo nacer la nueva concepción de lo arquitectónico como espacio penetrable que cumplía una finalidad material y no sólo estética: el espacio para vivir o espacio habitable.

La arquitectura está muy ligada a esta consideración del mundo físico; y fue probablemente Le Corbusier quien mejor lo percibió: «La arquitectura es sólo ordenamiento, bellos prismas bajo la luz. Es algo que nos fascina, es la medida. Medir. Repartir en cantidades ritmadas...»

Describió la arquitectura mediante la medición. Es decir, determinar las cantidades, ordenar, basándose en planes y trazados reguladores. Esas cantidades - de materia y de espacio - son los principios proyectuales del arquitecto, y el ordenamiento es, por tanto, el efecto del acto creador.

“La emoción arquitectónica es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz” *2) ,lo cual no es sino una elocuente versión del efecto de la energía creadora sobre la masa.

*2) Le Corbusier. “Hacia una arquitectura”

Louis Kahn afirma que la arquitectura está en el encuentro entre el «silencio y la luz». El silencio, la quietud, «el deseo de ser y expresar», corresponde con su interpretación de la masa, y la luz, «la creadora de todas las presencias», es otra manera de manifestar su particular entendimiento y visión creativa.

Los cambios de paradigma en la concepción arquitectónica

Dentro de su enorme complejidad, la arquitectura tiene un objetivo primordial: resolver las necesidades que en cada período plantea el usuario. La visión que se tiene del hombre como usuario manifestó variaciones radicales a través de la historia.

Para contestar a toda la complejidad de factores y solicitudes, la arquitectura, a lo largo de la historia, ha necesitado de unos paradigmas que la legitimen; unas fuentes predominantes de inspiración que justifiquen sus opciones y lenguajes, para plantear así sus propios límites y dejarse llevar por el espíritu creador.

El Movimiento Moderno piensa su arquitectura en función de un hombre ideal, puro, perfecto y total. Un hombre ética y moralmente entero, capaz de vivir en espacios del todo racionalizados, perfectos, transparentes, configurados según formas simples. Según Le Corbusier, todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones y las mismas necesidades.

La idea de espacio se deducía como algo definitorio de la arquitectura del Movimiento Moderno. La esencia y carácter de la arquitectura radican en su espacialidad. Un espacio que se entiende de manera científica, matemática, física, cuantificable, universal, realista y euclidiana. Un espacio que está determinado por el tratamiento de los límites, por la iluminación e incluso por motivos simbólicos. Se coloca entonces el espacio en una posición central.

Ya a lo largo de los años cincuenta se ponen de manifiesto toda una serie de cambios radicales. La visión de arquitectura y del usuario a la cual va dirigida se encuentra ligada a una voluntad de acercarse a los gustos de la gente. Cultura material, diversidad cultural, contextualismo, preexistencias ambientales, tradición, lenguaje comunicativo, arquitectura anónima. El hombre ahora es concreto e imperfecto, es el hombre común.

Otro factor crucial que influye en la evolución de la arquitectura son las disponibilidades tecnológicas. Las estructuras de acero y de hormigón armado permitieron la existencia de la planta libre y de la fachada independiente de la estructura. La obra de Le Corbusier no se hubiera podido desarrollar sin estos logros técnicos.

También, sin las nuevas estructuras de pórticos de acero y fachadas de cristal, Mies van der Rohe no hubiera podido llevar a cabo su pulcra y perfeccionista arquitectura de pabellones y rascacielos.



Pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona, 1929.

La obra de Mies no parte de imágenes sino de materiales, de la materia con la que están contruidos sus objetos. Una materia abstracta, general, geoméricamente cortada, lisa y pulida, pero materia consistente, evidente y sólida.

En Mies las realidades físicas son desde el principio el material para la obra de arquitectura y sus llamadas a entender la arquitectura únicamente como edificación. Las condiciones perceptivas creadas por la materialidad de los edificios están en el origen del significado espiritual de los mismos. Sólo pasando a través de las condiciones materiales se pueden alcanzar “las fuerzas que actúan en su interior” y “el auténtico campo de actuación que es, sin duda, el de los significados”.

Mies van der Rohe, 1953.

Se produce la desmaterialización del concepto de la fachada como límite, aunque la materia sigue presente. Las esquinas y bordes se virtualizan mediante la utilización de tecnologías antes no pensadas para ser expuestas. Es el camino hacia la transparencia y la síntesis en el proyecto arquitectónico.



Seagram Building
Nueva York, 1954-1958.

A lo largo del siglo XX la idea básica de lo que es arquitectura ha ido cambiando de manera muy sustancial.

El posmodernismo entiende la arquitectura como lenguaje comunicativo y procuradora de significados y simbolismos. Ahora lo más importante de la arquitectura es su capacidad comunicativa, es decir, su fachada, la imagen que el edificio ofrece. Ello será una característica definitoria de la arquitectura posmoderna que va estrictamente ligada a la emergente cultura visual de los medios de comunicación. La arquitectura se convierte en puro mensaje e imagen, por encima de los espacios, procesos, funciones, tipologías, estructuras, técnicas o formas.

El estructuralismo generó diversas teorías posmodernas y deconstructivas. Una contraposición del método cartesiano que descubre fracturas, pliegues, dispersiones y discontinuidades en la historia generará una arquitectura que busca su poética en el ensamblaje de fragmentos, en la estética de la discontinuidad, en la recreación de formas autónomas y extrañas a las coordenadas del sujeto, en la sugerencia de espacios dinámicos totalmente nuevos y en la deconstrucción de la realidad convencional.

El concepto de la actualidad

Si durante el Movimiento Moderno primó una cierta pasión o impulso por rehacer el objeto arquitectónico —que aparece, como consecuencia, perfectamente definido y dibujado en sus bordes y con tendencia a la abstracción respecto al contexto—, ahora nos encontramos con estructuras formalmente complejas y no objetuales, porosas, de bordes difusos, extensibles, invasoras... La anterior relación abstracta entre edificio y suelo, resuelta o por superposición del edificio sobre el suelo en estado natural o por horizontalización y abstracción de sus condiciones, ahora se convierte en algo más complejo.

Se intenta establecer un nuevo puente entre las ideas, las formas y los espacios. Se proponen formas fluidas y espacios dinámicos en correspondencia a un pensamiento nómada, incompatible con cualquier concepción estática. Unas formas no codificadas, sin significado establecido, en correspondencia con un pensamiento que anticipa una nueva manera de posicionarse ante el mundo.

2. La transparencia como desaparición intencional del límite

La transparencia es un aspecto clave en la complejidad del lenguaje contemporáneo. La arquitectura busca la piel idónea para un cuerpo que se presenta cada vez más ágil y dinámico en su transformación.

La ligereza implica una liberación de las nociones arquitectónicas convencionales. La transparencia genera la discontinuidad y disolución del cerramiento, con una mirada hacia el concepto de lo invisible e inmaterial como composición.

Los límites comienzan a desaparecer logrando una lectura ligera y desmaterializada que anuncia una concepción subjetiva de la envolvente. El vidrio como componente conserva la magia del reflejo sólido y la transparencia inmaterial. Los contornos desaparecen y las formas se atomizan en una búsqueda de la disolución absoluta de los bordes, generando una condición etérea de las superficies.

El camino de la transparencia en la visión actual de la arquitectura denota un recorrido hacia la fluidez absoluta y la desaparición del cerramiento.

La luz

“¿No es la luz el único medio capaz de hacer ingravida la insoportable gravedad de la materia? La luz es componente esencial para toda posible comprensión de la cualidad del espacio.

La luz es el material básico, imprescindible de la arquitectura. Con la misteriosa pero real capacidad, mágica, de poner el espacio en tensión para el hombre. Con la capacidad de dotar de tal cualidad a ese espacio, que llegue a mover, a conmover a los hombres”.

Alberto Campo Baeza. “La idea construida”

Pese a su naturaleza inmaterial, la luz es tan eficaz como cualquier otra sustancia física. Posee una presencia a la que se puede dar forma y modelar como si se tratara de un material escultórico convencional.

Estética de la transparencia

El conocimiento moderno está determinado por el parámetro de la velocidad, algo que se ha convertido en un problema estético crucial de este siglo. La velocidad está íntimamente ligada al registro bidimensional de la información visual. Por eso son tan interesantes las cualidades del vidrio, ya que es un material sobre el que pueden proyectarse imágenes, trabajar con diferentes grados de reflexión, opacidad y transparencia. Sirve como campo de investigación sobre el espacio contemporáneo. Lo interesante del vidrio es la cantidad de matices que proporciona, y no su condición de transparencia absoluta. Ofrece una complejidad de respuestas ante diferentes condiciones de iluminación, y su cualidad como encaje que puede tornarse, por ejemplo mediante la superposición de serigrafías, en un plano con espesor.

El vidrio permite incrementar la complejidad plástica de un edificio sin complicar las formas; jugar con la luz como forma de programar el espacio, modificar el lugar a lo largo del día y superponer signos.

El cuerpo se ha tomado como elemento de referencia ligado al movimiento, a la espacialidad y a la habitabilidad. Esto obliga al arquitecto a pensar el lugar no solamente en tanto que límites: “lugar, espacio, umbral, aquí, allá, en otra parte”, sino que además proporciona una dimensión poética al habitar. “El espacio existencial asegura al ser la recuperación de su vivienda y le procura la alegría del lenguaje compartido. El arquitecto es, según esto, un traductor y un intérprete.”

El paralelismo que interesa actualmente se refiere más a la idea del “cuerpo como metáfora poética de la arquitectura”. Esta concordancia establece una relación entre la estructura ósea y la estructura del edificio, entre los órganos y el uso y entre la epidermis y la envolvente.

Para Gottfried Semper el primer gesto arquitectónico es el cerramiento espacial por un tejido, que separa el vacío del vacío, que establece los límites y que califica el lugar alrededor de un espacio convertido en hogar. Los contornos exactos de la lógica epidérmica son difíciles de delimitar, pero sus características más destacadas serían: la autonomía del revestimiento y la primacía del material.

El efecto de lo sublime se alcanza por la continuidad de su superficie y de sus límites, por la repetición hasta la banalidad. Con esto se niega la fachada tradicional como composición, en beneficio de una gran libertad formal y de una nueva relación entre arte y arquitectura.

El pensamiento epidérmico se manifiesta bajo diferentes aspectos, desde la envoltura simple recubierta por toda clase de materiales, hasta la envoltura doble, fija, móvil o tecnológica. El revestimiento puede ser contenedor, membrana unitaria, elemento de camuflaje, utilizado como sobre envoltura, o también como revestimiento sin fin.

Entre la gran variedad de materiales epidérmicos, el vidrio ocupa un primer lugar, debido a la transparencia e inmaterialidad de su membrana.

La piel se presenta desnuda, evanescente; y la ambigüedad la da el reflejo. Se produce entonces una superposición de imágenes, entre las que están contenidas en un espacio interior y las de su entorno exterior, creando de tal modo, una superposición de imágenes y una disolución del objeto en el ambiente.

“...¿Cómo la arquitectura, cuyo rol histórico ha sido el generar la apariencia de imágenes estables, responde a la cultura de hoy basada en la desaparición de imágenes inestables?” Bernard Tschumi

La noción de pantalla como superficie de apariencias aparece reinterpretada en la piel de edificios (y paredes) a través de elementos que son tangibles pero al mismo tiempo tectónicamente ambiguos, lo que permite que estos edificios oscilen entre el adentro y el afuera, lo virtual y lo real.

Obras como la Fundación Cartier de Jean Nouvel en París conscientemente juegan con la disolución de la solidez material en transparencias, translucimientos y opacidades que sugieren la visión de una presencia desvaneciente.

Las nuevas tecnologías proporcionan un recurso para la expresión de lo efímero, las texturas variables logradas a través de la proyección de imágenes en los paramentos, generando espacios en constante cambio. Cambian los colores, la percepción de las dimensiones, se incluyen experiencias sonoras, los planos expresan, transmiten información.

Jean Nouvel busca encontrar una dimensión emocional y lograr a través de la manipulación de las percepciones, el dominio de la materia, haciendo que el objeto arquitectónico, hasta ahora sólido y permanente, se vuelva frágil y cambiante. El uso del vidrio, los reflejos y las transparencias son utilizados por Nouvel como elementos expresivos de lo inmaterial, como herramienta para crear espacios indefinidos, venciendo la materialidad de la arquitectura; y generando espacios de los cuales no se visualizan los límites.

Este tipo de respuestas arquitectónicas sugiere que necesitamos reconocer el estado transitorio de hoy como una reflexión de las inestabilidades y desmaterializaciones que están tomando lugar rápidamente en nuestra sociedad.

La presencia de lo inmaterial

El estudio de la interacción entre la luz y la materia, como ejes que confieren sentido a una obra, ocupa un lugar central en la actitud de Jean Nouvel. Una búsqueda ligada al concepto de lo invisible, ya que, entre más se domina a la materia y a la tecnología, más sutil se torna su expresión.

Aparecen así dos conceptos principales; el de la transparencia, como la traducción formal de la cuestión de la inmaterialidad de una construcción. Concepto que supera el orden de lo visual y plantea el tema de la presencia del edificio, según sus límites. Y también el concepto del límite como interfaz entre dos mundos, el interior y el exterior.

Actualmente las cosas parecen ser cada vez más simples, aunque esa simplicidad implica una mayor complejidad de realización.

En su vocabulario predominan los juegos de transparencias e ilusiones, donde la luz y los reflejos crean superficies inciertas que se disuelven para volver a materializarse, generando deslices en la percepción del espacio.

En un encuentro con el filósofo francés Jean Baudrillard, Nouvel expresa que el oficio del arquitecto es, ante todo, un trabajo de seducción: "...intento crear un espacio que no sea legible sino que sea la prolongación mental de lo que uno ve. Ese espacio de seducción, ese espacio virtual de ilusión está fundamentado en estrategias precisas".

Su manera de estructurar el espacio mediante contrastes y asociaciones planteados como encuadres tridimensionales, genera un juego de profundidades de campo, intercalados con filtros que disuelven las perspectivas en un infinito virtual. El espacio entonces no es percibido por la materia que lo compone sino por su desmaterialización, como en el proyecto de la Torre sin fin. Su estrategia de fusión de la obra con el horizonte impide distinguir lo real de lo virtual, el reflejo de la transparencia, recurso también utilizado en la Fundación Cartier.

En su enfoque se destaca la necesidad de una arquitectura que dialogue con el entorno, pero que a la vez sea capaz de modificar la ciudad.

Torre sin fin



Este proyecto –literalmente, la Torre sin fin–, que se elevará sobre un terreno próximo al Grand Arch en La Défense en París (1989), explora la cuestión cuasi metafísica de los límites de un edificio, acentuando su principio y final, en una estética regida por una doble desaparición: desaparece la base del edificio, y se difumina en altura a través de una progresiva desmaterialización de la fachada, que se confunde con el cielo en su límite superior. Pesada, corpórea y oscura en su base, la torre se va haciendo más ligera y evanescente a medida que se eleva. El granito bruto da lugar al granito pulido, éste a la piedra gris y ésta al cristal serigrafado con motivos plateados que van haciéndose cada vez más

densos y espejantes hasta desaparecer por completo en la cima, en una tenue estructura aérea. Esta evanescencia se ve acentuada por las distintas coloraciones del cristal, que van significando las diferentes alturas. Por la noche, todo el efecto se refuerza con un punteado de luces de colores.

La torre, cuando se lleve a cabo, aspira a ser, con una construcción sencilla y suave, expresión de una tensión vertical conceptualmente infinita. Con una altura total de 420 metros y con 43 metros de diámetro en la base, será la torre más esbelta del mundo. Se distingue de las torres tradicionales por su tipología, que libera todo el espacio comprendido por su perímetro gracias a una estructura periférica y heterogénea. De hormigón armado perforado en su base, la estructura se va haciendo más ligera a medida que se eleva, para terminar siendo en las plantas superiores de estructura metálica ligera.

El proyecto de la Torre sin fin plantea simultáneamente las nuevas potencias abiertas por los mecanismos topológicos de la yuxtaposición y estratificación en la concepción del espacio interior y la forma edificada. Su inmaterialidad dialoga con el entorno mediante la subjetivación del cerramiento; proponiendo el tema de la columna sin fin sobre la base de una progresiva desmaterialización de sus superficies en su elevación.

El rascacielos deviene puro artificio topológico, una invención espacial que se representa a sí misma en su estratificación, discontinuidad y singularidad, sin recursos maquinistas o de expresión constructiva.

Es su disolución como presencia mediatizadora lo que en él se celebra.

Fundación Cartier

París, 1991-1994



La Fundación Cartier apenas parece un edificio.

En este proyecto se trató de crear una arquitectura ligera de acero finamente tramado en donde el juego arquitectónico consiste en difuminar los límites del edificio e impedir la lectura inmediata de un volumen sólido.

El edificio se convierte en un espectáculo visual, trasladando los planos de cristal que configuran la fachada a la calle. El espacio del jardín queda evidenciado a través de las transparencias producidas. De este modo los árboles aparecen tras el elevado *tabique* del boulevard Raspail, que sustituye, con cristales de 8 metros de altura, a los antiguos muros de cerramiento del solar.

Enmarcado por las dos pantallas de cristal que flanquean el acceso, el visitante de la Fundación accede a las exposiciones, y puede observar al fondo los árboles del jardín, ya

que la sala de exposiciones de la planta baja tiene también –al igual que las pantallas de vidrio del acceso– una altura de 8 metros, y es completamente diáfana al estar enteramente acristalada. Los grandes vanos corredizos se pueden abrir en su totalidad, con lo que la sala se convierte en prolongación del parque de árboles.

Las fachadas de acero, o aluminio pulido, desbordan el edificio en sí. Los árboles al parecer por detrás, hacen elocuente la ambigüedad entre interior y exterior.

En la última planta, la fachada se prolonga algunos metros sobre el nivel de la terraza, así el cielo se lee como una transparencia, en proyección. El edificio acaba siendo una serie de imágenes superpuestas del cielo, los árboles y del reflejo de éstos.



La envolutra enigmática

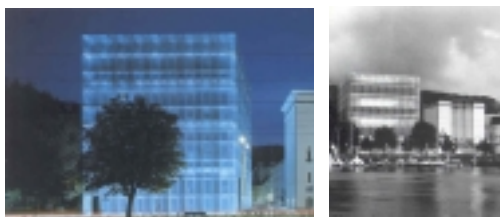
La ambigüedad es manifestada en las envolventes *3) mediante el aspecto de la imagen evanescente y la desaparición de los contornos. Permite atomizar las formas, los contornos, los colres y las siluetas. La transparencia deja el paso a una membrana opalescente en donde la imagen nebulosa, sin profundidad de campo, hace volar el misterio.

*3) envolvente: en el interior de la envolvente global del edificio, se pueden establecer los distintos programas casi como grutas, o como proyectos autónomos, según la manera en que la envolvente interpreta su propio papel en la vida de la ciudad y, de esta forma, responder a todas las solicitudes del contexto.

La envolvente se convierte en un elemento de unidad, en el cerramiento que da homogeneidad a una multiplicidad de programas.

Definición de "Envelope". S,M,L,XL. Rem Koolhaas.

Museo de Arte Kunsthaus



El museo de arte construido por Peter Zumthor se encuentra a orillas de un lago en Bregenz, Austria. La propuesta es una caja esencialmente vacía para albergar una institución dedicada a la organización de exposiciones temporales.

La fachada consta de grandes paneles de vidrio delicadamente grabados al ácido que otorgan un aspecto extraño e inmaterial al edificio. El viento se filtra por las juntas abiertas del cerramiento autoportante en forma de escamas, que oculta

la estructura monolítica de hormigón del interior. Una vez dentro, el espacio ofrece una sensación de sublime distanciamiento del mundo.

Desde el exterior, el edificio parece una luminaria. El vidrio absorbe la luz cambiante del cielo y refleja el color del lago.

Casi un cubo perfecto, el edificio está revestido uniformemente con paneles de vidrio traslúcido sujetos con fijaciones de acero que los mantienen inclinados y ligeramente solapados, pero de forma que las superficies no se toquen nunca. El muro cortina queda liberado aquí de toda dependencia de la estructura interna y el aire circula libremente a través de esta diáfana envoltura.

La nebulosa superficie traslúcida y la angulación oblicua de los paneles de vidrio hacen del cubo una presencia volátil, en constante cambio a lo largo del día según las condiciones de luz, de modo que en algunos momentos casi parece evaporarse, mientras que de noche se convierte en una caja radiante que invoca lo etéreo.

Edificio Libertad Plaza

Buenos Aires, 2000

El edificio Libertad Plaza fue diseñado por Carlos Ott, y se encuentra ubicado en la esquina de Cerrito y Marcelo T. De Alvear, en la Ciudad de Buenos Aires.

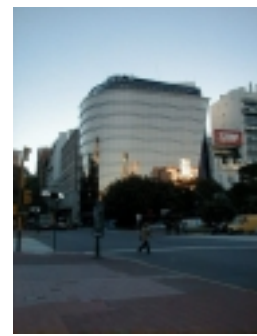
Se trata de un edificio que busca respetar el contexto existente y a la vez insertarse como un elemento emblemático capaz de realzar el sitio, reconociendo la importancia de implantarse en una importante esquina de la ciudad.

Se trabajó con el juego de dos planos que se superponen y contrastan entre sí para lograr el efecto de fondo y figura. Los planos inclinados actúan como elementos de despegue, provocando un movimiento de interacción con la manzana. El primero contiene la masa principal del edificio en un volumen curvo cuya altura coincide con la línea de cornisa presente en las edificaciones existentes; el otro, que parece correr por detrás, destaca al anterior vinculándolo con los linderos y definiendo armoniosamente el remate.

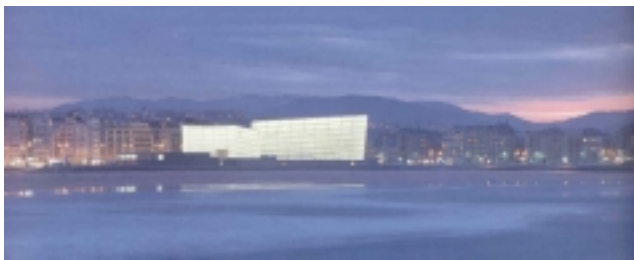
Pero el aspecto más innovador de este edificio se encuentra en el tratamiento de su particular envolvente. La fachada del edificio Libertad Plaza es la primer fachada con iluminación dimerizada en la Argentina y la primera en el mundo desarrollada con muros fluorescentes. El sofisticado muro cortina incluye luces fluorescentes de distinto color con dimmers para variar su intensidad, que es reflejada sobre una pantalla blanca inclinada donde se mezclan los cuatro colores básicos de los tubos. La luz, con el color conformado es proyectada a través del vidrio de la fachada. Este complejo proceso permite que por medio de un programa de computación se ilumine la fachada en infinitas variedades de color, intensidad y dibujo.

“Por lo que se ve - de día y de noche -, la nueva esquina tiene detalles de avanzada no sólo en lo visual. En primer lugar, esta parcela exigía un tratamiento transparente, sobre todo cuando da a dos plazas, porque la avenida 9 de Julio es prácticamente un parque”. Carlos Ott

Se ha convertido así en uno de los edificios emblemáticos de la capital utilizando el efecto visual como recurso. A través de la utilización del sistema de iluminación, genera cada día una combinación de colores distinta.



Kursaal en San Sebastián



Una particular visión de la transparencia es materializada por Rafael Moneo en la ciudad española de San Sebastián.



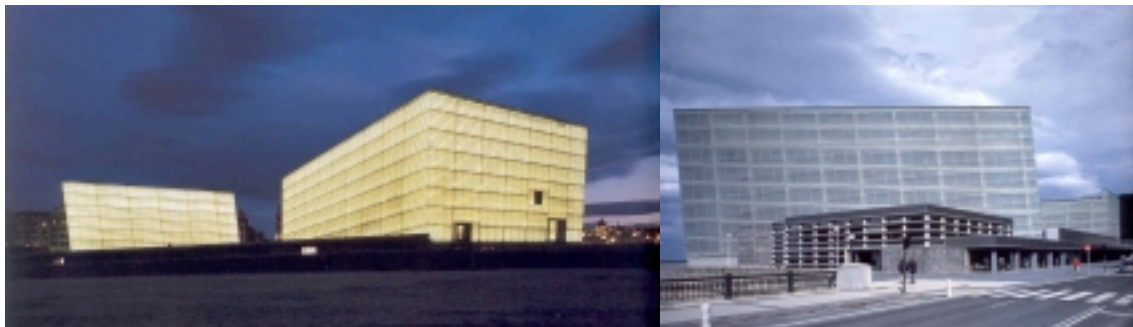
El conjunto del Kursaal se encuentra en un lugar particular. El proyecto se aborda como un accidente geográfico. Los volúmenes del Auditorio y de la Sala de Congresos emergen como dos rocas que hubieran quedado

varadas en la desembocadura del río y no formaran parte de la ciudad sino del paisaje. Sus masas compactas se definen a partir de una piel de vidrio que se presenta densa y opaca durante el día, para transformarse en translúcida y luminosa al caer la noche.

Las construcciones que contienen el Auditorio y la Sala de Congresos son referidas metafóricamente como las "rocas varadas". Se trata de dos volúmenes prismáticos, dinamizados por una ligera inclinación hacia el mar. Han quedado resueltos mediante una estructura metálica que da lugar a la formación de una doble pared implementada, interior y exteriormente, con piezas de vidrio, planas en la cara interior y curvadas en la cara exterior, produciendo un espacio interior neutro y luminoso. En el interior de los prismas de vidrio quedan flotando los volúmenes neutros del Auditorio y Sala de Congresos respectivamente.

El empleo del vidrio en el proyecto del Kursaal busca conferir al edificio una condición abstracta, permitiendo que por la noche, iluminado, el Kursaal resplandezca entre el tejido de la ciudad.

Se trata de objetos abstractos, pero en absoluto alejados de la materia que los compone. Aquí el vidrio está tratado como presencia, como masa sólida, una actitud opuesta a la desmaterialización buscada a través de la continuidad de los muros cortina. Aunque el Kursaal es de cristal, no es una cristalización pura.



El Kursaal de Moneo no se impone al lugar pero tampoco busca mimetizarse con él. El edificio es un hito entre la playa y la ciudad. Es la síntesis de la naturaleza y la geometría pura, un edificio que se integra con la ciudad y, por la noche, se presenta totalmente iluminado.

Por lo tanto, el vidrio convierte el volumen en una masa densa, translúcida y, sin embargo, cambiante durante el día; en tanto que durante la noche, se transforma en una misteriosa fuente de luz.

La visión del arte

Los límites entre el arte y la arquitectura se desdibujan generando una relación ambigua entre ambas disciplinas. Esta dificultad de delimitación es la que constituye la esencia misma de la unión entre arte y arquitectura. Cada una cuenta con un sistema de referencias que lo abarca todo en su fuerza rectora. Sólo con semejante visión panorámica y un amplio repertorio expresivo pueden el arte y la arquitectura crear vívidas anotaciones, así como añadir a nuestras vidas conmovedoras situaciones que modifiquen nuestra percepción.

James Turrell

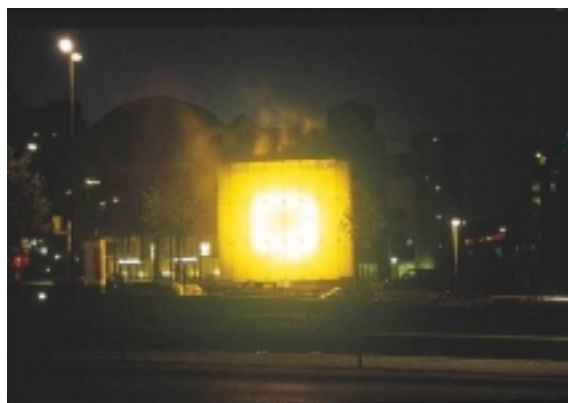
La sede de la red de compañías de gas en Leipzig (Alemania, 1997), está provista de un sistema de energía inteligente que reacciona automáticamente a los factores externos como la temperatura, la meteorología y la luz.

James Turrell preparó un programa especial para la parte pública del edificio que alberga las salas de juntas. Al anochecer, la fachada de vidrio empieza a brillar con colores que van desde el rosa pálido al naranja y el rojo que, posteriormente, se convierten en distintas tonalidades de azul. La instalación de luz de Turrell orquesta una espectacular puesta de sol artificial que provoca la unión entre el lugar y su entorno natural.



Olafur Eliasson

En el interior de una caja de cristal de 10 x 10 metros que recubre la fachada del Hamburger Kunstverein (Alemania, 1995), Olafur Eliasson organizó un encuentro entre la luz y la niebla. Unas lámparas halógenas amarillas iluminaban la superficie de la caja de cristal, que incorporaba ventiladores y generadores de niebla. El espectáculo dio comienzo al atardecer, cuando la nueva fachada empezó a brillar con una intensa luz amarilla y los ventiladores empezaron a lanzar niebla hacia el cielo. Las condiciones climáticas imperantes condicionaron la intensidad y duración de la iluminación que, a su vez, modificó el aspecto del edificio durante la noche.



3. La pérdida de identidad del objeto construido como transfiguración del límite

Nuevas sensibilidades afloran en una concepción que pone en crisis la plenitud del espacio cartesiano. El abandono del plano como referencia básica en la topografía de la arquitectura contemporánea y el centrarse sobre los pliegues del espacio moderno para conseguir separarse de la continuidad unidireccional, alterando de esta manera el espacio para acercarse a un volumen más complejo y ajeno a los ejes cartesianos, logra una fusión tal del edificio con el entorno que deja de visualizarse el límite entre uno y el otro.

Desde la indeterminación esencial del mundo moderno, conflictivo y cambiante, la arquitectura abre espacios de intensidad visual y emotiva en busca de una experiencia libre de referencias. Los lugares de la arquitectura actual no se presentan como permanencias producidas por la fuerza de la 'utilidad, firmeza y belleza' vitrubiana. Son irrelevantes los efectos de duración, de estabilidad y desafío al paso del tiempo.

La producción del lugar sigue realizándose a partir de una mirada completamente diferente. No como el descubrimiento de algo permanentemente existente, sino como la producción de un acontecimiento. Se trata de la experimentación a partir de conceptos como los de fluidez, disolución e inmaterialidad, los cuales contraponen los estatutos de la arquitectura tal y como los conocemos. La noción de liquidez en arquitectura no sólo significa generar la geometría de lo fluido y difuso, sino que también significa la disolución de la estaticidad, solidez y perdurabilidad en la arquitectura. La relación entre lo natural y lo artificial denota una visión diluida y mediatizada de los límites.

Arquitectura de límites difusos

"...¿no es necesario que quitemos la pared que separa el interior del exterior? Hace falta producir una corriente de aire entre el espacio real y el ficticio. Este último va creciendo desde el interior, delimitado sólo por una fina capa, y no se debe intentar someterlo a un orden arquitectónico, sino que hay que dejarlo flotar en estado de fusión en medio de la realidad. Se trata de generar un espacio como fluido, en el que se sucedan incesantemente movimientos de ida y vuelta entre la ficción y la realidad. El espacio ideal de la arquitectura es el que me hace sentir que estoy siempre dentro de él."

Toyo Ito. "Escritos"

La fluidez de la sociedad actual hace que nuestros actos sean frágiles y relativos. No hay ningún orden establecido en el que podamos apoyarnos del todo, y los acontecimientos son inestables. Parece que vamos encaminados, cada vez más hacia una sociedad en la que ya no es posible establecer una estructura rígida como se ha realizado hasta el presente. Para que podamos construir una arquitectura que permita un programa fluido, ¿no será necesario reconsiderar desde el principio el concepto de límite?

Al ponernos a pensar en la separación interior/exterior, lo único que se puede hacer para abrirse es practicar agujeros en la pared, o ir aumentando las ventanas y las puertas en la pared. Más, por mucho que se aumente la apertura en la pared, el interior seguirá siendo interior, y el exterior, exterior. Lo que hace falta

ahora es que el propio pensamiento construya unos contornos más suaves y difusos. Es el concepto de límite como una película que no separa el interior del exterior. Cuando se piensa en la arquitectura que dispone de contornos holgados, sin tener esta contraposición manifiesta entre un lado y el otro, el anverso y el reverso, el interior y el exterior, o una y otra persona, se abre una arquitectura con una visión a escala universal.

El clima del artefacto

Una nueva tecnología, que está cambiando drásticamente las maneras en que nos relacionamos con el mundo, entra sigilosamente en nuestro ámbito cotidiano. Lo que ha cambiado son los sistemas de relaciones, que empiezan a regirse por códigos y maneras nuevas. La forma en que nos comunicamos, en que accedemos a la información, en que consumimos, en que nos encontramos. Y básicamente estos cambios son inmateriales, mediáticos.

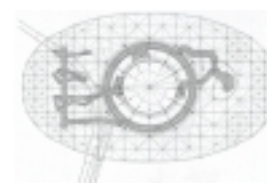
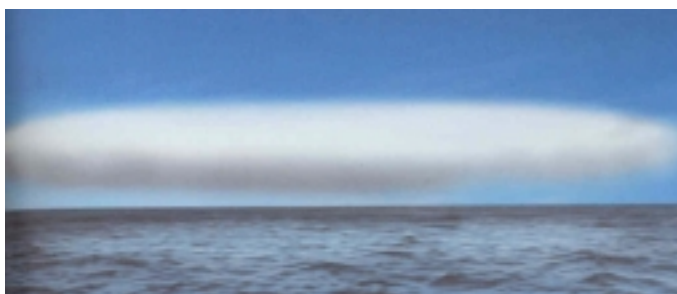
Frente a las nociones de fluidez, la hiperconexión, la difuminación de los límites, el poder de la imagen, aparecen una serie de proyectos que basan su estrategia proyectual en redes y mallas extendidas en el territorio y la urbe, en superficies y pliegues que se diluyen entre tránsitos y recorridos, topografías y paisajes que se camuflan de verde, pantallas, pieles, y filtros, soportes de los verdaderos y efectivos mensajes.

Estructuralmente la respuesta ha sido metafórica. Frente a lo inmaterial, a la disolución, recurrimos a aquellas estrategias proyectuales que nos permitan acercarnos a una condición análoga. Hacer que el edificio desaparezca, que el objeto se convierta en campo, la figura en fondo.

En el momento en que el suelo se convierte en pared, luego en techo, luego en paisaje, luego en estacionamiento y finalmente en calle, ¿cuándo podemos decir que terminó la ciudad y empezó el edificio?

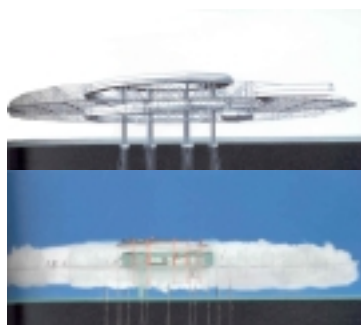
¿cuándo se está dentro, cuándo se está fuera? El estado fluido de las relaciones entre las cosas ya no permite aseveraciones tajantes, y son diluidas transiciones las que indican que algo ha cambiado. De ahí las topografías inestables de Alejandro Zaera Polo, Greg Lynn y Ben Van Berkel.

Blur Building



En el Pabellón Suizo para la Expo Mundial 2002 de los arquitectos Diller+Scofidio, se trabaja con la idea de la ausencia en un edificio cuya función principal es la de mostrar su presencia.

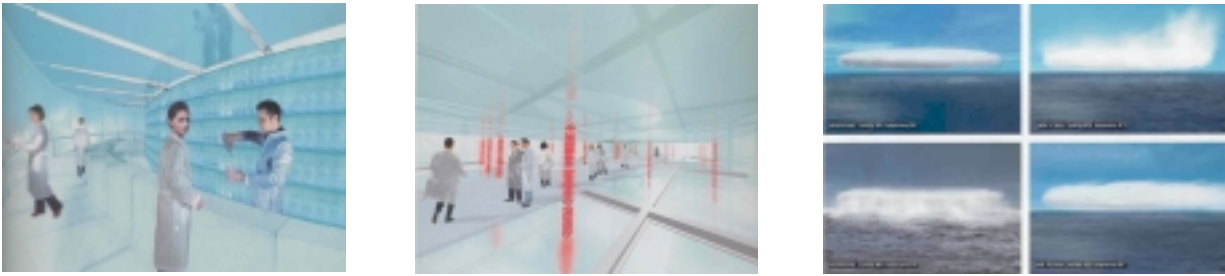
La idea del proyecto es una nube en el medio de lago.



Un pabellón, un edificio para una exposición, generalmente se apoya en lo espectacular, bordea el entretenimiento. En este caso el público va a ver la nada, verá niebla, una nube. Básicamente, es un proyecto antiarquitectónico, es inmaterial, es ver niebla. Y a pesar de que es un edificio no se entra a un interior, a un espacio, sino que se entra a un medio, que está completamente lleno de niebla.

Usualmente el espectáculo normal en las exposiciones es un punto de atracción, es algo puntual a lo que todos están mirando. Pero acá se crea una atmósfera, la gente se mueve en un medio y la noción de espectáculo involucra todos los sentidos. Los espectadores se van moviendo por el

espacio encontrando cosas y no hay nada que ver. También existe la posibilidad de subir por encima de la nube a una plataforma. Allí hay un bar que sólo sirve agua.



El pabellón llamado Blur Building avanza un paso más en la disolución objetual que tanto preocupa en estos tiempos.

Un andamiaje metálico, posado en medio del agua, contiene un sistema de difusores que crea una niebla alrededor de la estructura. Esta nube, controlada por una estación de clima artificial, varía de acuerdo a las condiciones de la temperatura, humedad, velocidad y dirección de los vientos. Dentro de la nube, el andamiaje sostiene un restaurant parcialmente sumergido en el lago, áreas expositivas, pantallas de cristal líquido, peceras, y otros medio interactivos. Los espacios interiores no sólo están generados a partir de las divisiones tradicionales: estructura, desniveles, vidrios, espacios creados con luz artificial, con proyecciones, reflejos, o incluso a partir de extractores de aire, posibilitan maneras difusas de delimitación espacial.



Una de las intenciones esenciales es cuestionar la idea de fachada; y el proyecto presenta una irónica lámina de fachadas en las que el edificio muestra su fachada a 15 grados, a 25 grados, a 30 grados, pero centígrados.

Disuelto en puro acontecimiento atmosférico, el edificio expone, quizás a un límite no explorado hasta el momento, la inmaterialidad mediática, la disolución de los límites, la invisibilidad tecnológica que permite la ilusión del efecto.

Apela más a una construcción sensible y envolvente de la definición espacial, que a una estructuración visual y objetual: la estructura, la forma, la composición en planta o en sección del proyecto son absolutamente irrelevantes, no hay manera de verlos. Es la pura experiencia del tránsito, a medio descubrir entre la niebla artificial, la que permite a duras penas construir una idea de posición en el mundo, posición relativa y mediatizada por las coordenadas que podemos percibir desde monitores, pantallas, o furtivos espacios libres en esta nube virtual.



Torre de los Vientos

“...al hablar de la ‘arquitectura del viento’, lo que me atrae no es visualizar el viento, sino pensar lo maravilloso que sería, si pudiera existir, una arquitectura que no tuviera forma, ligera como el viento”.

Toyo Ito



Toyo Ito envuelve la estructura de un tanque de agua de hormigón armado con una piel elíptica de mallas de aluminio perforado, distintos sistemas de iluminación artificial y un sistema digital conectado a una red de sensores. Estos sensores, conectados a su vez a los sistemas de iluminación, captan estímulos del entorno; niveles de ruido, de iluminación, dirección e intensidad de los vientos, y en función de estos reaccionan. A partir de la luz propia puede percibirse como un volumen opaco, transparente o semi-transparente; pudiendo destacar su estructura o el interior, luces puntuales a lo largo de toda la altura, o un sistema de líneas horizontales.

Una forma simple, un sistema complejo, del cual los únicos rastros que poseemos son sus propias reacciones luminosas.

La intención era escoger la corriente de aire (viento) y el sonido de entre las diversas corrientes existentes en el ambiente en el que está emplazado el proyecto, y transformarlas en signos luminosos, es decir informaciones visuales; tratando de realizar una informatización del ambiente.

Mientras los efectos, tan cambiantes como el entorno que rodea a la Torre de los Vientos, se hacen visibles, la tecnología que los permite, desaparece, invisible, inalcanzable, inexplicable. Más importante que el truco es la propia relación entre infraestructura y entorno. No se entiende al objeto como un elemento estático, sino que éste se convierte, gracias a sus sentidos, en un ente vivo, artificialmente vivo, cambiando su ánimo cuando cambia el tiempo. Durante el día parece que es un simple cilindro de aluminio, pero a partir del crepúsculo presenta una iluminación intermitente basada en la información que le transmite un sensor que mide el viento y los ruidos procedentes de los alrededores de la torre. Es un dispositivo que hace “visible” el ruido existente en el aire de la ciudad. Esta relación fluida y dinámica es entendida estructuralmente, y si algo caracteriza la vida contemporánea es su inestabilidad.

A pesar de que estos proyectos tienen una respuesta y un contenido formal individualizado, lo que los conecta con los nuevos medios no radica en ello, sino en su sistema de funcionamiento interno y de conexión con el entorno. Cada uno de ellos se adapta al ambiente y modifica sus conductas de acuerdo a las transformaciones y posibles cambios en él. Haciendo de la tecnología un sistema infraestructural, invisible, pero absolutamente presente, y despreocupándose de la necesidad de exclamar abiertamente dicha presencia, desplazan la posición de los medios hacia una actitud performativa, es decir, hacer espacio para que los medios operen, actúen y regulen. Esto brinda la oportunidad de pensar desde la arquitectura, no sólo nuevas formas, cada vez más sorprendentes, sino nuevas relaciones entre las cosas.

Si una forma, por más fluida que sea, una vez construida no presenta modificaciones, el diseño de un sistema de relaciones posibles, que defina reacciones, respuestas, estímulos, plantea una relación dinámica y cambiante, en la que el objeto arquitectónico pasa a ser un agente que posibilita la interacción, ampliando la plataforma para el intercambio.

Se abren nuevas maneras de entender la relación con el lugar. Por un lado el lugar real, con el cual se interactúa, se conecta, y deja de ser una relación referida a los aspectos con que tradicionalmente trabajamos, como ser vistas, relaciones de altura, densidades, materiales, preexistencias, sino que se incorporan la energía, los ruidos, los vientos, la temperatura, no en sentido estático y receptor, sino moldeable, inteligente.

En el momento de crear una obra arquitectónica, aunque se supone que se crea a partir de un cuerpo hinchándolo desde su interior y prolongándolo, para que la arquitectura tenga estructura y forma, en algún momento hace falta dar un salto o invertir el orden de la importancia de lo interno a lo externo. Una vez realizado este salto o inversión, la arquitectura empieza a imponer su estructura y formalismo.

Por lo tanto, la arquitectura que Toyo Ito llama metamorfosis del viento es aquella en la cual la película fina que sirve como cubierta va aumentando de tamaño como si fuera un globo y termina siendo la piel externa. Insistiendo en eliminar la pesadez que oprime al cuerpo, que se deriva de la fuerza arquitectónica; acoplándose al cuerpo humano y cuya suavidad llena todo el conjunto arquitectónico, y que hace sentir una sensación ligera y refrescante, en lugar de ser determinado rígidamente el lugar de actividades de la gente por la costumbre sistematizada llamada arquitectura.

Metamorfosis de la arquitectura

“...La acción arquitectónica está situada siempre entre la libertad de imagen y el dominio sistemático de su materialidad. En este espacio urbano que nos obliga a llevar una vida ambigua como la de hoy en día, es inevitable que la arquitectura también tenga la misma característica, oscilando entre la ilusión hacia la libertad y las limitaciones de la realidad.”

Toyo Ito

Si las expresiones basadas en un diseño constituyen una tarea encaminada a fijar la corriente constante de las imágenes, igual que la transformación de las imágenes en palabras, la propia obra construida se podría considerar como la fijación del lugar donde se desarrollan los actos continuos de los hombres, que pueden ser incluso caprichosos, cambian con el paso del tiempo, y los cubre con un abrigo constituyendo un espacio determinado. Por consiguiente se puede decir incluso que el auténtico aspecto de la arquitectura es aquel espacio suave y flexible, como si fuera una película delgada, que envuelve el cuerpo humano, y lo cubre en su totalidad.

Arquitectura sin exteriores

Una de las cosas que caracterizan el potencial contemporáneo de la práctica arquitectónica es la superación tradicional entre lo natural y lo artificial, entre lo racional y lo orgánico. Hoy lo artificial se constituye en naturaleza, está vivo, produce por sí mismo, no necesita de una inteligencia crítica para producir. La interesante relación entre lo artificial y lo natural es la creación del propio proyecto como algo que evoluciona y que, a partir de cierto momento, se vuelve independiente de la propia voluntad, del juicio crítico y de las circunstancias.

Puede que esa incapacidad cultural para juzgar a la naturaleza como producto esté tocando a su fin, en paralelo a la progresiva naturalización de lo artificial. Empezamos a estar en posesión de los instrumentos que nos permiten medir o modelar las organizaciones materiales y sus procesos, tanto si son de origen artificial como natural. Animar lo artificial y construir lo natural son los dos sentidos de la misma dirección.

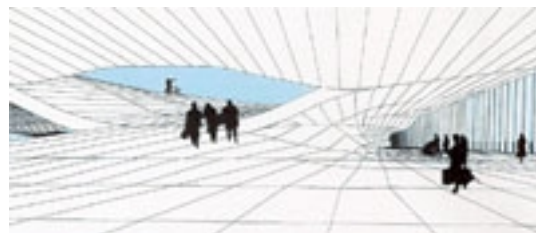
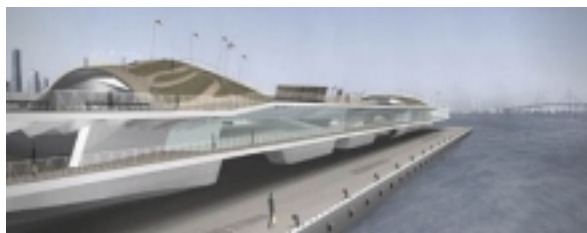
Terminal del puerto internacional de Yokohama

Proyecto ganador de Foreign Office Architects para el concurso de la Terminal de Yokohama, en agosto de 1997.



La propuesta de Zaera Polo y Moussavi plantea una arquitectura donde la forma no tiene apenas significado, de manera que se podría denominar como "arquitectura sin exteriores". Aunque el proyecto está situado en el límite entre la tierra y el mar, se podría decir que su propuesta intenta eliminar este límite diferencial. Da la sensación de que las 'losas', que deberían determinar la forma, se ondulan suavemente como si se trataran de un líquido extendiéndose hacia el infinito y proyectándose en el mar.

Este proyecto es tan original que, en ningún modo, parece una obra arquitectónica. Se puede considerar que la "losa" (o estructura conjunta suelo/bóveda), que presenta unas ondulaciones moderadas, se inspira en las olas de mar.



Los suelos presentan ondulaciones por todas partes. Todas las losas se ondulan en las tres plantas y a lo largo y ancho de sus enormes dimensiones, 50 metros de anchura y 500 metros de longitud.

Las tres capas de losas están superpuestas como si se tratara de la superficie de una duna. Y además, las losas superior e inferior se conectan entre sí en varios puntos mediante una pendiente en forma de curva tridimensional. Como consecuencia, la planta baja pasa a ser la primera planta y ésta la segunda sin que uno se dé cuenta. El proyecto desmonta por completo la idea común de que el suelo de un edificio ha de ser plano.

En este tipo de envolvente se plantea el concepto de pliegue, que es "...una interiorización del exterior, una incorporación de lo de afuera, que no se produciría ella sola si no hubiera verdaderas interioridades en otra parte. Plegar- desplegar no significa simplemente estirar- aflojar, contraer- dilatar, sino envolver- desenvolver, involucionar-evolucionar." *4)

En esta propuesta no existe el concepto de fachada. ¿Se puede considerar que una arquitectura sin fachada, aunque no esté enterrada bajo tierra, es realmente arquitectura?

La arquitectura no tiene por qué destacar su presencia, sino que tiene que unir los dos aspectos de la naturaleza –la superficie de la tierra y la del mar- para desaparecer más tarde, una vez realizada la unión de estos dos elementos.

Tanto una terminal de barcos como una de aviones son puntos de cambio de medio de transporte, entre la tierra y el agua, o entre la tierra y el aire. Lo que se requiere en estas instalaciones es que dicho intercambio se realice con armonía y regularidad.

*4) extracto del libro "El pliegue" Gilles Deleuze.

La gente que se acerca a la terminal de Yokohama, se traslada hacia el agua sin apenas sentir la presencia de la arquitectura. En este proyecto, la arquitectura no es más que un punto de paso, un instrumento de cambio de velocidad, de medio de transporte o de aspectos de la naturaleza.

Históricamente la arquitectura pretendía destacar la presencia del hombre frente a la naturaleza. Esta idea de arquitectura como algo concluido y simbólico ha perdurado hasta la actualidad, aunque las formas hayan ido cambiando. Pero ahora Foreign Office Architects muestran el sentimiento de respeto hacia el mar con una expresión de tamaño natural. Con sus expresiones no- arquitectónicas, y de la manera más directa y radical, demuestran el aspecto que debe tener hoy la arquitectura.

Una mediación diferencial

El concepto propuesto por el cliente como punto de partida del proyecto, indica una mediación entre el jardín y el puerto. La propuesta para la nueva Terminal de Yokohama tiene como objetivo realizar la mediación entre los dos elementos de ese concepto con un artefacto y no con una mera representación.

El propósito es conseguir una mediación de diferente naturaleza; una máquina de integración que nos permita movernos imperceptiblemente de unos estados a otros, transformando estos estados en grados de intensidad.

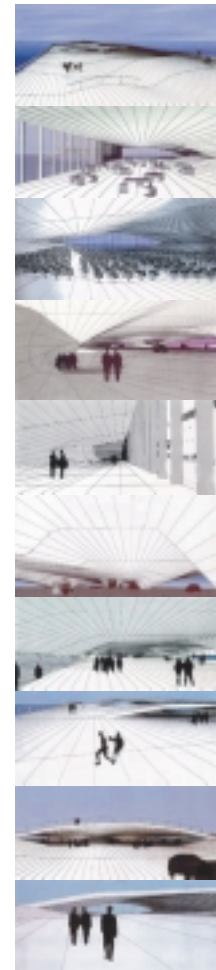
El suelo de la ciudad se conectará sin solución de continuidad al nivel del embarque, y desde allí se bifurcará para crear toda una variedad de acontecimientos urbanos. Como consecuencia, el edificio se convertirá en una prolongación de la ciudad.

La función de la plaza/terminal no es simplemente organizar los flujos, sino también configurar un campo de intensidad urbana mediante la ampliación de múltiples caminos y direcciones.

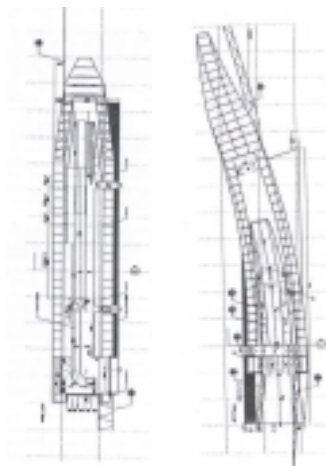
La superficie del suelo se dobla sobre sí misma, formando pliegues que no sólo producen y contienen los caminos que atraviesan el edificio, creando así las condiciones diferenciales del programa, sino que también proporcionan resistencia estructural. Así es como desaparece la separación tradicional entre envoltura constructiva y estructura portante.

Se ha evitado el uso de elementos segmentados como columnas, paredes o pavimentos, a favor de un cambio hacia una materialidad donde la diferenciación de los esfuerzos estructurales no esté determinada por elementos codificados, sino por ciertas singularidades dentro de un continuo de carácter material.

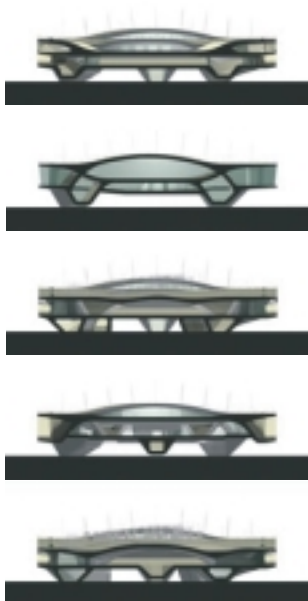
Yokohama es un muelle donde uno nunca vuelve sobre sus pasos. El proyecto está generado a partir de un diagrama funcional *5) que trata de evitar esa organización lineal tan característica de los muelles.



*5) diagramas, explicados en el código virtual, capítulo 4



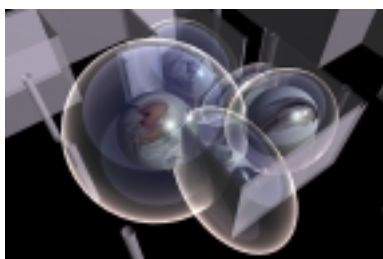
Sea cual sea la dirección en que atravesemos el muelle, siempre tendremos la sensación de que no volvemos. El valor del proyecto no radica en sus cualidades formales ni en su manifestación cultural, sino en su comportamiento espacial. El desarrollo diagramático permite precisión en la elaboración, pero también genera interpretaciones más ambiguas del resultado. La ambigüedad es una de las grandes posibilidades de operar con diagramas.



En Yokohama, la información formal y funcional se incorpora luego al diagrama para determinar la escala y la geometría de las deformaciones superficiales; y también se incorpora la información técnica sobre la escala de las estructuras portantes. Sólo después de haber absorbido toda esta información, el diagrama se convierte en un dibujo que ha adquirido determinaciones métricas y geométricas.



Blobs



Varios arquitectos han comenzado a investigar la posibilidad de organizaciones topológicas superficiales como alternativas a los volúmenes cartesianos.

Greg Lynn utiliza técnicas basadas en el tiempo y el movimiento para la evolución de arquitecturas flexibles y dinámicas.

Las metáforas arquitectónicas clásicas de estaticidad y equilibrio son reemplazadas por procesos de diseño arquitectónico más vitales, los cuales son literal y conceptualmente animados. Las formas y organizaciones de los edificios evolucionaron a través de la interacción de fuerzas dispares y ambientes basados en la influencia del tiempo, a

partir de los cuales el diseñador marca su crecimiento, transformación y mutación. Esto requiere la utilización de geometrías topológicas *6) que son capaces de ser curvadas, torcidas, deformadas y diferenciadas, a la vez que mantienen su propia continuidad.

*6) La topología es generalmente clasificada dentro de la rama de la geometría. Estudia los razonamientos matemáticos sin consideración a significados concretos. Se la llama a menudo, geometría de la cinta elástica, de la lámina elástica o del espacio elástico, pues trata aquellas propiedades de las figuras geométricas del espacio que no varían cuando el espacio se dobla, da la vuelta, se estira o deforma de alguna manera.

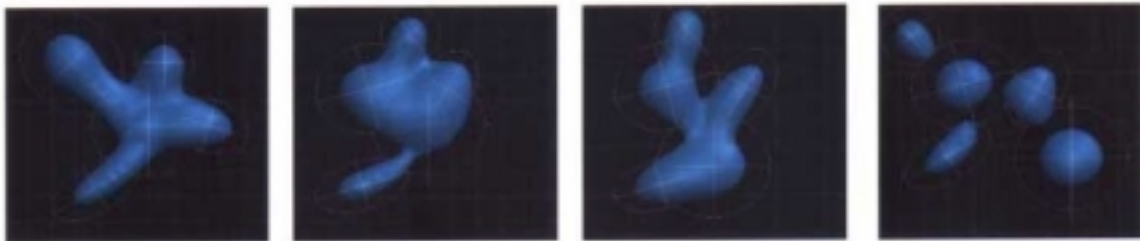
“Blobs” constituyen una intervención formal en las actuales discusiones acerca de lo tectónico. Esto quiere decir que, intervienen en el nivel de la forma, pero prometen filtrarse en aquellos espacios de la representación donde lo general y lo particular han sido forzados a conciliar. Son entidades fluidas que sugieren estrategias alternativas para la organización estructural y la construcción, que provee nuevas y complejas maneras de relacionar lo homogéneo o general con lo heterogéneo o particular.

Estas formas no pueden ser reducidas a una esencia tipológica, ya que no existen dos idénticas; la forma y organización de una “blob” es contextualmente intensiva y por lo tanto, dependiente de las exigentes condiciones de organización interna.

También poseen la habilidad de moverse a través de espacio como si éste fuera un sistema acuoso; por lo tanto, su forma es determinada no sólo por el medio ambiente sino por el movimiento.

La imagen, morfología y comportamiento del blob presenta una entidad mixta y viscosa capaz de incorporar elementos externos dispares hacia la misma.

El término blob connota algo que no es ni singular ni múltiple, pero comportándose como una malla o red singular que en su forma puede ser virtualmente multiplicada y distribuida.



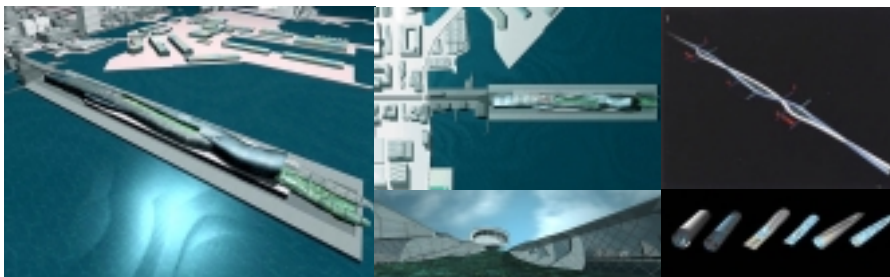
Modelos de blob

La ‘animación’ es un término que difiere, pero es a menudo confundido con el movimiento. Mientras que el movimiento implica una acción y un cambio, la animación implica la evolución de una forma y su fuerza formal... lo que hace a la animación un tema tan problemático para los arquitectos, es el hecho de que han mantenido una ética de estaticidad en la disciplina. Debido a esta dedicación por la permanencia, la arquitectura es uno de los modos del pensamiento basados todavía en lo inerte. Más que su tradicional rol de proveer el abrigo, los arquitectos deben manifestar la cultura con la estaticidad. Este deseo de perpetuidad está íntimamente ligado a intereses acerca de la pureza formal y autonomía. Desafiando estos preceptos mediante la introducción en la arquitectura de modelos de organización que no son inertes, no implicará una amenaza a la esencia de la disciplina, sino que por el contrario, generará un avance en la misma.” *7)

Terminal de Yokohama. Proyecto de Greg Lynn

La propuesta de Greg Lynn para el mismo concurso, basa su partido en “tubos” que trazan una fina línea de división entre el espacio interior y el exterior.

La Terminal portuaria de Yokohama es una compleja localización de movimiento e intercambio entre los visitantes a Yokohama y sus habitantes, entre diferentes modos de transporte, y entre los paisajes urbanos y acuáticos.



*7) extracto del libro “Animate form”. Greg Lynn (página 9)

Este proyecto considera en estos intercambios dinámicos una oportunidad de celebrar la experiencia de las corrientes fluidas e ininterrumpidas del movimiento. El movimiento liso y continuo definirá las funciones internas del puerto, así como la relación entre la ciudad y el mar.

Las terminales portuarias simbolizan históricamente un umbral a la ciudad con una cara planar que no es parte del tejido urbano, ni parte del paisaje acuático. Este proyecto, en cambio, proporciona una secuencia más continua antes que una transición precipitada entre la tierra y el mar ocupando el umbral y estirando la duración de la llegada a lo largo de la longitud total del puerto. Esta extensión establece una transición gradual entre la ciudad y el mar y ofrece múltiples oportunidades de mezclar visitantes y ciudadanos. El proyecto captura las corrientes y los flujos de pasajeros y de ciudadanos en una mezcla dinámica.

La transición ocurre en dos direcciones a lo largo del puerto, el primero desde el mar hacia la ciudad – que define el puerto- y el segundo desde la ciudad hacia el agua –que define el jardín. Cada uno se define espacialmente como un tubo distinto que se desarrolla y aplanan en su superficie.

A partir de la llegada desde el mar, el pasajero pasa a través del volumen de la terminal que gradualmente se transforma en la superficie de la plaza. Asimismo, el ciudadano llega a un jardín cuyo terreno natural se revela en el mar como una superficie. Debido a la interconexión entre estas secuencias, los pasajeros experimentan el paso por un jardín a su llegada, y los ciudadanos comparten la experiencia del transporte. El proyecto combina estos dos pasos, de modo que uno esté participando siempre en aspectos de ambos simultáneamente.

De esta manera, las funciones de jardín y puerto se combinan.

La arquitectura de esta relación de espacios es intrínsecamente topológica. Las superficies deben transformarse en volúmenes, los materiales y los espacios deben poder mediar entre los grados de interior y exterior de una manera fluida y continua.

Topografías inestables

La exploración de la superficie del suelo aparece hoy como el componente más inestable y revelador de las formas emergentes. Ya no estamos sujetos a un espacio concreto, sino que nuestra vida se ve abocada a atravesar permanentemente nuevos espacios, en vez de dominar un espacio único. Volvemos a ser una cultura nómada. El problema de la práctica nómada, una práctica de extranjería, podría asimismo plantearse como el problema de la reconfiguración del suelo.

Si una figura sólo se perfila sobre un fondo, la arquitectura se enmarca siempre en el suelo que ocupa. Es el suelo en su sentido más amplio el que nos permite reconocer los rasgos de la arquitectura como figura. ¿Cómo puede enmarcarse la arquitectura en un suelo cada vez más inestable, tanto en su naturaleza como en su delimitación? *8)

Redefinición de la superficie del suelo

El enorme interés en torno al paisaje, tan común en las discusiones arquitectónicas contemporáneas, es un signo inequívoco de que ya no confiamos en las relaciones clásicas entre el edificio y el suelo, ni en la definición convencional del suelo como algo delimitado, estable, horizontal, determinado y homogéneo. Por el contrario, el paisaje sólo es interesante si lo entendemos en su sentido más amplio; como una categoría del sistema operativo topográfico, y no como una categoría del entorno construido; una “plataforma” y no un “sitio”.

Los proyectos de superficie no tratan sobre la ausencia del suelo, sino sobre su redefinición y sobre la creación de una serie de técnicas. Una nueva disciplina del suelo. La manipulación de la superficie del suelo ha sido una constante, transformando un elemento que normalmente lleva un código fijo, en un campo activo, complejo y mutante.

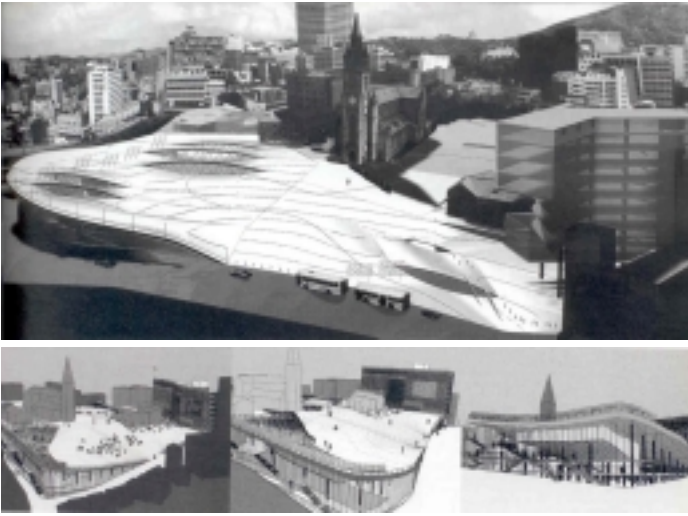
La ambigüedad entre la superficie y el espacio, entre la bidimensión y la tridimensión, es presentada como alternativa a la contraposición entre el suelo y la figura arquitectónica. La superficie ya no es sólo la envolvente del espacio, sino también su determinante, ya que entre ambos surge una estrecha relación.

*8) Alejandro Zaera. Quaderns 220

Una segunda estrategia es la ambigüedad entre el suelo y la envolvente. En vez de contraponer ambos elementos a la manera clásica, se indaga en la indeterminación existente entre ellos. La arquitectura ya no se presenta como una entidad vertical y activa construida sobre la superficie plana del suelo, horizontal y pasiva.

Entonces el suelo se convierte en una superficie activa, un plano construido del que la arquitectura emerge como una figura improbable y fluctuante.

A diferencia de los suelos tradicionales, los “nuevos suelos” son una construcción artificial y no un espacio natural desde el punto de vista físico ni cultural. No son abstractos, ni neutros, ni homogéneos, sino concretos y diferenciados –es decir, no son figuras ni fondos, sino sistemas operativos- ;no tienen un marco determinado, ya que el campo donde existen no es ningún fragmento, sino un ámbito diferenciado y afectado por procesos externos. No son macizos sino vacíos, y presentan una estructura diagonal en vez de una estructura determinada por la gravedad.



Dentro de estos lineamientos de proyecto se ubican las obras de Foreign Office Architects, tales como la Casa Virtual y la Terminal del puerto internacional de Yokohama; así como también el proyecto para la reordenación del entorno de la catedral de Myeong-Dong en Seúl.

En este proyecto se debía convertir un conjunto arquitectónico muy fragmentado en un complejo coherente. En lugar de introducir otra figura en un contexto ya demasiado denso, la idea era construir una base nueva para todo el complejo.

Cada vez cuesta más definir los límites de interacción de la obra arquitectónica.

En el caso de Myeong-Dong, como en el de Yokohama, la intervención se extiende hasta los límites mismos del espacio disponible, de modo que objeto y marco, figura y

fondo, se confunden. Se produce con gran intensidad la infiltración del edificio en la estructura de la ciudad al emplearse un doble mecanismo de incorporación o prolongación de las actividades urbanas en su interior, y al tratarse la propia cubierta del edificio como extensión o prolongación del suelo público contiguo.

Parece llevarse hasta límites antes no imaginados los conceptos que impulsan la ruptura del binomio fondo- figura o arquitectura- lugar. Los límites del proyecto se han disuelto; el edificio enraíza en la ciudad a través de los flujos y las actividades. Las fachadas pierden su condición de frontera al ser simultáneamente superficies activas, los suelos pierden su condición estratificada y paralela, lo que conlleva a la continuidad espacial.

4. El límite virtual.

La existencia artificial de la arquitectura

Desde su origen, la arquitectura ha sido el arte de organizar la realidad física, el acto de establecer el orden material del orden cultural. Hasta ahora esto significó trabajar con lo material y lo análogo.

Sin embargo, a medida que nuestra civilización se sumerge más profundamente en la era de la información, las expresiones culturales son cada vez más desmaterializadas y virtualizadas. La nueva civilización presenta un gran desafío a los aspectos corporales de nuestra humanidad y transitivamente de la arquitectura.

La era de la información acelera el desplazamiento de lo material, lo real, y lo corpóreo.

Los espacios mediáticos son otras de las experiencias que se nos ofrecen, espacios en los cuales no es importante el aspecto físico, sino que lo que interesa es aquella neutralidad que sea capaz de configurar interiores modificables, transformables, generados en torno a sistemas de objetos intercambiables.

La atención por la experiencia concreta, la estabilidad y presencia física continúa declinando a medida que la imagen, la impresión, lo yuxtapuesto, lo superficial e interfacial, y la fluidez toman interés creciente. Lo tectónico se contrapone con lo etéreo. El lenguaje de texturas está siendo depuesto por el lenguaje de imágenes.

Todo esto indica que el acto arquitectónico se está desplazando desde la materialización a la visualización, reinterpretando los conceptos de espacio y lugar como existencia.

Perfil borroso del individuo

La similitud de la imagen que Gilles Deleuze presenta del nómada genera coincidencias con la aparición de cambios de conducta en las sociedades avanzadas, derivados en gran medida de cambios económicos, tecnológicos y demográficos parejos. En términos sociológicos esta nueva forma de ser se describe convencionalmente como un aumento de la movilidad y, paralelamente, una disminución de la importancia de la familia y de la razón doméstica, esa asociación tradicional establecida entre un lugar, una casa, y una localización física en la que inscribir la propia existencia.

No se trata de la aparición de un perfil específico, de un nuevo sujeto, sino de la floración simultánea de un conjunto de pautas sociales que tienen de común denominador el rechazo hacia el modelo tradicional de la familia como referencia vital.

Este modelo de conducta fue investigado por Toyo Ito desde la arquitectura, estudiando sus implicaciones en el espacio doméstico a través de su proyecto para la "chica nómada de Tokio".

Vivienda Pao



Toyo Ito proyecta unas mínimas y tenues estructuras, prácticamente cabañas o tiendas de campaña, en las que quedaría apenas encerrado el ámbito de la privacidad. En ellas habita una figura emergente y especialmente singular en Japón: una mujer joven, independiente y consumista.

Precisamente la mujer que vive sola y que vaga por la inmensa ciudad de Tokio, es la que más disfruta de la vida de esta ciudad, pero, ¿qué es una casa para ella?

El concepto de casa está desperdigado por toda la ciudad y su vida pasa mientras utiliza los fragmentos de espacio urbano en forma de collage.

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

Lo problemático e importante es el medio en que la mujer nómada realiza su existencia. Un conjunto de artefactos o muebles en los que ya no se vislumbra la técnica o la memoria como signos, sino simplemente algunos instrumentos. Estos objetos se eligen a través de su vínculo con las principales actividades desplegadas por la mujer nómada; un programa estrictamente ligado a lo más inmediato de la existencia diaria.



Mediante esta manera de habitar la ciudad, entendida como infraestructura de su ocio o su trabajo, se borran los límites de la casa, de su privacidad, hasta convertirla en un pequeño lugar de gran fragilidad.

Estas viviendas aparecen flotando sobre la ciudad, posándose sobre lugares privilegiados, allí donde la ciudad ofrece un magnífico espectáculo de luz, transformada en una segunda naturaleza que invita a pasear y consumir. La mujer nómada es parasitaria porque no produce como los habitantes sedentarios. Pero sin embargo cumple una función en la mecánica del capitalismo postindustrial, pues su consumismo es funcional al sistema.

Por lo tanto, la ciudad habitada por los nuevos nómadas no es sólo la que tiene presencia física sino aquella definida por la circulación continua de flujos invisibles, flujos de información y económicos que han dado lugar a un drástico cambio de escala. La ciudad en la que vive el sujeto posthumanista es el mundo entero, la ciudad global.

Mediante las imágenes de las cabañas flotando sobre Tokio se ve como la ciudad ha perdido en ellas su identidad, y ha sido transformada digitalmente en una ciudad borrosa. Las viviendas se posan a modo de parásitos en este medio ya casi natural, estando y no estando en él. Diferenciándose en su tamaño, minúsculo, y en su autonomía. No forman un cuerpo social, siendo su disposición no coherente, sino aleatoria. Una posición diferente, externa al sistema pero funcional a él, al igual que la geometría que las define, que subraya la alteridad en las formas de vivir la ciudad y el ámbito privado. La privacidad, reducida a mínimos, sólo estará protegida por un fino velo, una segunda piel que abarca unos pocos objetos.

Estas viviendas pao anuncian un modo de instalarse en el mundo contemporáneo atravesado por su misma fugacidad, sin memoria ni futuro, en un presente continuo y un espacio ubicuo siempre idéntico a sí mismo.

Casa Virtual



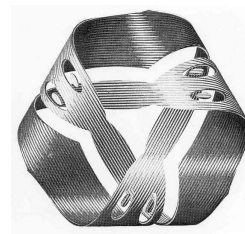
En este proyecto se busca desvelar los efectos que una estructura física produciría en determinadas identidades y formas de la vivienda. El planteamiento para crear lo virtual no consiste en reemplazar lo real por un sofisticado sustituto, sino más bien en dismantlar el complejo montaje de los usos sociales, las organizaciones espaciales y las cualidades materiales que han llegado a constituir lo que solemos entender por una 'casa'.

La Casa Virtual de Foreign Office Architects representa una casa sin otro cliente ni otra ubicación que la de un seminario de arquitectura organizado por Any Corporation.

Un lugar y un cliente paradigmáticos para ensayar los nuevos valores y técnicas con los que construir la casa posthumanista.

La práctica de Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi asume que la condición de virtual deje de ser vaga e indeterminada. Y con ella, que las velocidades, las técnicas y los modos de los procesos de actualización dejen de ser mágicos, para pasar a ser, a la vez, deliberados e impredecibles. Más aún, exige el más alto grado de precisión en la determinación de las potencialidades, los instrumentos y los materiales, así como de las relaciones operativas entre ellos.

El lugar de la casa no será más que una densificación del trayecto, un nódulo, donde se concentran y pliegan intensidades para definir la expresión mínima del habitar, de la idea de interior que es consustancial al habitante. El camino se plegará sobre sí mismo dibujando una cinta de Moebius *9) que es tanto un exterior como un interior, que niega la interioridad como una forma radical de instalarse frente al mundo.



Cinta de Moebius I
xilografía, 1961
M. C. Escher

Es el dominio de la información lo que le permite al nómada estar y no estar, tener una presencia incorpórea; es a través del conocimiento como ha aprendido a adoptar una posición mimética, a ser parte de ese material que es la ciudad- mundo- naturaleza. Así pues, el bucle en el que se instala está, él mismo, mimetizado, camuflado en el contexto en el que cada ocasión se organiza.

Con objeto de cuestionar estas categorías convencionales del habitar, cada cara de la superficie doblada irá cambiando su condición de cobertura interna a otra de envoltorio externo, perturbando así la orientación de las relaciones entre la superficie envolvente y la oposición entre interior y exterior. El cerramiento y la estructura se generan mediante manipulaciones topológicas situadas en la superficie. Se trata de manipular una plataforma abstracta de características irregulares con el objetivo de presentar alternativas a la compartimentación tradicional del espacio doméstico.

Cada habitación se combina con otra para formar una banda de doble cara y doble uso. Cada banda así compuesta se combinará con otras para crear una organización de habitaciones más complejas, en que las bandas dobladas crecerán también en tres dimensiones. Las habitaciones no son partes segmentadas de la estructura, sino que, por el contrario, son puntos singulares de un espacio continuo.

*9) La cinta de Moebius es una superficie del género denominado 'semicerrada', en razón de que la porción de espacio que circunda al crearse no permanece aislado del exterior sino que adopta una curiosa situación de "adentro-afuera". Se caracteriza por poseer una sola superficie que se curva sobre sí misma y que también posee un solo borde.



Para explorar los gradientes de las distintas condiciones que tienen lugar en la superficie doblada, antes de la codificación del habitar se clasificaron las diferentes zonas en tres posibles cualidades de la superficie: ‘envoltorio/ cobertura’, ‘interior/exterior’ y gravedad dentro/gravedad fuera’. La superposición de estas tres categorías diferentes creará las condiciones para el uso de esta topografía del habitar.

En este punto, el sistema podría multiplicar el cuerpo de la casa hasta el infinito, algo parecido a un terreno profundo, habitado y hueco, de la habitación a la ciudad.

Esta conformación geométrico- laberíntica de la Casa Virtual en la que uno nunca llegaría a poder “estar”, que es puro devenir, permite visualizar en estos proyectos un esfuerzo extra por provocar, por producir un extrañamiento, por presentarse a sí mismos como un deliberado esfuerzo de negación de cualquier posible imagen unificada o totalizadora. Un intento por generar un cuestionamiento de los valores y manifiestos en los que la vida

cotidiana tiende a regularse.

La casa posthumanista no alberga ninguna intimidad, ninguna forma de confort perdurable, ningún consuelo. No es un refugio de la ciudad genérica sino un punto de observación, un alto en el camino.

Pero no puede pensarse esta casa al margen de nosotros mismos. Debe pensarse como una forma de habitar que está anticipando una topología global frente al territorio segmentado de las culturas tradicionales. Una forma de habitar que cuestiona los límites y fundamentos de lo público y lo privado.

Esta forma de habitar que opera sobre la convención de la ciudad moderna, en los pliegues de la arquitectura moderna, puede entenderse como develadora de los nuevos lugares en los que se producen intercambios, de nuevos lugares donde, quizás, se constituyen hoy formas paralelas de habitar lo público y lo privado, adecuadas a los procesos de transformación a los que nuestras vidas están sometidas.

El código virtual

Terminal Yokohama
FOA

Lo virtual es la posibilidad de mirar la realidad y ver cosas que no existen pero que, en cierto modo, están presentes, latentes, contenidas dentro de esa realidad, aunque aún no hayan sido actualizadas. Dentro de la tradición idealista occidental, la práctica de la arquitectura se ha venido desarrollando en la esfera utópica o la conservadora. Lo virtual abre un interesante abanico de posibilidades para esta práctica, en la que los productos no son ni reales ni ideales.

Según Alejandro Zaera Polo, “...no nos interesa la arquitectura virtual, sino lo virtual en la arquitectura. La materialidad es finalmente la condición necesaria de la arquitectura; y el diagrama, el instrumento que nos permite construir nuevos compuestos materiales.”

Lo interesante de operar con diagramas y abstracciones es que permiten sintetizar nuevos materiales y desarrollar el proyecto como un proceso de transformación material, más que intentar traducir un discurso teórico en arquitectura. El potencial de los diagramas y de los medios informáticos no es la capacidad de producir mundos virtuales, inmateriales, sino la posibilidad de sintetizar nuevos materiales y trabajar con ellos con un rigor que no era posible antes de la aparición de estas herramientas. Lo que se trata de explorar con estos medios no es la posibilidad de generar un mundo paralelo inmaterial, sino la posibilidad de poner en un mismo plano materiales distintos de manera que puedan producir un ensamblaje híbrido entre ellos.



Casa Moebius
Ben Van Berkel

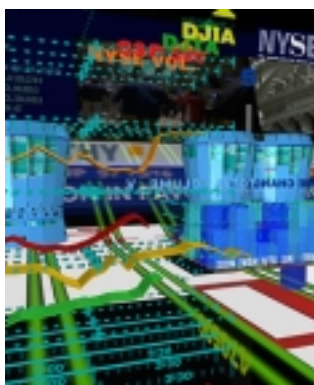
Los diagramas, dibujos y gráficos constituyen el contenido técnico de la arquitectura no representativa. Los diagramas se han convertido en un tema clave del discurso arquitectónico actual.

Un diagrama es esencialmente una organización material que prescribe un comportamiento. No contiene necesariamente datos métricos o geométricos; éstos son fruto del despliegue de otros diagramas o de la información. Sin embargo, un diagrama puede estar ligado a ciertas áreas de actuación, por ejemplo, a determinado tamaño o a la extensión de las organizaciones en estudio, y se refiere a procesos que ocurren a veces en el espacio real y a veces en otras dimensiones de la realidad. Un diagrama es capaz de absorber y encarnar niveles crecientes de complejidad e información, sin alterar necesariamente la naturaleza de su comportamiento.

El diagrama consiste en saber en cada momento, con la mayor precisión, cuál es el nivel de determinación que puede aplicarse. En un proceso diagramático, el proyecto desarrolla una constante capacidad de desencadenar nuevas virtualidades, nuevas posibilidades, para seguir desarrollándose potencialmente hasta el infinito.

Los diagramas son utilizados de un modo literal, como instrumentos para determinar y explorar el comportamiento arquitectónico. Estos no contienen las determinaciones formales definitivas del proyecto; ha de haber varios mecanismos de mediación entre la forma del diagrama y la forma final del edificio.

Existencia artificial de la arquitectura



Cada nuevo edificio es el resultado de circunstancias específicas, determinando la apariencia de la arquitectura y sus significados profundos.

Actualmente se está desarrollando un interés hacia una mayor complejidad edilicia, ya no basada en la geometría euclidiana, sino en volúmenes generados por computadora que presentan un desafío hacia toda referencia de sistemas rectilíneos. Algunos arquitectos han comenzado a explorar nuevas fronteras, como la idea de un edificio "virtual" que solamente existe en las pantallas.



Asymptote ha diseñado el Guggenheim Virtual Museum, así como también ha creado un ambiente laboral on-line para el New York Stock Exchange.

Estos son espacios cuya existencia primaria se generará en las pantallas de las computadoras, y producen una reinterpretación del concepto de espacio laboral y cultural conocido hasta el momento.

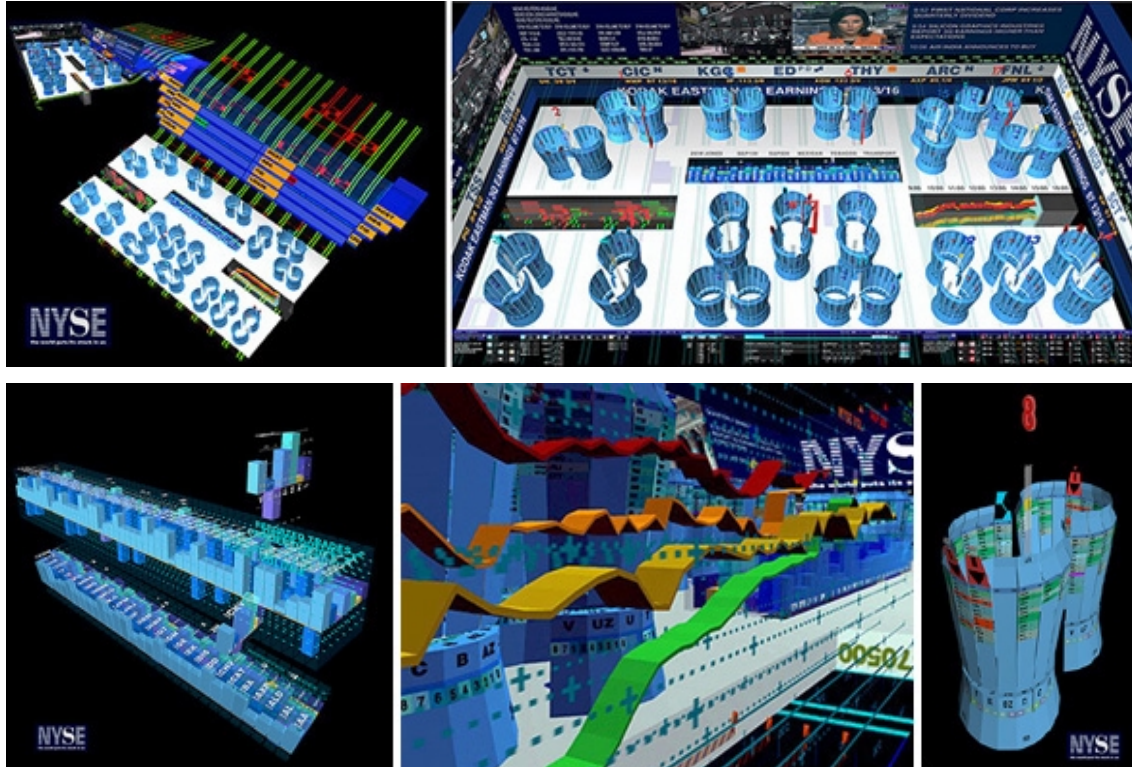
Tradicionalmente, la razón de la arquitectura se centra en su solidez y durabilidad, cualidades relativas que son dejadas de lado por el dominio de lo virtual.

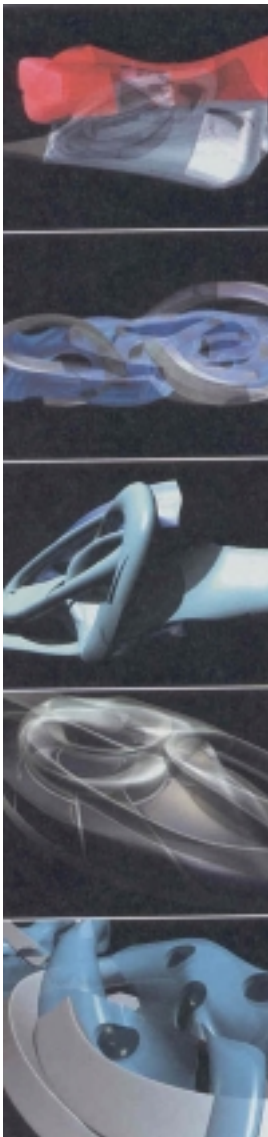
Hani Rashid, de Asymptote, tiene una diferente idea del futuro: "... al referirse a la arquitectura del próximo milenio, hay dos condiciones principales a tener en cuenta. El espacio físico de la arquitectura tal y como la conocemos, en la cual se mantiene la visión de espacio, forma y permanencia; y el dominio de la arquitectura virtual que emerge del territorio digital de Internet. Objetos, espacios, edificios e instituciones pueden ahora ser construidos, comprendidos, experimentados y manipulados a través de una red global. Esta es una nueva arquitectura de fluidez, mutación y movimiento basada en los avances tecnológicos y lograda por el deseo humano de probar lo desconocido. El camino inevitable para ambos tipos de arquitectura, la real y la virtual, será el de la fusión y convergencia."

New York Stock Exchange (NYSE)

Asymptote ha diseñado un espacio laboral on-line para la Bolsa de Comercio de Nueva York. El proyecto se presenta como un espacio multidimensional que genera una renovación y un rediseño del área operacional existente de la Bolsa de Comercio.

Integra una base de datos que almacena flujos de información, datos y modelos de correlación en un ambiente arquitectónico tridimensional sin precedentes. El espacio virtual es un modelo de desarrollo de actividades y eventos para los usuarios, creando un espacio interactivo navegable con infinitas posibilidades de movimiento, experimentación y visualización.





Guggenheim Virtual Museum

Asymptote creó el primer museo virtual que existirá esencialmente en Internet. Este museo tiene la ambición de generar un nuevo paradigma arquitectónico.

Más específicamente, el Guggenheim Virtual Museum no sólo provee un acceso global a todos los museos Guggenheim incluyendo los típicos servicios, archivos y colecciones, sino que también brinda una situación espacial única para ser experimentada por el visitante virtual. Por lo tanto, el museo virtual es un espacio ideal para el despliegue y experiencia del arte y eventos creados específicamente para el medio digital interactivo, donde la participación simultánea es lograda para una audiencia distribuida alrededor del mundo.

El museo virtual emerge de la fusión del espacio de información, el arte, el comercio y la arquitectura, para convertirse en el primer edificio virtual de importancia del siglo XXI. Aparte de crear un ambiente en el cual las obras de arte pueden ser gratamente admiradas, Asymptote logra que su arquitectura virtual sea interactiva. Mediante su utilización, los visitantes modifican su apariencia, a la vez que desafían la solidez e inalterabilidad de la arquitectura en general y de los museos en particular.

Al igual que el arte que alberga, el Guggenheim Virtual se presenta fluido, redefiniéndose a sí mismo de acuerdo a las circunstancias.

Conclusión

La desmaterialización del concepto de límite presenta ciertas miradas que varían según la concepción y visión del espacio arquitectónico.

A medida que las formas de pensamiento y la sociedad evoluciona, distintas posturas vislumbran un nuevo camino. Existen diversas posturas arquitectónicas que reflejan maneras de pensar y sentir acordes a un momento en el cual la diversidad, las modificaciones, el cambio de relaciones y la fluidez adquieren cada vez una mayor presencia.

La esencia del límite oscila entre la existencia física, como una entidad palpable; y la virtual, como una versión mediatizada de la realidad. La indeterminación del mundo moderno presenta proyectos en los cuales se vislumbra un proceso de disolución de la materia, adquiriendo imágenes cada vez más fluidas, difusas y cambiantes.

La transparencia, como un primer paso, permite la desaparición visual de los contornos en una constante búsqueda de la disolución absoluta de los bordes, logrando superficies ligeras sujetas a transformaciones.

Aparecen mecanismos nuevos proclives a siluetas desvanecidas, a formas vagas, a la continua fluidez entre espacio exterior y espacio interior. Una arquitectura hecha desde el interior hacia el exterior, en combinación con la naturaleza, a través de una transición capaz de generar espacios elásticos y flexibles, decididamente topológicos.

Se genera una tendencia a provocar la pérdida de referencia posicional; una nueva voluntad de remontar el fondo hasta la superficie, de convertir, en definitiva, la tierra y el suelo en el propio proyecto.

Se trata de constatar cómo el lugar se constituye él mismo en el proyecto.

El mundo de las formas arquitectónicas se sustenta en un conjunto de principios geométricos que han ido evolucionando desde la antigüedad. Ese conjunto de conocimientos, que es el que nos facilita imaginar, describir y construir los modelos y las obras que de ellos se derivan, define criterios y reglas que nos permiten representar el objeto arquitectónico en términos de su dimensionalidad y la de sus componentes.

En la actualidad, el marco de actuación no es tampoco estable ni tectónico. La ciudad se convierte poco a poco en el paradigma de lo indeterminado, produciéndose variaciones en el suelo y en las actividades.

Recientemente, con el surgimiento de la topología, la disciplina que estudia la continuidad y su comportamiento en las formas al margen de la problemática de su dimensionamiento, los arquitectos han comenzado a vislumbrar y aplicar la concepción de un sistema formal que tiene apenas significado, caracterizando la estructura de espacios internos en sus obras.

A diferencia de la geometría, la topología se orienta al estudio de características cualitativas en el comportamiento de la forma tales como la continuidad y la conectividad, en función de las invariantes a ella vinculadas y de las transformaciones que se producen en aquellos objetos que son sometidos a deformaciones continuas. La continuidad es la propiedad que permite que un cuerpo pueda deformarse dimensionalmente sin pérdida o incremento de sus características topológicas primarias.

El estudio del comportamiento topológico de las formas, desde el punto de vista de sus potencialidades de aplicación en arquitectura, abre una puerta, misteriosa, a un fascinante mundo de posibilidades a ser exploradas.

El vínculo común que une a estas imágenes arquitectónicas actuales, resalta la especial relación producida entre figura y fondo o entre suelo y arquitectura; su condición de simultaneidad por encima de la de contraste.

Parece haber desaparecido la objetualidad tan común a la arquitectura, y haber sido sustituida por una voluntad más extensa y abierta en la que se tratase de crear ambientes, de valorar los vacíos como partes integrantes de las obras, de preocuparse por la reproductibilidad de las superficies y la desterritorialización sobre ellas de las actividades y los programas, en definitiva, parece confirmarse el impulso hacia la disolución del tradicional binomio figura-fondo.

El objeto construido se diluye en el contexto, perdiendo su identidad reconocible. Pero logrando una integración y fusión tal con el lugar, que deja de visualizarse el límite entre uno y el otro, entre lo construido y lo natural.

Durante toda la tradición clásica el paisaje o el lugar han tenido, en mayor o menor grado, una participación pasiva o escenográfica permanente, papel que le ha correspondido también a la arquitectura, que ha desarrollado asimismo este símbolo de representación de lo estable. A lo largo de este siglo, sin embargo, hemos asistido a una progresión de cambios de estos roles. Primero la arquitectura ha ido perdiendo esta estabilidad, tanto en lo formal como en lo conceptual, al construir objetos libres y desvinculados del suelo y del lugar, o al hacerse formalmente inestable, flexible en sus usos, y desarrollarse cada vez más ingrátida, efímera y ligera. Posteriormente, estos desplazamientos han comenzado a extenderse al propio suelo. El suelo, hasta entonces tranquilizante símbolo de la estabilidad y soporte aparentemente inalterable de las actividades humanas, ha cambiado radicalmente.

El ambiente de interacción también se ha desarrollado a partir de la concepción de espacios mediáticos, que generan una notable evolución en la manera de visualizar y experimentar el hecho arquitectónico. A partir de la era de la información las expresiones culturales son cada vez más desmaterializadas y virtualizadas.

Las actividades que realiza el hombre se desarrollan cada vez más en espacios virtuales, carentes de realidad física. Este hecho lleva a cuestionar los fundamentos de la arquitectura y la significación de estos espacios a nivel social, lo cual también conlleva el interrogante acerca de la pertenencia de estos espacios al ámbito de la arquitectura.

Pero ya no pensamos la arquitectura en términos de inmovilidad sino en términos de interactividad.

“Fluidez” es la palabra clave de la tecnología de la información, la cualidad dinámica que caracteriza al momento actual: una época cuyos mensajes se expresan cada vez en forma más metafórica, también en arquitectura.

“Un edificio ya no es bueno solamente porque funciona (...). Sabemos que este proceso de metaforización permea una gran parte de la arquitectura actual y que su campo fundamental es la interiorización del paisaje y la relación entre hombre y naturaleza.”

Antonino Saggio, extracto del epílogo a *Hyperarchitecture Spaces in the Electronic Age*.

La mediación entre artificio y naturaleza se presenta como símbolo y metáfora de la disolución. Evoluciona una concepción del paisaje como un gran paradigma de la investigación contemporánea sobre arquitectura que pone de nuevo en juego la relación entre ésta y la naturaleza; y una tercera substancia que concibe el espacio como “sistema” y no como mecanismo sólo vinculado al interior del edificio.

Se produce una reflexión sobre la producción arquitectónica contemporánea, que busca investigar en múltiples direcciones las influencias que han ejercido las diversas transformaciones del pensamiento, el arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad.

Se reinterpretan los conceptos de espacio y lugar, como entidades en continuo movimiento, transformables y en algunos casos virtualizadas, desplazando el acto arquitectónico de la materialización a la visualización. Todo indica que nos encontramos ante un cambio en la concepción y en el pensamiento. Las formas se diluyen, los materiales buscan adaptarse a la discontinuidad y lograr volumetrías complejas que denoten una existencia física en una continua búsqueda por la inmaterialidad.

Bibliografía

Arte y Arquitectura: Nuevas afinidades. Julia Schulz-Dornburg.
Editorial GG, Barcelona, 2000

La idea construida. Alberto Campo Baeza.
Universidad de Palermo. Colección Textos de Arquitectura y Diseño.

Escritos. Toyo Ito.
Colección de Arquitectura. 41

Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización.
Hans Ibelings. Editorial Gustavo Gili

Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.
Josep Maria Montaner. Editorial Gustavo Gili, 1997.

Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea.
Ignasi de Solà Morales. Editorial Gustavo Gili.

Quaderns. D'Arquitectura i Urbanisme. N° 220 Topografías operativas.

Quaderns. D'Arquitectura i Urbanisme. N° 229 Fronteras – Borders

a+t Revista de Arquitectura + Tecnología N° 11, 1998.
Layers – Capas

El Croquis 65, 66.
Jean Nouvel. 1987-1994

El Croquis 98. Rafael Moneo. La estructura de las intenciones. 1999

La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad.
Iñaki Ábalos. Editorial Gustavo Gili

Architecture Now! Philip Jodidio. Taschen

2G. Revista internacional de arquitectura.
Foreign Office Architects
N° 16. 2000/IV

Summa+ 45. Octubre, noviembre 2000

Summa+ 48. Abril, mayo 2001

Summa+ 53. Arquitectura de vidrio

Construir, habitar, pensar. Martin Heidegger.

Arquitectura Viva 56.

Arquitectura Viva 69. La década digital.

Historia crítica de la arquitectura moderna. Kenneth Frampton
Editorial Gustavo Gili

Información de Internet

El problema filosófico de la arquitectura contemporánea.

Cultura virtual & Cultura material: una lectura arquitectónica.

Julio Bermúdez / Robert Hermanson

Graduate School of Architecture. University of Utah. 1999

Transparencia y modernidad

<http://www.euskalnet.net/javiermozas/paginas/articulos/atsiete.htm><http://www.euskalnet.net/javiermozas/paginas/articulos/atsiete.htm>

Nubes, nieblas, gases.

Alfredo J. Caraballo

<http://www.kalathos.com/abr2001/arquitectura/caraballo/caraballo.htm><http://www.kalathos.com/abr2001/arquitectura/caraballo/caraballo.htm>

De espacios y lugares en arquitectura.

<http://www.via-arquitectura.net/06/06-014.htm><http://www.via-arquitectura.net/06/06-014.htm>

Greg Lynn: una crítica

Mayo 2001

<http://www.ce.utexas.edu/stu/kahaneceb/essays/greglynn.htm><http://www.ce.utexas.edu/stu/kahaneceb/essays/greglynn.htm>

Greg Lynn. Form

http://www.basilisk.com/G/GREG_LYNN_FORM_/60.htmlhttp://www.basilisk.com/G/GREG_LYNN_FORM_/60.html

<http://www.basilisk.com/aspace/formview.html><http://www.basilisk.com/aspace/formview.html>

Yokohama Port Terminal

http://www.basilisk.com/Y/YOKOHAMA_607.html

