



Universidad de Chile * Facultad de Artes * Escuela de Postgrado *
Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte.

Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX:
Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte.

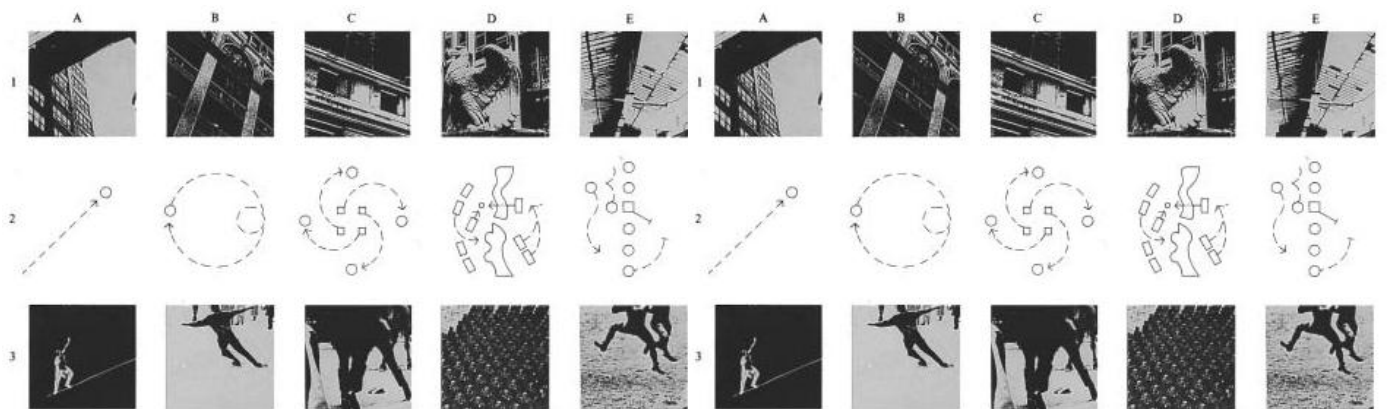
Alumno: Felipe Corvalán Tapia

Profesora Guía: Sandra Accatino Scagliotti

Santiago, Chile

2012.

Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX:
Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto.



Índice de Contenidos

Índice de Contenidos.

1.-Capítulo 1.

Introducción: [La representación gráfica en el ámbito de la arquitectura.](#)

1.1_Problematización. Emergencia y consolidación de la representación gráfica en arquitectura.	Pág. 10
1.2_Formulación hipótesis. Forma mental y lectura crítica.	Pág. 13
1.3_Objetivos. Condiciones de posibilidad de la representación gráfica en arquitectura.	Pág. 15
1.4_Estructura metodológica. De la lógica proyectual a las estrategias de interrupción.	Pág. 16

2.-Capítulo 2.

Marco Teórico: [Arquitectura, modernidad y representación.](#)

2.1_La modernidad como sistema de orden. Mediación y aprehensión de la realidad.	Pág. 22
2.2_El mundo como representación. Formalización y categorización de la realidad.	Pág. 23
2.3_Futuro y progreso. El tiempo como construcción.	Pág. 26
2.4_Arquitectura y modernidad. El proyecto como voluntad constitutiva.	Pág. 29
2.5_El Renacimiento como origen de la modernidad arquitectónica.	Pág. 31
2.6_La arquitectura como voluntad teórica. Cambio en el rol del arquitecto.	Pág. 33
2.7_Arquitectura y representación. Traducción gráfica de la arquitectura como proyecto.	Pág. 38

3.-Capítulo 3.

Representación Gráfica Arquitectónica: [Construcción de una visión unitaria / Captura del espacio.](#)

3.1_Sistematización de la representación gráfica en arquitectura.	Pág. 46
3.2_La Arquitectura a través de tres visiones: Planta, sección y alzado.	Pág. 54
3.3_Composición pictórica. La pintura como estructura de orden y significación.	Pág. 67
3.4_La Perspectiva como evidencia de la voluntad constitutiva del mundo moderno.	Pág. 71
3.5_La Arquitectura como soporte y fuente de especulación de la pintura renacentista.	Pág. 78
3.6_Influencia Pictórica. Incorporación de la perspectiva renacentista en la producción gráfica arquitectónica.	Pág. 90
3.7_La Ciudad como planificación. Utopía e Idealidad.	Pág. 100
3.8_Experiencia espacial normalizada. Espacio geométrico, espacio abstracto.	Pág. 117

4.-Capítulo 4.

Arquitectura y representación gráfica en la segunda mitad del siglo XX: [Lectura crítica de la arquitectura como proyecto.](#)

4.1_ La arquitectura moderna y el paradigma de la máquina. Objetividad y neutralidad.	Pág. 132
4.2_ Cuestionamiento a la modernidad como sistema de orden. Nuevos modos de significación.	Pág. 139
4.3_ Cuestionamiento a la modernidad arquitectónica. Lectura crítica de la arquitectura como proyecto.	Pág. 145
4.4_ Representación gráfica arquitectónica segunda mitad siglo XX. Expansión de los límites de comprensión y lectura.	Pág. 152

5.-Capítulo 5.

La representación gráfica como herramienta crítica: [Interrupción, evento y paisaje especulativo.](#)

5.1_ Gordon Matta-Clark.	
5.1.1_ La arquitectura como interrupción.	Pág. 162
5.1.2_ Subvertir el lenguaje.	Pág. 166
5.1.3_ La representación como acción crítica. Más allá del registro y la documentación.	Pág. 173
5.2_ Bernard Tschumi.	
5.2.1_ Arquitectura y evento. El espacio como acontecimiento.	Pág. 183
5.2.2_ La arquitectura como paradoja. Entre concepto y experiencia.	Pág. 187
5.2.3_ Representación gráfica del evento. Movilidad y programación.	Pág. 192
5.3_ Mansilla + Tuñón.	
5.3.1_ Coordenadas de legibilidad.	Pág. 204
5.3.2_ Repetición y alteración. La arquitectura como sistema expresivo.	Pág. 210
5.3.2_ Collage digital. La representación como paisaje especulativo.	Pág. 219

6.-Capítulo 6.

Conclusiones: [Hacia un rendimiento crítico de la representación gráfica en arquitectura.](#)

6.1_ Representación y proyecto: síntesis de la realidad compleja.	Pág. 236
6.2_ La arquitectura como espacio de fricción. Del objeto al campo expandido.	Pág. 239

7.-Bibliografía.

7.1_ Referencias Bibliográficas	Pág. 247
---------------------------------	----------

Capítulo 1.

_Introducción: **La representación gráfica en el ámbito de la arquitectura.**

1.1_Problematización: [Emergencia y consolidación de la representación gráfica en arquitectura.](#)

“Ningún plano o fotografía pueden suplantar la experiencia directa de las formas, la luz, la secuencia, el ritmo, etc., y aun así esta otra clase de documentaciones puede mejorar y ampliar la lectura de la propia obra”.

(Curtis, 1998, p.112).

La experiencia de percepción y comprensión de la arquitectura es posible a partir del vínculo que se establece entre el habitante y la presencia física de la obra. Sin embargo, la lectura analítica y las posibilidades reflexivas que nos permite el ejercicio arquitectónico, no se restringen exclusivamente a tal aspecto tangible, al objeto construido. Así, podemos entender a la arquitectura como la materialización de una idea, el proceso de traducción en formas, volúmenes y definiciones técnico-constructivas, de una primera inquietud teórica.

Una inquietud que es a la vez soporte conceptual, que no sólo permite ampliar el campo reflexivo en torno a la obra, sino que también, termina por dotar de sentido a las intervenciones arquitectónicas, subordinando la orientación de cada una de las decisiones tomadas. Bajo esta mirada, se valoriza el proceso de gestación, entendido como aquel camino trazado entre las voluntades conceptuales y la elaboración de una respuesta formal, material y espacial específica, instancia en la que resulta fundamental la emergencia de la representación gráfica asociada a la labor del arquitecto. Tal producción, nos permite visualizar la relación que se establece entre las iniciales propuestas conceptuales y las definitivas respuestas espaciales, dando cuenta de las estrategias de materialización asociadas a la obra de arquitectura.

Desde la historiografía de la disciplina, la presencia permanente de la representación gráfica vinculada a la arquitectura, ha sido valorada fundamentalmente de acuerdo a sus capacidades comunicativas.¹Una recepción que se produce ya sea a partir de sus características formales y cualidades estéticas, definidas por una u otra técnica expresiva; por su contribución como antecedente metodológico de un movimiento o autor determinado; o bien en virtud de su capacidad para registrar documentalmente obras construidas y no construidas. Una instancia que junto con el lenguaje escrito y el propiamente arquitectónico (elementos que definen la presencia material de la obra), se ha consolidado como canal expresivo inseparable del trabajo arquitectónico. En esta dirección y pese a la existencia de registros anteriores², es posible comprobar que a

¹ Condición que ha determinado el carácter instrumental de la producción gráfica al interior del campo disciplinar.

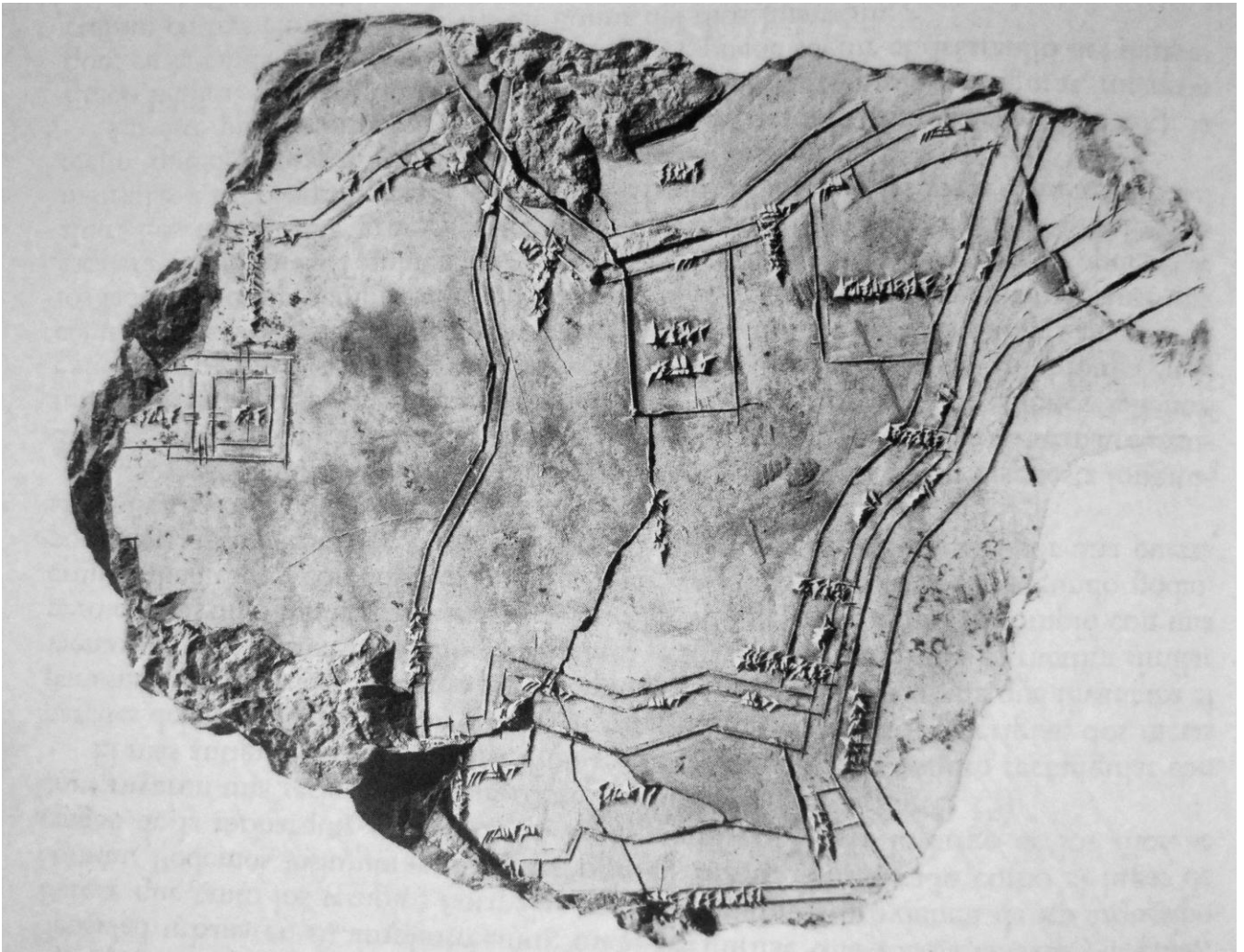
² Como es planteado por el historiador de la arquitectura Spiro Kostof, ya en Mesopotamia encontramos registros de trazados sobre tablillas, correspondientes a la organización de las ciudades. Kostof hace referencia a que “Un mapa de Nippur en una tablilla de arcilla del 1500 a.C. aproximadamente, da una idea gráfica del aspecto público de la ciudad” (Kostof, 2003, p.101). Kostof se refiere a tal tablilla realizada de manera previa a la obra utilizando el concepto de mapa, pues la orientación de esta aproximación está fuertemente ligada a la comprensión del territorio y de los asentamientos al interior de éste.

partir del Renacimiento³ y salvo minoritarias excepciones, no se concibe la construcción de un edificio sin un paso previo desarrollado en el plano gráfico. Pues bien, en este contexto y más allá de la comprobación de su presencia, se plantea como tema central de esta investigación la reflexión en torno a la elaboración gráfica desarrollada en el ámbito de la arquitectura, intentando reconocer las variables y condiciones que permiten la consolidación de este vínculo.

En términos específicos, las interrogantes que impulsan esta investigación son: ¿Qué hace posible y necesaria la emergencia de esta producción y su posterior consolidación como instancia indispensable del trabajo arquitectónico?, ¿Cuál es la relación que se establece entre la producción arquitectónica y los procedimientos gráficos utilizados? Finalmente y en la misma dirección instalada por la primera pregunta, ¿Cuál es el alcance y rol que la representación gráfica puede llegar a cumplir en el ámbito de la arquitectura?

Más allá del eficaz valor documental y comunicativo que la representación gráfica adquiere en la arquitectura, en la medida en que seamos capaces de identificar las condiciones de posibilidad de esta aparición, podremos entender su importancia, distinguiéndola de la producción gráfica asociada a otras disciplinas. Del mismo modo, podremos repensar la actualidad de este vínculo, en función de las innovaciones gráficas desarrolladas en los últimos años, surgidas al interior de la arquitectura o bien importadas desde otras disciplinas, estableciendo un diálogo entre aquel proceso de emergencia y su actual estado de situación, reconsiderando su vigencia y posibilidades. Un intento por pensar la relación que se produce entre la arquitectura y la representación gráfica, más allá de la evidente relación instrumental que permite guiar la construcción de la obra, aproximándonos a través de las estrategias de representación al campo discursivo y también operativo que define a la disciplina.

³ Período en el cual, como veremos en el tercer capítulo de esta investigación, tales expresiones gráficas se sistematizarán, vinculándose al carácter proyectual que asume la arquitectura concebida en el contexto de la modernidad.



_Imagen 1. *Plano de Nippur* (Irak) 1500 a.C. Tablilla de arcilla. Colección Hiprecht. Universidad de Jena, Alemania. Fuente: Kostof, 2003.

1.2_ Formulación Hipótesis: [Forma Mental y Lectura Crítica.](#)

El contexto de origen y acción de la producción gráfica de la arquitectura no es un espacio del todo acotado y definido. Frente a la interrogante que pregunta por aquellas condiciones que permiten la irrupción y perdurabilidad del vínculo entre representación gráfica y arquitectura, se plantea, a modo de hipótesis, que tal relación es posible y está determinada por el carácter proyectual que define a la arquitectura, consolidado desde el Renacimiento en adelante.

A partir de este momento histórico, la arquitectura será definida como proyecto, es decir, como una idea que se materializa, convirtiendo al espacio y a las relaciones que en él tienen lugar en un escenario imaginado y definido a priori. De esta manera, la arquitectura en el contexto de consolidación de la modernidad, supondrá una voluntad intelectual posteriormente construida, que se piensa y posteriormente se ejecuta. En este ámbito, las expresiones arquitectónicas desarrolladas sobre el plano gráfico podrán ser entendidas como una forma mental⁴, procedimiento a través del cual se gesta la obra de arquitectura. Un procedimiento que permite generar a la obra, previstalizando aquello que no existe, insinuando los caminos que posteriormente nos conducirán a la respuesta asociada a un problema arquitectónico específico. Así, la relación entre arquitectura y representación gráfica trascendería lo meramente instrumental (capacidad comunicativa), convirtiéndose en una operación esencialmente analítica e intelectual. Es decir, la representación gráfica no sólo permite comunicar y describir un proyecto de arquitectura a ojos del observador, sino más bien, se constituye en el campo de especulación que permite construir el marco conceptual a partir del cual se formaliza y construye la obra.

Como veremos a lo largo de esta investigación, así como la perspectiva renacentista contribuyó notoriamente en la definición proyectual de la gráfica arquitectónica, las herramientas y modos de elaboración contemporáneos vuelven a interrogarnos por el papel y función de la representación gráfica desarrollada en arquitectura. En esta dirección, se plantea la segunda hipótesis a verificar: la evolución de los procedimientos gráficos nos permite realizar una lectura crítica de la arquitectura definida como proyecto. Una mirada que resulta particularmente relevante al aproximarnos a la obra de ciertos artistas y arquitectos, producida y

⁴ Una aproximación que junto con reconocer la capacidad instrumental y las cualidades expresivas de la producción gráfica, la comprende como proceso analítico en torno a la obra y su proceso de gestación. Al respecto resulta oportuno la definición de *disegno*, dentro del apartado *disegno architettonico* que se da en Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, publicado originalmente por el Instituto Giovanni Treccanti de Milán, entre los años 1929 y 1938 : “No basta el tema arquitectónico para que el mismo adjetivo defina cualquier representación gráfica de aquel: es necesaria también una *forma mentis*, una mentalidad arquitectónica, manifestada primero por la elección de lo que del tema se ha querido representar o poner en evidencia, después por el método de representación, y finalmente por la técnica de ejecución-e incluso a veces por ciertas convenciones-, para conferir al dibujo ese carácter arquitectónico” (Sainz, 2005, p.61).

desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo XX, período temporal en el que se centrará la etapa final de esta investigación.

De esta manera, vinculando las dos hipótesis planteadas, intentaremos demostrar que la evolución de la representación gráfica en arquitectura logra distanciarse de su punto de origen. Inicialmente arraigada como estrategia proyectual, deriva hacia un escenario que cuestiona tal condición, permitiendo incluso la interrupción de las estructuras de normalización de la experiencia espacial propias del proyecto. Un proceso de transformaciones que estará relacionado con la incorporación de nuevas técnicas, ampliando los procedimientos de producción y de este modo las posibilidades de comprensión y lectura por parte del observador. Así, intentaremos comprobar que tal producción gráfica puede ser entendida como una instancia que está directamente relacionada con el desarrollo y evolución de la arquitectura, exponiendo aspectos esenciales de su discusión disciplinar.

1.3_Objetivos. Condiciones de posibilidad de la representación gráfica en arquitectura.

Como fue mencionado anteriormente, la presencia de producción gráfica asociada a la labor del arquitecto constituye un testimonio permanente hasta el día de hoy, cuestión que ha generado una gran variedad de documentación al respecto, demostrando la constancia del ejercicio gráfico asociado al quehacer del arquitecto. Más allá de las consideraciones definitorias que circunscribe o expanden la importancia de tal producción y más allá de los énfasis y de los medios de expresión utilizados, la arquitectura evita prescindir⁵ de su manifestación a través del plano gráfico, sea este tangible o decididamente virtual, amparado en las nuevas tecnologías de representación y modelamiento.

A partir de esta evidencia y considerando la ausencia de una teorización consensuada sobre el rol de esta manifestación en el campo arquitectónico, se define como objetivo central de investigación la identificación del marco teórico e histórico que hace posible la presencia y posterior consolidación de la representación gráfica, que permita delimitar la discusión y establecer los fundamentos conceptuales de su puesta en escena. Asociado a este objetivo general, podemos establecer un primer objetivo específico: en la medida en que nos aproximemos a las condiciones de posibilidad que transforman en imprescindible a la representación gráfica al interior de la arquitectura, intentaremos establecer las finalidades y atributos que tal producción asume y puede asumir, respondiendo a la pregunta central de esta investigación: ¿Cuál es el alcance, rol e importancia de la representación gráfica arquitectónica?

Del mismo modo, en lo que constituye el segundo objetivo específico, luego de identificar el escenario de aparición de la representación gráfica y del papel que cumple al interior de la arquitectura, intentaremos reflexionar en torno a la vigencia de este vínculo en el contexto contemporáneo. Un afán por establecer una mirada crítica y reflexiva respecto a las condiciones de realización que hoy definen a la representación gráfica y su respectivo posicionamiento al interior de la práctica arquitectónica, permitiéndonos establecer un contraste o continuidad con aquel marco de origen.

De esta manera, siguiendo la orientación trazada por la hipótesis, nos aproximaremos a las circunstancias y al contexto que hace posible la comprensión de la arquitectura como proyecto y su vigencia o alteración en el escenario contemporáneo. Objetivos que nos permiten establecer un diálogo entre la representación gráfica y la teoría de la arquitectura, reconociendo las transformaciones y evoluciones asociadas a determinadas épocas y estados de pensamiento. En síntesis, una aproximación que intenta discutir sobre la representación gráfica arquitectónica reconociendo su contexto de origen e intentando identificar nuevas posibilidades de acción, entendiendo a la arquitectura como una instancia de reflexión crítica en sí misma.

⁵ Incluso en aquellos casos en que se verifica la ausencia de planteamientos gráficos previos a la obra, como ocurre con la obra del arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926), podemos encontrar algún tipo de modelo, en el caso de Gaudí tridimensionales, que dan cuenta de un proceso de especulación previo a la construcción.

1.4_Estructura Metodológica. [De la lógica proyectual a las estrategias de interrupción.](#)

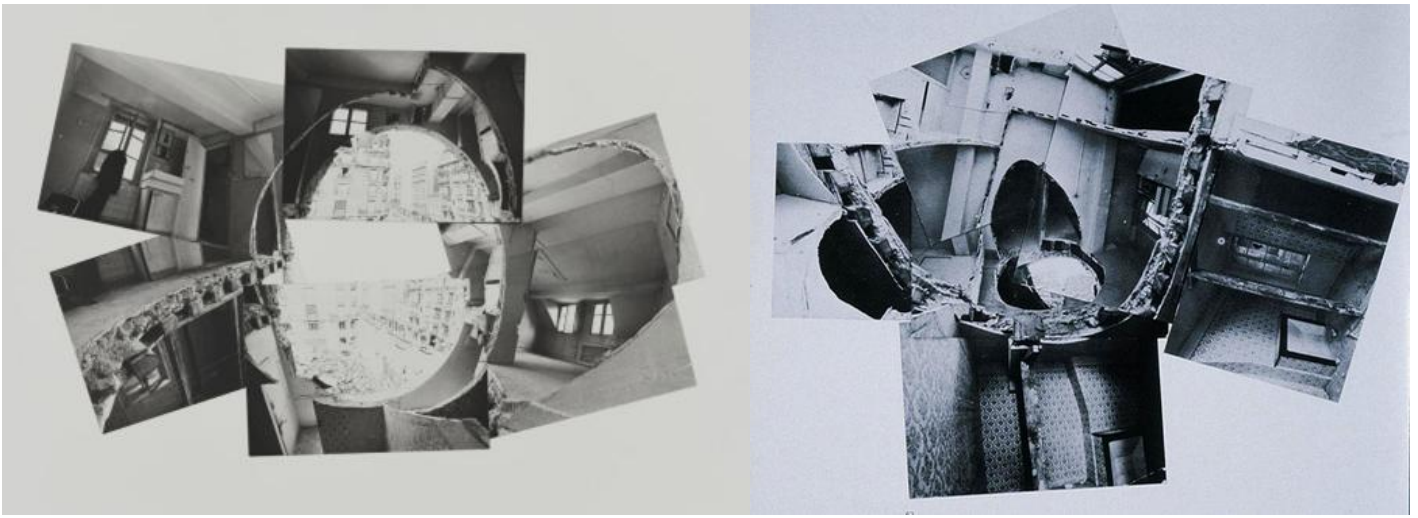
En términos generales, la estructura metodológica de esta investigación plantea tres etapas de desarrollo vinculadas entre sí: elaboración de un marco teórico; descripción y análisis del proceso de consolidación de la representación gráfica en arquitectura y finalmente una aproximación crítica a tal proceso, a partir de ciertos casos contemporáneos de producción gráfica propuestos como significativos para tal lectura reflexiva.

En la primera etapa, intentaremos dilucidar las condiciones que hacen posible la definición de la arquitectura como ejercicio proyectual. Para esto, indagaremos en la relación que se produce entre el concepto de representación (entendido como aquella operación que intenta mediar y aprehender la realidad) y la arquitectura en el contexto de la modernidad. Esta vinculación, particularmente estrecha a partir del Renacimiento, entre arquitectura, representación y modernidad, nos permitirá entender la lógica que define al proyecto y su correspondiente traducción al plano gráfico.

La segunda etapa planteada, pretende desarrollar el proceso de consolidación de la representación gráfica al interior de la arquitectura. Una instancia que bien puede ser entendida como la construcción de una visión unitaria y homogénea sobre el espacio, influenciada directamente por la perspectiva renacentista y el desarrollo del espacio abstracto. A partir de este momento, la experiencia espacial tenderá a ser normalizada, como bien demuestra la presencia del espacio geométrico como ámbito de acción de las operaciones arquitectónicas. Del mismo modo, la ciudad se transformará en un objeto a planificar, convirtiendo, en muchas ocasiones, a los medios gráficos en el único escenario posible para materializar la utopía, pensando las posibilidades de orden y jerarquía del entorno espacial habitado por el hombre.

Contradiendo el proceso de evolución descrito anteriormente, la última etapa de esta investigación propone una mirada crítica sobre la vigencia de tal visión única y homogénea, propia de la arquitectura entendida como proyecto. Para esto, revisaremos tres ejemplos significativos de producción gráfica asociada a la arquitectura desarrollados durante la segunda mitad del siglo XX. Un período en el cual, a partir de la crisis del Movimiento Moderno⁶, se cuestionará a la ciudad como modelo preconfigurado y a la arquitectura como ejercicio de definición de las conductas en el espacio, cuestión que se traducirá en nuevos procedimientos y estrategias de representación.

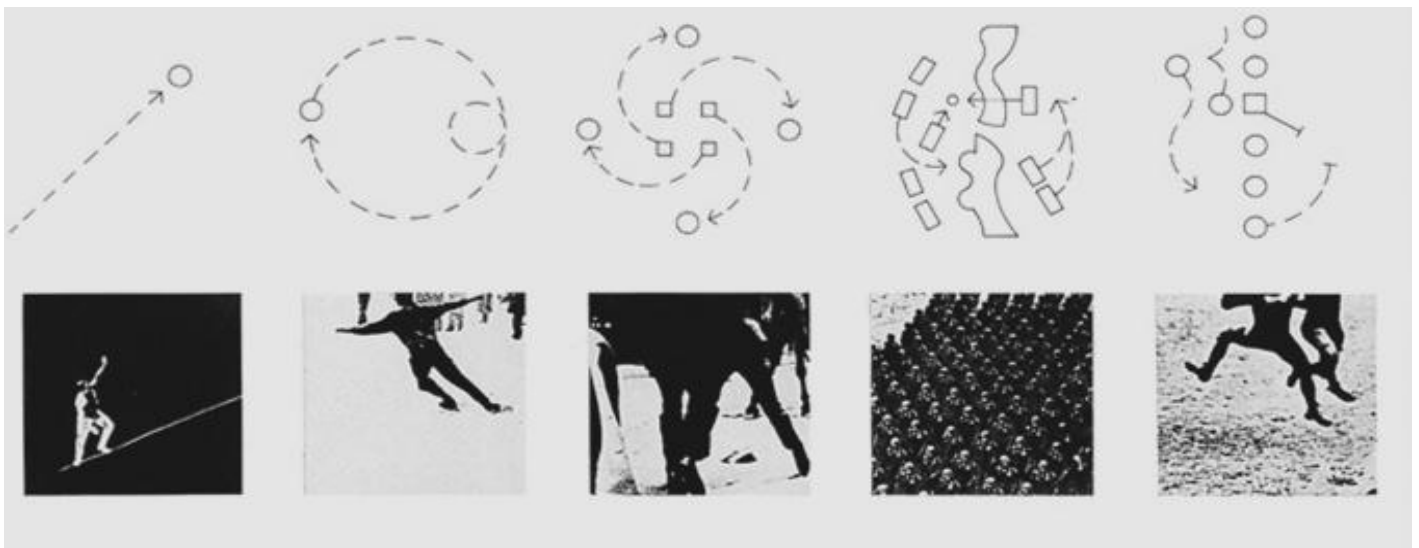
⁶ Con esta denominación se hace referencia a la arquitectura desarrollada en las primeras décadas del siglo XX, asociada al Estilo Internacional, nombre que proviene de la exposición realizada en el MoMA el año 1932, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, que constituye el punto culmine de la relación que se establece entre arquitectura y modernidad.



_Imagen 2. *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975. Collage fotográfico. Colección Estate Matta-Clark. Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 3. *Centro de Convenciones Madrid*, Mansilla + Tuñón, 2007. Imagen digital. Fuente: www.europaconcorsi.com.



_Imagen 4. *Manhattan Transcripts*, Bernard Tschumi, 1976-1981. Fotografía y diagrama. Colección MoMA. Fuente www.moma.org.

El primer ejemplo propuesto es la *Anarquitectura* de Gordon Matta-Clark⁷, quien no sólo desplegará estrategias de interrupción al interior de la ciudad, sino que también, modificará los modos de registro y representación de estas acciones, convirtiendo a la producción gráfica en una intervención paralela a las realizadas tridimensionalmente sobre el espacio físico, tangible.

El segundo ejemplo nos permitirá aproximarnos a la teoría y obra de Bernard Tschumi⁸, quien al entender la arquitectura como una paradoja entre concepto y experiencia, cuestionará los fundamentos que definen a la arquitectura como proyecto. Lo relevante para nuestra investigación es que tal conceptualización se hará evidente en términos gráficos. Bernard Tschumi desarrollará sistemas de representación que ponen el énfasis en el registro de las acciones espontáneas que se producen en el espacio y no en el diseño previo de los comportamientos, a modo de proyección sobre las acciones futuras.

Por último, analizaremos la producción gráfica de los arquitectos españoles Mansilla + Tuñón⁹, que tienen la particularidad de combinar las nuevas técnicas digitales disponibles con el fin de romper y fragmentar la constitución unitaria que suele definir a la producción gráfica en arquitectura. Bajo estas condiciones, el *collage digital* de Mansilla + Tuñón intenta expresar conceptos, no realidades espaciales definidas, interpelando la capacidad de comprensión por parte del espectador y articulando escenarios gráficos ambivalentes y especulativos.

Los casos de estudio escogidos propician, a nuestro modo de ver, desde distintos puntos de vista y a través de diferentes operaciones, un cuestionamiento a la arquitectura entendida como proyecto. Matta-Clark desde el arte y la deconstrucción, Bernard Tschumi desde el plano conceptual, recuperando el movimiento como parte de la escena arquitectónica y Mansilla + Tuñón a partir de la manipulación digital. Así, las tres etapas de esta investigación intentan establecer los fundamentos de la problematización en torno a la representación gráfica en arquitectura, entendiendo su desarrollo y evolución, cuestionando y pensando críticamente tal desarrollo.

⁷ Obra que se desarrolla fundamentalmente durante la década de los setenta. Gordon Matta-Clark es uno de los exponentes más destacados de la *Anarquitectura*, dentro de la cual también podemos destacar la obra de George Trakas, Richard Nonas, Suzanne Harris, Richard Landry, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Bernard Kirschenbaum, Laurie Anderson, Susan Weil y Jean Dupuy.

⁸ Si bien su obra teórica comienza a difundirse desde de la década de los setenta, el reconocimiento sostenido de la figura de Bernard Tschumi se produce a partir de la década siguiente, gracias al primer lugar obtenido en el concurso del *Parc de la Villette* de París, en 1982. En la actualidad tanto por su labor teórica como por su obra construida, es uno de los arquitectos más reconocidos del mundo.

⁹ Oficina fundada por los arquitectos Luis Mansilla y Emilio Tuñón en el año 1992. Cuenta con una extensa producción teórica y arquitectónica desde la década de los noventa hasta nuestros días, comprometidos con un trabajo siempre asociado a la especulación y reflexión en torno a los límites de la disciplina.

2.1 _La Modernidad como sistema de orden. [Mediación y aprehensión de la realidad.](#)

“La modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma. La modernidad no tiene otra salida, no tiene más remedio que echar mano de sí misma. Esto explica la irritabilidad de su auto comprensión, la dinámica de los inventos proseguidos sin descanso hasta el día de hoy”.

(Habermas, 1989, p. 18).

La consolidación de la modernidad como paradigma de orden, el despliegue de sus términos y condiciones de funcionamiento, establece una manera de entender la realidad asociada a la presencia indisoluble del sujeto. El vínculo con el mundo es posible a partir de las facultades de comprensión presentes en el propio hombre¹⁰, quien no sólo podrá descifrar a la realidad, sino que también, definirla. De esta manera, el proceso de aproximación a aquello que podemos describir como exterioridad al hombre, es al mismo tiempo la autocomprensión del sujeto.

Las capacidades cognitivas articuladas en torno a la razón establecen esta aproximación a lo real posibilitando la imaginación de un mundo que se convierte en posibilidad. Una presencia que se configura en la medida en que la realidad como complejidad es reducida a una estructura formal y categorial que aprehende y conquista al mundo entendido como aquello que puede y sabe nombrar. De este modo, la modernidad traza un camino de autoconciencia, estableciendo el modo en que las cosas y los acontecimientos son y pueden ser definidos, desplegando un proceso de aprehensión sobre lo real. Un sistema operativo que entiende la existencia del mundo asociada a la evidencia de su manifestación, sustituyendo lo verdadero por lo verosímil, reemplazando la realidad como instancia compleja e inabarcable por aquello que la valida como presencia reconocible. En otras palabras, la posibilidad de comprensión está directamente relacionada con las definiciones realizadas por el propio sujeto, quien desarrollará medios de expresión y manifestación que se convierten en portadores de la realidad.¹¹

¹⁰ Al respecto Martin Heidegger (1998, p.82) plantea que “Si el hombre se convierte en el primer y autentico *subjectum* esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que fundamenta todo ente lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal”.

¹¹ Una cuestión que como veremos, será fundamental para comprender el concepto de representación. Al respecto Sergio Rojas (2010, p.17) establece “(...) la condición manifestativa de la representación implica constitutivamente la diferencia entre representación misma (como evento de manifestación o fenomenalización) y lo representado como su objeto (...) Lo que le da un itinerario a la modernidad es el descubrimiento de que el mundo en el que el hombre habita se constituye precisamente en esa diferencia, el acontecimiento mismo del mundo que se ofrece en la experiencia implica esa particular distancia”. En este sentido cuando hablamos de verosimilitud, nos referimos a un campo de legitimidad que define a la realidad y a la relación entre ésta y el sujeto.

En este contexto, si la modernidad convierte al mundo en algo disponible, los límites de éste se encuentran al interior de la propia subjetividad, estableciendo una relación finita con la infinitud del mundo. En estos términos, nos enfrentamos a la generación de un modelo de interacción que define la presencia de las cosas, en el que incluso el propio sujeto se convierte en objeto de sí mismo. Así, el mundo pensado bajo la lógica moderna es un espacio proyectado a partir de la operación constitutiva de la realidad, una conquista que determina contextos circunscritos, que establece patrones de sociabilización, definiendo y acotando las interacciones.

A partir de lo anterior, podemos describir a la modernidad como un punto de partida, una fundación que en base a la autorregulación convierte al mundo en algo predecible y controlable. Tal como ocurre en el siglo XVIII a partir del desarrollo de la racionalidad en la Ilustración¹², la generación de conocimiento dará paso a un campo normativo que legitima y establece el modelo de funcionamiento de las prácticas culturales. Una totalidad que a partir de la separación y la clasificación, establece un mapa de domesticación y coordinación de las percepciones del sujeto.

2.2 El Mundo como Representación. [Formalización y categorización de la realidad.](#)

“En este caso, representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante, en tanto que algo situado frente a nosotros, referido a sí mismo, al que se lo representa, obligándolo a retornar así como ámbito que impone las normas”.

(Heidegger, 1998, p. 75).

Si la modernidad puede ser entendida como un sistema operativo que vincula al hombre con la realidad, resulta necesario entender la emergencia del lenguaje como instancia de producción de sentido. Esto, en la medida en que para lograr la evidencia de un mundo que se hace presente, se establece una distancia entre las cosas y su manifestación, estableciendo las bases de la noción de representación.¹³ Precisamente, a partir de esta diferenciación entre realidad y representación, es posible la constitución del mundo, una distancia que requiere, para un adecuado entendimiento de los hechos, una densidad retórica que las nombre. La racionalidad moderna atrapa al mundo a través del lenguaje, reemplazando a lo real por sus códigos de

¹² Proceso que dará paso a la Revolución Industrial, instancia que resulta relevante en la medida en que propicia y permite la efectiva materialización del conocimiento. De esta manera, el pensamiento racional se materializa permitiendo la evidencia y verificación de su presencia.

¹³ Al respecto Martin Heidegger (1998, p.87) sostiene: “El representar ya no es el descubrirse para.... Sino la aprehensión y comprensión de...” Reflexión que nos permite entender la importancia de la representación para hacer efectiva la presencia del mundo ante el hombre.

representación, más aún, la realidad adquiere sentido para el sujeto al formar parte de un mundo tramado en el lenguaje. Así, la realidad es transformada en apariencia, visibilidad necesaria para la posterior comprensión. En esta misma dirección, Martin Heidegger en *La época de la imagen del mundo*¹⁴ describe la instauración de la Edad Moderna como aquel proceso a través del cual el mundo es capturado como imagen¹⁵. Según Heidegger, lo propio de la condición moderna supone pensar al mundo como una imagen, poniendo en funcionamiento un sistema representacional que permite tal captura, proceso en el cual el mundo se convierte en una disponibilidad precisamente a partir de la presencia del sujeto que configura y trae las cosas ante sí. Heidegger va más allá, al sostener que el mundo no sólo se convierte en una imagen, sino que más bien, es concebido como tal. La novedad de la posición prioritaria asumida por el hombre define a la representación como un traer ante sí, permitiendo que el sujeto defina y otorgue sentido al objeto. La conquista del mundo y su posterior presencia, implica necesariamente su previa ordenación, situación que dará paso a un sistema de organización que estructura el conocimiento del mundo y sus formas de entendimiento, articulando un escenario de unidad y correspondencia.

En la lectura efectuada por Heidegger, tal proceso evidencia una pérdida, en tanto la relación con el mundo ya no es un descubrimiento¹⁶, sino que por el contrario, una operación de permanente conquista. Como es planteado por Roger Chartier en el texto *El mundo como representación*¹⁷ inicialmente publicado el año 1989, si el mundo es entendido como representación, el lenguaje permite su efectiva constitución, otorgando la orientación de sentido.¹⁸ De esta manera, se establecen las normas y convenciones de aquello que es posible pensar y enunciar, un conjunto de reglas que definen lo que puede ser perceptible, modelando un escenario construido por categorías que ponen en funcionamiento al mundo. Para Chartier, los modelos discursivos

¹⁴ *La época de la imagen del mundo (Die Zeit des Weltbildes)* es una conferencia dictada por Martin Heidegger el año 1938 en la Universidad de Friburgo, Brisgovia, Alemania.

¹⁵ Para Heidegger (1998, p.75) “Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce”.

¹⁶ Al respecto, es interesante la reflexión realizada por Heidegger en torno al origen de la obra de arte (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-36). Para Heidegger (1998, p.29), la obra supone en sí misma un origen, un desocultamiento que propicia una apertura de mundo. Tal condición se contrapone a un mundo siempre disponible: “¿Cuál es el lugar de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí”. Así la capacidad de trascendencia de la obra es desplazada por la urgencia de hacerla aparecer ante nosotros.

¹⁷ *Le monde comme représentation*, texto originalmente publicado en *Annales ESC*, N°6, pág. 1505-1520, noviembre-diciembre 1989.

¹⁸ Roger Chartier (2005, p IV) plantea “El lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la ‘realidad’ es producida”.

establecen el sentido de los acontecimientos, constituyéndose en el medio de vinculación entre el sujeto y la realidad.¹⁹

En este escenario el lenguaje actúa como clasificación, como vínculo de correspondencia entre las cosas y la forma de representación²⁰ que las hace visible. En la Edad Moderna, como es sugerido por el propio Heidegger, se supera la distancia entre el sujeto y su exterioridad²¹ desde el momento en que la realidad es entendida como una imagen proyectada. El ejercicio de representación, sustentado en la autodeterminación, permitirá situar las cosas ante quién las requiera, siempre a partir de sí mismo y de su capacidad de definición, acercando cada vez más a los acontecimientos, que ya no son aperturas o revelaciones, sino más bien, comienzan a invadirnos reducidos a estímulos que aseguran su control. En este contexto el conocimiento implica, necesariamente, el aprendizaje del sistema de semejanzas (lenguaje) que articula y permite la experiencia del hombre en la realidad, la consolidación de esta mediación que tiende a establecer convenciones de lectura y entendimiento compartidas entre especialistas y espectadores de los diversos campos del saber.

Esta condición también se hace evidente en el arte. Como es ampliamente desarrollado por E. H. Gombrich en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*²², la percepción visual supone la construcción de un campo de entendimiento²³, en la medida en que la apreciación de una obra implica una formación que permita la lectura de las leyes impuestas por el lenguaje utilizado y el contexto de acción en que se despliega tal lenguaje. Gombrich se refiere a una disposición, a la articulación mental de aquellos signos observados, aprendiendo a leer y ver las obras del arte y por cierto al propio mundo, de acuerdo a convenciones. La lectura del mundo a través del lenguaje, implica su propia limitación, pues la realidad queda apresada en las estructuras que permiten su discernimiento. De esta manera, observamos el mundo a partir de

¹⁹ Chartier (2005, p.49) establece que “No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio”.

²⁰ En tal dirección puede ser entendida la correspondencia analizada por Michael Foucault entre las palabras y las cosas (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, publicado originalmente el año 1966). Un encadenamiento que fija las reglas, que establece los códigos de reconocimiento al interior de una cultura. Foucault (2010, p.58) señala “Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje, en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y las cosas. Hacer hablar a todo”.

²¹ Al respecto podríamos mencionar que, a diferencia de lo que ocurre en la edad premoderna, donde la dotación de sentido proviene en gran medida de una ascendencia divina, en la modernidad el sentido es construido en el propio lenguaje.

²² *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* originalmente publicado el año 1960, a partir de las conferencias dictadas por Gombrich en *The A.W. Mellon Lectures*, National Gallery of Art, Washington, el año 1956.

²³ Gombrich (2009, p.77) plantea que “Es esta una conclusión tentadora y atractiva para quién enseñe a apreciar el arte, ya que obliga al lego a reconocer hasta que punto lo que llamamos “ver” está condicionado por los hábitos y las expectativas”.

hábitos y expectativas que determinan nuestras posibilidades de significación.²⁴ La formalización de la relación entre el sujeto y la realidad tiende a estandarizar las experiencias, la vida humana se convierte en una forma de vida, inscribiéndose bajo categorías de comprensión socioculturales. Una mirada excluyente y limitante, en la medida en que la imagen de la realidad reemplaza a aquello que no es configurado ni tiene cabida al interior del lenguaje.

Lo que resulta relevante para nuestra investigación, es que la ciudad y la arquitectura pueden ser reflexionadas a partir de esta lógica representacional de la mirada moderna. Una operación que sintetiza las complejidades que interactúan en el espacio, que en el caso de nuestro campo de estudio dan lugar a respuestas arquitectónicas y urbanas a modo de estructura de comportamiento.

2.3_Futuro y Progreso. [El tiempo como construcción.](#)

“La modernidad no conoce otra vida más que la vida ‘hecha’, lo que hacen los hombres y mujeres de la modernidad es una tarea, no algo dado y una tarea siempre incompleta que reclama cuidados incesantes y esfuerzos renovados”.

(Bauman, 2002, p. 114).

Como hemos mencionado anteriormente, en la medida en que la modernidad se establece como fuente de sí misma se inicia un proceso de invención y construcción de los límites de la realidad. De esta manera, nos aproximamos a un modelo que es origen y al mismo tiempo estructura normativa, que intenta ampliar y extender el conocimiento, siempre asociado a la razón como medio de entendimiento y definición del mundo.

Un proceso de expansión que perseguirá un horizonte de mejoramiento permanente, conceptualizado bajo el término progreso, que paulatinamente establecerá la división de los saberes y la emergencia de especialistas para llevar a cabo la tarea. Lo moderno, fundamentalmente a partir de la hegemonía de la razón, se propone como una evolución, un deseo de desarrollo articulado a partir de sus formas de construcción del mundo. Como es expresado por Marshall Berman en el texto *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de*

²⁴ Un ejemplo emblemático al respecto es el análisis efectuado por Gombrich (2009, p.172) en torno al caballo de juguete, que de acuerdo al contexto en que se sitúa puede ser percibido de una u otra forma. “Cuando el caballo de juguete está apoyado en un rincón, no es más que un palo; en cuanto se le cabalga, se convierte en el foco de la imaginación del niño y es un caballo. También las imágenes del arte, recordémoslo, se sitúan un día en un contexto de acción”.

*la modernidad*²⁵, en la medida en que tal proceso se consolida, podemos advertir como los sueños y la imaginación del sujeto son convertidos y reemplazados por planes operativos.²⁶ Una visión transformadora que entiende al mundo en la medida en que lo va construyendo y delimitando. Bajo estas condiciones, no es de extrañar que la modernidad establezca una relación directa con el tiempo por venir. Más aún, podemos decir que la modernidad traza un camino en el tiempo, avanzando unidireccionalmente hacia el futuro, que bajo la cosmovisión moderna se convierte en sinónimo de progreso. Es el futuro el lugar depositario de aquellas promesas de mejoramiento, acrecentando las expectativas de aquel tiempo que está por llegar, una conciencia que enfatiza su vocación creadora, articulando un proyecto histórico que propone al progreso como solución de continuidad. En el contexto de la modernidad, el tiempo se nos presenta como un proceso de concatenación, que al igual que el lenguaje, otorga sentido a los acontecimientos, estableciendo por lo general una relación del tipo causa-efecto que explica lo sucedido y aquello que sucederá. De este modo, se establece una relación directa con el futuro en la medida en que la voluntad moderna incentiva expectativas por cumplir asociadas a la consecución del progreso, articulando un tiempo lineal que se consume y avanza de manera inalterable.

El progreso lee a la historia como un elemento dinámico, una evolución lógica y razonable hacia algo mejor. La autoconciencia subjetiva que no remite a nada más que a sí misma, da paso a una vida siempre en curso. Como es mencionado en el texto *Modernidad líquida*²⁷ de Zygmunt Bauman, la modernidad tenderá a la emancipación del tiempo con respecto al lugar²⁸, en la medida en que el tiempo formará parte del escenario de la inventiva que organiza al futuro. El convencimiento de la modernidad es que el tiempo está de “nuestra parte”²⁹, entendiendo al presente como escenario de constitución y construcción del futuro, una tarea siempre incompleta, que requiere esfuerzos renovados, en tanto la seducción del futuro entendida como novedad prioriza su permanente elaboración y producción, clasificando categorialmente al pasado.

²⁵ Originalmente publicado el año 1982 bajo el título de *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, el año 1982.

²⁶ Al referirse al *Fausto* de Goethe, escrito en pleno siglo XIX, Berman (1988, p. 54) plantea una visión que resulta esclarecedora de la relación que se establece con el tiempo en la modernidad: “A medida que se despliega la nueva visión de Fausto, lo vemos volver a vivir, ahora sin embargo sus visiones adquieren una forma radicalmente nueva: no más sueños o fantasías, ni siquiera teorías, sino programas concretos, planes operativos para transformar la tierra y el mar”.

²⁷ Originalmente publicado el año 2000 bajo el título de *Liquid Modernity*.

²⁸ Al respecto Bauman (2002, p. 14) sostiene “La modernidad empieza cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital y entre sí, y pueden ser teorizados como categorías y acción mutante independientes, cuando dejan de ser como solía serlo en los signos pre modernos aspectos entrelazados y apenas discernibles de la experiencia viva, unidos por una relación de correspondencia estable y aparentemente invulnerable”.

²⁹ Sobre esta afirmación, Bauman sostiene: “El más profundo y quizás único significado del progreso está constituido a partir de la conjunción de dos creencias íntimamente ligadas, que el ‘tiempo está de nuestra parte’ y que somos nosotros quienes hacemos que las cosas funcionen” (Bauman, 2002, p. 141).

De esta manera, en una concepción que será fundamental para entender a la arquitectura, lo moderno se expresa como proyección, una construcción idealizada del mundo. Como es planteado por Kant hacia finales del siglo XVIII, en la *Crítica del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*), las cosas son en la medida en que se constituyen, lo que permite entender a la modernidad asociada a la lógica del proyecto, pues a partir de la racionalidad, las herramientas y el desarrollo técnico-científico, pretende establecer las normas de comportamiento del presente y delinear el camino hacia adelante. Así, la noción de proyecto moderno se instala como bandera que guía el avance de la sociedad en su conjunto, estableciéndose como voluntad de orden, un encuadre que coordina su desplazamiento en el tiempo.

En este contexto, se despliega una actitud programática³⁰, una tendencia operativa que lee a la historia como proposición. Tal situación, trae como consecuencia que el tiempo moderno sea entendido como un tiempo radical, cuyo asunto prioritario será pensar el tiempo venidero a modo de proyecto, confirmando la autosuficiencia histórica de la modernidad en clave de futuro, progreso y proyecto. Una vida siempre en curso, que avanza irremediamente, siempre con tareas pendientes y cosas por hacer.

³⁰ Al respecto, resulta representativa la siguiente reflexión: “La actitud moderna es programática, en la medida que es operativa. Pero la acción moderna que se legitima a sí misma no es nunca una acción aislada en horizonte ni en vertical: es una acción que es y se sabe acompañada de otras y espera ser continuado por otros. Se enmarca en un impulso revolucionario definido como conjunto de esfuerzos, como algo global en el espacio y en el tiempo: en clave de tendencia histórica entendida como proposición” (Otxotorena, 1991, p.118).

2.4_Arquitectura y Modernidad. [El Proyecto como voluntad constitutiva.](#)

“La modernidad supone una postura ante la historia que implica concebirla en términos de proyecto, entiende al presente, apela a él y sobre todo por eso mismo propone inmediatamente organizarlo, en clave de proyecto histórico”.

(Otxotorena, 1991, p.124).

Del mismo modo en que la modernidad puede ser definida como operación proyectual, el origen de la arquitectura como disciplina está directamente asociado a la lógica del proyecto. Más aún, es posible plantear que la arquitectura como ejercicio proyectual es una cuestión eminentemente moderna, condición definitoria que se ha mantenido hasta nuestros días. La idea de proyecto que aplicamos al campo arquitectónico³¹, se vinculará ineludiblemente con la voluntad de progreso asumida por la modernidad. La conciencia de roles y categorías, la vocación de transformación derivada de la capacidad de sintetizar las complejidades del mundo, estimulan este diálogo.

En este contexto, resulta oportuno establecer la distinción entre la arquitectura asociada a la modernidad como cosmovisión o paradigma de orden y la especificidad del Movimiento Moderno, etapa que en la historiografía de la disciplina se refiere a la arquitectura desarrollada durante la primera mitad del siglo XX, por arquitectos como Le Corbusier, Mies van Der Rohe o Walter Gropius, estandartes de tal movimiento. La base de la arquitectura como dominio moderno es el desarrollo de su capacidad reflexiva asociada a la racionalidad, que entiende a la arquitectura ya no sólo como tarea práctica, sino también y sobre todo, como ejercicio intelectual. Una base que por cierto, pese al evidente compromiso asumido con la idea del proyecto durante tal época, está lejos de ser propiedad exclusiva de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX. Como ocurre con las distintas aéreas del saber, la arquitectura también tenderá a convertirse en un campo de legitimación, incluyendo por cierto el desarrollo paulatino de una estructura normativa sobre su foco de interés: la conformación espacial y formal de los edificios, la configuración de la ciudad.

Así, la arquitectura como ejercicio proyectual se encamina en la dirección descrita anteriormente: la generación de una conciencia arquitectónica que otorga sentido a formas, volúmenes y relaciones espaciales.

³¹ Alfonso Muñoz Cosme (2008,p. 18) señala : “La arquitectura deseada, ideada o intuida sólo puede hoy hacerse realidad a través de un laborioso proceso de creación, mediante el que se obtiene un complejo modelo documental previo y a esas tres realidades (idea, proceso y documento), las denominamos con esta palabra mágica: el ‘proyecto’. Al respecto es interesante el vínculo que el autor plantea entre el concepto de proyecto y su expresión documental, evidenciando la necesidad de manifestar las intenciones del proyecto a través de la representación. Por otro lado si consideramos el origen etimológico de la palabra proyecto, derivado del término *proiectum*, que literalmente significa lanzar hacia adelante, podemos entender su vinculación directa con el mundo moderno y la vocación de control y anticipación sobre las acciones futuras.

En este contexto, la arquitectura podrá ser entendida como una operación que traduce ideas y especulaciones teóricas al lenguaje arquitectónico. Bajo estos parámetros, la arquitectura no es sólo una expresión material y concreta, sino que además, es una instancia reflexiva, fundamentada en la capacidad de anticipación del proyecto.

Una anticipación que se manifiesta en el conjunto de elaboraciones previas que preconfiguran y predisponen a un determinado objeto arquitectónico o incluso a una ciudad. La actitud proyectual supone imaginar aquello que todavía no existe, para posteriormente dar forma a las cosas, estableciendo aquel proceso que permite el tránsito desde la idea a la materia. En definitiva, imaginar y proponer en términos intelectuales algo que no existe, para su posterior concreción. El concebir y obrar, como sostendrá el arquitecto francés Étienne-Louis Boullée (1728-1799)³² en pleno siglo XVIII, será la premisa fundamental de la cultura moderna asociada al proyecto: el qué y el cómo hacer las cosas, configuran la operación proyectual. De esta manera, el proyecto, instancia que para Daniel Defoe define a la cultura moderna³³ (Maldonado, 1990), es fundamental en arquitectura, en tanto ésta puede ser definida en esencia como pensamiento proyectivo.

En la trama de la modernidad, proyectar es crear arquitectura, en la medida en que el carácter constitutivo de la modernidad define los límites del mundo, una elaboración mental que al igual que el progreso y su afán de prosperidad, confía en la subjetividad como fuente de origen, regulación y normalización. Un proceso que busca alcanzar la madurez intelectual de la futura obra arquitectónica.

³² En el año 1793, en el texto *Architecture, Essai sur l'art*, Boullée sostiene que: “Hay que concebir para poder obrar. Nuestros primeros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Esa creación que constituye la arquitectura es una producción del espíritu por medio de la cual podemos definir el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio”. (Aravena, Quintanilla, Pérez, 2007, p. 274).

³³ Daniel Defoe propicia y estimula una sociedad determinada por una actitud proyectual, tal como queda de manifiesto en su ensayo *Essay upon Projects*, escrito el año 1697. Una aproximación que también es posible de reconocer en su novela *Robinson Crusoe* (1719), tal como es explicado por Alfonso Muñoz Cosme (2008, p.16): “En su novela *Robinson Crusoe*, el escritor Daniel Defoe sitúa a su personaje en la condición de náufrago de una isla desierta, en la que ha de enfrentarse a la resolución de los problemas básicos de la existencia. Para ello cuenta tan sólo con los elementos que la naturaleza le ofrece y con el bagaje cultural que lleva consigo. Robinson Crusoe opera con una lógica proyectual: analiza su entorno y sus necesidades, selecciona un lugar adecuado, concibe en su mente una idea, toma de la naturaleza los elementos que le pueden servir y los ensambla y combina con técnicas aprendidas, adaptándolas a su situación”. Quien analiza con profundidad el vínculo entre Defoe y la idea de proyecto es Tomás Maldonado, en el texto *La edad proyectual y Daniel Defoe* (1990).

2.5_ El Renacimiento como origen de la modernidad arquitectónica.

“Así, el Renacimiento se situó desde sus inicios en una posición de contraste, intensamente sentida, respecto a la Edad Media en general y al estilo Gótico en particular. Contraste manifiesto tanto en el dominio teórico como en el de la práctica”.

(Panofsky, 1980, p. 207).

Si bien es cierto que la capacidad de anticipación y preconfiguración puede ser identificada a lo largo de toda historia de la arquitectura, el Renacimiento constituye un momento fundamental en el desenvolvimiento de la arquitectura como dominio asociado al proyecto. El trabajo teórico y práctico de arquitectos como Filippo Brunelleschi (1377-1446) o Leon Battista Alberti (1404-1472) constituyen una fuente esencial de la arquitectura pensada modernamente.

Al respecto es posible establecer que el Renacimiento se entiende a sí mismo como la manifestación de un comienzo, tomando distancia del pasado e incluso clasificándolo. Así, nos aproximamos a la instauración de un tiempo nuevo, basado en la autoconciencia de la época que se está construyendo, cuestión que como hemos visto permite entender e interpretar la historia en clave dinámica. Del mismo modo, el desarrollo artístico del Renacimiento establecerá una separación evidente frente al tiempo que lo precede, cuestión que por ejemplo le permitirá a Giorgio Vasari entender la historia del arte como una evolución que encuentra su culminación en el alto Renacimiento.

Una distancia que sitúa al Renacimiento adelante de la historia, recuperando a la Antigüedad clásica como antecedente y referencia de la propia producción renacentista. Bajo estos términos, en el Renacimiento podemos identificar la tendencia proyectiva de la modernidad, estableciendo la debida correspondencia entre presente y futuro, en la medida en que el primero se establece como lugar que permite idear y planificar al segundo. Lo que resulta fundamental de esta concepción para el desarrollo de las artes y esencialmente para el de la arquitectura, es la relación teórica-práctica que el Renacimiento establece para configurar la realidad, la confección de normas y modelos que definirán la forma de hacer las cosas, propiciando una dialéctica permanente entre discurso y realidad. A partir del desarrollo humanista, el hombre se irá consolidando como la conciencia de sí mismo, al tiempo que asumirá el rol de instaurar el principio normativo de configuración de realidad. La arquitectura, en este caso, se convierte en la representación de una idea, en la captura formal y espacial de una determinada concepción sobre el habitar al interior de las ciudades del *Quattrocento*.

En el campo de la pintura, como veremos en el capítulo siguiente, el desarrollo de la perspectiva dará cuenta de esta condición, diferenciándose a través de la sistematización de la composición pictórica de la manera

antigua de pintar. Por otra parte, la perspectiva supondrá una experiencia de exactitud, que evidencia y registra una manera de entender y concebir al mundo. De este modo, el Renacimiento toma conciencia de sí mismo, estableciendo una distancia considerable entre el humanismo y la Edad Media, entre el hombre como autonomía y la divinidad como construcción de los límites de la realidad, su orientación y sentido. Como es explicado por Erwin Panofsky en el texto *El significado de las artes visuales*, el hombre asumirá una actitud de confianza en los valores humanos y en la racionalidad³⁴, cuestión que se reflejará en los distintos campos del saber.

Tal escenario, bajo la mirada del propio Panofsky, establecerá una separación y distinción entre la naturaleza y la cultura, entendiendo a esta última como la creación del hombre.³⁵ La cultura es el testimonio o huella que produce la creación del hombre, quién además otorga sentido a su producción material, una relación de significación, que como mencionamos anteriormente, entiende las cosas no sólo a partir de su materialización, sino también a partir de su concepción y sentido.

La instauración de este tipo de relación, supone identificar y distinguir entre la idea-concepto, los medios de expresión y el proceso que permite la construcción y materialización de las cosas³⁶. Una vez más, hacemos referencia a la lógica que define y describe al proyecto, a la conciencia de tal proceso, fundada en la racionalidad y en la preconcepción. En esta dirección, la importancia del Renacimiento para el desarrollo de la arquitectura es que entenderá al mundo como acción, pero también, fundamentalmente como concepción. De esta manera, podemos decir que se produce un descubrimiento simultáneo entre la realidad y el hombre, quien a partir de sí mismo concibe al mundo como proyección mental, en la medida en que como es planteado por Leonardo da Vinci, la práctica sólo será posible a partir de su contraparte teórica: “Aquellos que se enamoran de sólo la práctica, sin cuidar de la exactitud, o por mejor decir, de la ciencia, son como el piloto que se embarca sin timón ni aguja; y así nunca sabrá a donde va a parar. La práctica debe cimentarse en una buena teoría...” (1999, p.11).

³⁴ En tal texto, publicado originalmente bajo el título *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* el año 1978, Panofsky (1980, p. 18-19) sostiene que “Este no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre, fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia”.

³⁵ Al respecto Panofsky (1980, p.20) menciona “Desde el punto de vista humanístico, se hizo razonable, y aún inevitable, el distinguir, dentro del reino de la creación entre la esfera propia de la naturaleza y la esfera de la cultura y el definir así la primera con relación a la última, osea, considerando la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos, dejando al margen los testimonios o huellas dejadas por el hombre”.

³⁶ Una distinción que para Panofsky (1980, p. 31) será fundamental al aproximarnos a la obra de arte. “Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es en artes plásticas, el tema) y el contenido”.

2.6_La Arquitectura como voluntad teórica. Cambio en el rol del arquitecto.

“Finalmente, en la Florencia del siglo XV, nació una consistente teoría de la arquitectura que asumía, como en las otras artes, que el acto del diseño era en primer lugar una disciplina conceptual y no un oficio regulado por técnicos de producción”.

(Kostof, 2003b, p.673).

Como hemos establecido, durante el Renacimiento se produce una suerte de discusión disciplinar al interior de la arquitectura, una reflexión respecto al rol y alcance de sus acciones, que trae como consecuencia una importante teorización en torno al campo arquitectónico. En esta discusión, podemos identificar un cambio en la manera de entender al arquitecto y su tarea. Si hasta la Edad Media estaba identificado con el trabajo del artesano y el constructor, durante el Renacimiento se producirá una importante evolución en su estatus social.³⁷ El arquitecto dejará de ser el maestro albañil y se convertirá en una figura que concibe en la teoría la configuración de los edificios para que posteriormente se ejecute su materialización.

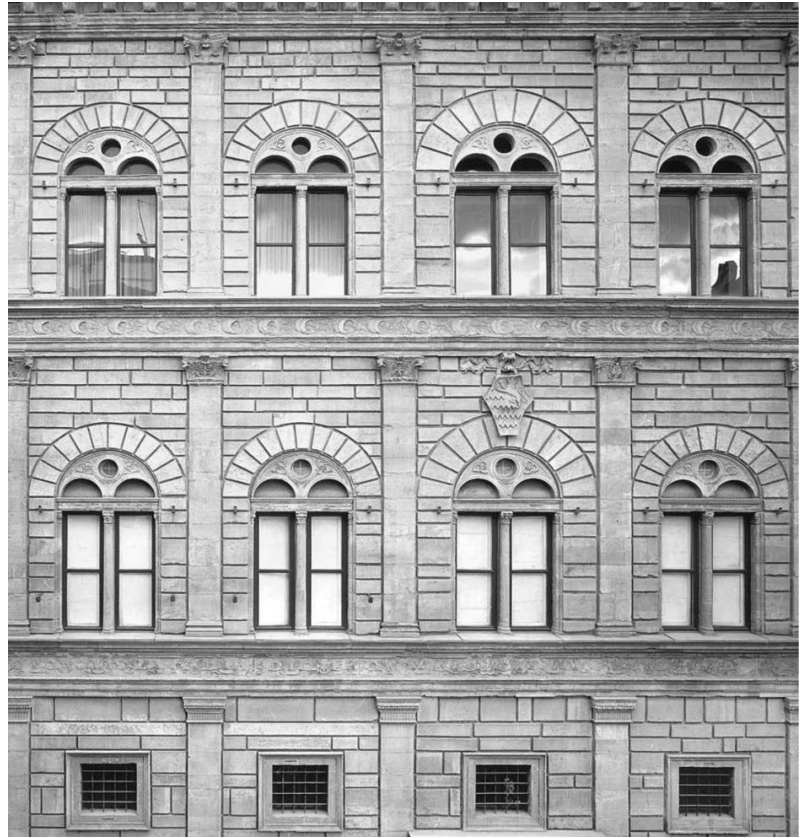
El dominio de la razón está íntimamente ligado a las estrategias de proyección sobre la realidad. El Renacimiento, en contraste con lo que ocurre con el Gótico en el contexto de la Edad Media, desarrolla una aproximación teórica y práctica sobre las cosas y la producción de conocimiento. Bajo estas condiciones, la arquitectura no es sólo obrar, sino también, la elaboración de una teoría y conceptualización a partir del problema arquitectónico enfrentado.

El humanismo instala una visión constructiva, que lleva por ejemplo a Manfredo Tafuri en el texto *Teorías e historia de la arquitectura*³⁸ a describir el trabajo de Filippo Brunelleschi como la instauración de objetos arquitectónicos que establecen un orden racional al interior de la ciudad.³⁹ De esta manera, el arquitecto expresa una voluntad de organización sobre la ciudad, cuestión que se ve reflejada en los principales rasgos formales que describen a la arquitectura renacentista (simetría, relaciones proporcionales, etc.) y que explica su interés por el diseño urbano a modo de equilibrio entre las partes, como lo demuestra el *Palazzo Rucellaj*, construido entre los años 1446 y 1451 por Bernardo Rossellino, a partir del diseño realizado por Leon Battista Alberti.

³⁷ En la relación entre teorización y el rol del arquitecto es fundamental este estatus alcanzado, como es explicado por Juan M. Otxotorena (1991, p. 164): “Hasta el Renacimiento, ciertamente no existen indicios de un desarrollo expreso de teorías de la arquitectura ni de la preocupación por su ausencia en el ejercicio profesional. El arquitecto al parecer, caracterizado más bien como artesano, encontraba básicamente la delimitación del alcance de su labor en el ‘exterior’ de su tarea creadora”.

³⁸ Texto publicado originalmente bajo el título de *Teorie e storia dell'architettura*, el año 1967.

³⁹ Al respecto Tafuri (1997, p.43) sostiene que: “Los objetos arquitectónicos brunelleschianos, autónomos y absolutos, estaban destinados a intervenir en las estructuras de la ciudad medieval transformando y alterando sus significados. La autosuficiencia simbólica y constructiva de la nueva espacialidad tridimensional irradiaba de sí, contagiando al espacio urbano un valor de orden racional que era emblema absoluto de una severa voluntad ética”.



_Imagen 5 y 6. Fachada *Palacio Rucellai*, diseñada por Leon Battista Alberti, Florencia, 1446-1451. Fotografía. Fuente: Kostof, 2003b.

Brunelleschi vincula hasta la máxima cercanía a la arquitectura con las reglas matemáticas, dando cuenta del afán por normar a la experiencia arquitectónica a partir de estructuras racionales y objetivas. Esta concepción explica el deseo de fijar el espacio a través del desarrollo perspectivo y el interés que tal técnica representacional despertaba en el propio Brunelleschi.⁴⁰ Como es planteado por Spiro Kostof (2003b), el desarrollo de la arquitectura en la Florencia del siglo XV se entiende a sí misma como una teoría.

Esta condición explica porqué, a diferencia de la arquitectura gótica, se dejan de lado las improvisaciones y el diseño desarrollado *in situ*, que incluía un proceso permanente de prueba y error.⁴¹ En el Renacimiento se consolida la lógica del proyecto, que permite reemplazar el predominio del empirismo, posibilitando que desde este momento la arquitectura se entienda como una planificación previa a su ejecución, a modo de plan unitario, desarrollado primero en la teoría. A partir de esta condición, Leon Battista Alberti se refiere al arquitecto como un profesional que debe ser instruido, que junto con dominar la técnica debe hacer de su labor un ejercicio intelectual.⁴² Así, la presencia de la arquitectura es entendida, más allá de la recuperación de formas clásicas que los edificios renacentistas proponen, como el desarrollo de una fuerza generadora, asociada a la construcción y regulación del ambiente espacial que nos rodea.

Bajo estas condiciones es posible establecer que en el Renacimiento se produce una distancia entre la arquitectura y la mera construcción, entre la arquitectura como idea y su ejecución, entendiendo a la disciplina como una elaboración mental, que posteriormente da paso a su respectiva práctica constructiva. El proyecto

⁴⁰ Al respecto podemos mencionar la conocida representación en perspectiva del baptisterio de Florencia realizada por Brunelleschi, que asistido por un espejo, indagará en las leyes que consolidarán a la perspectiva como herramienta de representación durante el Renacimiento. Un procedimiento que pese a su asociación con el trabajo pictórico, Brunelleschi también utilizará en el diseño de sus edificios, como es posible reconocer en los dibujos en perspectiva para la iglesia de Santo Spirito (1434-1446). Al respecto Spiro Kostof (2003b, p. 667) afirma: “Brunelleschi fue el inventor de la perspectiva de un punto de fuga. Quería que sus edificios fueran experimentados como si estuvieran proyectados en una retícula de perspectiva, como si el usuario anduviera por una imagen pintada y efectivamente la diferencia entre arquitectura y pintura en el Renacimiento se convierte en una diferencia de medio artístico, no de género”, dando cuenta de la relación entre la arquitectura y la pintura a través de la pintura, que a continuación analizaremos con mayor profundidad.

⁴¹ Como explica Spiro Kostof (2003b, p.707), en el desarrollo de la arquitectura gótica “Todos los detalles deberían ser diseñados *in situ* y elaborados individualmente (...) La improvisación y los cambios sobre la marcha durante el proceso de construcción no eran infrecuentes”.

⁴² Las reflexiones realizadas por Alberti (1991, p.51), son fundamentales para entender tal concepción: “Pero antes de seguir adelante, creo que he de explicar que características debe reunir en mi opinión, el arquitecto. En efecto, no voy a considerar como tal a un carpintero, a quien tú podrías poner a la altura de los hombres más cualificados de las restantes disciplinas: pues la mano de un obrero le sirve de herramienta al arquitecto. Yo por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y ensamble de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima a las necesidades propias de los seres humanos”.

se despliega como aquel proceso de creación y definición del edificio previo a su construcción y el arquitecto se perfila como un humanista que transmite sus ideas y diseños para llevar a cabo tal materialización.

En este contexto de redefinición a partir de la visión moderna instaurada en el Renacimiento, surgen con fuerzas los tratados de arquitectura.⁴³ Una producción que junto con reflexionar en torno a la práctica y teoría de determinadas disciplinas, supone una empresa de divulgación que instala los parámetros de entendimiento de las distintas aéreas del conocimiento. En el ámbito de la arquitectura, el tratado *De Re Aedificatoria* (1452), escrito por Leon Battista Alberti, resulta un texto fundamental para entender la refundación de la arquitectura a partir del Renacimiento. Un conjunto de transformaciones que establecen un sistema arquitectónico distinto, que acepta la autoridad de la tradición, pero que entiende la necesidad de consolidar una nueva arquitectura, acorde a su época y a la nueva posición del hombre en la realidad.

Alberti insiste en asociar a la arquitectura con el mundo del pensamiento y las ideas, evitando entenderla solamente como proceso constructivo. El propio Alberti, como lo vimos en el caso del *Palazzo Rucellai*, desarrolla su trabajo de arquitecto como proyectista y no como constructor, estableciendo una distancia considerable entre ambas actividades, pues abiertamente confía en la razón y en los instrumentos derivados de ella como mecanismo para ordenar al mundo. La concepción desarrollada por Alberti entiende a la arquitectura como un proyectar racionalmente y realizar prácticamente, constituyendo un proceso mental y a la vez pragmático, un proyectar que implica el dominio de la racionalidad humana por sobre la irracionalidad de la naturaleza. Un antecedente relevante de esta manera de entender a la arquitectura lo encontramos en *De Architectura*, los diez libros de la arquitectura escritos por Marco Vitruvio en el siglo I a.C. Al referirse a la arquitectura, Vitruvio establece una distinción, que es a la vez una vinculación, entre *morphe* (forma) y *ethos* (idea), dando cuenta de la arquitectura como proceso de materialización de una primera inquietud conceptual y teórica.⁴⁴ Para Vitruvio, la arquitectura también supone una doble condición teórica y práctica, cuestión que permite establecer la relación entre significado y significantes, el primer término entendido como la propuesta material y el segundo como la dotación de sentido.

Alberti va más allá de lo escrito por Vitruvio, definiendo directamente la labor del arquitecto como un trabajo intelectual. Para Alberti, la arquitectura es una disciplina de conocimiento, un cuerpo construido por proyecto y

⁴³ Junto con el ya mencionado *De Re Aedificatoria* de Alberti, podemos destacar el *Trattato d'architettura* (1465) de Filarete y el posterior *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570) de Andrea Palladio, entre otros.

⁴⁴ Vitruvio afirma: “La arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes, es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita frecuentación del uso, ejecutada con las manos sobre la materia correspondiente a lo que se desea formar. La teórica es la que se sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de las proporciones, las obras ejecutadas” (2005, p.18).

materia, por el intelecto y el aprovisionamiento de los recursos que permiten su materialización⁴⁵. En este contexto, Alberti solicita al arquitecto meditar sobre las distintas variables involucradas en la generación de un edificio antes de iniciar su ejecución⁴⁶, pues el proyecto permite, en palabras de Alberti, dar forma a la materia a través de un proceso y prefijación mental antes que material. Este procedimiento permite al arquitecto coordinar la presencia de cada una de las partes que constituyen a la obra de arquitectura, una correspondencia que es fundamental en el Renacimiento, como también es establecido por Alberti al referirse al desarrollo pictórico en su tratado *De Pictura*.⁴⁷ De esta manera, la arquitectura es entendida como un sistema de composición que procura establecer un equilibrio entre las partes para organizar el conjunto y la obra es pensada y organizada como una totalidad.

⁴⁵ Alberti señala “Hemos constatado sin lugar a dudas que un edificio es un cierto tipo de cuerpo, tal que consta de proyecto y materia como los otros cuerpos, que pertenecen, el uno al ámbito de la inteligencia, el otro al de la naturaleza: a aquel hemos de aplicar el intelecto y la elucubración, a este otro el aprovisionamiento y la selección”. (1991, p.60).

⁴⁶ Al respecto Alberti establece: “Por ello siempre me convencerá la vieja costumbre que tienen los mejores constructores, que consiste en que meditemos y sean consideradas una y otra vez la obra en su totalidad y cada una de las medidas de todas las partes del edificio, teniendo en cuenta el consejo de las personas más experimentadas, por medio no sólo del diseño y el dibujo sino también con la ayuda de modelos y reproducciones de madera o cualquier otro material, antes de embarcarnos en una empresa que requiere gasto y esfuerzo”. (1991, p.60).

⁴⁷ En el tratado *De Pictura* (publicado originalmente en el año 1436), Alberti entiende a la composición como la sistematización o normalización de las partes que interactúan en la obra, estableciendo un modelo de organización que hace posible el despliegue narrativo de la pintura, al mismo tiempo que su lectura analítica.

2.7_Arquitectura y representación. Traducción gráfica de la arquitectura como proyecto.

“Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material; tal objetivo lo conseguimos mediante el trazado y previa delimitación de ángulos y líneas en una dirección y con una interrelación determinada puesto que ello es así, en consecuencia el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto; realizada en base a líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta”.

(Alberti, 1991, p. 61-62).

Dentro del tratado *De Re Aedificatoria*, que como hemos visto define a la arquitectura como proceder teórico, Alberti otorga gran importancia a la representación gráfica como expresión y manifestación de la conceptualización del arquitecto. Un vínculo entre representación y arquitectura que nos permite recordar aquella premisa establecida por Gombrich: vemos y percibimos las cosas en el ahí, en un contexto espacial determinado.⁴⁸

Alberti establece la trascendencia del dibujo arquitectónico, lineamiento que evidencia la elucubración mental e intelectual del arquitecto. Del mismo modo, como lo hemos mencionado al referirnos al concepto de representación, las relaciones espaciales son traducidas a formas reconocibles al interior de la subjetividad. Bajo estos parámetros, no es de extrañar que el lugar en el cual opera y se despliega el concepto de proyecto sea el plano bidimensional, la representación gráfica, procedimiento que intenta que las propiedades y cualidades del espacio tangible sean transferidas al espacio simbólico del papel.

Si bien es cierto que los registros de producción gráfica y de modelos tridimensionales previos a la obra anteceden al Renacimiento, alcanzarán en este período un impulso definitivo. Esto, en gran medida gracias al trabajo de Alberti y como veremos más adelante, a la influencia del desarrollo perspectivo de los pintores renacentistas sobre la gráfica arquitectónica. Leon Battista Alberti instala la idea de prefijación⁴⁹, acción que permite pensar e imaginar a la obra antes de su construcción definitiva. Para esto, es necesario la producción de modelos y representaciones preliminares que son entendidos como medios de especulación teórica en torno a la obra, pues para Alberti es fundamental, como ya hemos mencionado, pensar y considerar cada uno de los factores asociados a la problemática específica del proyecto antes de su construcción y es justamente esta instancia gráfica la que permite el desarrollo de la solución arquitectónica a ejecutar.

⁴⁸ Gombrich (2009, p.219) sostiene que: “La percepción en cuanto tal tiene un carácter de sujeto-predicado. Ver es ver algo ‘ahí’. Incluso cuando la retina es realmente el único agente, en imágenes ilusorias y fenómenos así, seguimos proyectando las manchas de color en el espacio”.

⁴⁹ Una prefijación que para Alberti (1991, p.81) es clave a la hora de poder establecer la correspondencia entre las partes que conforman la obra: “Y así como en un ser vivo cada miembro debe estar acorde con los demás, así en el edificio debe haber correspondencia entre cada una de sus partes”.

En esta dirección Alberti desarrollará el concepto de *traza*⁵⁰, entendido como la expresión del diseño proyectual a través de medios de representación, previo a la ejecución de la obra. A partir de lo establecido por Alberti, considerando que la arquitectura es la sumatoria de proyecto y materia, es posible entender el trazado como aquella operación que permite vincular concepción y materialización, autorizando la construcción de la obra. Así, el trazado está asociado a una proyección mental que incluso puede separarse de su homologación material, que se manifiesta a través de la proyección de líneas y subdivisiones.

Una producción que para Alberti, vincula directamente la mente del arquitecto con el papel, comunicando formas y medidas objetivas, distanciándose de las representaciones ilusorias⁵¹ propias de los pintores y escenógrafos. La utilización de dimensiones racionales da cuenta de la inteligencia de quien proyecta, pues la utilización de líneas invariables y ángulos verdaderos permite fortalecer el vínculo entre concepto y ejecución. De esta manera, podemos entender la *traza* como aquel proceso que hace posible, utilizando la terminología del propio Alberti, dar forma a la materia, una operación que propicia delimitar y precisar el aspecto del futuro edificio. Cuando Alberti insta al arquitecto a proyectar en mente, piensa en el trazado como medio de manifestación de tal proyecto y definición previa.

El concepto de proyecto, que hemos ido desarrollando en esta investigación y que hemos vinculado con el desarrollo de la sociedad y cosmovisión moderna, se emparenta de manera directa con la idea de *traza* introducida por Alberti. El proyecto intenta predisponer la futura obra de arquitectura, proceso en el cual no sólo la creación y definición son fundamentales, sino que también, los mecanismos de representación del objeto arquitectónico.⁵² El proyecto requiere necesariamente de su expresión a través de dibujos, planos o textos para establecer contacto con el proceso constructivo y direccionar su ejecución. De esta manera, el proyecto de arquitectura establece un vínculo, prácticamente indisoluble, entre idea, documento y materialización. El arquitecto del Renacimiento es un humanista que necesita transmitir sus ideas, que requiere

⁵⁰ Alberti (1991, p.61) sostiene que “El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización. Toda acción y lógica del trazado tiene como objetivo el lograr el medio correcto y solvente de ajustar líneas y ángulos, con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio”.

⁵¹ La distinción entre la producción gráfica del arquitecto y la del pintor queda de manifiesto en la siguiente opinión de Alberti (1991, p.94): “Y es mi opinión que no hay que olvidar algo que viene muy a cuento: construir modelo de colores y por así, decir, engañosos de la pintura es propio no del arquitecto que se esfuerza por hacer claro su proyecto, sino por el pretencioso que intenta desviar y entretener la mirada que contempla el modelo y a partir de su intención de un estricto análisis de las partes que hay que considerar, con el fin de suscitar admiración hacia su persona”.

⁵² Como veremos en profundidad más adelante, la predisposición planteada por el proyecto arquitectónico no sólo se manifestara a través de la utilización de formas, estilos y soluciones constructivas previamente aceptadas, sino que también intentará imponer condiciones de uso y comportamiento del sujeto en el espacio, restringiendo las posibilidades de apropiación por parte de éste.

de la consolidación de instrumentos de representación que manifiesten sus concepciones arquitectónicas.⁵³ Un ejemplo significativo de esta necesidad de contar con herramientas que reflejen la concepción del edificio, es la producción de modelos gráficos y tridimensionales que acompañó el proceso de proyección de la cúpula de *Santa Maria del Fiore*, desarrollada finalmente por Brunelleschi.⁵⁴ Más allá del gran manejo constructivo, material y estructural de Brunelleschi, lo que prima en su trabajo es la figura del arquitecto que proyecta, que concibe mentalmente su edificio antes de ejecutarlo, que somete tal elaboración a un proceso riguroso dibujado a medida que permite su materialización, planificando precisamente la construcción y la manera en que ésta se llevaría a cabo.

Durante el Renacimiento, el dibujo y la representación gráfica adquieren una gran importancia y, de igual manera como ocurre con la arquitectura y los tratadistas, son objeto de una amplia teorización. Si el mundo moderno se entiende a sí mismo como el lugar en el que se construye del futuro, que incluso podrá permitir la materialización de la utopía, el dibujo será emparentado directamente con la generación y la incubación de las ideas. La voluntad de traducir y evidenciar el desarrollo del pensamiento, se manifestará a través del dibujo.⁵⁵ En el ámbito de la arquitectura, tal producción se establecerá como interludio gráfico entre la idea y la realidad entendida como materialización, pero también podrá llegar a adquirir valor en sí mismo, distanciándose o incluso contradiciendo la posterior construcción física de la obra. En esta misma dirección, reafirmando sus posibilidades de autonomía, Luigi Vagnetti en el texto *Disegno e architettura* (1958), entiende al dibujo y a la representación gráfica como un medio de desarrollo de pensamiento. Tal condición implica necesariamente una trascendencia respecto a las finalidades instrumentales o expresivas a partir de las cuales se suele definir el dibujo arquitectónico.

⁵³ Al respecto Alfonso Muñoz Cosme (2008, p.31) sostiene “El proyecto como instrumento de concepción, definición y transmisión de la arquitectura reapareció con fuerza en el Renacimiento, cuando el arquitecto dejó de ser un cantero o un carpintero, para convertirse en un humanista que trabaja en su estudio y que necesita transmitir sus diseños a los obreros para que los ejecutaran. Esta discusión técnica del trabajo originó la necesidad de desarrollar un instrumento que reflejara la concepción del edificio y la transmitiera a los diversos oficios que participan en la puesta en obra”.

⁵⁴ Los modelos de Brunelleschi fueron desarrollados en el marco del concurso que finalmente decidió al responsable de llevar a cabo la construcción de la cúpula de *Santa Maria del Fiore* y que lo enfrentó, entre otros aspirantes, con Lorenzo Ghiberti, realizado el año 1419. Es interesante recordar que incluso han llegado hasta nosotros documentos del proyecto de la cúpula de *Santa Maria del Fiore* realizadas por personas distintas a Brunelleschi, como ocurre con el pergamino de Giovanni di Gherardo da Prato (1360/67-1446) o Ludovico Cigoli (1559-1613), que años más tarde retratará la cúpula de Brunelleschi. En el caso de Giovanni di Gherardo es interesante que a través de su dibujo del año 1426 cuestiona la solución desarrollada por Brunelleschi, tanto en términos constructivos como en lo relativo a la iluminación del espacio interior. De esta manera, también podemos entender a la representación gráfica como un ámbito que permite discutir sobre las distintas problemáticas arquitectónicas.

⁵⁵ Al respecto Juan Antonio Ramírez (2005, p.9) sostiene “En la Italia del Renacimiento el dibujo (particularmente el de arquitectura) pudo gozar de un status muy elevado porque, situado ‘en el plano’, precediendo a la grosera materialización, se encontraba más cerca de la idea platónica”.

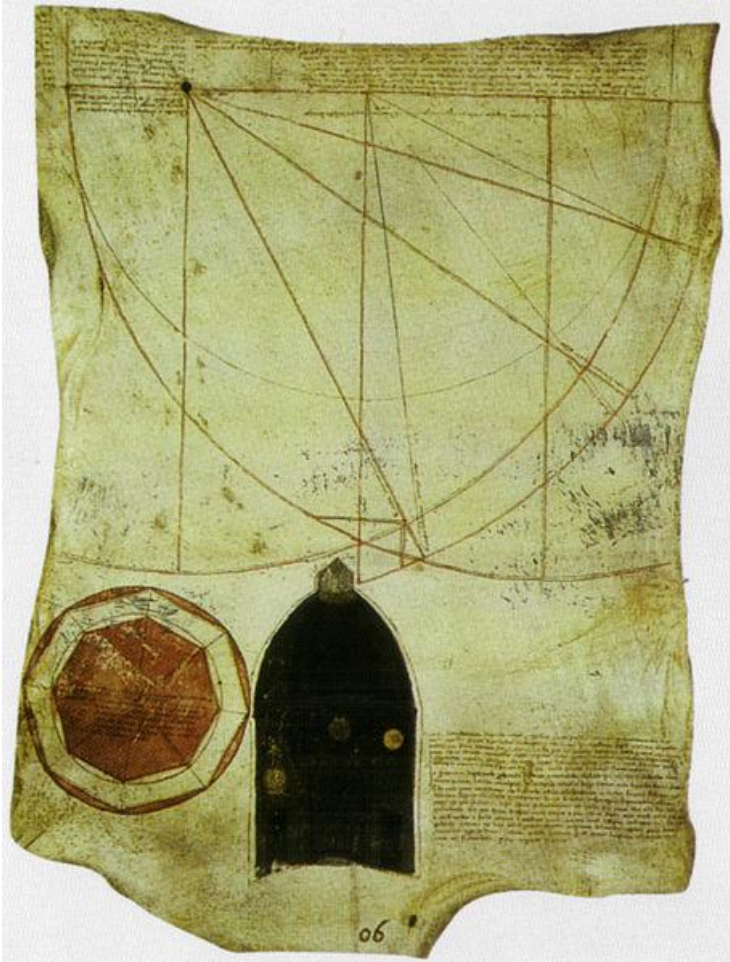


Imagen 7. Dibujo de la Cúpula de Santa María del Fiore, Giovanni di Gherardo da Prato, 1426. Pergamino con márgenes irregulares, tinta café y roja, témpera. 64,4 x 48,7 cm. Colección Archivo di Stato. Fuente: www.filippodiserbrunellesco.org.

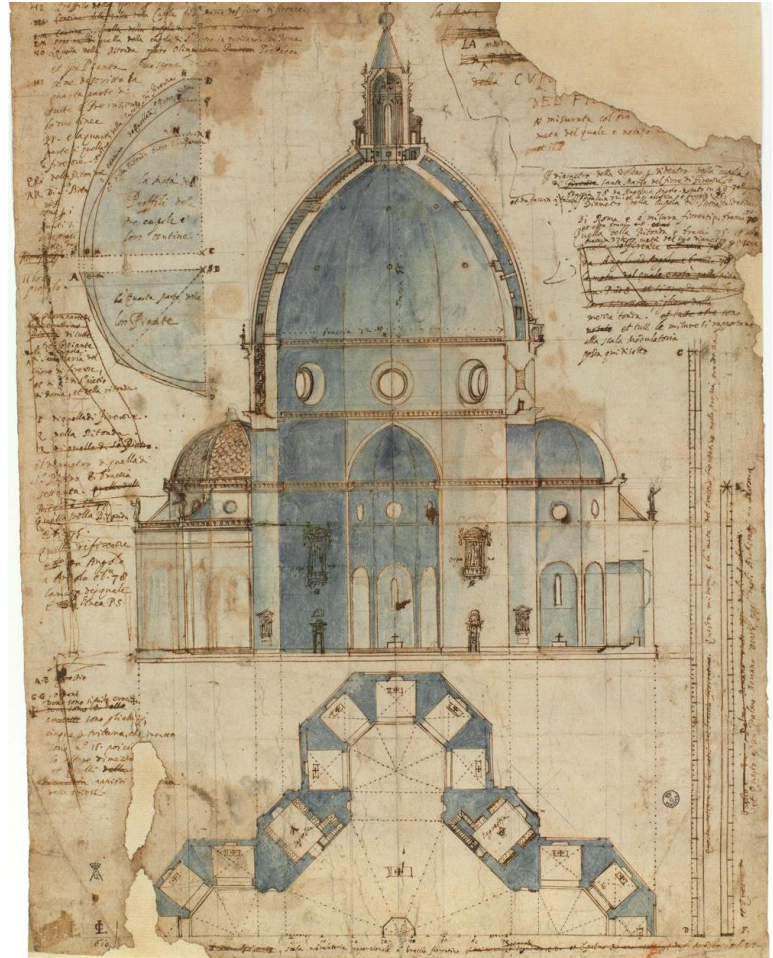


Imagen 8. Dibujo de la sección y la planta de Cúpula Santa María del Fiore, Ludovico Cigoli, 1610. Colección Gabinetto dei Disegni e Stampe, Uffizi. Fuente: www.mpiwg-berlin.mpg.de.

El concepto de *disegno*, desarrollado durante el Renacimiento, permite complementar esta forma de entender la labor gráfica. Las *arti del disegno*⁵⁶, que incluye a la pintura, a la escultura y a la arquitectura, vinculan directamente a la creación con la representación, dando cuenta de la necesidad de manifestación de las ideas generadas. En la misma dirección podemos entender la diferencia establecida por Leon Battista Alberti entre el diseño y la construcción, pues el diseño refleja las ideas que se generan en la mente del arquitecto y la construcción, la materialización de tales concepciones. Su conversión en signos observables y transmisibles, es posible a través de la representación gráfica.

En la segunda mitad del siglo XVI, Federico Zuccari, fundador de la Academia de San Luca en Roma, también reflexiona en torno al concepto de *disegno*. Para Zuccari, el *disegno* supone la forma de expresión del pensamiento intelectual y está conformado tanto por el *disegno interno* como por el *disegno esterno*.⁵⁷ Si el *disegno interno* hace referencia a las ideas producidas por el artista, el *disegno esterno* se refiere al dibujo, a la referencia gráfica como forma concreta a través de la cual se manifiestan las ideas. Una vez más se establece una relación entre la creación y su representación.

De esta manera, podemos entender al dibujo de arquitectura como procedimiento creativo, un campo de búsqueda e indagación de aquellas ideas que sustentan las soluciones arquitectónicas. Junto con ser un instrumento de producción, la representación gráfica es un medio de inducción, de generación de conceptos arquitectónicos, vinculándose directamente con el pensamiento del arquitecto. Una producción gráfica que, asumiendo su rol de campo de representación, tiende a establecer reglas y parámetros de entendimiento de la realidad, en este caso sobre la disposición de la arquitectura, reduciendo al mundo a esquemas y estándares para poder ser manipulado. En este contexto, la arquitectura es una manifestación ilustrativa del entendimiento del mundo como conceptualización y representación, una tendencia que corre el riesgo de aproximarse a la arquitectura como lenguaje normativo, como queda de manifiesto con el trabajo que desarrollará Jean-Nicolas-Louis Durand⁵⁸ quien institucionalizará al proyecto como un ensamblaje de formas previamente establecidas y normadas.

⁵⁶ Panofsky (1980, p.225) desarrolla esta concepción “Fue Vasari el primero en afirmar que estos tres artes eran hijas de un mismo padre ‘el arte de dibujar’, ‘comune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura’, con lo cual no sólo circundaba la noción de ‘dibujo’ con una aureola ontológica (a la que sucesores, Federico Zuccari y los portavoces de muchas academias, iban a añadir otra metafísica), sino que afirmaba asimismo una tesis que tendemos a dar por cierta: la unidad interna de lo que nosotros llamamos las artes visuales o mas brevemente aun, las bellas artes”.

⁵⁷ Tales expresiones, quedaron plasmadas en el libro *L'idea de'scutori, pittori e architetti*, de Zuccari, del año 1607.

⁵⁸ El trabajo de Durand supondrá la institucionalización pedagógica del sistema proyectual, reduciendo tal proceso al manejo y ensamblaje de las formas clásicas, documentado en *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* realizado entre los años 1802 y 1805.

3.1 _Sistematización de la [representación gráfica en arquitectura](#).

“Con su simplificación metódica el dibujante expresa la realidad, por lo mismo, prefigura esa realidad, tal y como ha de ser, y de algún modo la determina cuando el dibujo es previo al objeto: el plano del arquitecto es el dominio del pensamiento sobre determinado futuro constructivo; es el plano de la casa que un día existirá. La posición de los trazos, su continuidad o discontinuidad, son ordenes para un potencial realizador; son instrucciones para el contratista, el albañil o el forastero y la imagen se hará realidad a partir del esquema abstracto”.

(Moles, 1991, p. 15).

Como ha sido mencionado en los capítulos anteriores, la construcción de pensamiento requiere necesariamente de un modo de expresión que permita hacer visible y ponga en circulación estas inquietudes intelectuales. En tal contexto, la relación que se produce entre el desarrollo de elucubraciones mentales y sus respectivos mecanismos de expresión, vinculando en palabras de Zuccari el *disegno interno* con *disegno esterno*, es fundamental para la constitución y desarrollo de la representación gráfica asociada a la arquitectura. Ahora bien, lo que resulta relevante de analizar es que tales expresiones gráficas tienden a establecer un camino hacia la sistematización y la convencionalidad.

Si bien es cierto en la labor del arquitecto nunca se ha abandonado el dibujo⁵⁹ como expresión autónoma y personal por parte del autor, paralelamente a tal presencia se han desarrollado mecanismos de representación con un alto grado de convencionalidad. Un desarrollo que permitirá establecer una suerte de protocolo y normalización sobre el cómo, de qué manera y a través de qué elementos representar en el plano gráfico una obra de arquitectura. Hablamos de un proceso de sistematización, en la medida en que podemos reconocer el desarrollo y consolidación de un conjunto de signos observables relacionados entre sí, una producción que entendida bajo los términos de la semiología gráfica desarrollada por Jacques Bertin en el texto *Sémiologie Graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, publicado inicialmente el año 1967, podrá ser pensada a modo de sistema monosémico,⁶⁰ en la medida en que sus recursos representativos tienden progresivamente

⁵⁹ En el campo de la arquitectura, tal concepción ha estado asociada a lo que se conoce como *croquis*, entendido como el esbozo de una idea o imagen, generalmente asociado al diseño rápido. Al respecto, es interesante la referencia realizada por José María de Lapuerta (1997, p.15) a lo dicho por el arquitecto francés Julien Azaïs Guadet (1834-1908) en su libro *Éléments et théorie de l'architecture* (1901): “Dibujareis en croquis y sólo os deberéis a vosotros mismos. El croquis es el medio más rápido de progresar en vuestro arte, pues no podéis hacer un croquis de una cosa sin haberla examinado atentamente, penetrando en todos los sentidos...ni compás, ni metro, sólo el ojo como único instrumento de medida, y de evaluación proporcional”.

⁶⁰ En el contexto de la semiología gráfica, Bertin establece una distinción entre los sistemas de carácter monosémicos y aquellos polisémicos. En el primer grupo se encuentran aquéllos sistemas marcados por la convencionalidad de la definición signo-significado, mientras que en los polisémicos, nos encontramos con un significado abierto a múltiples interpretaciones.

hacia la normalización. De este modo, a través de un mismo procedimiento de representación se puede comunicar la definición de obras de arquitectura totalmente diferentes entre sí, ya sea en su escala, función o incluso estilo arquitectónico. Hablamos de un sistema gráfico, pues permite vincular un conjunto de elementos y variables capaces de establecer una estructura de producción y lectura. Un proceso que determinará el desarrollo y perfeccionamiento de una metodología para abordar la representación gráfica en arquitectura, que trae como consecuencia la articulación de un campo de entendimiento, un contexto comunicativo que establecerá las condiciones de legibilidad y las potencialidades narrativas, estableciendo una estructura significativa utilizada como campo de expresión. Así, la normalización de la producción gráfica, podrá incluso permitir que ésta se convierta en un conjunto de instrucciones de cómo llevar a cabo y materializar un proyecto, transformándose en una expresión pretendidamente inequívoca.

En estos términos, nos podemos remitir al concepto de código⁶¹ desarrollado por Umberto Eco en su texto *La Estructura Ausente*⁶², es decir, aquél sistema de símbolos que a través del establecimiento de ciertos patrones, representan y transmiten la información. Una estructuración sistemática que establece un punto de vista uniforme, un modelo operacional que coordina un proceso comunicativo con tendencia a la homogeneización y simplificación. En esta dirección, Umberto Eco entiende a la estructura como aquel artificio que nos permiten nombrar de manera homogénea cosas diversas.⁶³ Una estructura que además, de acuerdo a lo que sostiene Eco, desaparece en la medida en que se pone en funcionamiento. Bajo estos términos, el significado de las cosas está asociado a una unidad sistémica, que al mismo tiempo supone una convención cultural a modo de estructura de correspondencia⁶⁴, un sistema de valores que coordina y define la

⁶¹ Umberto Eco establece la siguiente definición (1994, p.333): “Un código (o un sistema) es una estructura y una estructura es un sistema de relaciones individualizado por medio de sucesivas simplificaciones con una intención operativa y desde un punto de vista determinado”. Al respecto Leszek Maluga (1990) también nos aporta una importante visión, vinculando la constitución de códigos con la consolidación de una determinada normalización en la representación: “Los diferentes códigos se complementan, es decir, determinadas formas de representación espacial en el dibujo crean un sistema compacto de información, siempre y cuando sean utilizadas de acuerdo con las reglas generales del registro, en determinado medio y tengan en consideración que los potenciales receptores las conozcan”.

⁶² Publicado originalmente el año 1968 bajo el título de la *La struttura assente (La ricerca semiotica e il metodo strutturale)*.

⁶³ Umberto Eco (1994, p.60) sostiene que: “Una estructura es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista”. (1994, p.59). Es justamente en este sentido en que el Eco define a la estructura como un artificio, en la medida en que permite establecer una mirada homogénea sobre la diversidad “Bajo este punto de vista es inútil preguntar si la estructura, así individualizada, existe per sé. La estructura es un artificio para poder nombrar de una manera homogénea cosas diversas”.

⁶⁴ Una estructura de correspondencia que está íntimamente vinculada a la conformación de los puntos de encuentro al interior de una cultura: “Así pues, ¿qué es el significado de un término? Desde el punto de vista semiótico no puede ser otra cosa que una unidad cultural. En toda cultura una ‘unidad’ es simplemente algo que está definido

participación de cada una de las partes involucradas, siendo valoradas de acuerdo a la posición y relación que establece con respecto a las otras, dando paso a una estructura correlativa. De esta manera, el sistema asociado a la representación gráfica será entendido como una estructura con orientación operativa⁶⁵, que para Eco permite la articulación de una cultura a partir de la legitimación de su campo de acción, cuestión que incluso puede estar asociada a la generación de conductas y comportamientos.⁶⁶ Un desarrollo que como veremos más adelante, corre el riesgo de reducir la experiencia en el espacio, naturalmente heterogénea, a una instancia entendida y concebida como homogénea, anulando lecturas múltiples y polivalentes.

En esta dirección, la convencionalización de la representación gráfica en arquitectura supone la asociación de ésta a una imagen de dominio, relevando el carácter constitutivo de la arquitectura, imponiendo modos de comportamiento en el espacio. Bajo estos términos, la arquitectura se constituye en una especie de gramática del construir, un sistema ordenador de la experiencia y de las interacciones en el espacio. Esto último es fundamental si entendemos, como es planteado por el propio Umberto Eco, que el plano de contenido es inseparable de su plano de expresión.⁶⁷ Si nos enfrentamos a la convencionalidad de la representación gráfica, el ejercicio proyectual y la comprensión del espacio también podrán ser pensados bajo estos términos, en la medida que el lenguaje representacional vincula y establece una conexión directa entre contenido y la experiencia. Una preconfiguración que instauro el dominio intelectual sobre el futuro edificio a construir, una sistematización que en términos gráficos dará paso a estructuras cada vez mas normalizadas, que hacen visible la realidad arquitectónica proyectada, convirtiéndose ellas mismas en una estrategia de proyección.

culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar una cosa, un sentimiento, una situación, una alucinación, una esperanza o una idea”. (Eco, 1994, p.71).

⁶⁵ Un sistema operativo que permite construir la realidad y de esta manera entenderla: “La estructura elaborada no reproduce una presunta estructura de la realidad sino que, mediante ciertas operaciones, articula una serie de relaciones-diferencias, de tal manera que estas operaciones, en relación con las de los elementos del modelo, sean las mismas que efectuamos cuando relacionamos perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido” (Eco, 1994, p.201).

⁶⁶ Un proceso que genera una transformación radical en la manera de entender la representación gráfica en el campo de la arquitectura, en la medida en que “Se abre una fisura entre concepción y realización que difícilmente se cierra ya, incluso en nuestros días. Eso sí se exige al dibujo nuevas cualidades que permitan, sin riesgo, que esta escisión funcione” (De Lapuerta, 1997, p17).

⁶⁷ Al respecto es interesante que Eco está pensando en lo ya analizado y planteado por Heidegger: el hombre se vincula con la realidad a través del lenguaje, en la medida en que a través de éste establece el sentido, el orden y la relación entre las cosas. Para Eco, al igual que para Heidegger, el lenguaje llega siempre primero, fundando el origen de toda estructura posible. Antes del lenguaje, sólo es posible reconocer un mundo indiferenciado, cuestión que vuelve a exaltar el carácter proyectivo de la representación asociada al lenguaje. “En Heidegger hay claramente la idea de un ser que no puede alcanzarse más que a través del lenguaje: de un lenguaje que no está en poder del hombre, porque el hombre no piensa en él si no que éste se piensa en el hombre” (Eco, 1994, p.376). Una aproximación a la realidad que también es posible de identificar en el *cogito ergo sum* (“Pienso luego existo”) de Descartes, en la medida en que para que las cosas existan es condición necesaria pensarlas, construirlas y disponer de ellas a partir de la razón, de la capacidad cognitiva presente en el sujeto.

Así, la vinculación entre proyecto y representación será fundamental para construir los límites de la realidad y también los alcances de la labor arquitectónica. En este proceso de sistematización de la representación gráfica, también resultan fundamentales los cambios y transformaciones llevadas a cabo durante el Renacimiento. En tal período, el manejo y manipulación de las variables gráficas se convertirán en una manifestación de la distinción entre el arquitecto como intelectual y aquél que trabaja de forma manual en la construcción del edificio⁶⁸, pues el arquitecto a través de la representación gráfica transmitirá sus concepciones intelectuales a aquellos que sólo construyen.

Al respecto, resulta oportuno señalar que si bien la presencia de producción gráfica aparece tempranamente en la historia de la arquitectura, es una producción que está directamente vinculada con la labor *in situ* de construcción de la obra. En el caso de Egipto, con la elaboración y confección de cuadrículas a modo de guías del trabajo constructivo⁶⁹, o en Mesopotamia⁷⁰ con la presencia de plantillas de trazado, no se logra diferenciar el trabajo de construcción de aquella operación intelectual que permite su concepción. En ambos casos, la producción gráfica realizada es un complemento del trabajo en terreno de construcción del edificio, una relación que se mantendrá en el caso de la Grecia clásica⁷¹, donde incluso el vínculo entre el arquitecto y quienes construyen la obra será mediante una transmisión verbal, a modo de guía práctica de las operaciones de edificación. La labor del arquitecto estaba directamente relacionada con el proceso de materialización de la obra y por su parte el dibujo, definía el trazado del futuro edificio en el terreno de su localización, lugar en el que finalmente coincidían el quehacer del arquitecto y sus mecanismos de representación gráfica.⁷² En estas condiciones, podemos establecer que no existe una diferencia sustancial entre la labor del arquitecto y la del constructor, como si ocurrirá desde el Renacimiento en adelante.

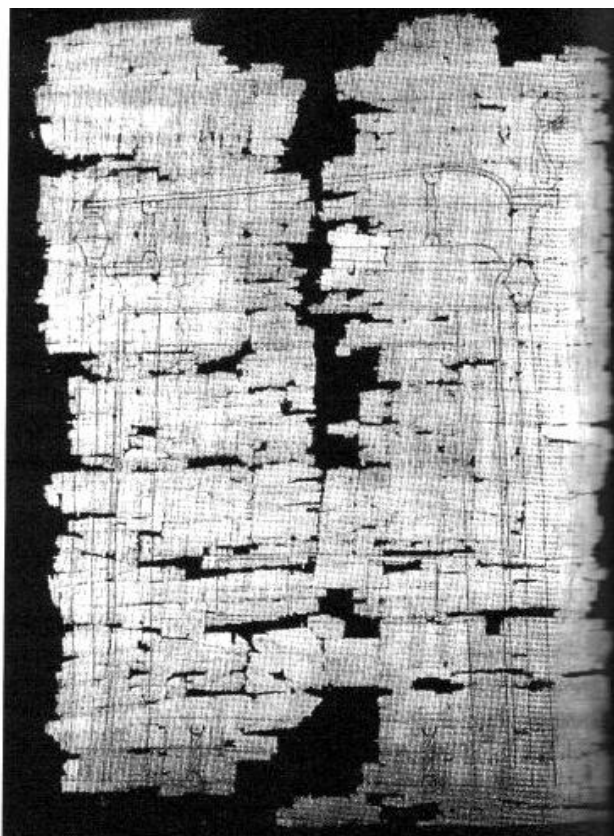
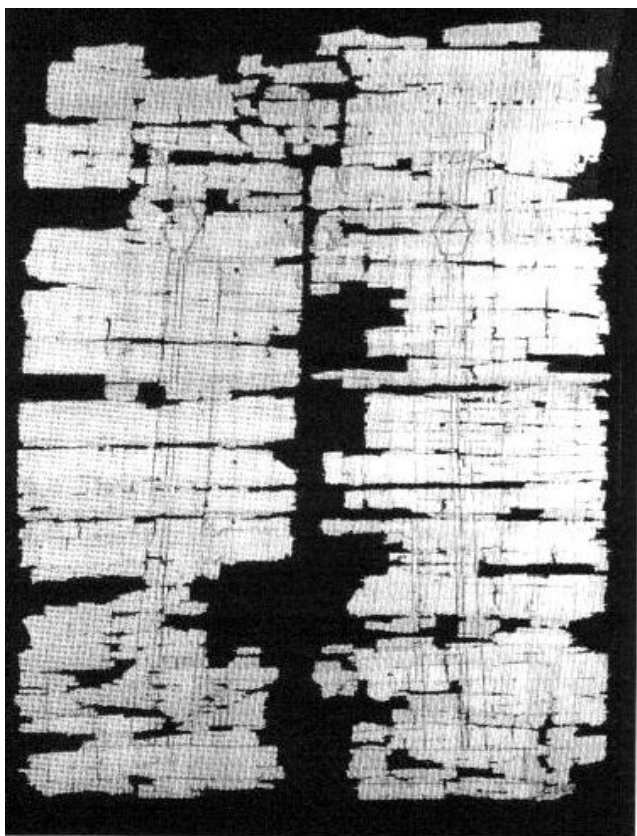
⁶⁸ Un desarrollo en el plano del dibujo que va de la mano con la geometrización y empleo riguroso de las relaciones matemáticas, síntoma del control intelectual del hombre sobre el espacio arquitectónico.

⁶⁹ José María De Lapuerta (1997, p.15) explica lo siguiente: “En Egipto había planos de plantas basados en rejillas cuadriculadas y se encuentran bocetos grabados en laminillas de caliza que empleaban como guía de trabajo para los encargos a pie de obra. El trabajo de los ‘bocetos’ era complementado con un autentico levantamiento de las proyecciones del edificio ‘in situ’ con estacas y cuerdas. Los dibujos no permitían al ‘arquitecto’ ahorrarse el trabajo manual de la obra”.

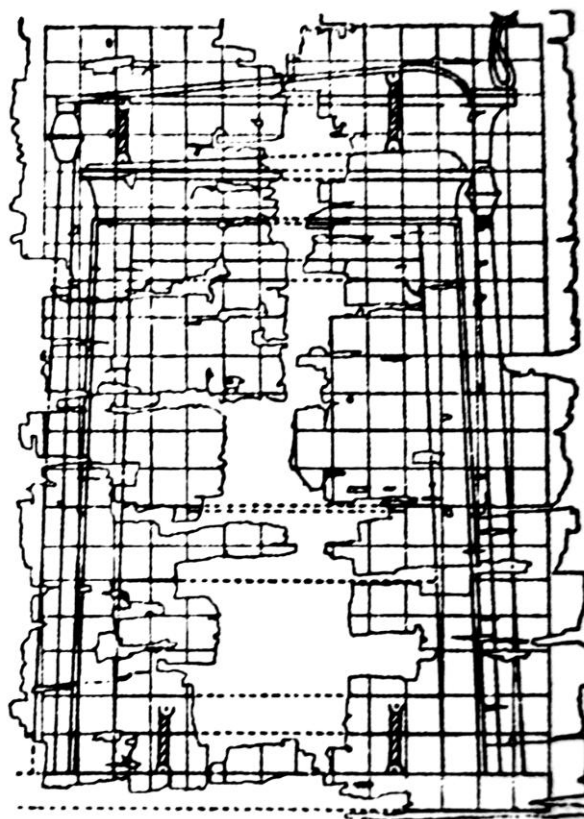
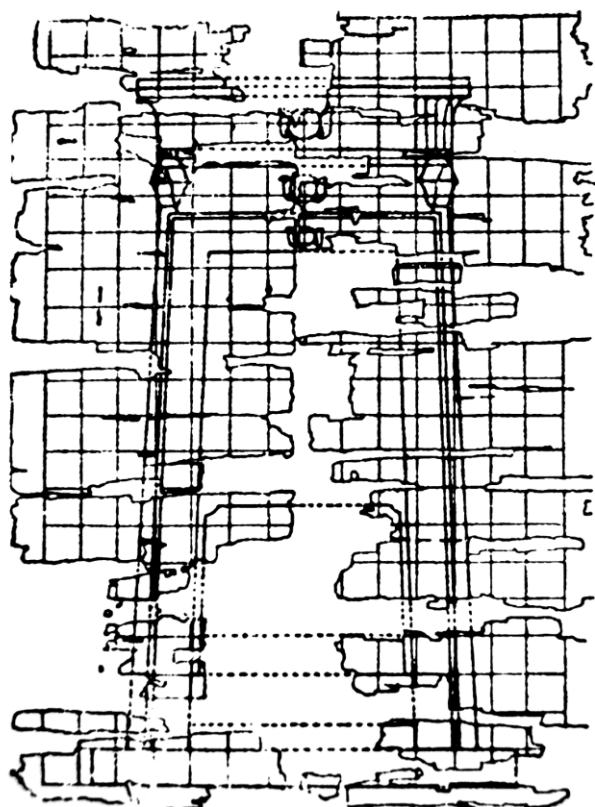
⁷⁰ Complementando el análisis desarrollado por Spiro Kostof (2003), Alfonso Muñoz Cosme (2008, p.26) nos entrega los siguientes antecedentes: “Así del mundo mesopotámico tenemos algunos trazados en tablillas de arcilla y numerosos modelos tridimensionales hechos en barro cocido, maquetas de torres, de palacios o de casas conservadas en diversos museos”.

⁷¹ “En Grecia, si hacemos caso a Coulton y Kostof, el dibujo no formaba parte del proceso de diseño o construcción, y el agente central del arte de la arquitectura era el albañil, que trabajaba partiendo de la descripción verbal detallada expuesta por el arquitecto”. (De Lapuerta, 1997, p.15).

⁷² Al respecto De Lapuerta (1997, p.17) sostiene: “Sin embargo, la mayor parte de los arquitectos diseñaban en el lugar donde se construye el edificio; antes de 1500, el dibujo de construcción y el dibujo de diseño coincidían absolutamente y el boceto no sólo contemplaba el diseño, sino también el aparejo o el trazado de un hueco desde un punto de vista constructivo”.



_Imagen 9 y 10. Cuadrícula de alzados de un templo egipcio, Egipto antiguo. Cuadrícula de un codo por módulo. Colección: Petrie Museum of Egyptian Archeology. Fuente: Cosme, 2008.



_Imagen 11 y 12. Reconstrucción gráfica Templo egipcio, Egipto antiguo, Luigi Vagnetti, 1973. Fuente: Sainz, 2005.

Pese al evidente desarrollo de algunos registros de representación gráfica elaborados durante la Edad Media, el estatus del dibujo no cambiará y seguirá complementando las labores de ejecución de la obra, que en este período suponía una práctica permanente de prueba y error. Así, la representación de la distribución en planta⁷³, incluyendo las subdivisiones interiores, de la *Iglesia Sankt Gallen*⁷⁴ en Suiza, o el registro de alzados y plantas desarrolladas por las logias medievales suponen un avance relevante, pero que no logra articularse de una manera sistémica que permita establecer un procedimiento y una manera de abordar la representación gráfica en arquitectura. La presencia de la distribución de los muros y la elaboración de alzados de las catedrales es por lo general inconclusa y no logra establecer una visión unitaria del edificio.

Distanciándose de los casos anteriores, a partir del Renacimiento la representación gráfica asumirá un nuevo rol y una nueva función, estableciendo un campo delimitado de emisión-recepción, desplegando un mecanismo de representación válido para el ejercicio arquitectónico y distinto al de otras disciplinas. Si el arquitecto del Renacimiento es un intelectual, un trabajador mental, el desarrollo del dibujo propio de esta labor será fundamental para hacer posible y consolidar este nuevo estatus⁷⁵, que lo diferenciará del artesano o del constructor. En otras palabras, la evolución sufrida por la representación gráfica asociada a la arquitectura puede entenderse como un signo observable de la nueva condición del arquitecto. La modificación del estatus del dibujo se produce en tanto éste es asociado a la producción de ideas, precediendo la materialización de la obra. Este escenario de elucubración y concepción intelectual requería de un mecanismo de representación y comunicación riguroso, que poco a poco tenderá a la producción de expresiones cada vez más normalizadas, asegurando una uniformidad que se contrapone al dibujo como expresión libre y autónoma.

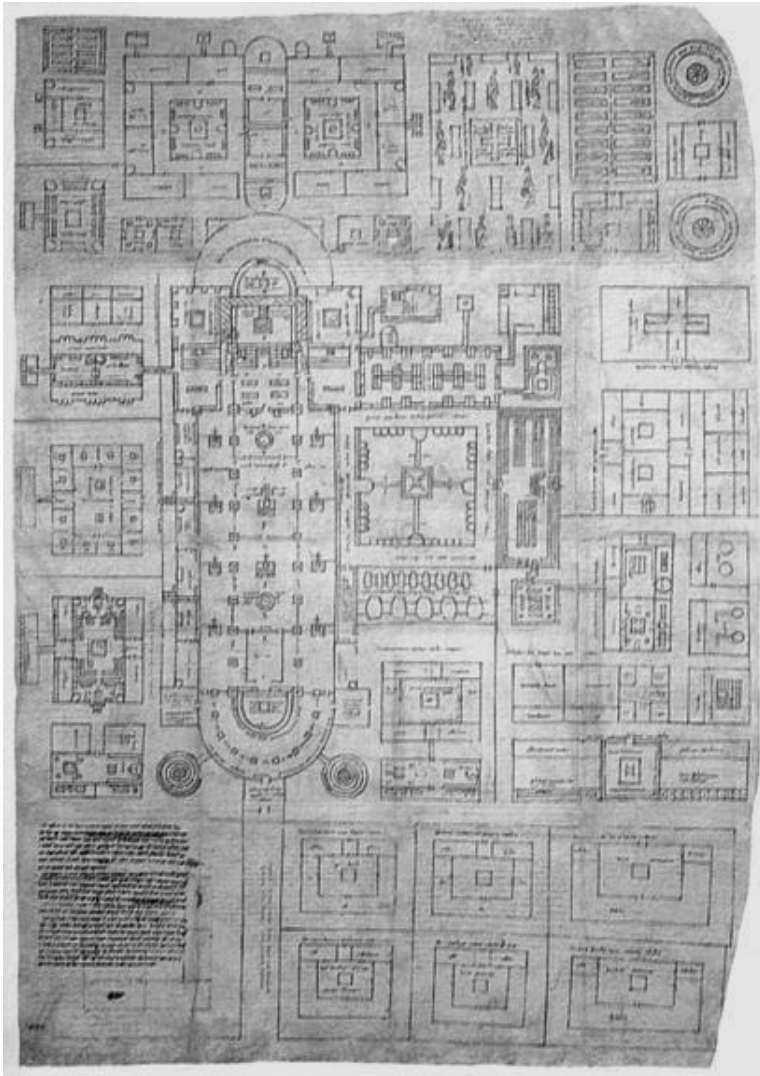
Leon Battista Alberti, defensor del arquitecto como hombre que proyecta en mente la concepción del edificio, entenderá el proceso de representación como germen del proyecto⁷⁶, en la medida en que permite organizar, componer y disponer los distintos elementos que interactúan en su definitiva conformación. En otras palabras, no se puede concebir aquello que no se puede representar.

⁷³ Tal distribución era elaborada por maestros, canteros o alarifes, que utilizaban tales mecanismos de representación como guía práctica de las faenas de construcción.

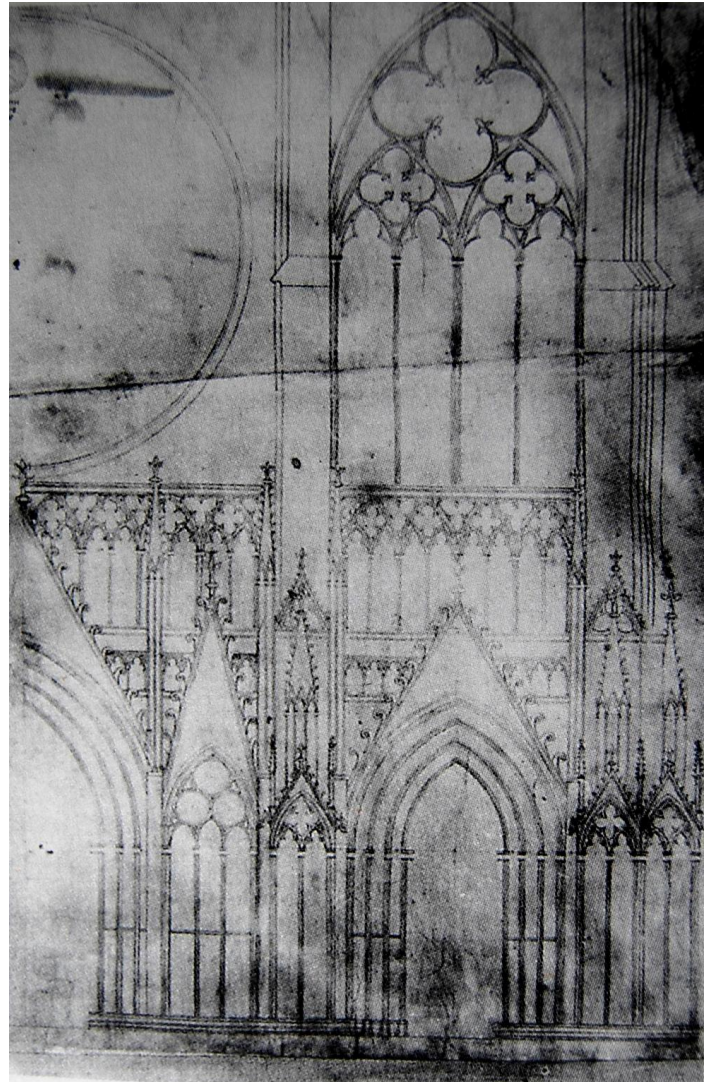
⁷⁴ El Plano de la Iglesia de *Sankt Gallen* es reconocido como un testimonio muy relevante de la arquitectura desarrollada durante la Edad Media. Es un dibujo realizado en tinta sobre un pergamino y tiene una dimensión de 122 x 77 cm. y data del siglo IX.

⁷⁵ “En resumen, el arquitecto necesita este nuevo tipo de dibujo, en primer lugar para no tener obligaciones de estar a pie de obra; la confección de un documento teórico con que comunicar que le cambiará el lugar de trabajo, cambiará también su estatus social” (De Lapuerta, 1997, p.15).

⁷⁶ Modelos que para Alberti (1991, p.94) permiten madurar y dar consistencia al proyecto de arquitectura: “Y en este modelo será posible, sin ninguna repercusión, poner quitar, cambiar, avanzar soluciones nuevas y alterar el proyecto entero hasta que esté en su sitio y reciba nuestra aprobación”.



_Imagen 13. *Planta del monasterio de Sankt Gallen* (conjunto y detalle), autor desconocido, siglo IX. Pluma y tinta negra y roja sobre pergamino, 112 x 78 cm. Colección: Stifsbibliothek, St. Gallen. Fuente: Sainz, 2005.



_Imagen 14. *Alzado Catedral de Estrasburgo*, siglo XIII. Tinta sobre pergamino. Colección: Musée de L'oeuvre de Notre-Dame, Estrasburgo. Fuente: Cosme, 2008.

Es en este período en el que se instalan y consolidan los métodos de representación mayoritariamente utilizados por los arquitectos hasta el día de hoy, más allá de las diferencias de producción y acabado que determinan los avances tecnológicos: la proyección ortogonal y la perspectiva. Ambos procedimientos se consolidan y son difundidos durante el Renacimiento, en el caso de la proyección ortogonal siempre ligado al trabajo del arquitecto y en el de la perspectiva primero legitimándose en el ámbito de la pintura y posteriormente incorporada al ejercicio arquitectónico.⁷⁷

Como veremos a continuación, ambos métodos implican una aproximación a la representación gráfica entendida a modo de sistema, estableciendo una clara distancia y diferenciación frente al boceto o al croquis, caracterizado por manifestar una expresión independiente, basada en la libre manipulación de autor y que permite múltiples interpretaciones. Por el contrario, lo que hoy llamamos planimetría en el campo arquitectónico, supone un alto grado de convencionalidad en su ejecución y lectura.

⁷⁷ Como veremos a continuación, es incuestionable el carácter arquitectónico que posee la perspectiva como estrategia de representación. Sin embargo, su utilización como herramienta válida de representación fue resistida en el campo arquitectónico, como ya fue comentado y explicado aquí a partir del texto *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti.

3.2_La arquitectura a través de tres visiones: Planta, sección y alzado.

“Abundando en esta reflexión se puede afirmar que los dibujos de los delineantes convencionalizan las representaciones de las ideas arquitectónicas. Con el mismo sistema podrían realizar la planta del Panteón de Roma y la de Santa Sofía de Constantinopla y estos dos dibujos sólo se diferencian en lo que comunican, no en lo que significan”.

(Sainz, 2005, p. 27).

Tanto la proyección ortogonal como el desarrollo perspectivo, que como ya fue mencionado es desplazado en primera instancia de la labor estrictamente arquitectónica por el propio Leon Battista Alberti, suponen la consolidación de metodologías de representación gráfica de edificios, vistas y espacios arquitectónicos. Un antecedente fundamental en esta dirección lo encontramos en *De Architectura*, también conocido como *De Architectura Libri Decem (Diez libros de arquitectura)* elaborados por Marco Vitruvio en el siglo I a.C. Para Vitruvio, existen tres maneras de representar la obra de arquitectura: la *ichnographia*, la *orthographia* y la *scaenographia*.⁷⁸ Bajo estas reglas de orden y disposición de un edificio, la *ichnographia* supone la demarcación horizontal del contorno del edificio sobre el terreno; la *orthographia* la imagen en vertical, del frente del edificio; y la *scaenographia* un dibujo que nos permite visualizar dos lados del edificio (fachada y parte lateral), de manera que las líneas visuales de proyección converjan en un punto.⁷⁹

En esta aproximación de Vitruvio se puede reconocer el intento de instauración de un primer código de representación en arquitectura, que establece qué y cómo mostrar gráficamente la presencia de un edificio. Si la arquitectura entendida como proyecto asume la vocación de control de las experiencias y de la interacción social en el espacio, su correspondiente representación gráfica fijará en el plano bidimensional tales estrategias de control, convirtiéndose ella misma en una estructura normativa que nos enseña a mirar y visualizar tal arquitectura proyectada. El propio Leon Battista Alberti, en su tratado *De Re Aedificatoria*, publicado en el año 1452, un año después de la edición renacentista de *Los Diez libros de arquitectura* de Vitruvio, estimulará el desarrollo de un dibujo o forma de expresión gráfica propio de la labor del arquitecto. A

⁷⁸ Vitruvio (2008, p.23) establece la siguiente definición: “La disposición es una apta colocación y efecto elegante en la composición del edificio en orden a la calidad. Las especies de disposición, que en griego se llaman ideas, son la iconografía, ortografía, y escenografía. La iconografía es un dibujo pequeño, formado con la regla y el compás, del cual se toman las dimensiones, para demarcar en el terreno de la área el vestigio o planta del edificio. Ortografía es una representación en pequeño de la frente del edificio futuro y de su figura por elevación y con todas sus dimensiones. Y la escenografía es el dibujo sombreado de la frente y lados del edificio, que se alejan y concurren todas las líneas a un punto. Nacen estas tres especies de ideas de la meditación y de la invención”.

⁷⁹ Como veremos más adelante, la interpretación de este término ha sido un tanto conflictiva, en la medida en que algunos han interpretado en las palabras de Vitruvio la incorporación de una especie de perspectiva a la representación arquitectónica, contradiciendo lo que se establecerá luego en el Renacimiento: la perspectiva es propia de los pintores, no de los arquitectos.

partir de esta postura, Alberti será enfático en la necesidad de establecer una clara distinción entre el dibujo del arquitecto y el dibujo del pintor.⁸⁰ Si el arquitecto debe representar la correcta expresión de las medidas objetivas del futuro edificio, el pintor produce imágenes ilusorias que encuentran en la perspectiva un adecuado modo de expresión. Para Alberti, la producción gráfica del arquitecto debe ser una manifestación de veracidad que refleja al edificio tal como es, tomando distancia una vez más del trabajo pictórico. Bajo estos parámetros, la producción gráfica del arquitecto deberá ser juzgada por la exacta representación de las medidas y divisiones del edificio, basadas a su vez en la lógica de la razón. El pintor, por el contrario, representa para Alberti la apariencia de las cosas, siendo la perspectiva, el uso del color y las sombras, una verdadera distorsión de la realidad como veracidad.⁸¹

Las “especies de representación”⁸² sugeridas por Vitruvio serán retomadas durante el Renacimiento, pero dejando de lado la *scaenographia* de carácter eminentemente visual, tal como sugieren las recomendaciones dadas por Alberti. De esta manera, se establecen tres proyecciones ortogonales: la *planta* como expresión horizontal de los muros del edificio sobre el terreno; la *sección* como expresión vertical y transversal de los muros del edificio y el *alzado* o fachada del edificio. Un conjunto de expresiones que representan, en base a dos dimensiones, la configuración de la obra de arquitectura, que se convierte de una u otra manera, en una expresión para entendidos, que deben poseer el conocimiento adecuado sobre el modo de representación para interpretar sus contenidos. En la consolidación de esta triada de la representación arquitectónica, será fundamental la labor de Rafael Sanzio (1483-1520), quien al asumir en el año 1514 la responsabilidad de llevar a cabo las obras de la Basílica de San Pedro⁸³, establecerá a la planta, la sección y el alzado como

⁸⁰ Como es explicado por Javier Ribera (Alberti, 1991, p. 34-35) Leon Battista Alberti no sólo define la representación propia del arquitecto, sino que ésta se diferencia claramente del trabajo pictórico, como queda de manifiesto en el primer libro del tratado: “Todo este libro, a partir del mismo título (lineamenta), expresa ya la trascendencia del dibujo arquitectónico, que podríamos traducir por el sentido renacentista de ‘traza’, dando sentido vital al diseño proyectual y a la maqueta o modelo en relieve del dibujo, es decir, las técnicas de representación de la arquitectura, con valores que aún hoy en gran medida mantiene la palabra ‘proyecto’ y que nada tiene que ver con el de representación pictórica y perspectiva que engaña al comitente...”.

⁸¹ Al respecto Alberti (1991, p. 94) sostiene lo siguiente: “Y es mi opinión que no hay que olvidar algo que viene muy a cuento: construir modelos de colores, y por así decir, engañosos por los afeites seductores de la pintura es propio no del arquitecto que se esfuerza por hacer claro su proyecto, sino del pretencioso que intenta desviar y entretener la mirada del que contempla el modelo y apartar su atención de un estricto análisis de las partes que hay que considerar, con el fin de suscitar admiración hacia su persona”.

⁸² Un conjunto de “vistas”, que hasta el día de hoy constituyen las imágenes de representación más utilizadas por los arquitectos, como explica De Lapuerta (1997, p.38): “También las ‘especies de disposición’ de Vitruvio nos invitan a reflexionar sobre lo poco que han cambiado los sistemas de representación a lo largo de los siglos”.

⁸³ Las obras de la *Basílica de San Pedro* se llevaron a cabo por un tiempo cercano a los 60 años. En el año 1523 el Papa Clemente VII reunió a un grupo de personalidades quienes debían asumir las obras de construcción de la *Basílica de San Pedro*. Años más tarde, el Papa Clemente VIII, le dio el nombre de “Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro”. En tal proceso participó Rafael, entre otros destacados arquitectos de la época. Rafael hace en sus escritos referencia al uso de la proyección ortogonal como medio de representación arquitectónica, modificando la lógica representacional que primaba hasta ese momento. Al respecto Jorge Sainz comenta (2005, p.81): “Hasta que Rafael se hizo cargo de las obras de la basílica de San Pedro, en Italia la planta y

procedimientos validos de representación en la arquitectura.⁸⁴ Frente a la corriente renacentista que tendía a la representación mediante la planta de cimentación y la ejecución de una maqueta⁸⁵, Rafael recupera la tradición *vitruviana* de las tres proyecciones, cuestión que propicia la instauración de lo que hasta el día de hoy es reconocido como el núcleo central de la representación gráfica en arquitectura, estableciendo una clara distinción entre aquéllos documentos precisos y rigurosos elaborados a partir de las reglas de tal sistema representativo y el dibujo como expresión libre, de múltiples y variables interpretaciones. Así, se comenzará a consolidar un modo de representación propio del campo arquitectónico, que nos mostrará la realidad del proyecto a través de imágenes construidas a partir de medidas objetivas.

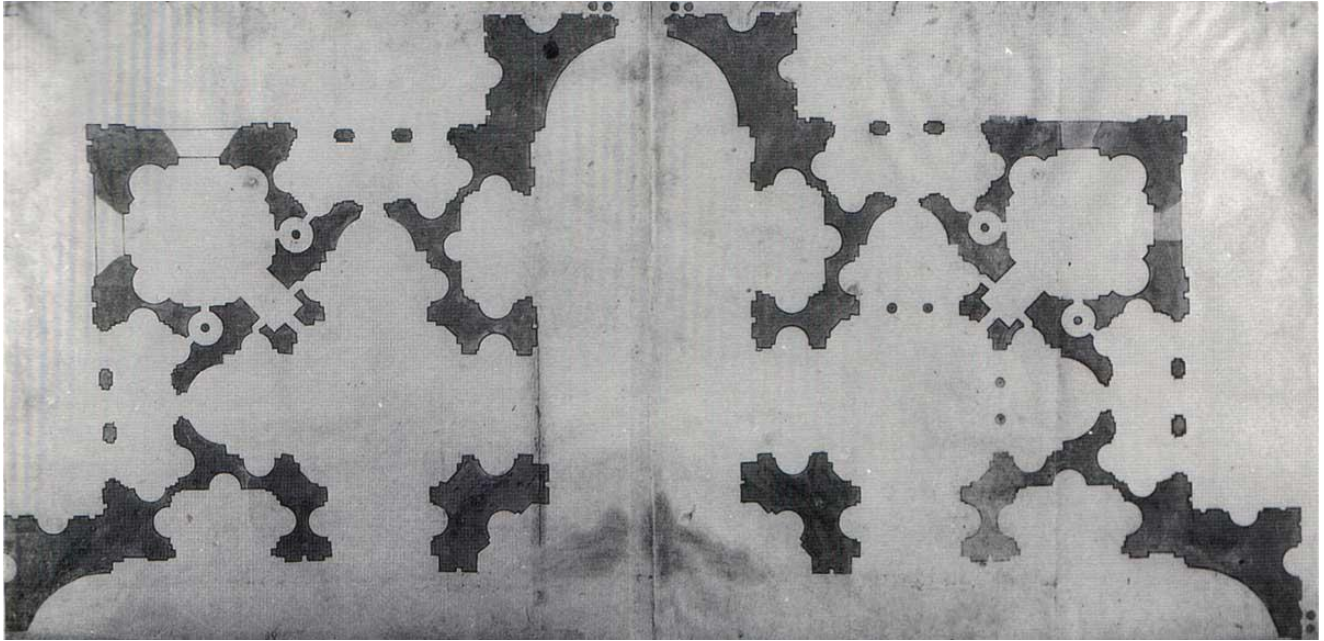
Antonio da Sangallo el Joven (1484-1546) quién sucede a Rafael en las obras de la Basílica de San Pedro en Roma, también utilizará el sistema de representación instaurado por su antecesor, reconociendo como verdadera a tal expresión, síntoma de exactitud y veracidad. Un antecedente relevante en esta aproximación y utilización de la proyección ortogonal por parte de Sangallo, es su formación de artesano, cuestión que de alguna manera evitará una atracción mayor de éste hacia el desarrollo perspectivo que paralelamente se está llevando a cabo.⁸⁶ Ahora bien, esto no impide que Sangallo utilice sombras en la elaboración de fachadas y secciones para enfatizar la profundidad y espacialidad del edificio representado. El trabajo de Sangallo evidencia una búsqueda de precisión y exactitud que trae como consecuencia la tendencia a valorar la producción gráfica de la arquitectura de acuerdo a su eficiencia descriptiva de las ideas desarrolladas por el arquitecto. Un deseo de rigurosidad que, como hemos visto, aproximará a la representación arquitectónica a una expresión definida por parámetros de convencionalidad.

la maqueta se consideraban los documentos necesarios y suficientes para construir un edificio. Ni siquiera en construcciones tan importantes como la Iglesia del *Santo Spirito* en Florencia, de Filippo Brunelleschi, se estimó preciso conocer por adelantado los alzados ni las secciones del edificio completo”. Al respecto, es interesante señalar la existencia de un dibujo en planta correspondiente a la propuesta planteada por Donato Bramante (1444-1514) para la basílica de San Pedro, que antecede a la de Rafael, cuestión que da cuenta que hasta antes que este último se hiciera cargo de los trabajos de San Pedro, era la vista en planta, el trazado de cimentación, la vista representacional que predominaba entre los arquitectos del Renacimiento.

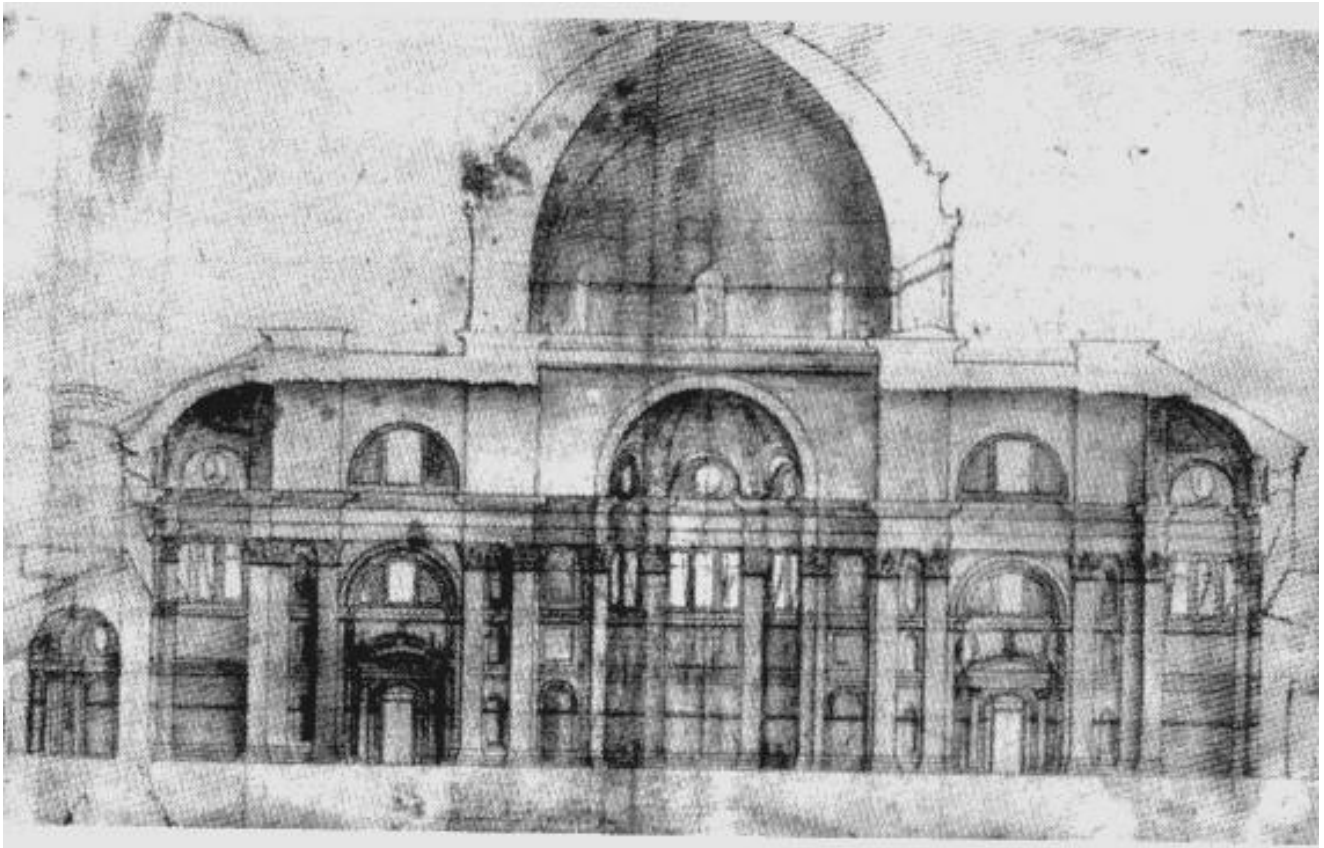
⁸⁴ En una carta del año 1519 de Rafael Sanzio al Papa León X, el primero establece lo siguiente “Así pues, el dibujo de los edificios pertinentes al arquitecto se divide en tres partes, de las cuales la primera es la planta, es decir el dibujo plano. La segunda es la pared de fuera con sus ornamentos. La tercera es la pared de dentro, también con sus ornamentos”. (Muñoz Cosme, 2008, p.34). Un procedimiento que también será utilizado para el registro de edificios del pasado, como ocurre por ejemplo con el levantamiento realizado por Rafael sobre el Panteón romano (27 a.C).

⁸⁵ Como señala Alfonso Muñoz Cosme (2008, p.34): “Al otorgar una preeminencia al dibujo en la transmisión del proyecto, Rafael recuperó la tradición vitruviana clásica de las tres proyecciones frente a la corriente renacentista de las maquetas. Para ello, el arquitecto de Urbino adaptó los preceptos vitruvianos a la sensibilidad de su época, dando más importancia a la sección que a la perspectiva. En la carta que escribió al Papa León X, expresaba por primera vez con claridad el método empleado para concebir y transmitir el pensamiento arquitectónico mediante la representación total del edificio a través de planta, alzado y sección”.

⁸⁶ Al respecto es importante mencionar que si bien hablamos de una separación entre el dibujo o sistema de representación del pintor y del arquitecto, esto no quiere decir que estos últimos no se interesaran o conocieran el método perspectivo, muy por el contrario, el trabajo de Brunelleschi, Alberti o el propio Rafael dan cuenta del interés y dominio sobre el sistema perspectivo.



_Imagen 15. *Planta Basilica de San Pedro*, primera propuesta, Donato Bramante ,1506.Colección Uffizi, Florencia. Fuente: <http://saintpetersbasilica.org>.



_Imagen 16. *Corte Transversal Basilica de San Pedro*, proyecto de Antonio Sangallo el joven, 1530-1535. Pluma y acuarela marrón sobre papel blanco; 38,5 x 60,1 cm. Colección Uffizi, Florencia.Fuente: Sainz 2005.

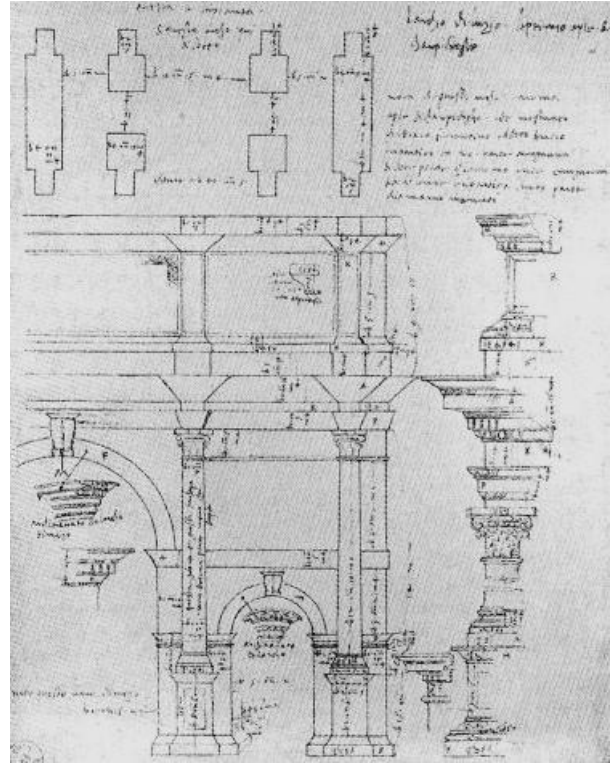
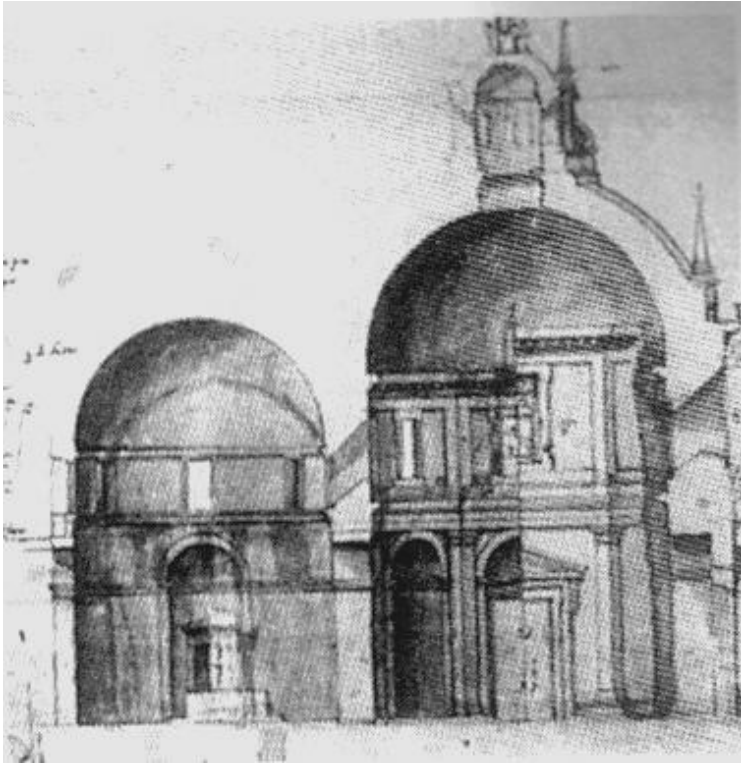


Imagen 17. Alzado y sección para un Edificio Centralizado, proyecto de Antonio Sangallo el Joven, siglo XVI. Colección Uffizi, Florencia. Fuente: Sainz 2005.

Imagen 18. Planta, alzado y detalle, levantamiento acotado del arco de Séptimo Severo, Antonio Sangallo el Joven, hacia 1520. Lápiz sobre papel. Colección Uffizi, Florencia. Fuente: Sainz 2005.

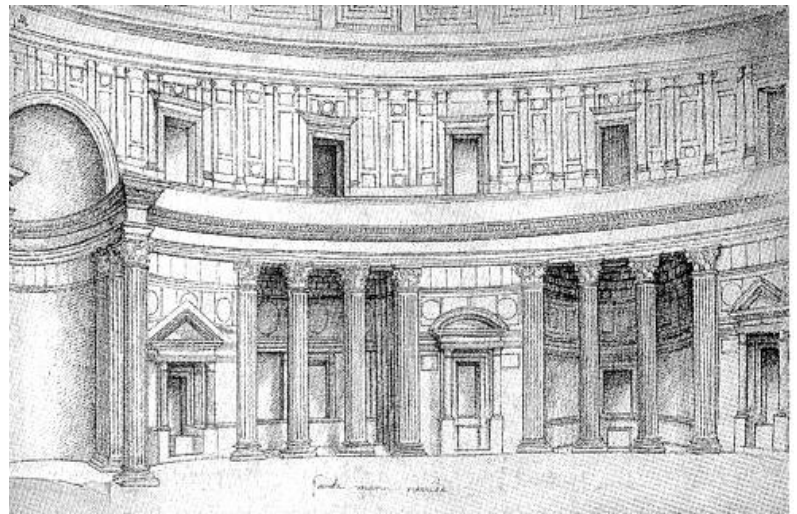
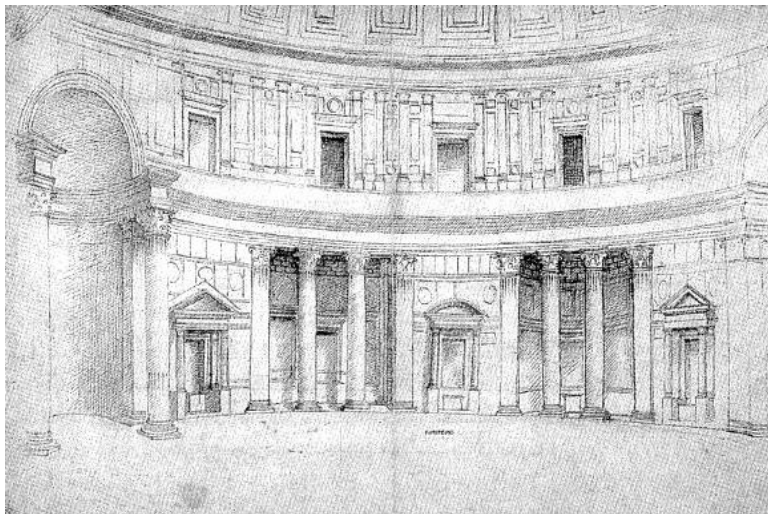


Imagen 19. Sección interior Panteón Roma, vista parcial, Rafael, 1506-1507. Pluma y tinta sobre papel blanco, 27,8 x 40,7 cm. Colección Uffizi, Florencia. Fuente: Sainz 2005.

Imagen 20. Sección interior Panteón Roma, vista parcial, Rafael, finales siglo XV. Pluma y tinta sobre papel blanco, 23,2 x 33,2 cm. Colección Codex Escorialensis, Biblioteca del monasterio El Escorial. Fuente: Sainz 2005.

Siguiendo la recomendación explicitada por Rafael en su carta al Papa León X del año 1519, el arquitecto veneciano Andrea Palladio (1508-1580) también utilizará la triada planta-sección-alzado como medio de representación arquitectónica, expandiendo novedosamente las posibilidades de expresión tradicionales de tal sistema. En *I quattro libri dell'architettura (Los cuatro libros de arquitectura)* publicados por Andrea Palladio en el año 1570, encontramos un conjunto de xilografías que nos muestran edificios proyectados por el propio Palladio o bien representaciones de obras arquitectónicas de la Antigüedad, siempre a partir de la planta, la sección y el alzado. En esta dirección, una gran innovación realizada por Palladio es la combinación de dos o incluso las tres proyecciones ortogonales anteriormente descritas sobre una misma lámina, tradicionalmente realizadas y mostradas de manera separada e incluso independiente, cuestión que le imprimirá un carácter didáctico a las imágenes que acompañan el texto. Palladio apelará a facilitar la lectura del objeto arquitectónico por parte del lector, una aproximación al dibujo como cuerpo en el cual convergen las distintas partes que lo conforman, facilitando la visibilidad de las obras de arquitectura. Tal producción, como ocurre por ejemplo en el dibujo realizado por Palladio sobre el *Templeto San Pietro in Montorio*⁸⁷ de Donato Bramante, a través de la combinación simultánea de su planta, sección y alzado⁸⁸, permite una aproximación más completa a la obra, en tanto permite comprender su globalidad a partir de una sola imagen. Al respecto es importante señalar que una primera demostración de la habilidad gráfica alcanzada por Palladio la encontramos en la ilustración que realiza a *Los Diez libros de arquitectura*⁸⁹ de Vitruvio.

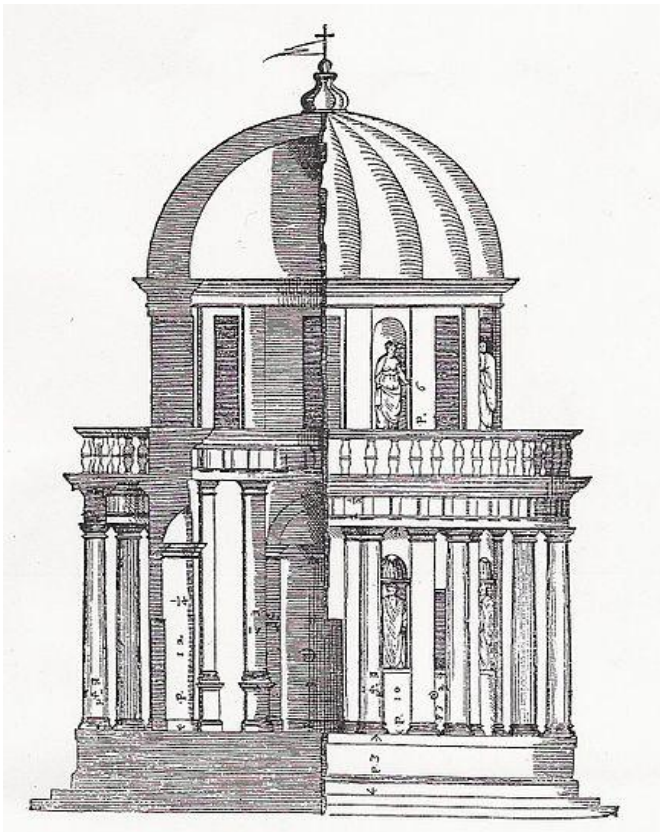
La proyección ortogonal propuesta por Rafael, puesta en práctica por Sangallo el joven y explorada a través de novedosas combinaciones por Andrea Palladio, también será utilizada por los arquitectos barrocos Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y Francesco Borromini (1599 -1667). A partir del desarrollo de la geometría descriptiva durante el siglo XVIII, fundamentalmente gracias al trabajo de Agustín Monge, la producción del conjunto planta-sección-alzado será codificada geoméricamente y a partir de este desarrollo será conocido como *sistema monge*.⁹⁰ Bajo estos términos, dos objetos absolutamente distintos entre sí, pueden ser representados utilizando el mismo procedimiento, dando paso a dibujos arquitectónicos que eviten cualquier síntoma de ambigüedad, sin distinción de tamaño o estilo arquitectónico.

⁸⁷ Obra construida por Donato Bramante entre los años 1502 y 1510 en uno de los patios del convento franciscano de *San Pietro in montorio*.

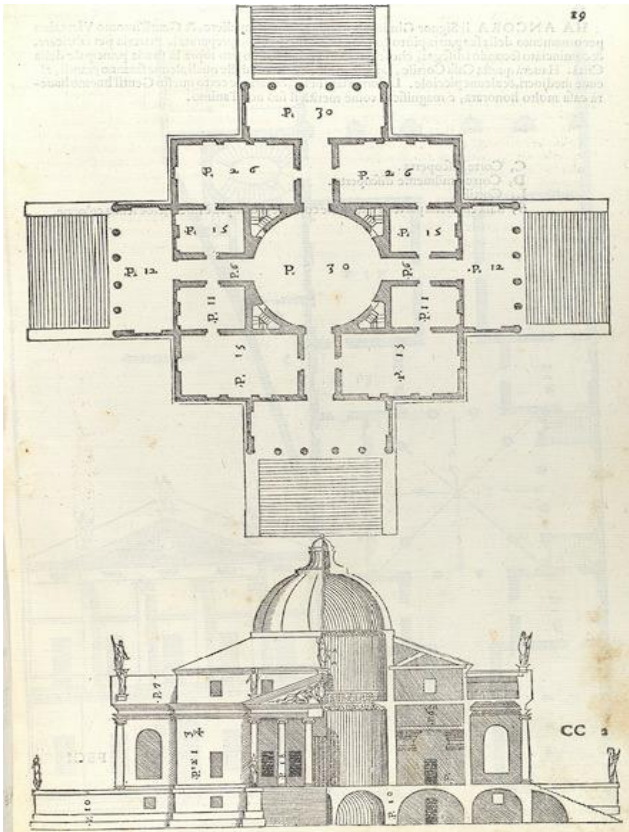
⁸⁸ En el caso de la sección y alzado, fundamentalmente a partir de la transparencia de esta última, que “deja ver” la profundidad del edificio.

⁸⁹ Como es comentado por Javier Rivera (Palladio, 1988, p.15) “En 1556, por fin en la imprenta también veneciana de Francesco Marcolini se ofrecieron a las élites intelectuales *I Dieci Libri Dell'architettura* di M. Vitruvio Tradotti e comntati da Monsignor Barbaro e ilustrado por Andrea Palladio”.

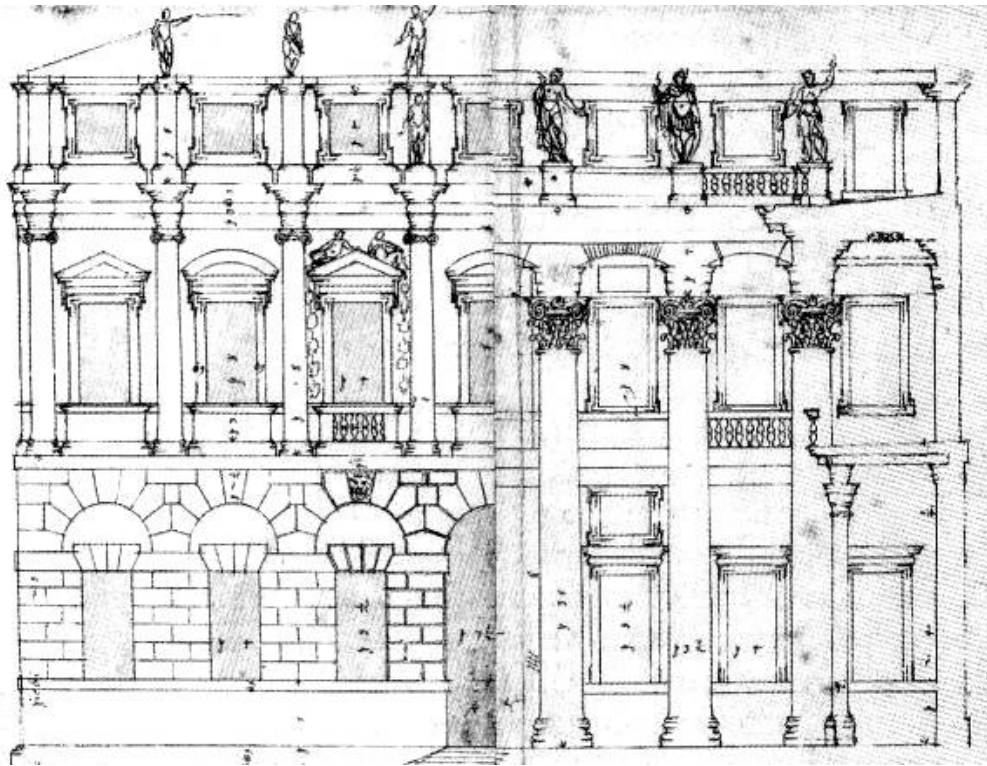
⁹⁰ Sistema que establecerá las normas y procedimientos de representación de los objetos tridimensionales sobre el plano, cuestión que permitirá instaurar un procedimiento de representación común válido para objetos o elementos distintos entre sí. Dentro de los avances desarrollados por Monge destaca el desarrollo de las proyecciones diédricas ortogonales, construido a partir de la intersección de dos planos que se cortan perpendicularmente, procedimiento a partir del cual se componen geoméricamente la planta, sección y alzado, comúnmente utilizado en la arquitectura.



_Imagen 21. Sección y Alzado, dibujo de San Pietro in Montorio (Bramante), realizado por Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura*, 1570. Xilografía. Fuente Palladio 1988.



_Imagen 22. Planta y sección-alzado, Villa Rotonda, Andrea Palladio en *I quattro libri dell'architettura*, 1570. Xilografía. Fuente: <http://www.metmuseum.org>.



_Imagen 23. Alzado/sección, Palacio Porto Festa, Vicenza, Andrea Palladio, hacia 1549. Tinta y aguada, 29 x 37,5. Colección Biblioteca de dibujos RIBA, Londres. Fuente: Sainz 2005.

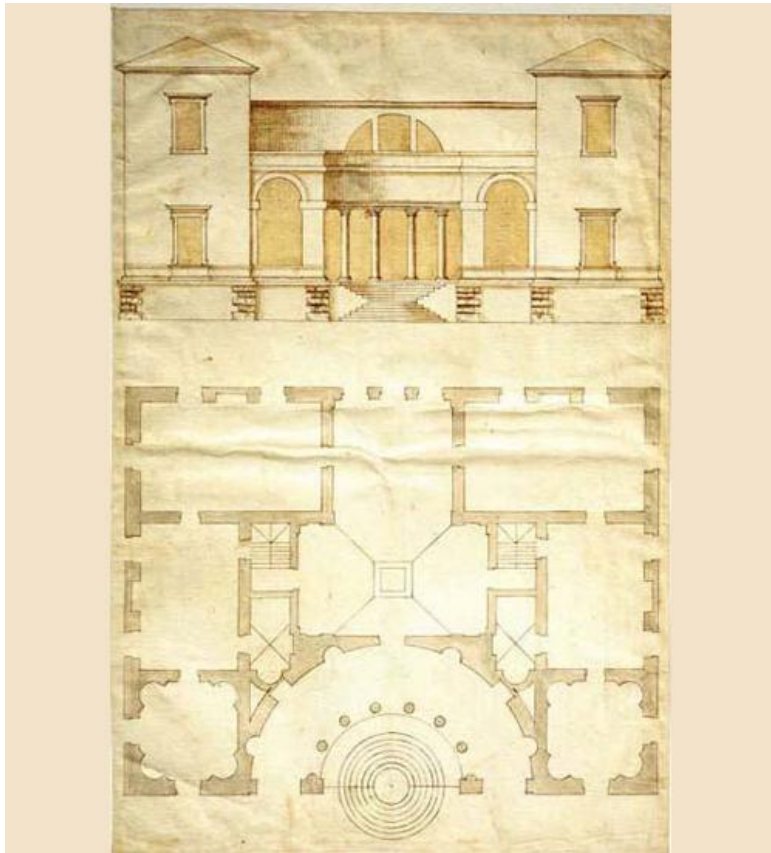


Imagen 24. Alzado y planta de la Villa Pisani en Bagnolo, Andrea Palladio, 1542. Xilografía. Colección Biblioteca de Dibujos RIBA. Fuente: www.architecture.com.

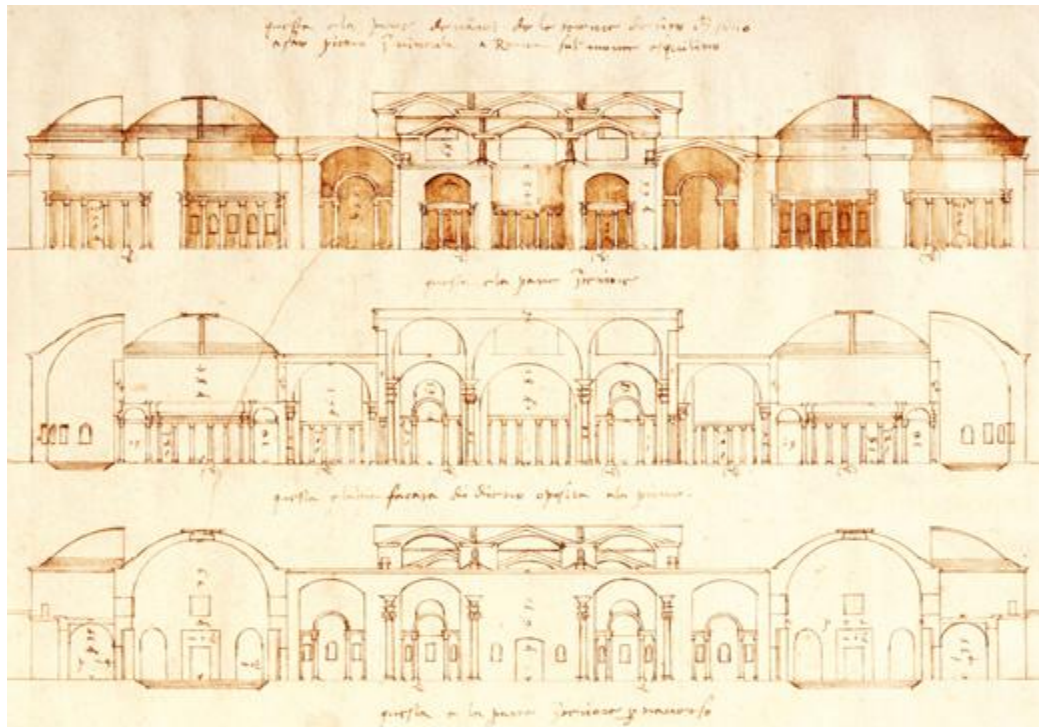


Imagen 25. Reconstrucción Termas de Trajano Roma, Andrea Palladio, hacia 1540. Xilografía. Colección Biblioteca de Dibujos RIBA. Fuente: www.architecture.com.

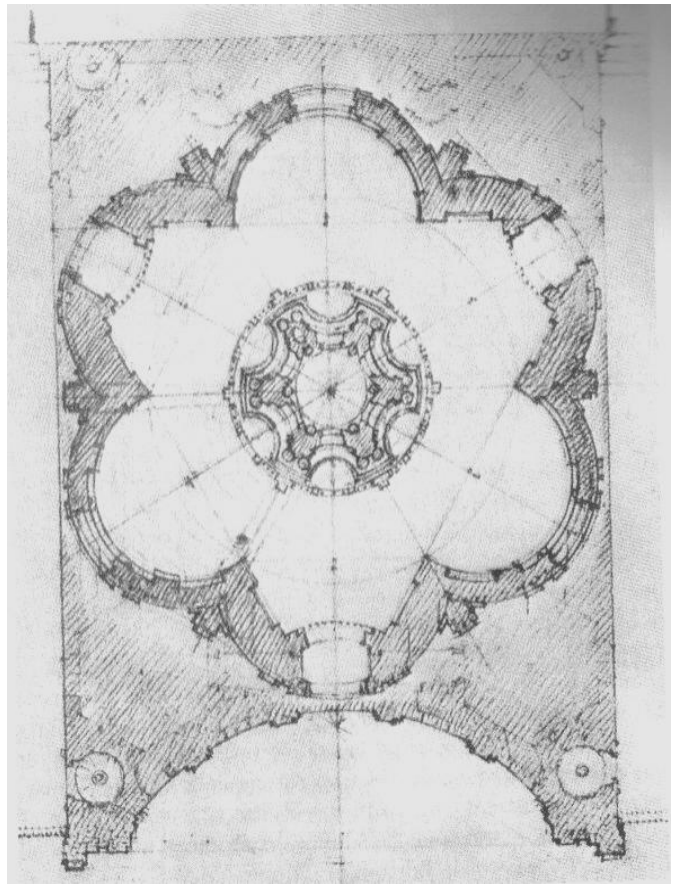
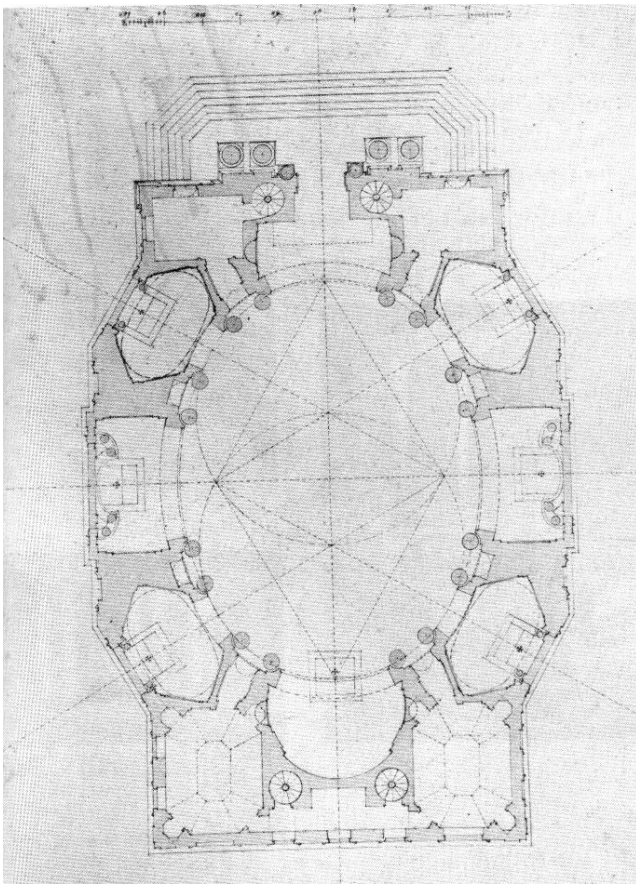
El dibujo de arquitectura comenzará a cumplir una función ilustrativa y didáctica, como ocurre por ejemplo en *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio y en general con la producción de tratados de arquitectura durante el siglo XVI, gracias al desarrollo de la imprenta. En tal producción se analizan y difunden a través del dibujo los distintos elementos que configuran y componen las obras de arquitectura. En el caso del tratado de Giacomo Barozzi de Vignola (1507-1573), *Regola delli cinque ordini d'architettura* publicado en el año 1562, nos encontramos con un documento altamente didáctico, un verdadero manual de composición a partir de la exposición comparativa de distintas soluciones, fundamentalmente formales y asociadas a medidas exactas y reales, influenciadas por los órdenes clásicos que determinan a la arquitectura a partir del Renacimiento.

Como ha sido sugerido anteriormente, el dibujo de arquitectura también será entendido como una herramienta que normaliza el trabajo arquitectónico, en la medida en que se establece como repertorio formal disponible para la proyección del futuro edificio. Un punto alto en esta orientación didáctica asumida por la representación arquitectónica es el *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*, realizados por Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) entre los años 1802 y 1805. En el contexto de la Ilustración⁹¹, el dibujo también formará parte de las estrategias de instrucción y enseñanza. El trabajo de Durand despliega una exposición gráfica de sus principios compositivos, destinando especial atención a la formación de nuevos arquitectos, asumiendo una vocación abiertamente ilustrativa, normalizando las posibilidades compositivas del ejercicio proyectual. Un proceso de familiarización de elementos arquitectónicos a través del dibujo, que se convierte en una forma de estudio, análisis y aprendizaje. Si en las estructuras de lenguaje las palabras designan el alcance de las cosas, en el caso de la arquitectura el dibujo diseñará y determinará la configuración de los edificios.⁹²

Bajo estos términos es posible establecer que la arquitectura también es un problema asociado al lenguaje, en la medida en que a través de la representación gráfica comunica sus soluciones, al tiempo que las legitima, como ocurre en el caso de las lecciones de Jean Nicolas Louis Durand o el trabajo de Vignola. Así, la aproximación al proceso de gestación de la obra nos encontramos por un lado con la resolución de cuestiones estrictamente arquitectónicas y por otro, con la necesidad de dar a conocer tales soluciones, estableciendo los medios necesarios para pensar y comunicar a la arquitectura.

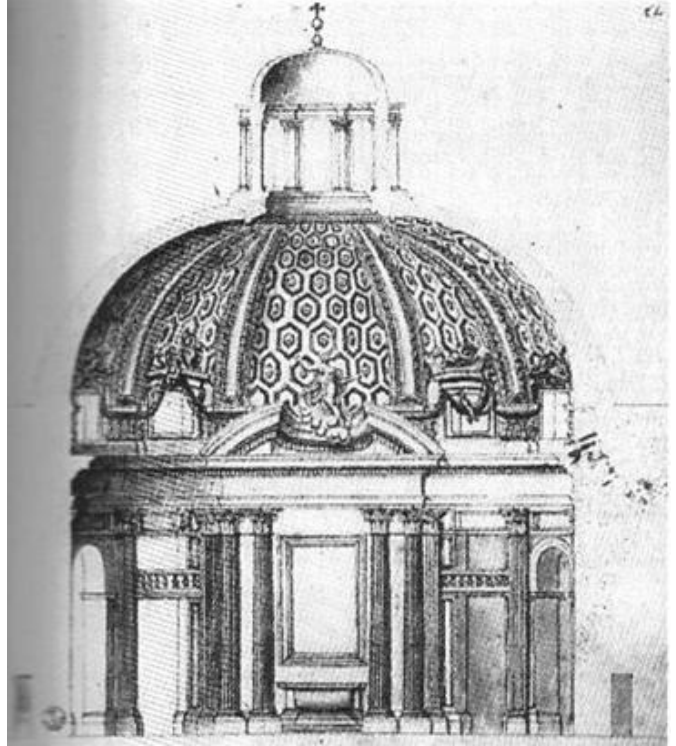
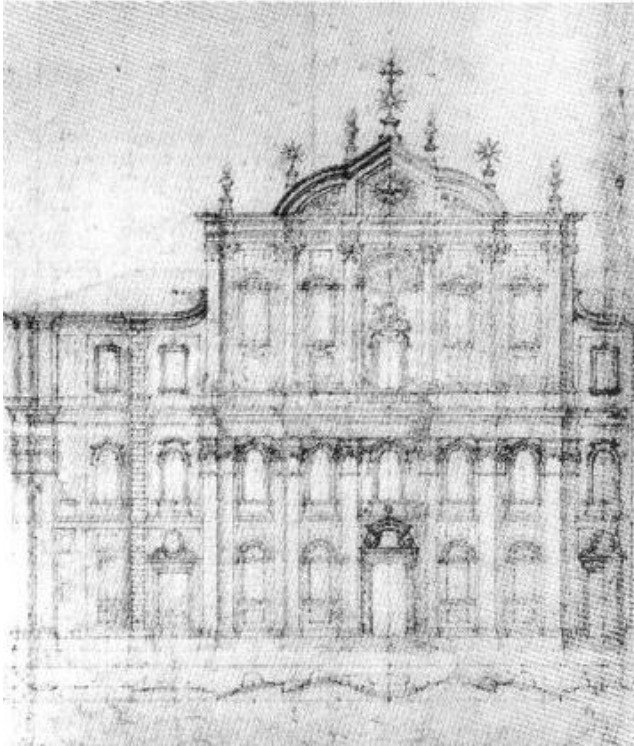
⁹¹ El trabajo de Durand está íntimamente relacionado con la vocación pedagógica que se consolida en la ilustración: “La raíces de esta actitud compositiva o proyectual se encuentran en la práctica pedagógica que resulta de la institucionalización del proceso revolucionario francés, coincidiendo con la extensión de las ideas de la Ilustración su formalización en un tratado es realizada por Durand en su *Compendio de Lecciones de Arquitectura* (1802-1805), obra que tendría una gran resonancia en toda Europa” (Muñoz Cosme,2008, p.41).

⁹² Al respecto resulta pertinente la siguiente observación de Jorge Sainz (2005, p.55): “En términos lingüísticos, Durand está abogando por un sistema de signos que no plantee ninguna ambigüedad de lectura; está a favor del lenguaje gráfico pero sólo en su función estrictamente comunicativa e instrumental”.



_Imagen 26. *Planta Iglesia de S. Carlo alle Quattro Fontane*, Francesco Borromini, 1638-1641. Colección: Graphische Sammlungen Albertiana, Viena. Fuente: Kostof 2003b.

_Imagen 27. *Planta Iglesia Sant'Ivo alla Sapienza*, Francesco Borromini, Siglo XVII. Dibujo a lápiz. Colección: Graphische Sammlungen Albertiana, Viena. Fuente: Sainz, 2005.



_Imagen 28. *Alzado Oratorio de San Filippo Neri*, Francesco Borromini, siglo XVII. Colección: Royal Library, Windsor Castle.

_Imagen 29. *Sección Iglesia Sant'Andrea al Quirinale*, Roma, Gian Lorenzo Bernini, siglo XVI. Colección: Uffizi, Florencia.

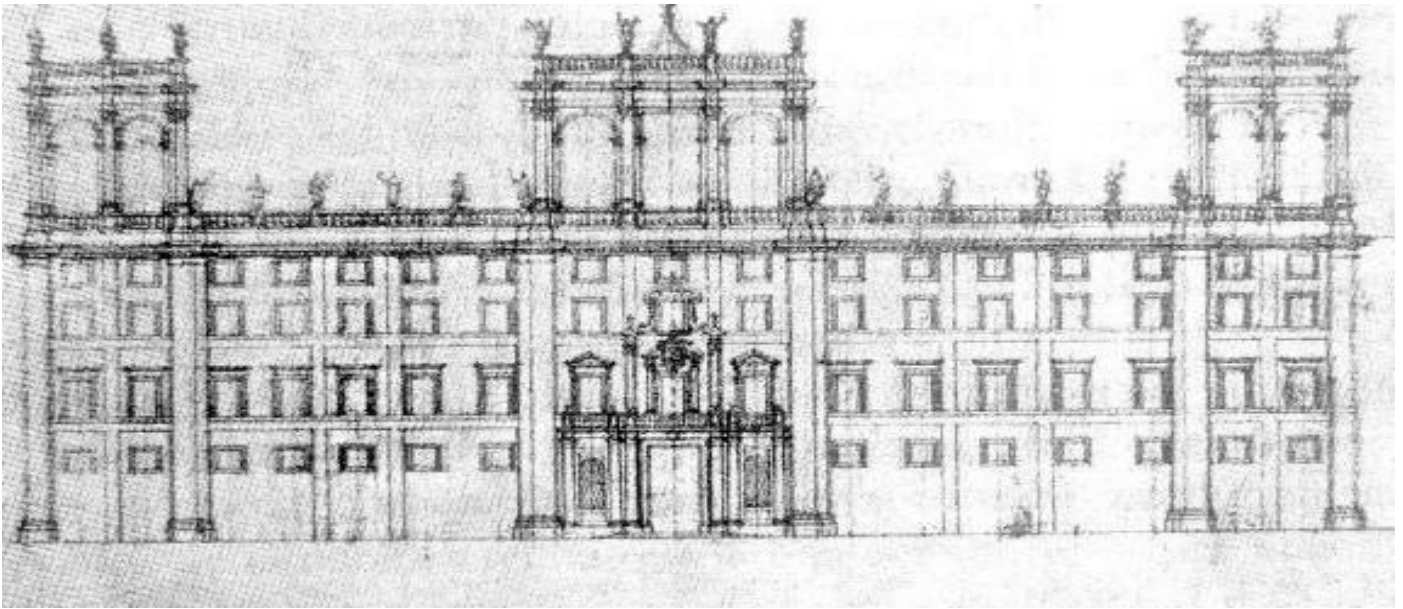


Imagen 30. Alzado Palacio Pamphili, Roma, Francesco Borromini siglo XVII. Colección: Biblioteca Vaticana, Roma. Fuente Sainz: 2005.

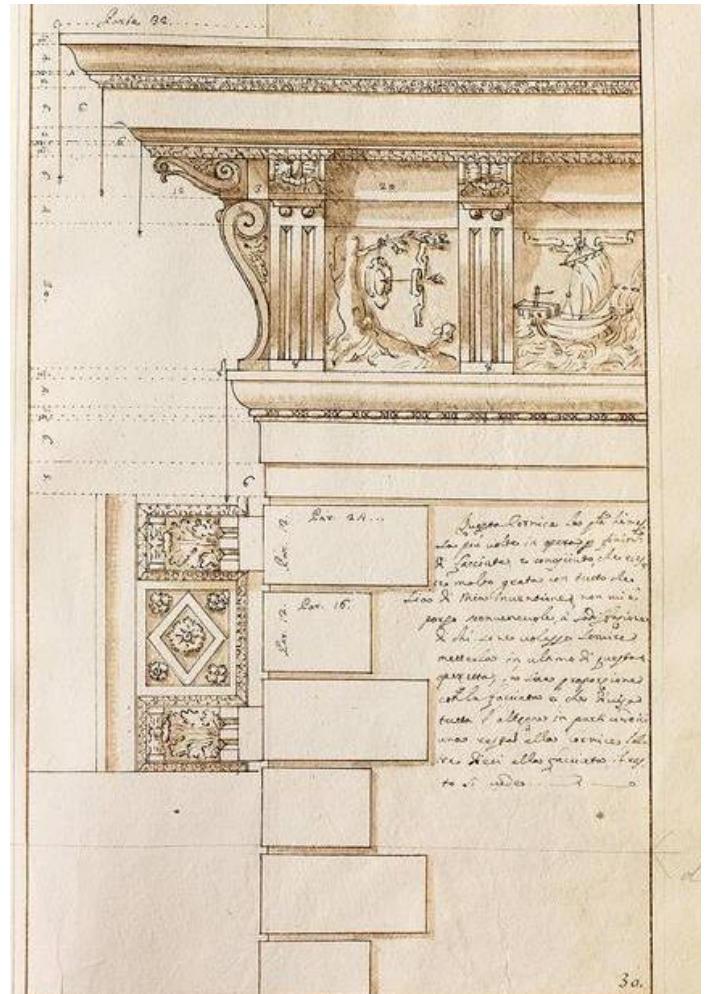
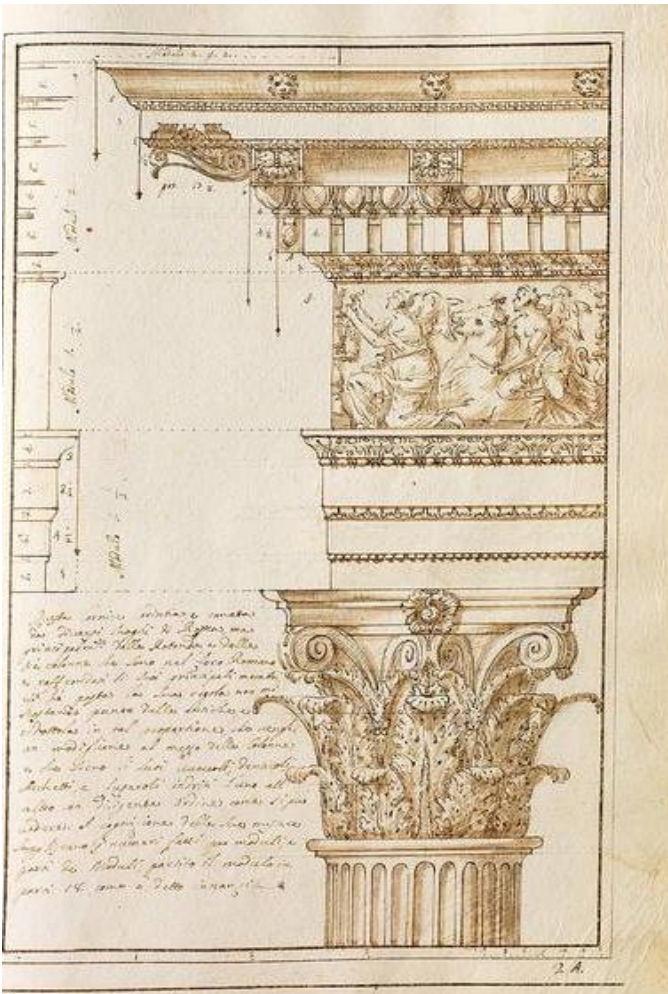


Imagen 31 y 32. Regola delli cinque ordini d'architettura, Giacomo Barozzi da Vignola, copia de la primera publicación del año 1562, siglo XVII. Dibujos en tinta, 34 x 20 cm., aprox. Fuente: <http://www.zeller.de>.

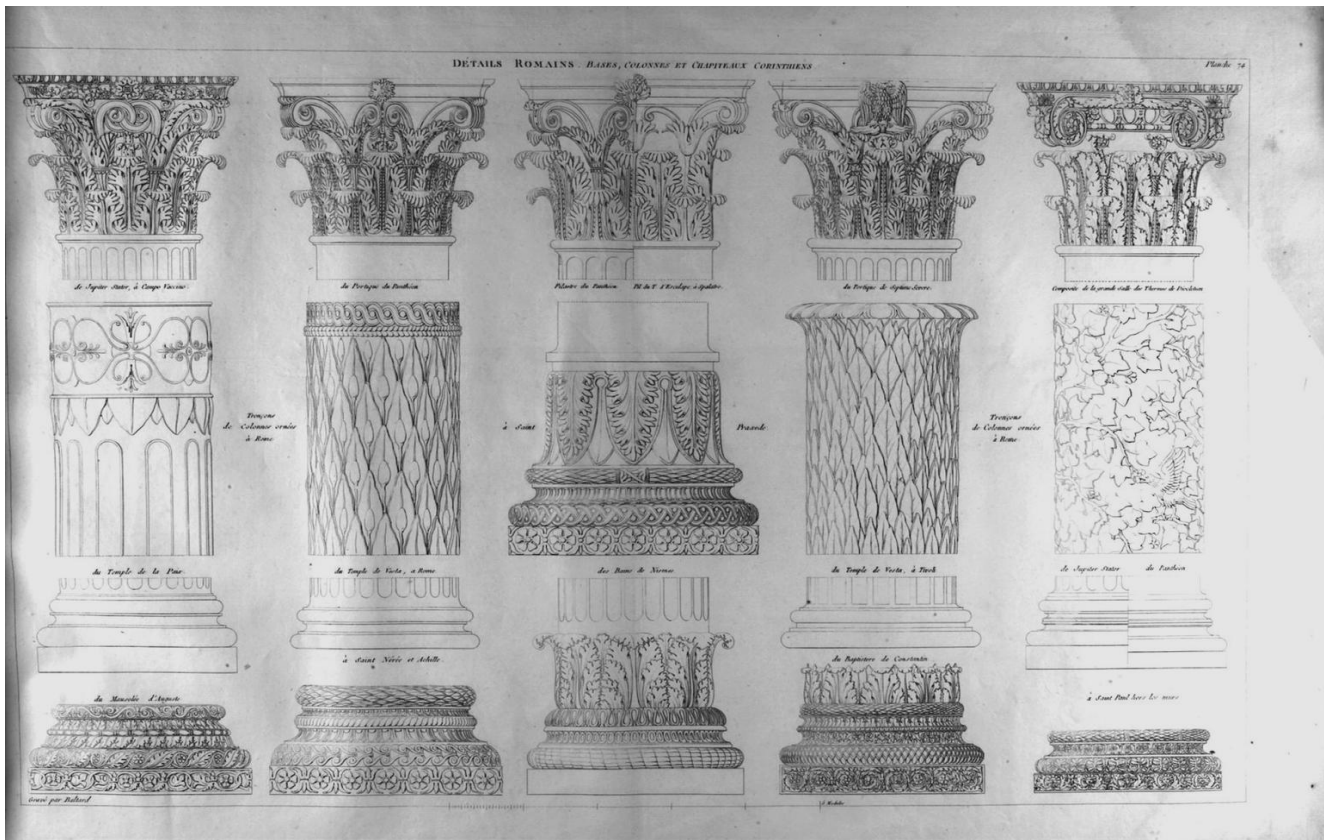
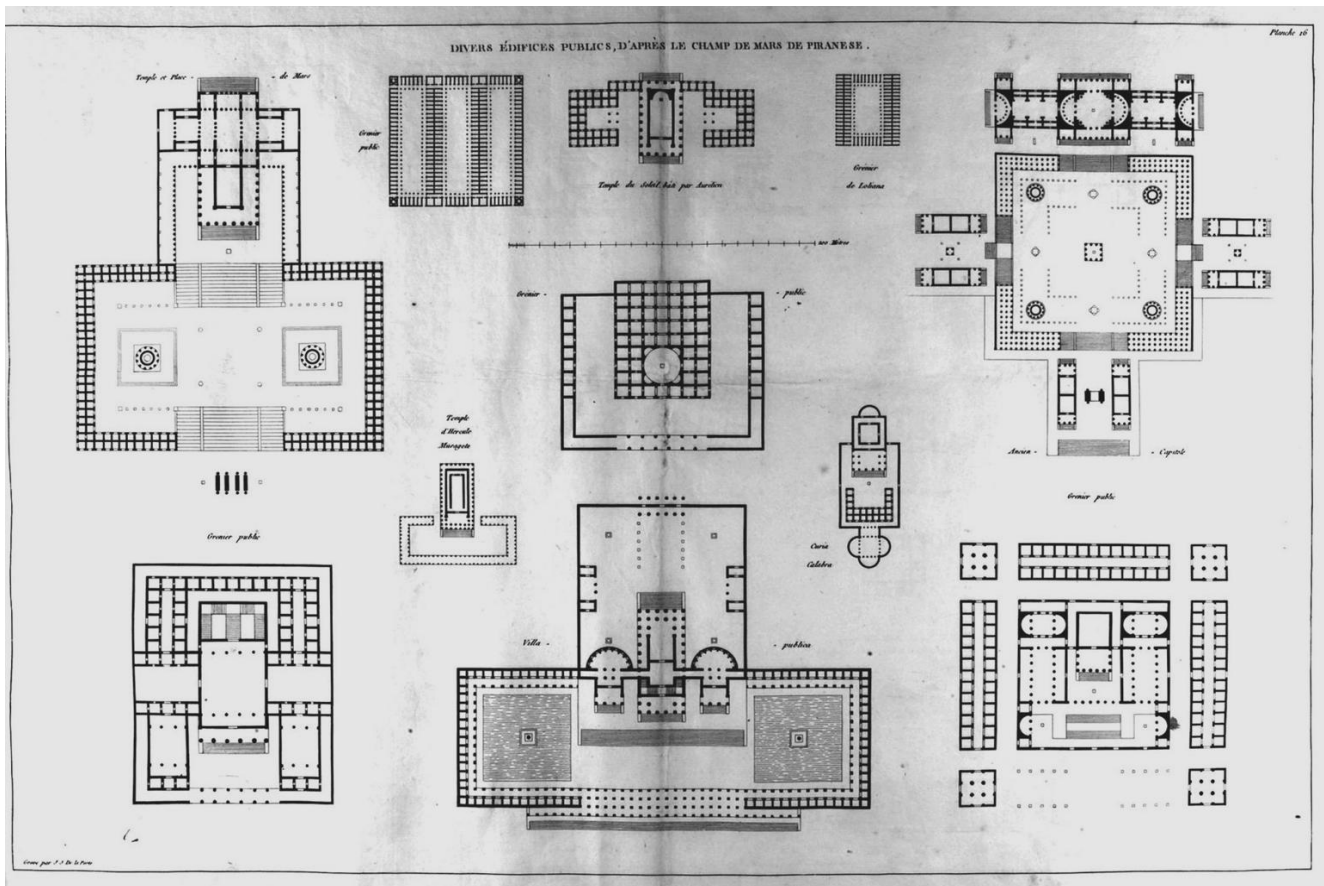


Imagen 33 y 34. Compendio de dibujos edificios antiguos y modernos, Jean Nicolas Louis Durand, 1801. Colección: Universitätsbibliothek Heidelberg. Fuente: <http://www.ub.uni-heidelberg.de>.

Como ya ha sido mencionado, es posible establecer que de igual modo como ocurre en el lenguaje, la representación gráfica en arquitectura termina estableciendo el orden y dotando de sentido a la solución arquitectónica en desarrollo, legitimándola al interior del campo de la arquitectura.⁹³ Así, tal como Félix de Azúa plantea que la representación en el arte genera lo que él llama la *artisticidad*⁹⁴, en arquitectura, la producción gráfica articula una instancia de discusión y legitimación que bien podríamos pensar en términos de *arquitectonicidad*. La arquitectura es también aquello que puede ser dicho y expresado a través de un sistema gráfico, en la medida en que constituye el ámbito de discusión en torno a la disciplina, el campo de lo arquitectónico. En este contexto, las categorías y características presentes en un determinado sistema de representación redundan en una forma de pensar y entender lo arquitectónico.

Bajo estos parámetros podemos entender la utilización de la representación gráfica como un mecanismo de educación visual, estableciendo las leyes de relación entre los distintos elementos arquitectónicos. En el contexto de la ilustración, fundamentalmente a partir del desarrollo de la arquitectura neoclásica, pasamos del dibujo como expresión intelectual a su presencia como manifestación normativa y reguladora. En este contexto es posible entender la reducción de la arquitectura a un proceso de ensamblaje y combinatoria del repertorio formal pre-existente desarrollado por Durand, la institucionalización de un sistema didáctico que se hace efectivo en el dibujo.

⁹³ Cuestión que para Pierre Bordieu determina la producción de las obras de arte: “El sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social (la alta burguesía financiera y comercial que llegaba al poder en la Florencia del Quattrocento, en Antal, o la nobleza de toga, en Goldmann), sino el campo de producción artista en su conjunto.” (Bordieu, 2000, p.163).

⁹⁴ Felix de Azúa sostiene que (1995, p.254). “Así como la creencia de que un señor disfrazado de juez en verdad imparta justicia, es lo que permite la existencia de la administración de justicia; o que otro disfrazado de general en verdad imparta autoridad, es lo que permite la existencia de un ejército; del mismo modo digo, las artes imparten *artisticidad* mediante la creencia asumida de que la representación artística se corresponde con algo real, es lo que permite subsistir a las artes” y agrega un comentario que es decidor sobre su visión del arte y sus implicancias: “Dicho de un modo más sencillo es posible que lo que llamamos ‘obras de arte’ no sean sino que mecanismos de producción, mantenimiento y perfeccionamiento de creencias imprescindibles para el funcionamiento de la sociedad, exactamente igual que las representaciones de la justicia”(p.255).

3.3_Composición Pictórica. La pintura como estructura de orden y significación.

“No se trataba de un gusto común por cierto tipo de pintura sino más bien la posesión común, derivada de la experiencia común de la misma lengua, de un sistema de conceptos a través de los cuales se enfoca la atención”.

(Baxandall, 1996, p. 80).

Como hemos podido apreciar, el desarrollo de la proyección ortogonal consolida un mecanismo de representación gráfica válido para el ejercicio arquitectónico. Sin embargo, pese a esta consolidación y a la recomendación efectuada por Alberti orientada a evitar la utilización de la perspectiva como medio de representación en el campo arquitectónico, el vínculo entre la producción pictórica renacentista y la arquitectura será inevitable.⁹⁵

Tal situación se debe, en buena medida, al carácter constitutivo y constructivo que define a la perspectiva, que permite disponer y configurar la ubicación de los cuerpos y los elementos en el espacio, emparentándose directamente con el ejercicio proyectual desarrollado en el ámbito de la arquitectura. En este contexto, como es analizado por Michael Baxandall en el texto *Giotto y los oradores*⁹⁶, el desarrollo pictórico del Renacimiento está íntimamente relacionado con el humanismo, que depositará en el lenguaje, particularmente en la recuperación del latín clásico, la configuración de un punto de vista que establece una manera de entender las cosas y relacionarse con la realidad.⁹⁷ El desarrollo y apropiación del lenguaje permitirá entender y describir a la realidad, procedimiento que será trasladado a la pintura que planteará y abordará problemáticas derivadas del desarrollo de tal lenguaje.

En el contexto humanista, la consolidación de hábitos lingüísticos establece un dominio, la posesión de un sistema clasificatorio de la experiencia de interacción del hombre en y con la realidad, un proceder que termina por establecer categorías, que en el caso de la experiencia estética condicionaran la observación y comprensión, activando un conjunto de costumbres y conductas que también se validarán en el contexto del

⁹⁵ En otras palabras, es posible establecer que la recomendación de Alberti se debe en buena medida al uso habitual y frecuente de la perspectiva por parte de los arquitectos.

⁹⁶ Publicado originalmente bajo el título *Giotto and the Orators*, el año 1971.

⁹⁷ Para Baxandall la lógica del lenguaje utilizado determinará la manera en que el hombre humanista se relaciona con su entorno, como expresa en el siguiente comentario: “Pero existen aéreas en las que una lengua matiza más que otra, o bien lo hace de un modo distinto, y eso determinaba en gran medida las palabras de los humanistas, la observación estaba condicionada lingüísticamente” (Baxandall, 1996, p.28).

arte, estableciendo parámetros de crítica y apreciación de la obra.⁹⁸ Así, la aproximación humanista a la producción y valoración de las artes visuales está directamente vinculada al desarrollo y predominio del lenguaje y de la oratoria. En otras palabras, la composición del cuadro propone la manifestación de un gusto articulado a partir de categorías propias del pensamiento humanista.

Si la construcción del lenguaje humanista se manifiesta a través del arte de escribir y decir, articulando un pensamiento que define los alcances de la realidad, la pintura también será pensada bajo estos términos, pues el trabajo pictórico, recibiendo la transferencia desde la escritura a la pintura⁹⁹, terminará por establecer y consolidar un sistema de concepción y lectura que enfoca y direcciona la atención de la mirada. En este sentido, si observamos el desarrollo de la pintura a partir del Renacimiento podemos reconocer la puesta en marcha de un sistema de composición definido, que encontrará en la perspectiva su evidencia más significativa. Un enfoque pictórico que de igual modo como ocurre con el lenguaje, requiere la presencia de un observador capaz de recepcionar y activar el sistema propuesto, el modo de pensamiento desplegado en el cuadro.

Bajo estos parámetros, la pintura se establece como un modelo de organización, una idea ampliamente desarrollada por Leon Battista Alberti en el tratado *De Pictura* escrito en el año 1436. Para Alberti, de igual forma como ocurre en el campo del lenguaje, la pintura es un sistema de relaciones entre el todo y las partes¹⁰⁰, una aproximación que convierte en fundamental al proceso de composición del cuadro, es decir, a las estrategias de interacción entre la superficie y el conjunto de cuerpos, objetos y elementos que participan en ella y por cierto su vinculación con el espacio, soporte de esta vinculación. Más aún, el propio tratado *De Pictura* puede ser entendido como un intento por establecer un modelo de organización y significación del cuadro a partir de la disposición y articulación de los elementos que lo conforman.

⁹⁸ Siguiendo la línea argumental de Baxandall, esto traería como consecuencia la consolidación de un espectador informado, que entiende a las obras de arte a partir de sus propios conocimientos. Baxandall sostiene que: “Los humanistas toman postura ante el tipo de placer experimentado ante las obras de arte: debemos disfrutar de la delicadeza de la forma y del arte o la habilidad que esta encierra resistiéndose a los encantos de la materia: la capacidad de hacer esto es a su vez, propia del observador informado (opuesto al observador no informado)”. (Baxandall, 1996, p.96). Una aproximación que para Baxandall establecerá “ El supuesto de que una arte es por definición sistemático y que se puede enseñar según unas reglas, la opinión de que para apreciar debidamente un arte como el de la pintura necesitamos de ciertas técnicas analíticas...”(Baxandall, 1996, p.195).

⁹⁹ Así entiende Baxandall la aproximación al término composición al interior de la pintura. Baxandall establece que “La noción de compositio es una metáfora de gran precisión que transfiere a la pintura un modelo de organización derivado de la retórica”. (Baxandall, 1996, p.189).

¹⁰⁰ Para Alberti esta relación es fundamental, estableciendo que: “Siempre es preciso que todas las cosas correspondan y converjan entre sí con arreglo a la verdad” (Alberti, 1999, p. 235).

La asignación de jerarquías y la relación entre las partes configuran el efecto de totalidad de la obra, extendiendo el plano narrativo propuesto por el cuadro. De este modo, si la pintura se entiende a sí misma como la manifestación de una determinada narración, será fundamental la coherencia y articulación entre las partes. Bajo estos términos, la pintura no es sólo un sistema compositivo vinculado a la formalidad de los elementos que la constituyen, sino también, un procedimiento analítico que permite la significación de la historia narrada. La definición de composición pictórica desarrollada por Alberti, a partir de la relación figuras-miembros-superficies¹⁰¹, puede ser homologada con el modelo de organización propio de la retórica humanista, estableciendo una relación directa entre lenguaje, escritura y trabajo pictórico.

Si para Alberti el cuadro nos propone una ventana¹⁰² a través de la cual se despliega la historia, la composición otorga la estructura y el sistema de orden que permite la adecuada expresión y comunicación de lo narrado. Así, el pintor debe manejar de una manera adecuada la disposición de los elementos que interactúan en el cuadro. En este contexto, Alberti otorga gran importancia a la organización de la pintura, identificando las partes que configuran la escena, una organización que se definirá a partir de tres instancias fundamentales: el contorno, entendido como el espacio que ocupa cada uno de los elementos o cuerpos presentes en el cuadro; la composición, es decir, la manera o modo en que se vinculan entre sí los distintos elementos en la superficie pictórica; y finalmente la adumbración, relacionada con la luz y el color presentes en la pintura.¹⁰³

En esta conformación del cuadro una vez más resulta relevante la función cumplida por el dibujo, que para Alberti estará asociada con la definición del contorno, es decir, la justa colocación de las líneas que configuran los cuerpos y elementos que a su vez permite establecer la correcta relación e interacción entre las partes. Del

¹⁰¹ Alberti define de esta manera a la composición: “La composición en pintura es aquel modo o regla de pintar, mediante la cual se unen y arreglan entre sí todas las partes de una obra de pintura. La mayor obra de un pintor es un cuadro de historia: las partes de estas son las figuras, estas se dividen en miembros, y los miembros en superficies”. (Alberti, 1999, p. 229).

¹⁰² Ventana que para Alberti da inicio al trabajo pictórico: “Para pintar, pues, una superficie, lo primero que hago un cuadrado o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner...” (Alberti, 1999, p. 215).

¹⁰³ Alberti establece las siguientes partes en el trabajo pictórico: “La pintura la dividimos en tres partes, y esta división las sacamos de la misma naturaleza: pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del modo en que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan a nuestra vista los objetos. Primeramente cuando medimos una cosa, advertimos que aquello ocupa cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio este a lo cual llamara propiamente contorno. En segundo lugar en la acción de ver consideramos el modo con que se juntan las diversas superficies de la cosa vistas unas con otras; y dibujando el pintor esta unión de superficies, cada una en su lugar, podrá llamarlo composición. Últimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distinción todos los colores de las superficies; y como la representación de esto en la pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por esta razón llamaremos a esto adumbración. De modo que la perfección de la pintura consiste en el contorno, en la composición, y en la adumbración o claroscuro”. (Alberti, 1999, p. 226).

mismo modo, si la composición es pensada en términos de lenguaje, el dibujo será fundamental para disponer y relacionar las partes que configuran el todo pictórico. En esta misma dirección, no es de extrañar que para Alberti la mayor obra de un pintor sea un cuadro de historia¹⁰⁴, en la medida en que exige articular las figuras, miembros y superficies que interactúan en el cuadro, para de esta manera proponer el despliegue narrativo de la obra.

La historia expresada en el cuadro es entendida como una composición, requiriendo por tanto la correcta coordinación entre las partes, cuestión que para Alberti nos aproxima al concepto de belleza. La adecuada proporción y correspondencia entre los cuerpos y elementos participantes, la conexión entre el todo y las partes, son requisitos indispensables para Alberti. Es esta relación de correspondencia la que permite la manifestación de la historia. De igual forma como ocurre con la construcción del lenguaje escrito, a partir del vínculo letras-silabas-palabras¹⁰⁵, el tratado *De Pictura* de Alberti establece un orden a partir de la relación contorno, composición y adumbración, orden que permite definir y comunicar la historia.

Un compromiso con la historia que también manifestará Leonardo Da Vinci (1452-1519), al establecer la importancia de la expresión de las figuras, una actitud y disposición siempre asociada con aquello que se quiere exponer y comunicar. Nuevamente, la correspondencia entre las partes, la constitución del todo, está en función de aquello que se quiere decir y representar, como ocurre con la sintáctica del lenguaje. Las figuras son representadas a través de la disposición que exige la actitud o estado de ánimo que éstas representan. Como veremos a continuación, en este proceso de aproximación a la pintura como procedimiento compositivo, será fundamental el desarrollo de la perspectiva, pues permitirá establecer un procedimiento de construcción y lectura del cuadro, a partir de reglas establecidas, que al igual que el latín, se convertirán en un lenguaje común de la cultura humanista del Renacimiento.

¹⁰⁴ Para Alberti: “La mayor obra de un pintor no es hacer una figura colosal, sino un cuadro de historia, pues para esto se requiere mucho mas ingenio que para lo otro. Las partes de la historia son las figuras, las partes de estas son los miembros, y las de estos son las superficies; porque de estas se hacen los miembros, de los miembros las figuras y de las figuras una historia que constituye la ultima y más excelente obra de una pintura. De la unión y compostura de las superficies nace aquella gallardía y aquella gracia que llaman belleza”. (Alberti, 1999, p. 231).

¹⁰⁵ Al respecto Alberti sostiene lo siguiente “Yo quisiera que los principiantes de pintura hicieran lo que hacen los maestros de escribir, los cuales enseñan primero a formar las letras separadas, luego a juntar las silabas, y últimamente las palabras; lo primero que se ha de enseñar a hacer el contorno de las superficies, que son como el alfabeto de la pintura, después se enseñar a unir estas superficies, y luego la forma de todos los miembros de la figura con distinción y separadamente”.(Alberti, 1999, p. 254). Una aproximación que no pasa desapercibida para Baxandall: “Alberti hace uso de las imágenes humanísticas, invierte la analogía pintura-escritura convirtiéndola en analogía escritura-pintura y tiene la osadía de reclamar para la pintura una estructura similar a la de aquellas equilibradas oraciones periódicas con la que los humanistas habían creado de continuo esa analogía”. (Baxandall, 1996, p.196).

3.4_La Perspectiva como evidencia de la [voluntad constitutiva del mundo moderno.](#)-

“Su funcionamiento, en efecto, parece corresponderse perfectamente con la función que tendría el lenguaje, el mito o el arte, por no hablar de la ciencia: una función que no tiene nada de especulativa, ni de pasiva, sino que es constitutiva, en el registro de la representación, del orden y del sentido mismo de las cosas, y en primer lugar del ‘mundo de los objetos’”.

(Damisch, 1997, p. 28).

Si la construcción de la pintura durante el Renacimiento es entendida a partir de la disposición e interacción de los elementos que la configuran, la perspectiva se consolidará como la herramienta metodológica que permite tal elaboración. Como es mencionado por Leonardo Da Vinci en su *Tratado de Pintura* escrito durante el siglo XV y principios del siglo XVI, la perspectiva permite establecer la justa medida de las cosas¹⁰⁶, disponiendo los elementos en la superficie del cuadro, consolidándose como un sistema compositivo, una estructura de orden que establece la disposición y ubicación de las cosas.

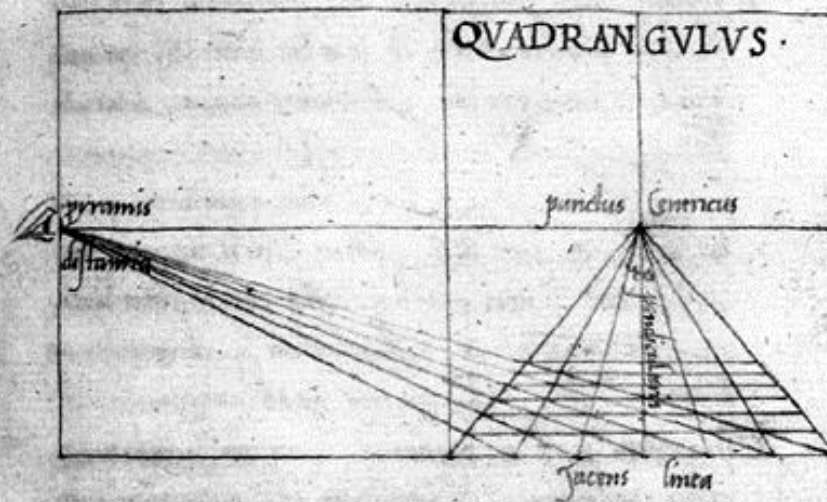
En esta dirección, Leonardo recomendará aprender el método perspectivo, pues entiende su puesta en funcionamiento como una verdadera guía del trabajo pictórico.¹⁰⁷ Para Leonardo Da Vinci, la perspectiva es la “rienda y el timón de la pintura”, pues no sólo permite fijar las figuras en la superficie pictórica, sino también, asociar a su posición la presencia y distancia del observador. La misma importancia al punto de vista del espectador había sido concedida por Alberti, tras establecer aquella ventana que circunscribe el espacio pictórico y el punto de centro a partir del cual se constituye la estructura perspectiva¹⁰⁸, sistematizando la reducción de los elementos en la medida en que son proyectados al infinito y se relacionan con el espectador.

¹⁰⁶ Una recomendación que Da Vinci destina a quién se está iniciando en la pintura: “El joven debe ante todas cosas aprender la perspectiva para la justa medida de las cosas: después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto; luego dibuja el natural para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido”. (Da Vinci, 1999, p. 3).

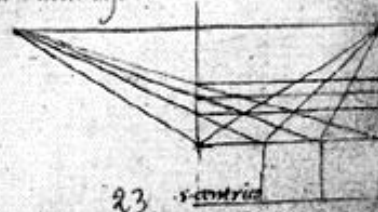
¹⁰⁷ Es interesante que a partir de la perspectiva, Da Vinci vincula práctica y teoría en el ejercicio pictórico “La práctica debe cimentarse sobre una buena teoría, a la cual sirve de guía la perspectiva; y no entrando por esta puerta, nunca se podrá hacer cosa perfecta ni en la pintura, ni en alguna otra profesión”. (Da Vinci, 1999, p. 11).

¹⁰⁸ Al respecto Alberti señala lo siguiente: “Hecho esto, señalo un punto, a donde se ha de dirigir principalmente la vista, dentro del rectángulo, el cual ocupará el mismo sitio en que debe insistir el rayo céntrico, por lo que llamo punto del centro. Este punto se colocará en paraje conveniente, no más alto que la altura que se señala a las figuras en aquel cuadro; con lo cual tanto los objetos pintados como quien los mira parece que están en un mismo plano. Señalado el punto del centro, tiro rectas desde todas las divisiones de la línea de la base a él, las que me demuestran el modo con que se van disminuyendo las cantidades que miro a través, cuando me hallo en la precisión de llegar con los objetos hasta el último termino del cuadro”. (Alberti, 1999, p. 216).

linearum ductionem ad singulas iacentis linee di-
uisiones prosequor. Sed in successiuis quantitatibus
transuersis hunc modum seruo
Ars Positionis plani peroptima



Habeo Areolam in qua describo lineam unam rectam hanc
diuido p eas partis in qua iacens linea quadranguli diuisa
est. Dehinc pono sursu ab hac linea punctum unum ad
altere linee caput perpendicularem tam alte q. est in qua-
drangulo centricus punctus a iacente linea diuisa quadam
enti distans ab hoc puncto ad singulas huius prius linee
diuisiones singulas lineas duco tum quanta uelam distatia



_Imagen 35. *Manuscrito De Pictura*, Leon Battista Alberti, fechado el 18 de febrero de 1518. Codex. Biblioteca Governativa, Lucca. Fuente: <http://brunelleschi.imss.fi.it>.



_Imagen 36. *La Leyenda de San Francisco, de la confirmación de la Regla por Inocencio III*, Giotto, 1297-1299. Fresco, Basílica de Asís. Fuente: <http://galeria.encuentra.com>.

De esta manera, la perspectiva propicia la construcción de un espacio racional que a su vez se define y despliega de acuerdo a la presencia del sujeto, a partir de las impresiones visuales de éste. En una cuestión que será fundamental para establecer el estrecho vínculo entre la arquitectura y la perspectiva, podemos decir que esta última permite capturar el espacio al interior de los límites del cuadro, representando incluso la presencia del infinito a través del punto de fuga. A partir de la perspectiva es posible disponer del espacio en la pintura, instaurando un proceso de sistematización que circunscribe su presencia, cuestión que para Panofsky propicia la constitución de un espacio acorde con los requerimientos de la Era Moderna.¹⁰⁹

Si la realidad es definida a partir de los códigos de entendimiento propuestos al interior de la modernidad, el espacio perspectivo puede entenderse como un espacio sistemático, en la medida en que establece una estrategia de representación que intenta manifestar la estabilidad y compacidad de los elementos involucrados. La relación que se produce entre el punto de fuga, el punto de vista y el centro geométrico, otorga estabilidad y coherencia a las imágenes que configuran el cuadro, estableciendo un mundo coherente que rompe con la representación medieval. En otras palabras, la perspectiva hace evidente la voluntad constitutiva del mundo moderno, asociada a la unidad y control de la superficie pictórica.

Como hemos visto anteriormente, una condición propia de la modernidad es su interés por hacer mensurable al mundo, una delimitación que se hace evidente a partir de la representación que comunica y hace visible la presencia de la realidad. En el caso de la pintura, es la perspectiva quien asume el rol de sistema representativo, orientando y estableciendo el vínculo entre cuerpos y espacio, entre figura y fondo, consolidando una comunicación indisoluble entre todos y cada uno de los participantes de la escena. Un proceso de sistematización que para Panofsky se inicia con el trabajo y los avances de Giotto (1267-1337) y de Duccio¹¹⁰ (hacia 1255- hacia 1319), que se consolidará plenamente durante el Renacimiento, período en el que es posible hablar de la instauración de un sistema de representación pictórico construido a partir de la

¹⁰⁹ Para Panofsky, el mundo moderno supone la constitución de un espacio esencialmente homogéneo y unitario: “Porque lo que designamos como tendencia moderna presupone siempre una unidad más allá del espacio vacío y de los cuerpos de modo que, desde un principio la contemplación de ellos, observados a través de estos presupuestos, conserve su orientación y unidad, y por esto nunca puede, a través de un tan extendida depreciación y disolución de la forma estable poner en peligro la estabilidad de la imagen espacial y la capacidad de las diferentes cosas, sino que sólo puede velarla” (2008, p.26).

¹¹⁰ Al respecto Panofsky sostiene que “Con la obra de Giotto y de Duccio comienza la superación de los principios medievales de la representación. La representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple consolidarse de los objetos, una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica: ésta ya no es la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio transparente. Ya podemos, en el más expresivo sentido de la palabra, denominarlo ‘plano figurativo’. La ‘visión a través’, cerrada desde la antigüedad, comienza de nuevo a abrirse y barruntamos la posibilidad de nuevo a ser una ‘porción’ de un espacio sin límite, más sólido y unitariamente organizado que el de la Antigüedad”. (Panofsky 2008, p.37-38).

perspectiva y directamente asociado a la cosmovisión moderna. En este contexto, pinturas como *Confirmación de las reglas de San Francisco* de Giotto nos aproximan a la estructuración y construcción del espacio de manera definida, una visión que vincula al espectador con una porción del espacio cuya extensión ilimitada es materializada en el punto de fuga, un procedimiento que como veremos más adelante, podrá ser leído y entendido como la captura del infinito¹¹¹, acorde a la lógica de pensamiento desarrollado al interior de la modernidad. Esta operación, vinculada a la cosmovisión moderna, establece las bases de uno de los grandes avances alcanzados por el Renacimiento: la construcción y constitución de un espacio unitario a partir de las capacidades de entendimiento presentes en el propio sujeto. Si el mundo es definido a partir de la razón, la perspectiva puede ser entendida como la racionalización de las impresiones visuales del sujeto, así, como es planteado por Panofsky, se produce el traslado desde un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, definido a partir de reglas preestablecidas¹¹², una operación que puede ser entendida como la objetivación de subjetivismo, en la medida en que el hombre capta y articula la presencia de las cosas a partir de la estructura sistemática que propone la perspectiva. Como ocurre con el lenguaje en el contexto de la modernidad, la definición de las cosas depende de la presencia y posibilidad definitorias del sujeto, cuestión que permite que el punto de vista alcance un rango simbólico pues establece la presencia del hombre al interior del sistema objetivo.

En la estructura perspectiva el sujeto está asociado a un determinado punto de vista, que le permite comprender y aprehender la realidad propuesta por el cuadro. Así, la concepción y construcción del cuadro están determinadas por la apariencia visual que permite el vínculo entre el hombre y el espacio exterior a éste. Bajo estos términos, la perspectiva se consolida como un modelo de organización de carácter paradigmático, definiendo un procedimiento para elaborar la pintura, que a su vez permite disponer del espacio, delimitando y regulando su representación. De esta manera, vinculándose con la cosmovisión humanista, la perspectiva supone un medio para poner en escena la captura de la realidad, el dominio moderno sobre la constitución del mundo y la articulación de una visión expresiva de éste. Así, la relación que se produce entre la mirada del espectador y el punto de fuga, puede ser entendida como la conquista de la realidad por parte del hombre en el contexto de la modernidad.

¹¹¹ Una idea que desarrollaremos más adelante a partir del texto *La captura del infinito (La cattura dell'infinito)*, del arquitecto e historiador de la arquitectura italiano Leonardo Benevolo, publicado originalmente el año 1991.

¹¹² “La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico” (Panofsky, 2008, p.13).



_Imagen 37. *La Lección de Música*, Johannes Vermeer, 1660. Oleo sobre tela, 73,5 x 64,1 cm. Colección: Palacio de Buckingham, Londres. Fuente: <http://www.essentialvermeer.com>.

La perspectiva, al igual que el lenguaje, establece un código de lectura que es activado a partir de la indispensable presencia del sujeto. El mundo es entendido y legitimado como espacio de visibilidad, en concordancia con la cosmovisión moderna y la perspectiva da la ocasión de ver asignando una posición al sujeto, estableciendo un sentido y orientación a la mirada. En otras palabras, es esta visibilidad la que permite entender al mundo, lo que permite su efectiva presencia.

En el contexto de la modernidad, las posibilidades de comprensión están asociadas a un proceso de simplificación y reducción de la realidad. En el caso de la perspectiva, se trata de llevar a las dos dimensiones una realidad tridimensional, intentando captar el espesor y profundidad del espacio exterior sobre el plano. La perspectiva permite manifestar la presencia del espacio sobre la superficie pictórica, constituyendo la ventana albertiana, como ocurre por ejemplo con el cuadro *La Lección de música* de Vermeer¹¹³, que si bien es desarrollado en un contexto distinto al renacentista, supone un cuadro que expresa además la estrecha vinculación que se produce entre la perspectiva y la arquitectura, como manifestación de la profundidad y tridimensionalidad de la escena pictórica. De esta manera, es posible plantear que la perspectiva nos ofrece una doble condición. Por un lado la mirada del sujeto sobre las cosas y por otro, la racionalización de aquellos elementos que son conquistados por la mirada. La perspectiva materializa esta captura, en tanto nos permite representar sobre el plano un mundo tridimensional tal como lo percibimos en la realidad, estableciendo una regulación objetiva del punto de vista del sujeto, estableciendo una relación que se produce en el espacio y que como veremos a continuación, está directamente relacionada con la arquitectura.

¹¹³ Respecto de la obra de Vermeer es importante establecer la distinción entre su trabajo y la perspectiva renacentista. Una diferencia que está marcada por la utilización de la cámara oscura por parte del pintor holandés, que le permitió retratar con mayor eficacia y rigurosidad la profundidad espacial. Pese a la distinción que genera la incorporación de este avance técnico, persiste en los espacios interiores pintados por Vermeer (*Mujer leyendo una carta* (1657) o *El geógrafo* (1668-1669) la intención de capturar y organizar la escena espacial y permitir que el observador disponga de ella.

3.5_La arquitectura como soporte y fuente de especulación de la pintura renacentista.

“La perspectiva está íntimamente relacionada, por esencia, con objetos construidos y con la arquitectura, al tiempo que con la espacialidad propia de la ciudad, tal como es definida por los monumentos que la acentúan y por las líneas de las fachadas que las encierra y delimitan”.

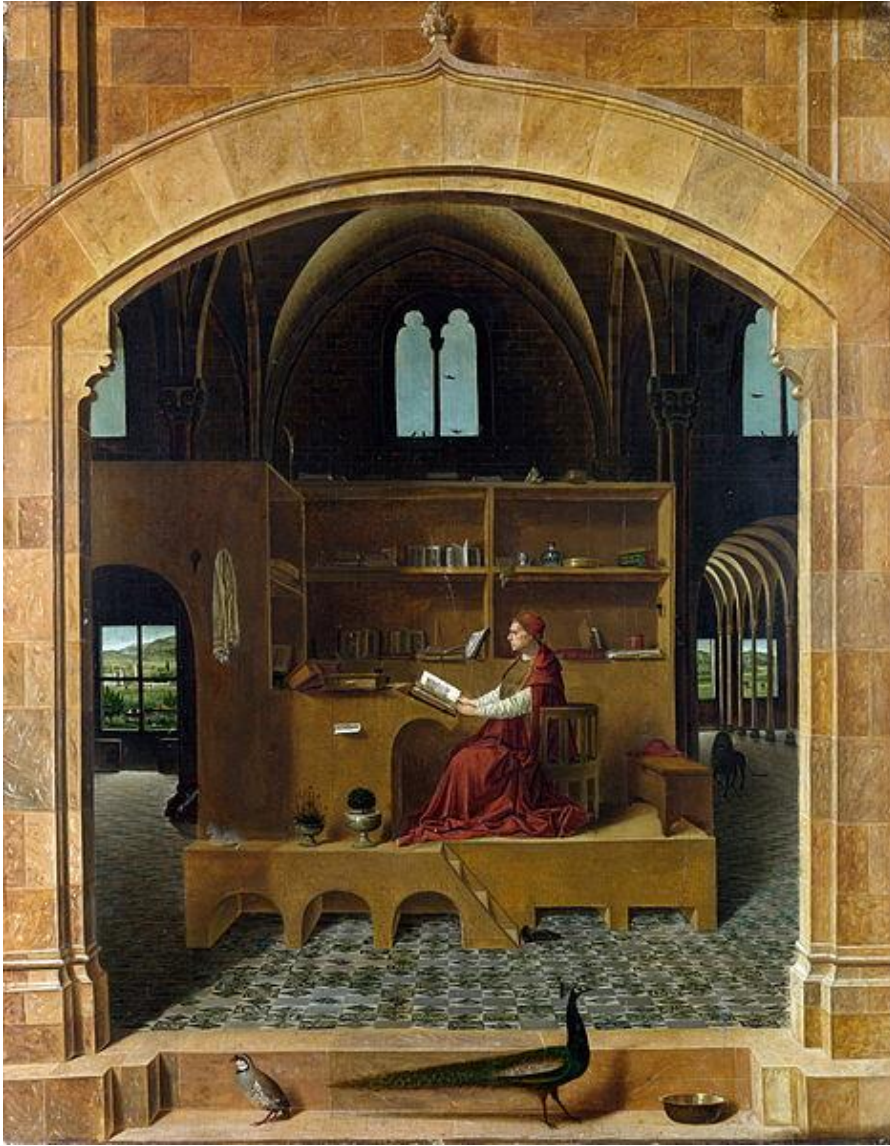
(Damisch, 1997, p. 89).

A partir de las cualidades y condiciones que hemos podido identificar y observar, es posible establecer que el procedimiento perspectivo no se distingue precisamente por su pasividad. Muy por el contrario, el carácter constitutivo de la perspectiva, que permite establecer el orden y el sentido de las cosas al interior del cuadro, define su puesta en funcionamiento. Tal capacidad la aproxima y vincula con el ejercicio proyectual propio de la arquitectura, en la medida en que la perspectiva propone un lenguaje que nombra, que define la presencia de los cuerpos y elementos en la superficie pictórica, emparentándose con la idea del proyecto como norma reguladora de las definiciones arquitectónicas y de las interacciones en el espacio.

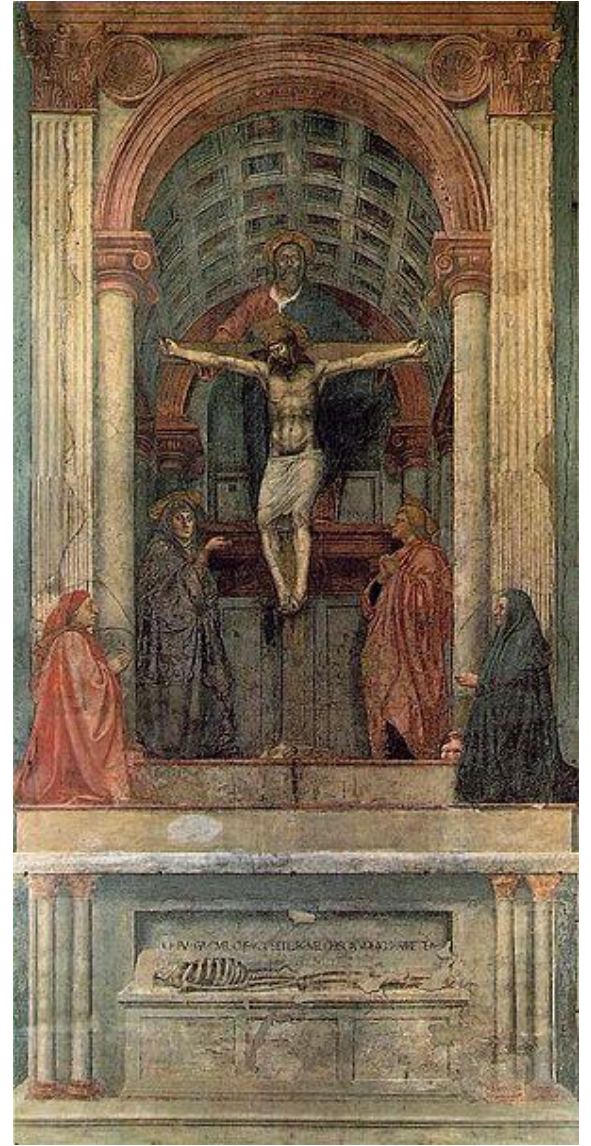
En este sentido, no es de extrañar que uno de los primeros trabajos conducentes a establecer las reglas de la perspectiva fuera realizada a partir de la presencia de la arquitectura. Las tablas del *Baptisterio de San Giovanni* desarrolladas por Filippo Brunelleschi¹¹⁴, nos aproximan a un mundo entendido como visibilidad, que se define a partir de la presencia de objetos arquitectónicos que constituyen la escena espacial. De esta manera, la perspectiva y la arquitectura se enlazan a partir de su naturaleza constructiva, a partir del desarrollo de estrategias operacionales tendientes a constituir la presencia de las cosas en el espacio, una relación que se estrecha y se manifiesta en el desarrollo de la pintura a partir del Renacimiento. Así, el vínculo entre arquitectura y pintura permite manifestar y dar forma a la ventana albertiana, como ocurre por ejemplo con *San Jerónimo en su estudio* de Antonello da Messina (1430-1479), obra en la cual el marco arquitectónico que presenta el cuadro, enfatiza el concepto de ventana como aquella caja espacial que nos relaciona con la historia. En el caso del cuadro de Messina, es la presencia de la arquitectura representada¹¹⁵ la que permite configurar la estructura visual que coordina la participación del observador, otorgando profundidad al cuadro. Una caja espacial que, con el apoyo de la arquitectura construida como soporte y expresión de su tridimensionalidad, explotará al máximo su condición ilusoria.

¹¹⁴ Hubert Damisch reconoce en la figura de Brunelleschi un arquitecto para quien el tema de la representación de los objetos en el espacio es fundamental, como queda de manifiesto en el siguiente comentario: “Un arquitecto además, para el cual el problema de la arquitectura no se podía desligar del de la representación, ni el problema de la representación de la arquitectura o del de la arquitectura de la representación, y por ello se formula en términos constructivos”. (Damisch 1997, p.67).

¹¹⁵ Al respecto es interesante señalar que la arquitectura en cuestión se vincula con formas asociadas a las iglesias góticas, lo que permite plantear una ventana de doble acceso, tanto a la escena retratada como hacia la historia, hacia el pasado en que se sitúa la escena, que por cierto tampoco es la época del retratado, San Jerónimo, quien vivo entre el año 342 y el año 420, cuestión que da cuenta del dominio de la historia propio del mundo moderno.



_Imagen 38. *San Jerónimo en su estudio*, Antonello da Messina, 1474-1475. Oleo sobre lienzo, 46 x 36,5 cm. Colección National Gallery, Londres. Fuente: www.nationalgallery.org.uk.



_Imagen 39. *La Trinidad*, Masaccio, 1425-1428. Fresco, 680 × 475 cm. Iglesia Santa Maria Novella, Florencia. Fuente: Navarro de Zuvillaga, 2000.

Ya sea como base material del trabajo pictórico, como evidencia de la profundidad que intenta expresar el cuadro o como escenario de la historia narrada, la presencia de la arquitectura en la pintura renacentista es frecuente. Un ejemplo significativo en esta dirección son las llamadas arquitecturas fingidas¹¹⁶ o pintadas que, aprovechando las condiciones de la arquitectura a modo de soporte, agudizan sus rasgos de profundidad, extendiendo ilusoriamente la presencia del edificio en que se sitúan. El desarrollo de este tipo de pinturas demuestra el interés e importancia alcanzado por la arquitectura como motivo y tema pictórico, en la medida en que ésta permite definir el contexto en el cual se desarrolla la narración, el ambiente en el cual se sitúa la historia.

La Trinidad de Masaccio (1401-1428) es quizá el cuadro más representativo de este tipo de proximidad entre arquitectura y perspectiva. Masaccio utiliza una de las paredes de la Iglesia *Santa Maria Novella*¹¹⁷ para construir una capilla ilusoria que enmarca la acción representada. La obra de Masaccio continúa y extiende visualmente los límites de la arquitectura en que se inserta, creando la ilusión de una profundidad que en realidad no existe, desplegando una capilla adyacente¹¹⁸ a la nave central de la iglesia a través de la pintura, que además a partir de la convergencia entre el punto de fuga de la escena retratada y la altura del observador, enfatizará la proyección espacial sugerida por la obra, reconfigurando la percepción de tal pared lateral. En la misma línea del ejemplo anterior, Andrea Mantegna (1431-1506) pinta aquello que no es o bien aquello que podría ser, aprovechando las características espaciales y formales de la arquitectura que sirve de soporte para su obra. Mantegna, al igual que Masaccio, desarrolla el potencial ilusionista de la perspectiva, operación en la que es clave el vínculo que logra establecer la pintura con la arquitectura y con el observador.

La bóveda de la *Camera degli sposi*, desarrollada por Mantegna en el Palacio Ducal de Mantua, es un ejemplo representativo del desarrollo y alcance de tal tipo de pintura. Gracias a la presencia de la obra de Mantegna, el techo abovedado del Palacio Ducal parece continuar a los ojos del observador ubicado inmediatamente abajo, pues de igual forma como ocurre con la pared en la que se pinta la *Trinidad* de Masaccio en *Santa Maria Novella*, la arquitectura se extiende para otorgar profundidad y continuidad a la visión pictórica.

¹¹⁶ Una relación que se establece desde el momento en que la arquitectura se convierte en soporte del trabajo pictórico. Como explica Javier Navarro de Zuñiga (2000, p.167) “En la mayor parte de los casos lo representado sobre la superficie arquitectónica encaja cuando menos con la composición de la arquitectura y en muchos casos se convierte en ‘arquitectura fingida’, es decir, prolonga de forma ilusoria el espacio arquitectónico real”.

¹¹⁷ Resulta oportuno comentar que en el diseño de la fachada de tal iglesia florentina participó Leon Battista Alberti en el año 1456, intentando vincular de manera armónica la estructura gótica existente con sus nuevas intervenciones. En tal dirección, uno de los aportes importantes de Alberti es la generación de dos volutas que permiten conectar compositivamente a la nave central con las naves laterales del edificio, solución que se repetirá en el diseño de fachadas durante el Renacimiento.

¹¹⁸ Es justamente esta la gran innovación y particularidad de la perspectiva, la generación de espacios tridimensionales sobre superficies planas, bidimensionales, mostrando al espectador las cosas “tal como se ven” en la realidad.



_Imagen 40 y 41. *Camera degli Sposi*, Andrea Mantegna, 1474. Fresco bóveda Palazzo Ducale, Mantua. Fuente: <http://www.cameradeglisposi.it>.



_Imagen 42. *Glorificación de San Ignacio*, Fra Andrea Pozzo, 1691-1694. Fresco techo Iglesia de San Ignacio, Il Gesù, Roma.
Fuente: <http://www.andreapozzo2009.it>.

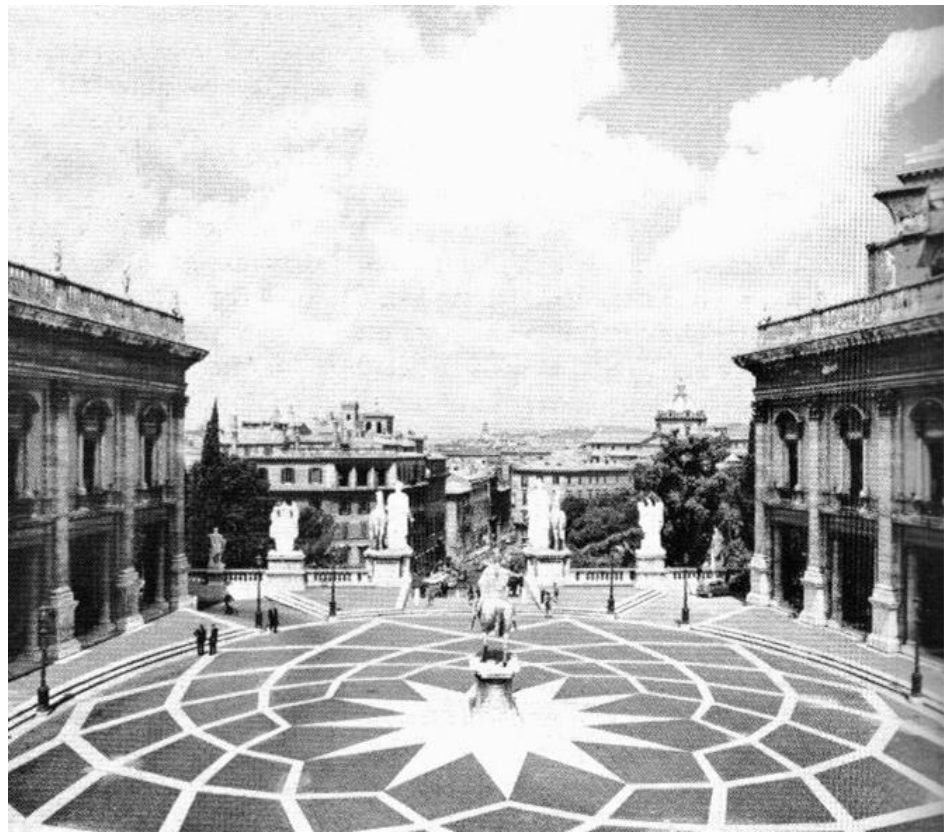
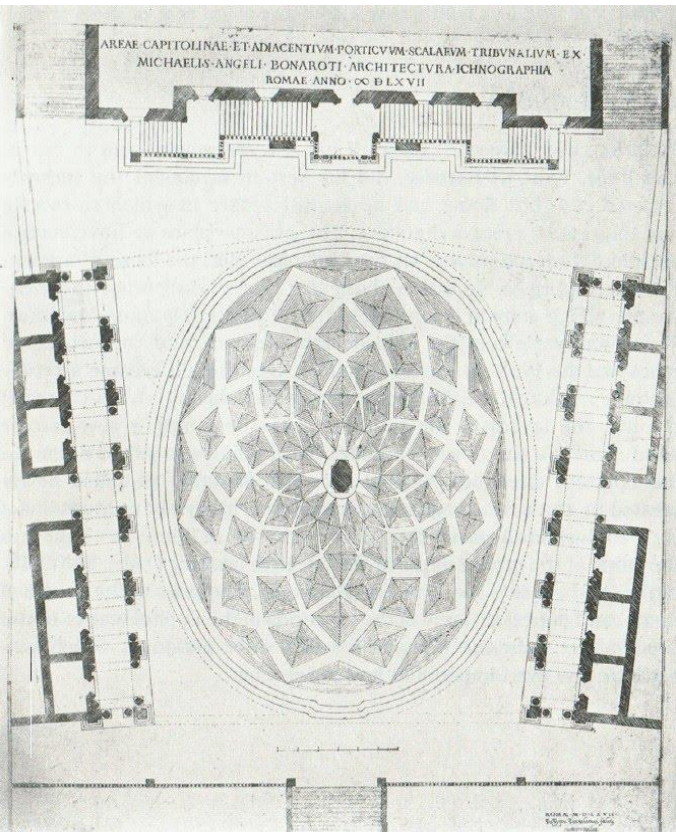
En la misma dirección, el trabajo pictórico sobre la *bóveda de San Ignacio*, desarrollado por Andrea Del Pozzo (1642-1709) permite su proyección de manera artificiosa, siguiendo los pasos de lo ya hecho por Masaccio o Mantegna. Sobre la cornisa de la *bóveda de San Ignacio*, Del Pozzo proyecta una vista celestial que permite tensionar la mirada del espectador. Esta operación tendiente a continuar ilusoriamente la arquitectura a partir del muro o la pared que actúa como soporte de la pintura, recibirá el nombre de *quadratura* y supone un intento por acentuar las características espaciales del edificio, a través de las estrategias de visibilidad propuestas por las pinturas. El *quadraturismo*, desarrollado a partir del siglo XVI, configura y representa espacios imaginados sobre bóvedas y paredes, estableciendo juegos visuales que atraviesan dichas superficies. No deja de ser significativo que también podamos observar el proceso inverso, es decir, arquitecturas construidas que utilizan mecanismos visuales propios de la perspectiva para enfatizar determinadas cualidades espaciales. Ejemplos significativos de esta arquitectura construida para ser vistas de determinada manera, aprovechando sus cualidades visuales, son la *Scala Regia*¹¹⁹ de Bernini y la *Plaza del Campidoglio*¹²⁰ de Miguel Ángel. En el caso de Bernini, aproximando de manera sucesiva los contornos que definen la presencia de la escalera, acentuando la tensión y longitudinalidad de la misma, y en el de Miguel Ángel, corrigiendo la disposición de los edificios que delimitan la plaza, a modo de contra perspectiva, para evitar cualquier tipo de deformación por parte del observador.

Ahora bien, más allá de los ejemplos mencionados en que la arquitectura se convierte en superficie de la acción pictórica, el desarrollo perspectivo en la pintura también permite expresar configuraciones arquitectónicas novedosas al interior del cuadro. En esta dirección, la configuración de la gran bóveda que hace de escenario de la *Escuela de Atenas* de Rafael, parece adelantarse al trabajo desarrollado en fechas similares sobre la bóveda de la Iglesia de San Pedro en Roma.¹²¹

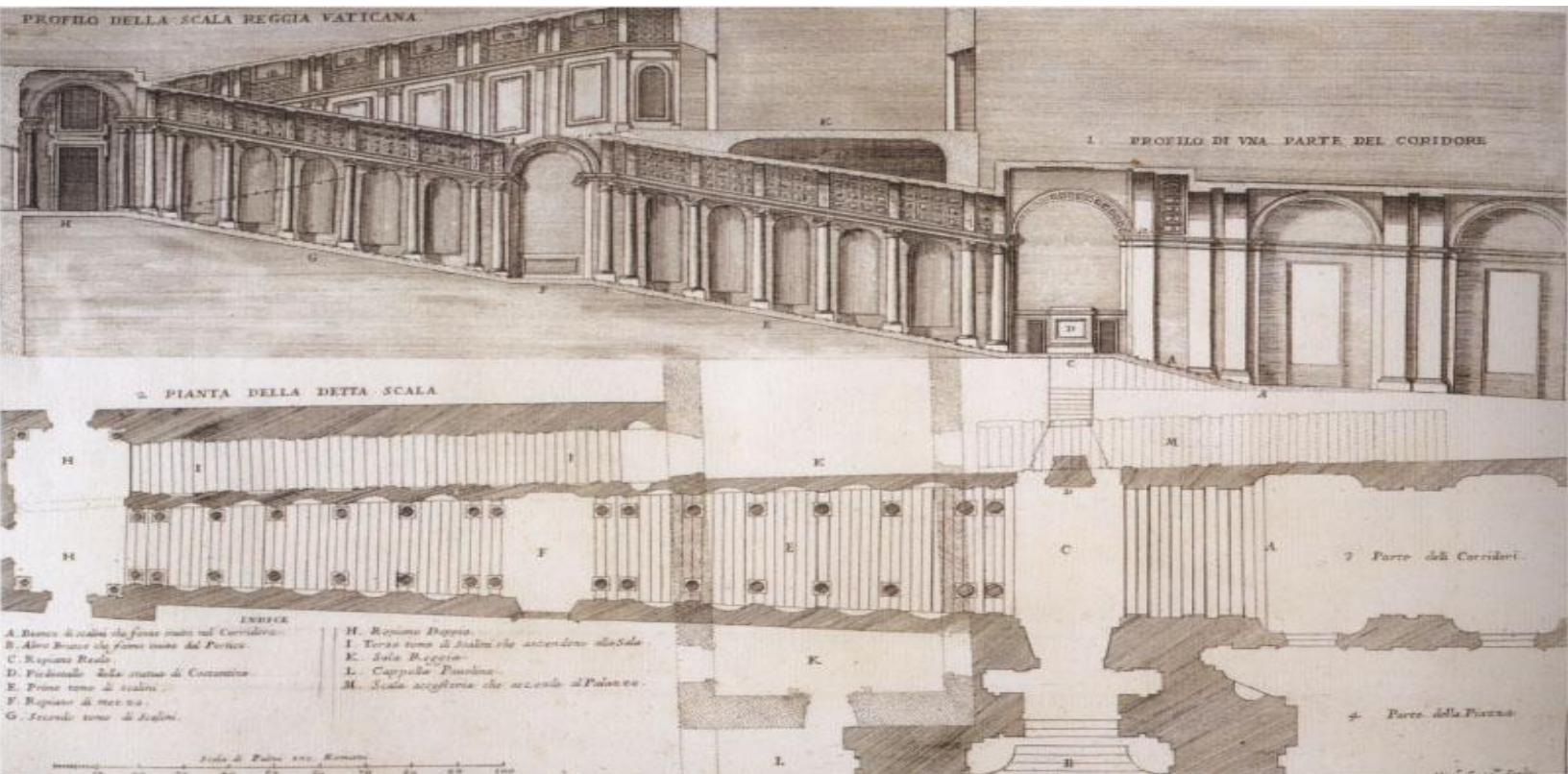
¹¹⁹ La *Scala Regia* está ubicada en el Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano. Fue inicialmente construida por Antonio da Sangallo el joven, siendo modificada en el siglo XVII por Giovanni Lorenzo Bernini, otorgando mayor tensión y simbolismo al recorrido, fundamentalmente a partir de las relaciones visuales derivadas de su configuración.

¹²⁰ *Plaza del Campidoglio* o el del *Capitolino*, proyectada por Miguel Ángel (1475-1564) por encargo del Papa Pablo III, el año 1546. Es interesante como Miguel Ángel dispone la configuración de los edificios y del espacio vacío intentando de generar un determinado efecto visual en el espectador, incorporando a la experiencia espacial la lógica de percepción propia de la perspectiva.

¹²¹ Resulta relevante la capacidad que adquiere la pintura como medio no sólo de representación, sino que también de especulación sobre nuevas soluciones arquitectónicas, estableciéndose un diálogo permanente entre arquitecturas pintadas y arquitecturas construidas. Javier Navarro de Zuñiga (2000, p.182), nos entrega antecedentes de esta relación: “El Renacimiento es prodigo en ejemplos de arquitecturas pintadas por artistas que, con espíritu arqueológico, se inspiraban en edificios de la Antigüedad y, con espíritu moderno, proponían soluciones arquitectónicas que, en muchos casos, influyen en la arquitectura real. A este respecto *La Escuela de Atenas* de Rafael, parece haber inspirado el crucero de la Basílica de San Pedro en Roma ¿o fue por el contrario Bramante quien inspiró el cuadro? *La Santísima Trinidad*, de Masaccio, los frescos de la *Capilla Ovetari*, de Mantegna, *La Flagelación* de Piero della Francesca y *La anunciación con San Emidio*, de Crivelli, presentan arquitecturas que nos son familiares porque hemos visto edificios con esos elementos y motivos, edificios que no existían cuando estos artistas los pintaron, inspirados en los edificios antiguos que conocían”.



_Imagen 43. *Planta Plaza del Campidoglio*, Miguel Ángel, 1546. El Vaticano, Roma. _Imagen 44. *Plaza del Campidoglio*, Miguel Ángel, 1546. El Vaticano, Roma. Fotografía. Fuente Kostof 2003b.



_Imagen 45. *Planta y sección Scala Regia*, Gian Lorenzo Bernini, 1663-1666. El Vaticano, Roma.



_Imagen 46. *La Escuela de Atenas*, Rafael Sanzio, 1512-1514. Fresco 500 x 770 cm, Museo Vaticano. Fuente: <http://www.wga.hu>.

La Escuela de Atenas, evidencia el carácter constructivo que puede alcanzar el cuadro, pues por un lado es capaz de constituir un ambiente para una escena del pasado y por otro se adelanta a los espacios interiores de la Basílica de San Pedro del Siglo XVI. Lo mismo ocurre con el cuadro *Los Desposorios de la virgen*, también de Rafael¹²², donde el edificio central de la escena se emparenta y adelanta a obras de arquitectura posteriormente construida, como es el caso del *Templete San Pietro in Montorio* construido entre los años 1502 y 1510, obra de Donato Bramante (1444-1514), desarrollado de igual forma que el edificio del cuadro, a partir de una configuración espacial centralizada.¹²³

Como hemos visto, en el intento por desplegar una narración y hacerla visible para el espectador, la arquitectura resulta fundamental, acentuando la operación visual de profundidad propia de la perspectiva. La constitución de escena, facilitada y propiciada por la presencia de objetos arquitectónicos, establece el orden y sentido de la visibilidad del cuadro, consolidando la capacidad constitutiva a la que ya nos hemos referido. Esta configuración de escena a través de la arquitectura dará paso posteriormente al desarrollo de *vistas* arquitectónicas en el ámbito pictórico, como bien es ejemplificado por el trabajo de Canaletto (1697-1768)¹²⁴ sobre Venecia.

Un procedimiento que intenta acentuar la labor constructiva del trabajo perspectivo, en la medida en que dispone y configura el orden de un determinado ámbito espacial. De esta manera, los cuadros a modo de *vistas* arquitectónicas, que se desarrollan ampliamente entre los siglos XV y XVIII, permitirán situar a los elementos en un determinado lugar, siendo la perspectiva fundamental para establecer tal función constructiva. Esta consolidación de la perspectiva como estructura que organiza al cuadro permite entender su condición de paradigma representativo, definiendo la posición, sentido y apariencia de las cosas al interior del espacio pictórico. En esta relación que estamos estableciendo, Hubert Damisch (1997) va más lejos al establecer que la perspectiva no se puede separar de la arquitectura, vinculando precisamente la presencia de la perspectiva a la representación del espacio construido.

¹²² Al respecto, es indudable que la condición simultánea de pintor y arquitecto de Rafael se expresa en su desarrollo pictórico. En el caso del parentesco entre *Los Desposorios de la virgen* y el *Templete San Pietro Il Montorio*, es posible que la relación y cercanía existente entre Rafael y Bramante haya generado una influencia mutua.

¹²³ Tal cuestión no es menor, si se considera que una de las grandes discusiones arquitectónicas de la época tiene que ver justamente con la decisión de proyectar edificios de planta centralizada o bien de carácter más longitudinal. Esta discusión es de larga data y se remonta a la contrariedad entre edificios centralizados como *Santa Sofía de Constantinopla* y la proyección de basílicas de marcado carácter longitudinal. Rafael, tanto en la *Escuela de Atenas* como en los *Desposorios de la Virgen*, nos propone edificios arquitectónicos definidos a partir de su centralidad. El propio Rafael participa en la discusión en el contexto de las obras de la Basílica de San Pedro en Roma, optando nuevamente por un edificio de carácter centralizado, lo que demuestra el traspaso de la discusión arquitectónica al plano gráfico.

¹²⁴ En el caso de Canaletto, pese a la permanente invención presente en sus pinturas, sus *vistas* sobre Venecia incorporaran incluso la visión de edificios de Andrea Palladio, al que ya nos hemos referido, quizá el arquitecto veneciano más importante de la historia de la arquitectura.



Imagen 47. *Los Desposorios de la Virgen*, Rafael Sanzio, 1504. Temple y oleo sobre madera 170 x 117 cm, Pinacoteca de Brera, Milán. Fuente: Sainz 2005.



Imagen 48. *Templete San Pietro in Montorio*, Bramante, 1502-1510. Fotografía Convento Franciscano San Pietro in Montorio, Roma. Fuente: Sainz 2005.

Para Damisch, si la perspectiva es una representación del espacio, resulta incuestionable su vinculación con lo construido, por tanto con la propia arquitectura.¹²⁵ Es más, el análisis efectuado por Damisch lo lleva a pensar y sostener que la perspectiva es en el fondo un ejercicio arquitectónico, en tanto ambas suponen una operación proyectual. La arquitectura y la perspectiva desarrollan un proceso constructivo de disposición y expresión de los cuerpos en el espacio.

Lo que resulta relevante es la permanente participación de la arquitectura en la consolidación de esta nueva forma de representación que es la perspectiva, que por lo demás se constituye en una manifestación de gran influencia sobre la cultura occidental.¹²⁶ La arquitectura se convierte en un medio para reflexionar en torno a las problemáticas vinculadas a la representación, un medio para indagar sobre la representación visual de la realidad, un procedimiento que podemos definir como intelectual y constitutivo en la medida en que nos permite situar y fijar las cosas en la superficie pictórica. Tal desarrollo, como ya hemos mencionado anteriormente, se vincula con la manera de entender a la arquitectura desarrollada durante el Renacimiento. La arquitectura está inserta en un espacio geométrico, homogéneo y perspectivo, articulado por el sujeto-observador, de manera tal que la percepción del espacio no es sólo un acto sensible, sino también un goce intelectual, a partir de las relaciones analíticas y objetivas que éste nos ofrece. El espacio renacentista es racionalidad y orden, una estructura sintáctica que a partir de la perspectiva se establece como una visión objetiva y analítica de la realidad.

¹²⁵ Damisch (1997, p. 223) aproxima al máximo a la perspectiva con la labor arquitectónica, tal como queda de manifiesto en la siguiente reflexión: “¿Pero qué otra cosa se puede decir de la perspectiva sino que ésta no constituye en ningún caso una forma vacía, y que no podría haber perspectiva-parafraseando la afirmación de Sartre respecto al color-más que de algo, y algo que, fundamentalmente es arquitectura, desde el momento en que sólo hay y no podría dejar de haber, más que perspectiva que la construida, y que la perspectiva es en el fondo arquitectónica?”.

¹²⁶ Al respecto podemos pensar que la perspectiva renacentista establece un modelo referencial de comprensión del espacio, que en la medida que se consolida se convierte en una predisposición que determina a toda la cultura occidental y sus sistemas de representación visual.



_Imagen 49. *Piazza San Marco con la Basilica*, Canaletto, 1730. Óleo sobre lienzo, 76 x 114,5 cm. Fogg Art Museum, Cambridge. Fuente: <http://www.harvardartmuseums.org>.

3.6_Influencia Pictórica. Incorporación de la perspectiva renacentista en la producción gráfica arquitectónica.

“El proyecto arquitectónico propiamente dicho solía presentarse mediante el sistema de planta, alzado y sección (con la apoyatura eventual de una maqueta). En el siglo XVIII, sin embargo, la vista en perspectiva empieza a conquistar el edificio proyectado. ¿Que significa esta traslación de lo pictórico hacia lo técnico? ¿No se está sugiriendo, de cara al cliente, la factibilidad tectónica del ensueño óptico? La voluntad de materializar la utopía -sin la que no se explica el aliento revolucionario del mundo moderno- se habría manifestado de un modo sutil en los usos y costumbres del dibujo arquitectónico”.

(Ramírez, 2005, p. 10).

Si bien es cierto a partir de Renacimiento se consolida un sistema de representación propio de la arquitectura, basado en la relación planta-sección-alzado, el desarrollo perspectivo que se produce de manera paralela a tal sistematización terminará, en un proceso que no es del todo inmediato, siendo incorporado como mecanismo de representación al interior del campo arquitectónico. Como ya hemos visto y mencionado, la relación entre arquitectura y perspectiva parece ineludible. Pues bien, si los pintores de forma natural representan escenas urbanas y espacios arquitectónicos en sus cuadros asistidos por la perspectiva, los arquitectos también la comenzaran a utilizar como estrategia de visualización de sus respectivos proyectos. Una incorporación que a diferencia de la triada bidimensional planta, corte y elevación, permitirá al arquitecto representar el proyecto a través de una imagen tridimensional, acentuando la profundidad espacial de sus propuestas.

En esta incorporación de la perspectiva a la representación gráfica arquitectónica, Vitruvio también parece establecer un origen. Cuando Vitruvio define los procedimientos para representar un objeto arquitectónico menciona el concepto de *scaenographia*¹²⁷, primer acercamiento entre la representación gráfica arquitectónica y la vista perspectiva. La comprensión de éste término no sólo permite establecer una discusión respecto al desarrollo alcanzado por la perspectiva en el mundo antiguo, sino que también, su efectiva utilización como herramienta de representación gráfica en el ámbito arquitectónico. La doble traducción a la que ha sido sometido el término escrito por Vitruvio, ya sea como vista tridimensional o bien como corte transversal del objeto arquitectónico, alimenta la discusión en torno al real alcance de tal concepto y por ende, sobre la incorporación definitiva de la perspectiva al campo representacional de la arquitectura. Pese a la discusión y a

¹²⁷ Un concepto que generó un antagonismo en su interpretación, entre aquéllos que efectivamente lo entendían como un antecedente del uso de algún tipo de representación perspectiva en el dibujo arquitectónico y aquéllos que lo asociaban a una sección o corte todavía bidimensional : “Esta formulación de Vitruvio será lo suficientemente vaga para que de allí en adelante, toda la discusión teórica sobre dibujo arquitectónico -sobre todo en el Renacimiento y hasta finales del siglo XVIII- se desarrolle casi exclusivamente en torno a la interpretación de la tercera idea vitruviana -*scaenographia*- la que será alternadamente traducida como corte (*sciographia*) o como perspectiva (*scenographia*)” (Valdivia,2006, p.40).

las interpretaciones encontradas, lo interesante es que Vitruvio plantea el término en el contexto de la representación arquitectónica y aunque tal expresión no se puede asemejar del todo con la perspectiva desarrollada durante el Renacimiento, lo cierto es que Vitruvio está pensando en una representación tridimensional que nos muestra a lo menos dos caras del edificio de manera simultánea y a través de una misma imagen.¹²⁸ El propio Panofsky en *La Perspectiva como forma simbólica*¹²⁹ define el término utilizado por Vitruvio como un método de representación tridimensional de los edificios sobre la superficie, que si bien se diferencia del desarrollo perspectivo moderno¹³⁰, es comprendido por el autor como una configuración visual y arquitectónica que nos permite reconocer la fachada y pared del edificio. Lo señalado por Vitruvio permite la reflexión en torno a la validez de la perspectiva como herramienta de representación, una cuestión que Alberti zanjó de plano al rechazar el carácter ilusionista de la perspectiva, inadecuado para la arquitectura. Como es planteado por Damisch en *El origen de la perspectiva*¹³¹, el planteamiento de Vitruvio permite entender y evidenciar que en la Antigüedad sí fue planteado el problema de la fuga de las líneas, la disminución del tamaño de los objetos en la visualización de una determinada escena, a partir de la presencia del sujeto.

En la comprensión de la idea de *scenographia* planteado por Vitruvio, es fundamental la vinculación que éste establece con la configuración de las escenas teatrales, pues Vitruvio reconoce en la construcción de estas representaciones escenográficas¹³² la inquietud por manifestar una adecuada visualización del espacio. Una vinculación que podemos identificar, varios siglos más tarde, en el trabajo realizado por Sebastiano Serlio (1475-1554) y su *Secondo Libro di Perspectiva*, publicado el año 1545.

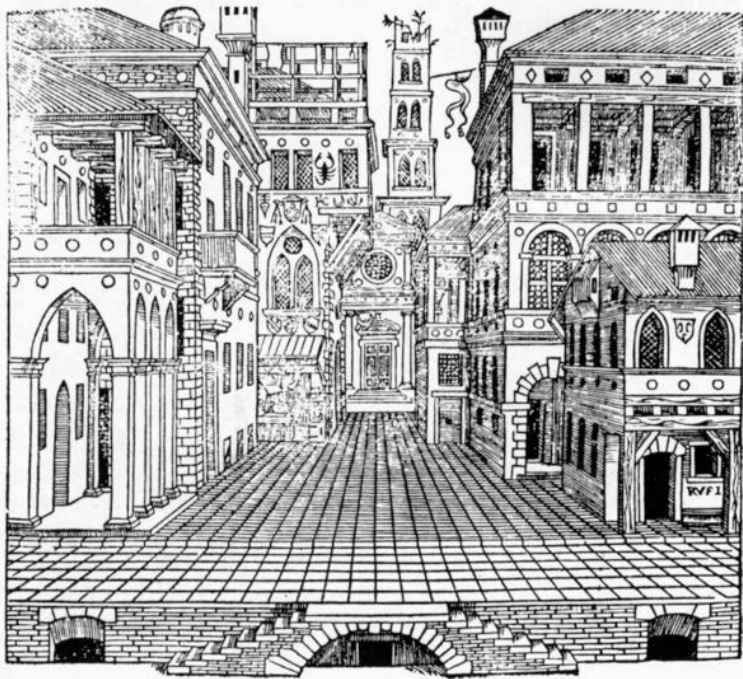
¹²⁸ “ Vitruvio, en el pasaje en cuestión adopta el concepto de *scenographia* en su sentido estricto, como método de representación perspectiva de los edificios sobre una superficie, o bien con fines arquitectónicos, o bien teóricos: *ichnographia* significa la representación del edificio en planta, *orthographia* la representación del edificio en alzado, *scenographia* la representación del edificio en imagen perspectiva que también, junto a la fachada, muestra las paredes laterales (...) El concepto *scenographia* tiene también un sentido más amplio que significa, en general, la aplicación de las leyes ópticas a las artes figurativas y constructivas en conjunto.” (Panfosky 2008, p.117-118).

¹²⁹ Texto publicado originalmente el año 1927 bajo el título de *Die Perspektive als symbolische Form*.

¹³⁰ Panfosky (2008, p.21-22) menciona lo siguiente: “Vitruvio nos transmite en un pasaje muy discutido de sus *Diez libros sobre arquitectura* esta sorprendente definición: la ‘escenografía’, esto es, la representación perspectiva de una imagen tridimensional sobre el plano, se fundamenta en un *ómnium linearum ad circini centrum responsus*. Por de pronto, naturalmente se ha querido ver en este *circini centrum* el ‘punto de vista’ de la perspectiva moderna; prescindiendo totalmente del hecho que, en las pinturas antiguas que se conservan, en ninguna de ellas se revela la existencia de un punto de fuga único, la expresión misma parece por ahora contradecir este sentido, ya que el ‘punto de vista’ de la perspectiva central moderna no puede ser designado en modo alguno como *circini centrum* (propiamente ‘vértice del círculo’, impropiamente ‘punto central del círculo)’”.

¹³¹ *L’origine de la perspective*, publicado el año 1987.

¹³² Para Jorge Sainz (2005, p.113), el concepto de *scenographia*, está vinculado con el trabajo teatral: “Se refiere sin duda a construcciones perspectivas utilizadas para dar profundidad a los fondos de los escenarios teatrales”. El propio Vitruvio hace una referencia directa a la escena teatral en sus *Diez libros de Arquitectura*: “Agatarco, pues fue el primero que, enseñado Esquilo la tragedia de Atenas, dispuso la escena, y escribió un tratado de ella. A ejemplo de Agatarco escribieron de lo mismo Demócrito y Anaxágoras, dando la razón de corresponder naturalmente a la vista y extensión de sus rayos las líneas desde un centro señalado, de suerte que una cosa fingida en las escenas pintadas, resulten apariencias de verdaderos edificios, y que las cosas dibujadas en superficies llanas y rectas, unas parezcan remotas, y otras cercas”. (Vitruvio 2005, p.189).



_Imagen 50. *Escena Cómica*, Sebastiano Serlio, 1545. Xilografía, Secondo Libro di Perspectiva. Fuente Navarro de Zuvillaga 2000.

_Imagen 51. *Escena Trágica*, Sebastiano Serlio, 1545. Xilografía, Secondo Libro di Perspectiva. Fuente Navarro de Zuvillaga 2000.

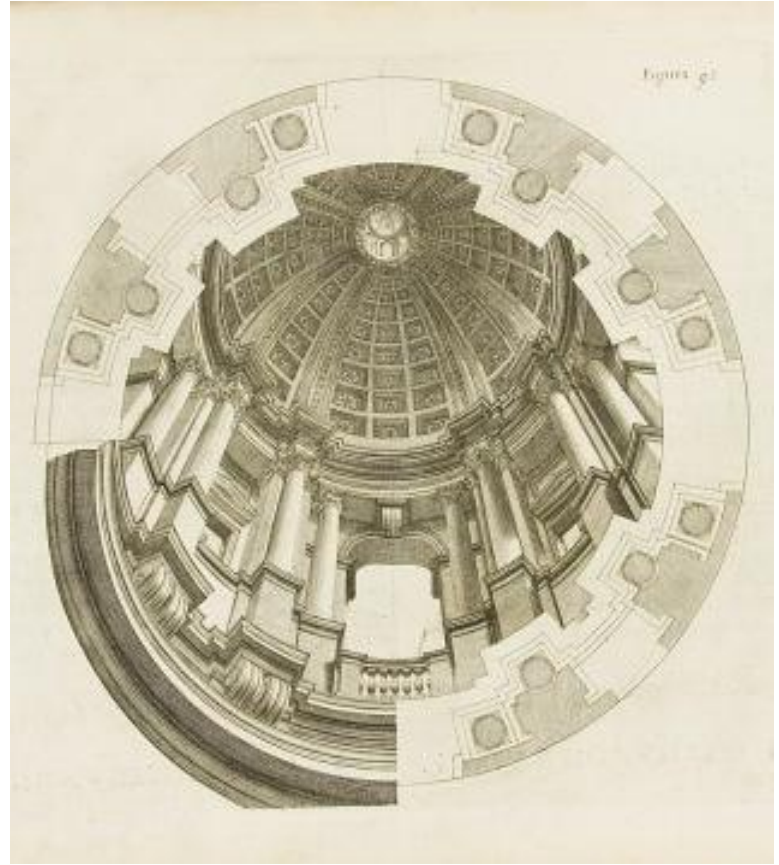
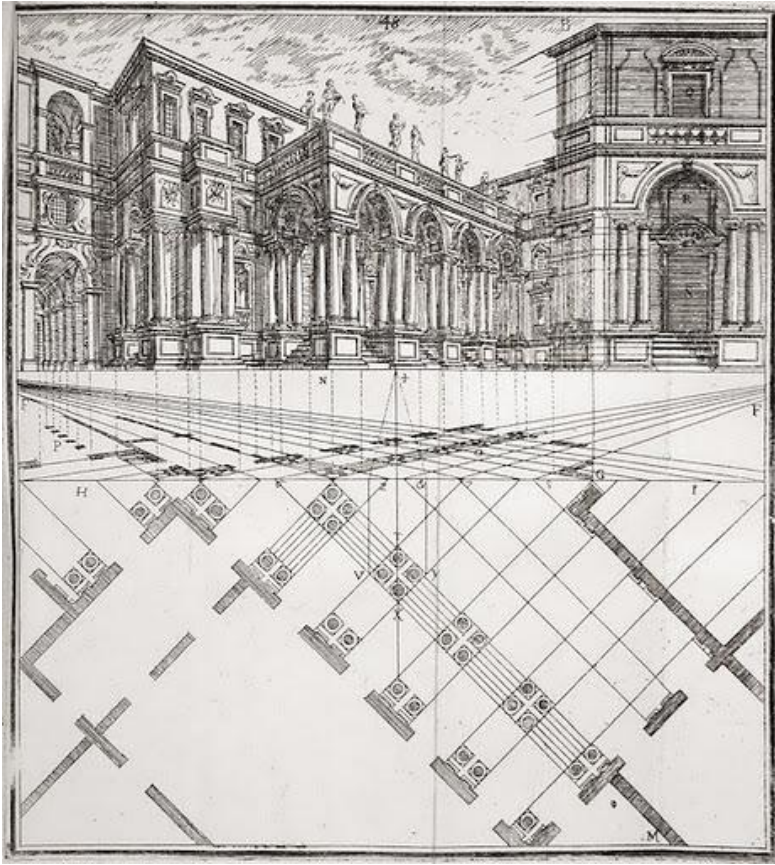
Las tablas de la *Escena cómica* y la *Escena trágica* desarrolladas por Serlio constituyen una composición perspectiva destinada a establecer el ambiente y atmósfera requerida para la representación teatral. Una vez más la presencia y visualización de edificios es fundamental para otorgar profundidad y constituir apropiadamente el espacio de la escena, un trabajo que además influenciará el desarrollo perspectivo en Francia durante el siglo XVI.¹³³

En la misma dirección podemos mencionar el trabajo de la familia de artistas Galli Bibiena durante el siglo XVIII, de quienes se ha podido establecer una relevante influencia sobre el trabajo de Andrea Del Pozzo o el propio Canaletto, como es planteado por Martin Kemp ¹³⁴, influenciando la pintura de vistas arquitectónicas. De esta manera, poco a poco la perspectiva se irá vinculando a la representación gráfica arquitectónica, así la distinción inicial entre planta-alzado-sección y la perspectiva se irá complementando con la paulatina incorporación de esta última a la labor arquitectónica propiamente tal. Más allá de la instauración de la proyección ortogonal como el sistema propio del dibujo arquitectónico, gradualmente se comenzará a utilizar la perspectiva, en una búsqueda de profundidad que como ya hemos visto y mencionado, se puede reconocer a través de la incorporación de sombras en los dibujos arquitectónicos realizados por Sangallo el joven para el proyecto de San Pedro en Roma.

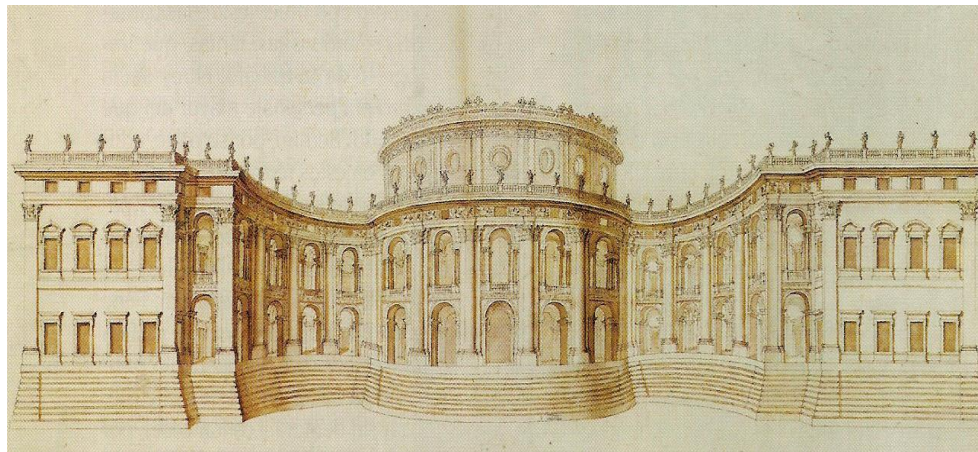
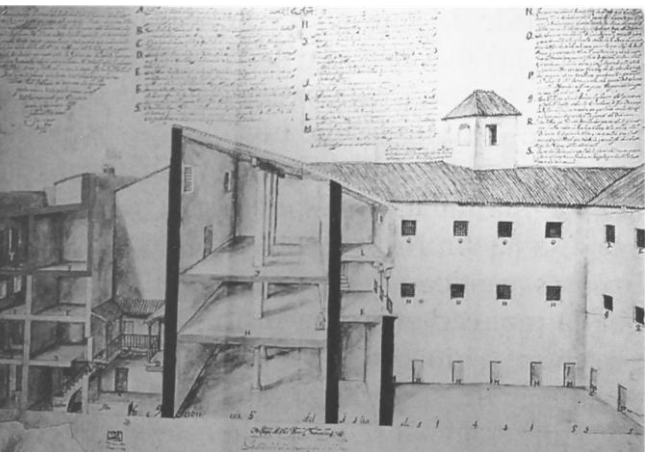
En esta dirección, la perspectiva se comenzará a consolidar como herramienta de representación arquitectónica a partir del siglo XVI, como por ejemplo nos demuestran las imágenes producidas por el arquitecto Juan Navarro para su proyecto de la *Cárcel de Sevilla* en el año 1569. Siguiendo los pasos dados por Palladio, Juan Navarro establecerá una combinación de vistas en una misma lámina, vinculando la sección del edificio con su vista perspectiva. Un procedimiento que podemos reconocer previamente en el trabajo de Donato Bramante, quien también realizará vistas perspectivas a partir de las secciones de sus proyectos, dándole profundidad al plano bidimensional. Así mismo, el destacado arquitecto barroco Gian Lorenzo Bernini, también utilizará la perspectiva, como queda de manifiesto en su proyecto para el *Palacio de Louvre*, trabajo que en este caso se vinculará a la proyección de jardines desarrollado durante el siglo XVIII, ámbito en el que se utilizará sistemáticamente a la perspectiva como sistema de representación. De esta manera, poco a poco la perspectiva se va consolidando, no sólo como mecanismo de representación, sino que también como estrategia proyectual.

¹³³ En el texto *La ciencia en el arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seraut* (originalmente publicado bajo el título *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, el año 1990), Martin Kemp (2000, p.77) expresa lo siguiente: “La vinculación con la arquitectura que caracterizó la introducción y desarrollo de la perspectiva en Francia se vio reforzada por la influencia de los libros italianos de Serlio sobre arquitectura, que fueron tan populares en Francia”.

¹³⁴ “La interacción entre la perspectiva escenográfica y las técnicas pictóricas se hizo particularmente intensa hacia finales del siglo (XVIII). Realmente, creo que es cierta la afirmación de que no se puede comprender la última fase importante de la pintura de perspectiva en Italia, desde Pozzo a Canaletto, sin tener en cuenta la escenografía. En el centro de esta interacción se encontraban los influyentes trabajos de los Bibiena, de los que al menos ocho tienen una trayectoria artística considerable”. (Kemp, 2000, p.156).



_Imagen 52. *Escena en ángulo*, Ferdinando Galli Bibiena, 1711. Direzioni della prospettiva teórica. Fuente Navarro de Zuvillaga 2000 _Imagen 53. *Ilustración* de Andrea Pozzo, 1693-1698. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Grabado en cobre. Fuente: <http://www.liveauctioneers.com>.



_Imagen 54. *Sección perspectiva del Proyecto para la Cárcel Publica de Sevilla*, Juan Navarro 1569. Fuente: Navarro de Zuvillaga 2000. _Imagen 55. *Primer proyecto barroco del Louvre*, Gian Lorenzo Bernini 1664. Departamento de artes gráficas del Louvre, París. Fuente: Navarro de Zuvillaga 2000.

En esta dirección podemos mencionar la imagen perspectiva de la Biblioteca Nacional de Francia, realizada por Boullée, una propuesta que se plantea sólo en términos teóricos¹³⁵, no para ser construida y que utiliza a la capacidad proyectual de la perspectiva para manifestar sus intenciones arquitectónicas. Para Boullée es fundamental el trabajo de luces y sombras asociado a la representación arquitectónica, que acompañado con la perspectiva, otorgan un alto grado de profundidad y tridimensionalidad a la imagen proyectada.

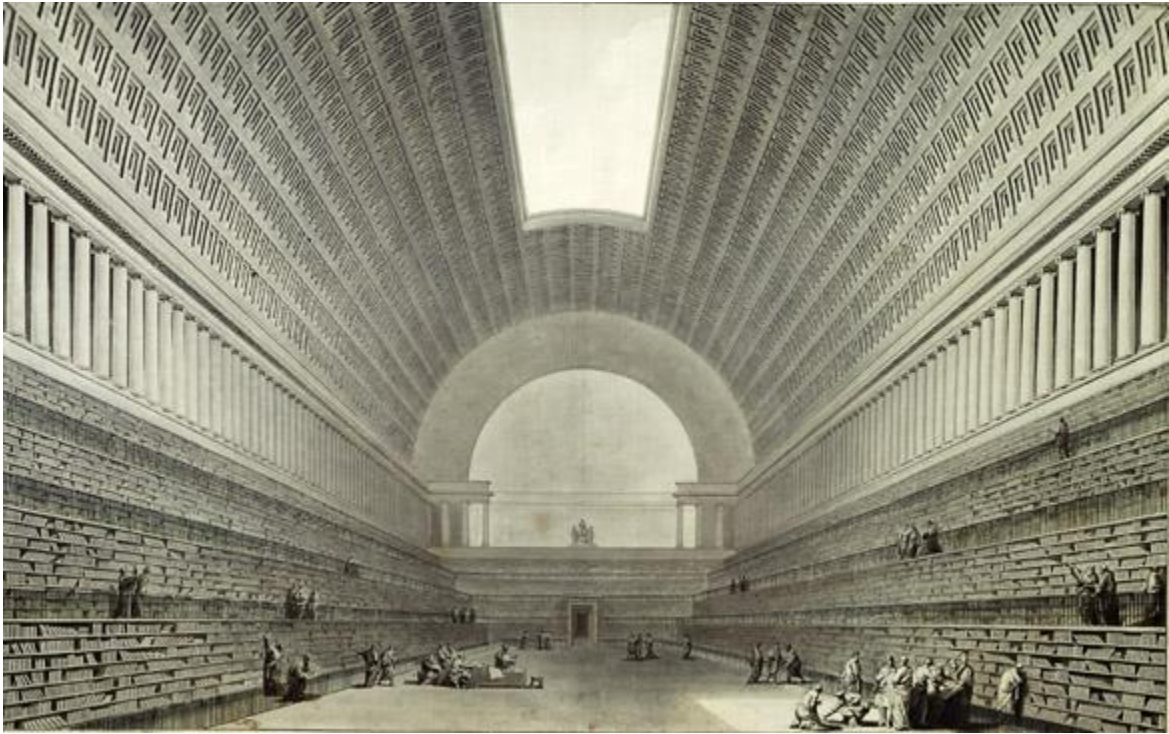
En este escenario podemos establecer que a partir del siglo XVIII la vista perspectiva conquista la representación del edificio proyectado, proceso que además se ve complementado con el desarrollo y consolidación de la geometría descriptiva.¹³⁶ El conocimiento perspectivo alcanzado por los pintores parece finalmente, converger en la construcción de vistas de arquitectura, verdaderas atmosferas que retratan la escena espacial propuesta. Trabajos como el de Filippo Juvarra (1678-1713) o Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), dan cuenta de esta incorporación de la perspectiva al ejercicio proyectual.¹³⁷ En ambos casos el antecedente directo son el desarrollo de vistas arquitectónicas que es posible reconocer desde el Renacimiento en adelante, vistas que encontramos en el siglo XV con el desarrollo de grabados vinculados al registro de arquitecturas antiguas, como evidencia la obra de Giovanni Antonio Dosio (1533-1611) o Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Por su parte, el trabajo de Giovanni Battista Piranesi (1720 -1778) durante el siglo XVIII, también nos sugiere un registro arqueológico de Antigüedad greco-romana, con la particularidad de que Piranesi vincula el registro con la recreación fantástica de ambientes espaciales. Piranesi aprovechará la capacidad y cualidades proyectuales de la perspectiva para construir imágenes que superan¹³⁸ el registro fidedigno de las ruinas de la Antigüedad.

¹³⁵ Al respecto es importante mencionar que Boullée, llamado junto al también arquitecto francés Nicolas Ledoux (1736-1806) “arquitectos revolucionarios” por su cercanía temporal con la Revolución francesa, realiza una obra fundamentalmente teórica. Boullée, a través de imágenes, utilizando la perspectiva para su composición, realiza novedosos proyectos, especulando en torno a soluciones arquitectónicas novedosas que incluso superan las posibilidades de las técnicas de construcción de la época.

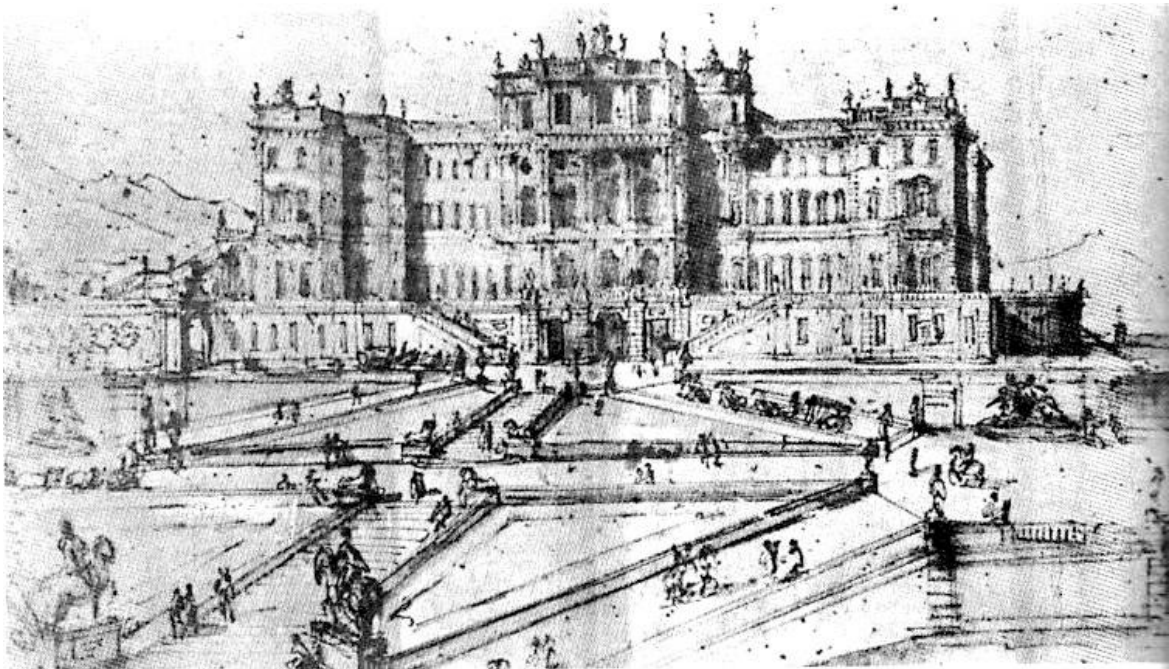
¹³⁶ Labor realizada por Gaspard Monge, quien en el año 1799 publica su *Geometrie Descriptive*. Para Jorge Sainz (2005, p.54) tal desarrollo será fundamental para la representación gráfica en la arquitectura: “La obra de Monge es un hito en la evolución de la representación gráfica de la arquitectura. A partir de este momento se puede hablar claramente de un sistema gráfico arquitectónico que sirve de apoyo a la creación y representación de edificios. Según las leyes de Monge, dentro de un determinado sistema de proyección geométrica, cada objeto se puede reproducir de un modo unívoco e independiente del ejecutar material del dibujo. En este aspecto, el método establecido por Monge se puede consolidar como un autentico sistema de comunicación, ya que posee ciertos elementos bien definidos y se parecían ciertas relaciones entre ellos. Posee además un carácter monosémico, ya que es fácil comprender que se establece una proyección biyectiva entre el conjunto de los significantes y el de los significados”.

¹³⁷ “Filippo Juvarra y Johann Bernhard Fischer von Erlach fueron los primeros en hacer dibujos en perspectivas para sus proyectos. Con ellos podían verificar el estado final de sus edificios, además de sostenerlos más fácilmente al juicio de sus protectores y clientes”. (Sainz, 2005, p.83-84).

¹³⁸ Como analizaremos en profundidad más adelante, Piranesi vincula la reconstrucción arqueológica de la Antigüedad clásica, con la libre invención y reinterpretación de sus formas, dando señales del espíritu moderno que controla la historia y también proyecta el futuro.



_Imagen 56. Vista de la nueva sala proyectada para la ampliación de la biblioteca nacional, Étienne-Louis Boullé, 1784. Perspectiva, pluma y lavado, 63 x 98 cm. Bibliothèque Nationale, Paris. Fuente: <http://www.architecturalpapers.ch>.



_Imagen 57. Vista Perspectiva Palacio Rivoli, Filippo Juvarra. Kunstbibliothek, Berlín. Fuente: <http://www.ifskb.de>.



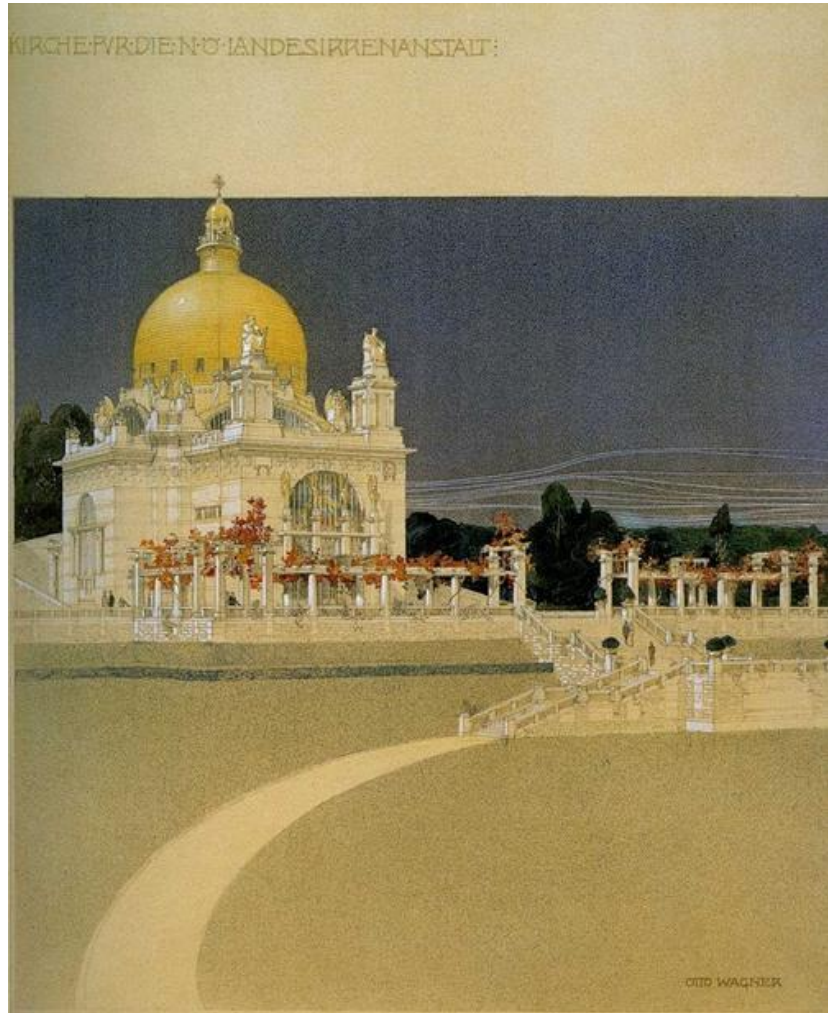
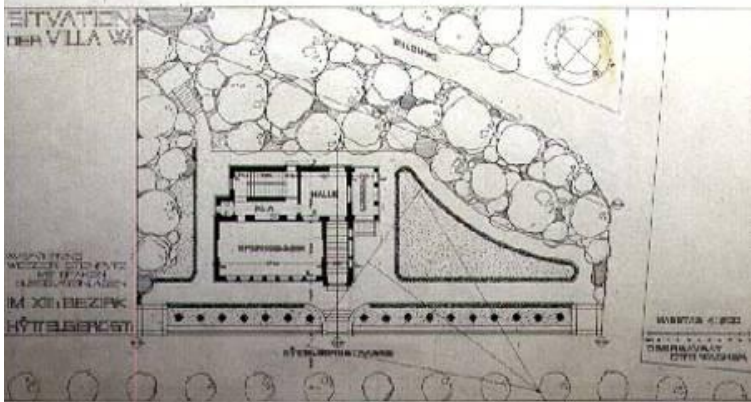
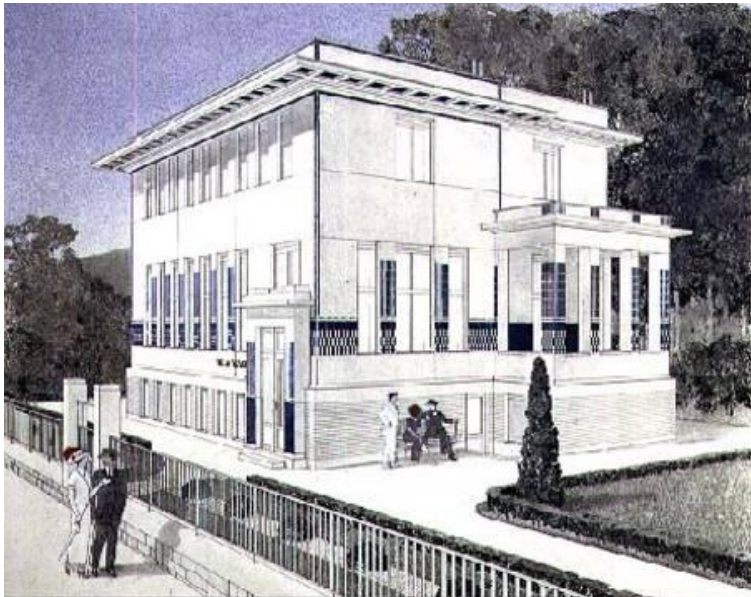
Imagen 58. Vista perspectiva Palacio de Schönbrunn, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Siglo XVIII. Grabado en cobre, Schloss Schönbrunn Kultur-und Betriebsges. Fuente: <http://english.habsburger.net>.



Imagen 59. Veeduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonal. Giovanni Battista Piranesi, 1747-1748. Grabado. National Gallery or Art. Fuente: <http://www.nga.gov>.

Una tradición que como hemos visto, está fuertemente arraigada en la pintura, como por ejemplo nos demuestran las vistas sobre Venecia desarrolladas por Canaletto. Para Juan Antonio Ramírez, tal incorporación de la perspectiva al ámbito arquitectónico propiamente tal, puede entenderse a partir de la voluntad, propia del mundo moderno, de materializar la utopía expresada en el plano gráfico. En este sentido, al ser la perspectiva una representación de carácter visual y figurativo, nos aproxima de manera más directa a la impresión visual del proyecto, permitiendo una lectura directa de las intenciones proyectuales por parte del espectador. Si comparamos la proyección ortogonal con la perspectiva, podemos concluir que esta última posee un grado mucho menor de abstracción, que permite justamente facilitar la comprensión de la imagen proyectada.

Comparativamente hablando, podemos establecer que la ventaja de la representación perspectiva es generar una realidad que facilita la comprensión por parte del observador. Un carácter visual y expresivo que se manifiesta de manera significativa en la producción gráfica de Otto Wagner (1841-1918) en pleno siglo XX, quien ya no buscará solamente la representación objetiva de los edificios proyectados, sino más bien, la manifestación de intenciones y conceptos que constituyen la propuesta arquitectura a través de la generación de una imagen retiniana, utilizando la perspectiva y el color como fuente de expresión. De esta manera, el proceso parece invertirse y es ahora la representación arquitectónica quien pretende emparentarse a la vista pictórica.



_Imagen 60. *Villa Wagner*, Viena, Otto Wagner, 1913. Lápiz color. Historisches Museum der Stadt. Fuente: <http://www.artflakes.com>.

_Imagen 61. *Iglesia St. Leopold am Steinhof*, Viena, Otto Wagner 1904. Lápiz, tinta y acuarela. Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Fuente: Sainz 2005.

3.7 _La Ciudad como Planificación. Utopía e Idealidad.

“Su objetivo radica en formar visiones del espacio, no para su inmediata realización, sino para con la ayuda de ellas, construir esta imaginación, ampliar los horizontes de la conciencia espacial, desarrollar conceptos estéticos de la arquitectura, penetrar en nuevos terrenos de la actitud proyectual. Esta actividad la podríamos comparar, de alguna manera, con la investigación teórica o con los experimentos en un laboratorio científico, ya que en muchos casos, constituye un tipo de estudio encaminado a encontrar potenciales formas de crear el espacio, sin el vínculo físico, directo con la realidad, pero también sin el riesgo de consecuencia irreversible en los proyectos realizado”.

(Maluga, 1990, p. 42).

La importancia asignada al futuro como escenario de especulación y proyección, es una de las distinciones más características de la modernidad. En este contexto, el futuro supone la constitución de un mundo probable, que puede ser ideado y configurado de acuerdo a las capacidades de definición instauradas por la propia modernidad. De esta manera, junto con definir los alcances de la realidad en tiempo presente, la modernidad se desplaza e intenta construir el porvenir, especulando en torno a lo que vendrá.

Como ha sido ampliamente comentado, la modernidad requiere de la manifestación del mundo para de esta manera asegurar su presencia. Una manifestación que otorga importancia a la apariencia de las cosas, entendiendo a la realidad a partir de su textualización o conversión en imagen, una operación constitutiva que evidencia un mundo entendido y pensado como proyecto. Bajo estos términos, el mundo podrá ser leído como límite, en la medida en que las acciones son acotadas y definidas por la capacidad de autodeterminación propia de la modernidad. En tal escenario, la experiencia cotidiana se convierte en un campo regulado, gobernado por órdenes y jerarquías, en la medida en que la formalización de la realidad exige estrategias para su representación. Como es planteado por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, el proyecto se valoriza en la medida en que se consolida como instancia de renovación.¹³⁹

A partir de estos términos de referencia, el proyecto como conceptualización se aproxima a la comprensión del mundo como espacio de especulación y construcción definitoria, en la medida en que la modernidad está asociada a la filosofía del proyecto, al establecimiento de normas racionales y universales de

¹³⁹ “El proyecto renovador abarca dos aspectos con frecuencia complementarios. Por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes, propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo”. (García Canclini, 2008, p.51).

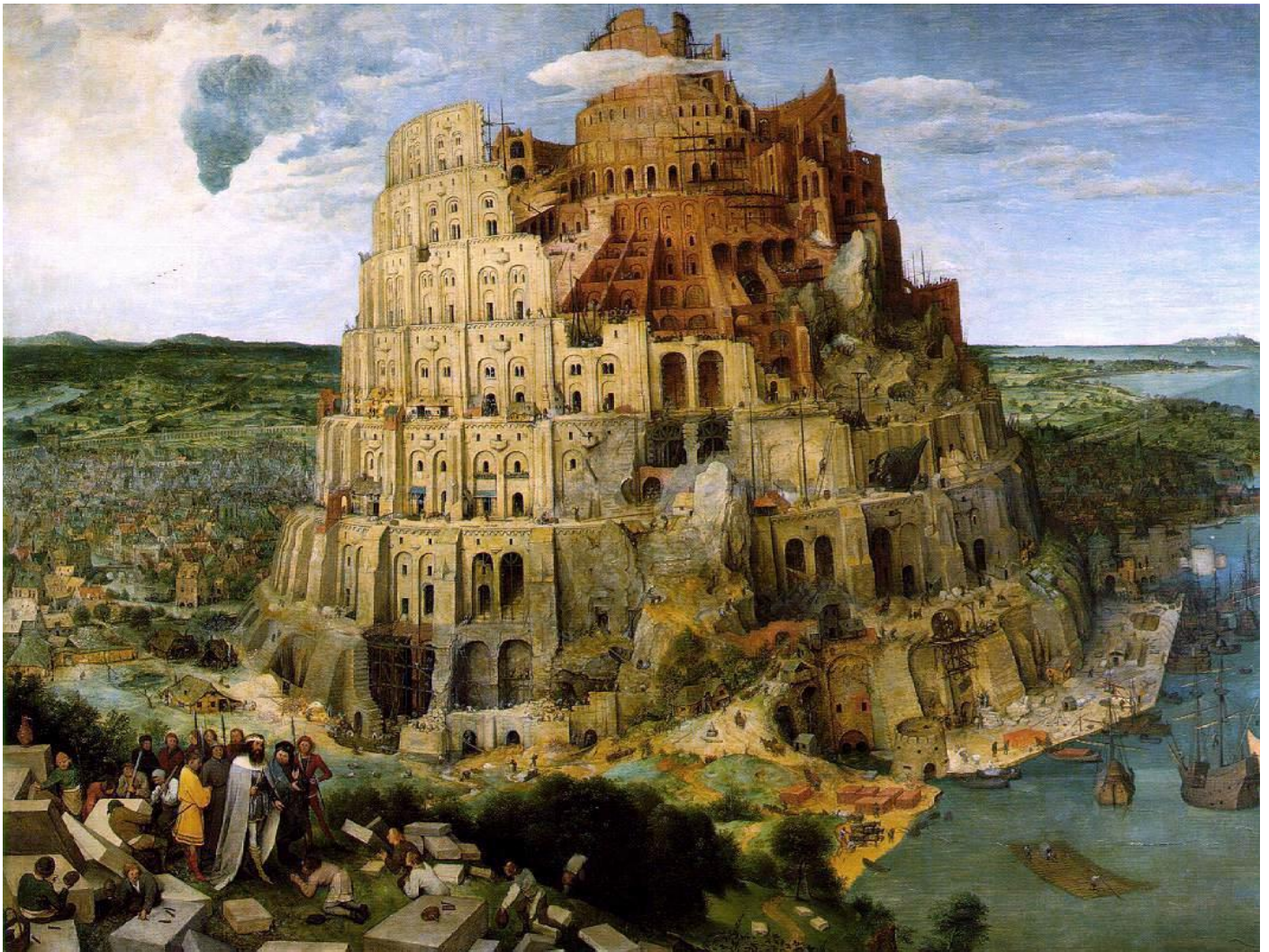
comportamientos.¹⁴⁰ En otras palabras, el proyecto establece una voluntad de orden, desarrollando una actitud operativa que permite coordinar el curso de las cosas. Tal procedimiento se hará evidente al aproximarnos a la ciudad y su configuración, que en este contexto podrá ser pensada y entendida como una formalización controlada, expresión del discurso proyectivo que previamente la imagina. De esta manera, la proyección de la ciudad permite vincular el ejercicio arquitectónico con la utopía, la oportunidad de conjeturar y visualizar escenarios y ambientes posibles, relacionando la operación constructiva del proyecto con aquello que por naturaleza se define como inconstruible.

Una relación en la que la representación gráfica resulta muy importante, en la medida en que posee un carácter eminentemente simbólico, presente por ejemplo en las primeras representaciones sobre la torre de Babel o las siete maravillas del mundo. Así, la ciudad se convierte en una manifestación de la voluntad del hombre, de sus anhelos y capacidades. En esta dirección, no es de extrañar que en muchas ocasiones la materialización del progreso este asociada a la imaginación de la ciudad ideal, utopía urbana que expresa la confianza en el porvenir. Bajo estos parámetros la configuración de la ciudad supone la implantación de un modelo técnico-abstracto sobre la experiencia cotidiana de interacción social en el espacio, un modelo con connotaciones normativas que vincula la especulación intelectual con formas arquitectónicas a modo de expresión y síntoma de tal idealización. La ciudad es portadora de un potencial creativo que la aproxima a la utopía, al sueño de una realidad imaginada y coordinada por la voluntad del hombre.

Un escenario de especulación que encontrará en el dibujo y la representación gráfica un efectivo medio de creación y expresión discursivo, estableciendo las posibilidades hipotéticas de conformación del espacio en la ciudad. La representación gráfica permite la visualización de conceptos teóricos elaborados en torno a la ciudad, la expresión de apuestas de futuro y la materialización de soluciones fantásticas, incluso aquellas carentes de cualquier factibilidad de construcción objetiva en la realidad. Así, el plano gráfico se convierte en un ámbito de especulación teórica, un escenario de construcción de imaginarios urbanos propio de la actividad proyectual del mundo moderno, un vínculo entre realidad e idealidad que por ejemplo podemos reconocer en la república ideal desarrollada por Platón¹⁴¹, dando cuenta de la actitud proyectiva del hombre sobre la realidad.

¹⁴⁰ Un proyecto que tiene la voluntad de designar y predeterminar las acciones en el espacio y que requiere de su representación en el plano gráfico, tal como sostiene Luis Izquierdo (2004, p.23): “También el dibujo es una marca grabada que registra una imagen. Así como las palabras designan, el dibujo diseña”.

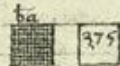
¹⁴¹ Una ciudad ideal que en el caso de Platón se puede vincular a la descripción que éste realiza de la Atlántica y su configuración concéntrica. Al respecto comenta Juan Antonio Ramírez (1988, p.20) : “Si la república podía aparecérsese ahora como una utopía inconsistente no era sólo por sus errores y exageraciones, sino porque en ese diálogo la polis, como ente social, se concebía en abstracto, sin tener presente el espacio en el que habría de asentarse. La forma de la ciudad, parece decirnos ahora Platón, no es indiferente: si la planta reticulada sirve a los táticos ideales democráticos de la vida griega de su época, la circular, fuertemente centralizada, será aprobada para una ciudad aristocrática, de estructura social piramidal y limitada en sus posibilidades de expansión demográfica”. A partir de la cita anterior es posible reconocer el estrecho vínculo entre la configuración de la ciudad y el orden social que tal organización representa.



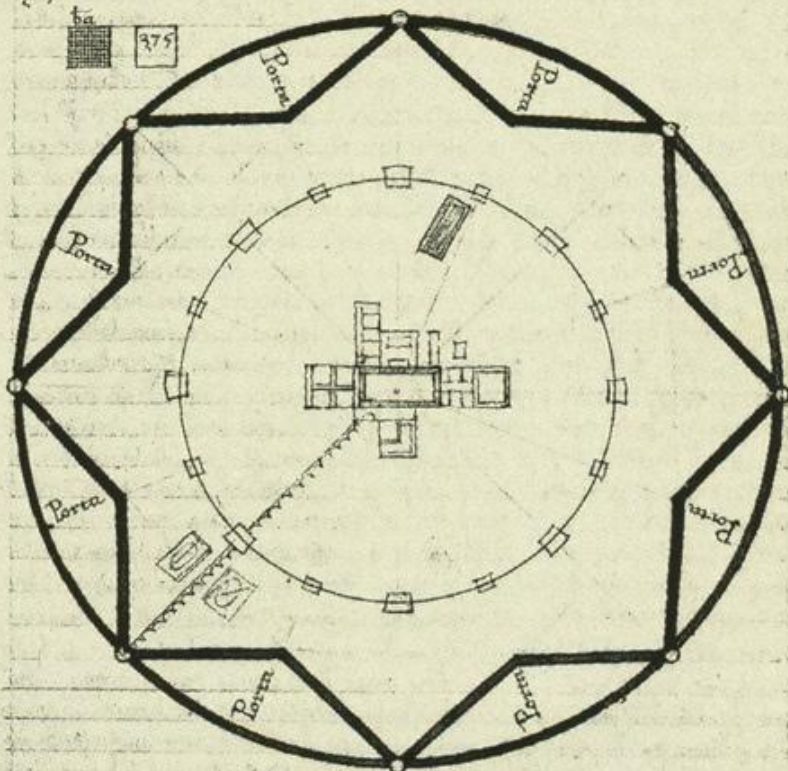
_Imagen 62. *La Torre de Babel*, Pieter Bruegel, 1563. Óleo sobre tabla. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fuente: <http://www.khm.at>.

Seftimo J

Sottentione: Questi quadroni sono ciascuno uno stadio il quale stadio e' 375 braccia: 1000



Ladescriptione della
Città



Inella testa d'oriente Io fo lachiosa maggiore & in quella d'occidente fo il palazzo reale le quali grandezze al presente non toccho poche quando la faremo allora intenderemo tuto dalla parte della piazza inuer se non mione Io fo la piazza demercatanti laqual fo largha uno quarto di stadio cioe nouanta tre braccia & tre quarti & lunga mezzo stadio & dalla parte meridiana della piazza fo un'altra piazza oue fora come due uno mercato & inui suendera cose da mangiare & come e labeccheria & fenne & herbe & altre simili cose p'bisogno della vita del huomo & questa fora largha un terzo di stadio & lunga due terzi cioe braccia dugento cinquanta a p'posito di questa inesta gl'fo il palazzo del capitano da canto a p'resso la corte: oue solo la strada la porta & in quella demercatanti da una testa fo il palazzo del podesta & dall'altra parte opposta quello doue si uene la ragione de' comune. Dalla parte settentrionale fo la prigione comune la quale uene a esse

Por su parte, el pensamiento moderno instaurado durante el Renacimiento intenta organizar la vida cotidiana, fundando estructuras de comportamiento asociadas a la configuración formal de las ciudades. En el transcurso de tal período se consolida un saber especulativo asociado al plano gráfico, dentro del cual la imaginación y proyección de la ciudad no serán una excepción. Como es planteado por Juan Antonio Ramírez¹⁴², el nuevo estatus del arquitecto, asociado a una permanente inquietud teórica e intelectual, supondrá el traspaso desde una cultura técnico-manual a una intelectual-literaria, propia de la cosmovisión humanista, articulando un campo permanente de indagación intelectual. En tal dirección, muchos de los tratados y producciones teóricas realizadas entre los siglos XV y XVI manifiestan sus visiones en torno a la ciudad y su configuración, incluso a modo de idealización de la estructura urbana, como bien ejemplifican el trabajo de Vincenzo Scamozzi¹⁴³ (1548-1616) o el propio Leon Battista Alberti, quien en *De Re Aedificatoria* promueve la correcta organización de los edificios públicos que configuran la ciudad.

En esta dirección podemos destacar el antecedente de la ciudad de *Sforzinda*, pensada, descrita e imaginada por Filarete en su tratado de arquitectura.¹⁴⁴ *Sforzinda* corresponde a uno de los primeros proyectos de ciudad que aúna una descripción literaria con una descripción gráfica que permite su efectiva visualización. Filarete comprende la importancia del soporte visual que comunica el desarrollo intelectual asociado a las utopías, pues si bien la utopía asociada a la ciudad supone la organización intelectual del mundo, también exigirá la presencia de un soporte visual que permite comunicar de manera efectiva las ideas y pensamientos involucrados. La circulación de tratados ilustrados nos plantea que tan importante como la descripción de las problemáticas teóricas, es su visualización y representación gráfica. No importa sólo concebir intelectualmente una ciudad, sino que también generar una imagen de ciudad, que en el caso del Renacimiento estará asociado a una imagen social y cultural¹⁴⁵, una producción que sin duda se complementa con las vistas pictóricas de ciudades y escenarios urbanos desarrollados de manera paralela, enriqueciendo la especulación teórica en

¹⁴² Para Juan Antonio Ramírez (1988, p.44) “De modo natural se tendía a superar el status artesanal y el marco jurídico gremial heredado de la Edad Media”, lo que trae como consecuencia una “clara oposición entre la cultura técnico-manual y la intelectual-literaria, los arquitectos habrían tratado de alejarse de la primera para adquirir el prestigio social propio de la segunda”.

¹⁴³ Quien en su obra *L'idea dell'Architettura Universale* publicada en 1615, desarrolla Palmanova, un ejemplo de ciudad ideal, que en este caso supone un asentamiento fortificado, constituido por un polígono de nueve lados, con una plaza hexagonal central a partir de la cual se disponen las distintas calles de la ciudad.

¹⁴⁴ Al respecto Juan Antonio Ramírez (1988, p.51) sostiene “ *Sforzinda* se construye de acuerdo con los principios vitruvianos, es decir, en un lugar situado junto a la confluencia de dos ríos, buscando siempre la distribución racional de sus elementos. La máxima novedad de Filarete consiste en que, por primera vez en la historia, ofrece un proyecto completo de ciudad contado con todas las determinaciones técnicas y formales: trazado de la planta, de las murallas, ubicación de las plazas interiores, diseño de los diversos edificios, organización de los talleres, preparación de los materiales etc. Todo ello combinando la descripción literaria y la traducción gráfica. Con Filarete nace ese tipo de utopías urbanas que tienen una imagen relativamente acabada”.

¹⁴⁵ Una aproximación que demuestra la importancia de la configuración visual en el contexto del Renacimiento, que entiende a la arquitectura y su presencia en la ciudad como un todo coherente en el cual se desarrolla la vida del hombre renacentista.

torno a la configuración urbana apropiada y adecuada al mundo humanista. El desarrollo de la pintura en el Renacimiento es fundamental para la articulación de tal campo especulativo, pues permitirá una mayor apertura de la investigación vanguardista sobre la ciudad, desplegando libremente visiones utópicas de su configuración y formalidad. Un desarrollo que se ve favorecido con la comprensión de la ciudad renacentista a modo de espectáculo¹⁴⁶, escenario privilegiado de los sucesos y acciones de la vida social y cultural del hombre–humanista.

Durante el Renacimiento, la pintura no sólo permitirá la concepción y representación de soluciones y formas arquitectónicas particulares y novedosas, sino también, la expresión de espacios urbanos mayores, que nos aproximan a imágenes unificadas que inducen las normas de comportamiento al interior de la vida renacentista. En tal dirección, la producción de imágenes pictóricas relativas a la ciudad constituye un puente entre la pintura y la configuración del espacio urbano, estableciendo un plan ideal en torno a su ordenamiento. Obras como las tablas de Urbino, Baltimore o Berlín, son la manifestación de la vocación creadora y proyectiva del mundo renacentista, evidenciando además la conciencia del pasado clásico como origen de su desarrollo cultural. En esta dirección, no es de extrañar que tales tablas entiendan a la ciudad de Roma¹⁴⁷ como el orden ideal a imitar, una referencia fundamental en la composición de la estructura urbana. Es decir, establecen una configuración ideal que vincula pasado, presente y futuro, permitiendo la proyección temporal de la cultura de la cual se sienten herederos y continuadores, concibiendo a la ciudad moderna vinculada a la Antigüedad, dando cuenta del dominio de la historia alcanzado durante el Renacimiento.

El diseño urbano renacentista establece un orden visual, evidente por ejemplo en las tablas de Urbino, que intentan establecer el control y estabilidad propia de un espacio racional. Un control ambiental que nos propone la sublimación del conflicto en pos de la exaltación de la armonía, manifestada en la coordinación de las partes que configuran el todo y dan forma a la escena. La importancia de la vida urbana renacentista y su intensidad como escenario de interacción social y cultural se refleja en el interés que suscita su proyección y configuración.

¹⁴⁶ “Con todo ello los hombres del Renacimiento conciben el sueño de una ciudad-espectáculo donde el goce y la estabilidad social de un imperio idealizado suplantando a la infelicidad, la injusticia y la inseguridad de los distintos regímenes contemporáneos europeos. Este es el marco que explica y condiciona la aparición de los tratados arquitectónicos, de los textos utópicos y de las construcciones pintadas”. (Ramírez, 1988, p.45).

¹⁴⁷ Al respecto, Damisch (1997, p. 160) comenta lo siguiente: “En el momento en que, en la propia Roma, los papas habían terminado por renunciar a toda ambición nacional para convencerse de la necesidad de la regeneración de un modelo cultural de la ciudad llamada ‘eterna’, el proyecto, sino el sueño de una ‘nueva Roma’, no podía sino despertar un eco dondequiera que el espíritu humanista, lejos de buscar refugio en la contemplación de una naturaleza virgen, se asignaran tareas constructivas y urbanas”, y agrega “de ese sueño, en fin parece ser testimonio a su manera la tabla de Baltimore, en la que dos monumentos típicamente romano, un anfiteatro y un arco de triunfo, figuran en un lugar destacado en los edificios decorados ‘a la antigua’”.



_Imagen 64. *La Ciudad Ideal*, atribuida a Piero della Francesca, finales del siglo XV. Oleo sobre tela 67,5 x 239,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Fuente: <http://www.galleriaborghese.it>.



_Imagen 65. *Ciudad Ideal*, atribuida a Fra Carnevale, 1480–1484. The Walters Art Gallery, Baltimore. Fuente: <http://thewalters.org>.



_Imagen 66. *Ciudad Ideal*. Atribuida a varios autores, siglo XV. Gemäldegalerie de Berlín. Fuente: <http://www.smb.museum>.

De aquello da cuenta la vista de la ciudad de Urbino atribuida a Piero Della Francesca (1415-1492) o a Francisco De Giorgio (1439-1502) y la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XVI, de Tintoretto (1518-1594) o el Veronés (1528-1588), por citar dos ejemplos representativos.¹⁴⁸ Una imagen de la ciudad ideal que pese a su evidencia directa en las tablas de Urbino, Baltimore y Berlín, también puede ser reconocida en pinturas como el *Triunfo de San Jorge* de Carpaccio (1460-1526), *La entrega de las llaves* de Pietro Perugino (1448-1523) o *Los desposorios de la Virgen* de Rafael, un conjunto de paisajes urbanos que utilizan la perspectiva como herramienta de configuración y composición, vinculándose con las vistas escenográficas desarrolladas por Sebastiano Serlio. A partir de esta producción significativa realizada durante el Renacimiento, podemos seguir encontrando ejemplos sucesivos de idealización de los ambientes urbanos en la historia de la arquitectura. Como ya lo vimos, durante el siglo XVIII los arquitectos revolucionarios Étienne-Louis Boullée y Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), realizan una producción arquitectónica que bien podríamos definir como arquitectura fantástica, en la medida en que intenta ir un paso más allá de las convenciones neoclásicas que dominan en tal período la escena arquitectónica. De este modo, las vistas e imágenes elaboradas por Giovanni Battista Piranesi o por el propio Boullée, en la segunda mitad del siglo XVIII, se constituyen en imágenes irreales o fantásticas que no pretenden sugerirse como propuestas para su posterior materialización, más bien, se sienten cómodas en un escenario de pura especulación.

En esta dirección, en un contexto marcado por las grandes transformaciones y ajustes sufridos por los asentamientos urbanos producto de la Revolución Industrial, resulta significativo la proyección de *La Salina real de Arc-et-Senans* diseñadas por Ledoux, un intento por volver a vincular los asentamientos urbanos con el paisaje natural, desplazado por el nuevo y sostenido desarrollo industrial. Desde este momento la influencia de la técnica sobre la imaginación del ideal urbano será fundamental, como demuestran el proyecto de la ciudad industrial de Tony Garnier (1869-1948), un trabajo que se enmarcará, a principios del siglo XX, dentro del llamado socialismo utópico¹⁴⁹, o la aproximación realizada por algunas de las vanguardias artísticas.¹⁵⁰ En ambos casos la configuración de la ciudad vinculará la impronta tecnológica con visiones utópicas. Un ejemplo significativo es la *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia (1888-1916), que no sólo propone una exaltación de la máquina y de la velocidad como signos de una nueva sociedad, sino que también, especula sobre un formalidad arquitectónica novedosa, marcada por la tensión geométrica y la superposición de escalas, circulaciones y recorridos.

¹⁴⁸ Al respecto, como ya ha sido mencionado, podemos establecer que tal vínculo con la historia es en sí misma una actitud moderna, en la medida en que ésta se domina y clasifica para ser traída al presente.

¹⁴⁹ Línea de pensamiento que reflexionará en torno al acelerado proceso de industrialización llevado a cabo en Europa, que afectará las condiciones de habitabilidad de sus ciudades. Tal pensamiento se asociará a modelos de organización social basados en la equidad. En tal dirección la ciudad industrial de Garnier propone una organización que permite vincular armónicamente el desarrollo industrial con condiciones apropiadas de sanidad y habitabilidad de sus ciudadanos.

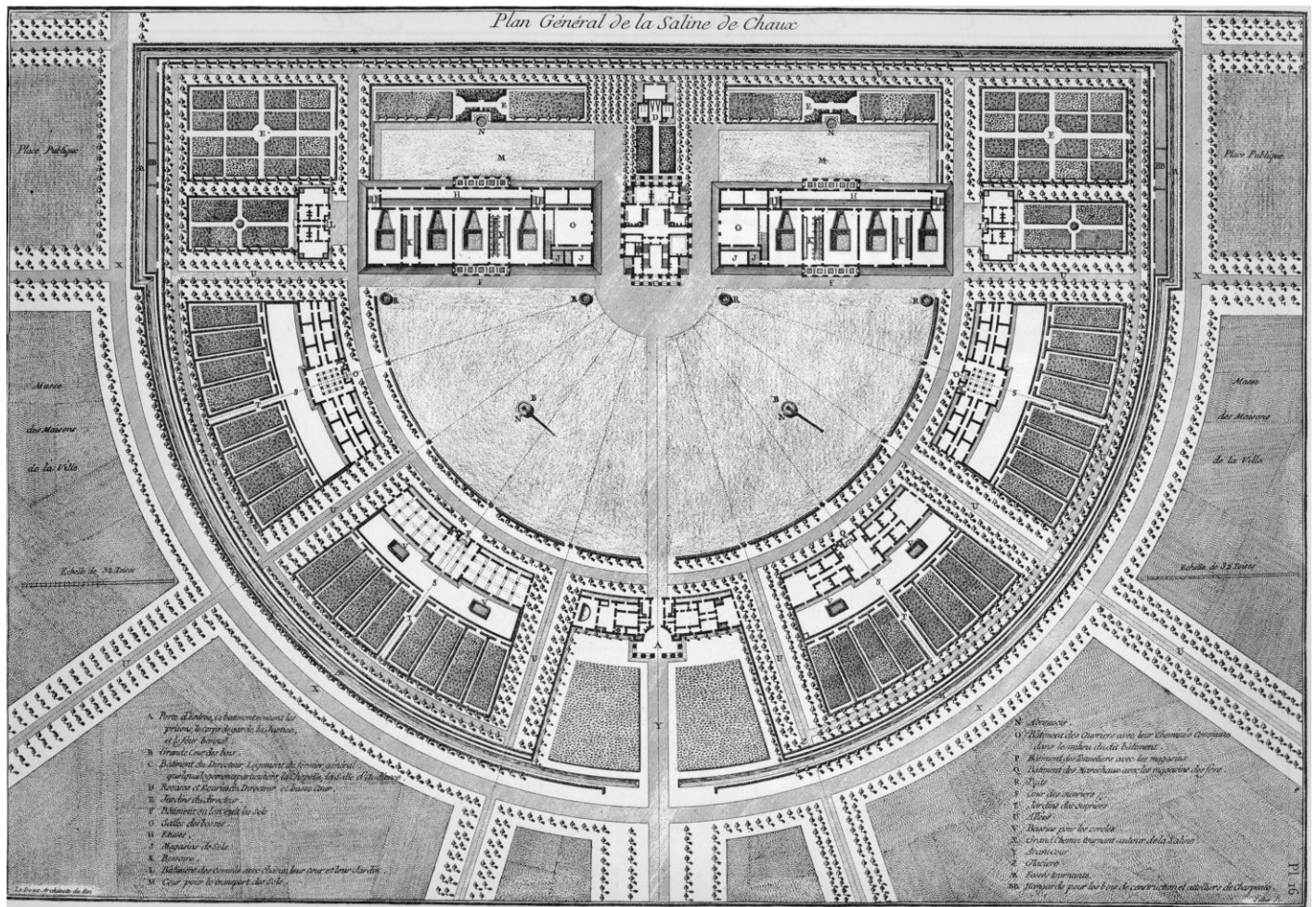
¹⁵⁰ Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX también expresan sus postulados rupturistas en el campo de la arquitectura y la concepción de la ciudad. Al ejemplo de la *Città Nuova* de Sant'Elia y el Futurismo italiano, podemos añadir la llamada *Cadena de cristal* y su influencia en la arquitectura expresionista de la vanguardia alemana, que vincula al poeta Paul Scherbat con el arquitecto Bruno Taut, así como el *Constructivismo* ruso, en el que destaca Tatlin y su proyecto para la *Torre III internacional*, entre otros.



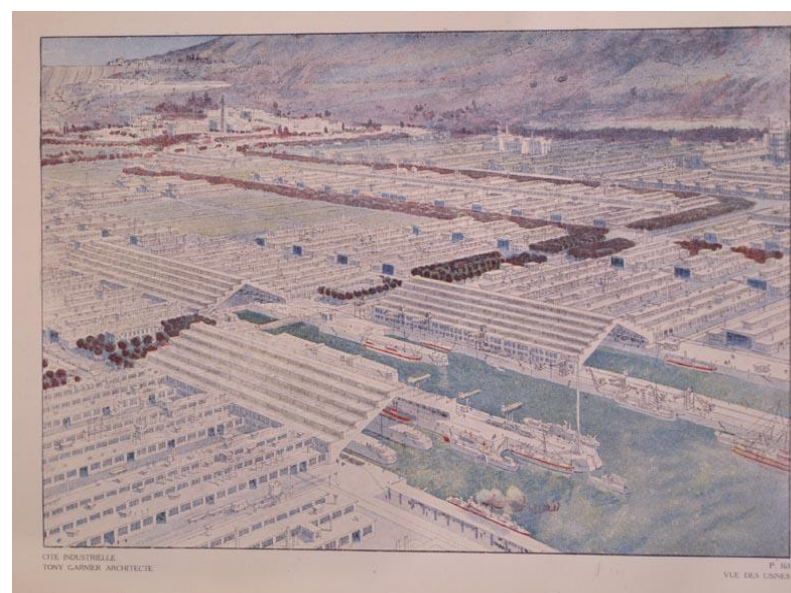
_Imagen 67. *El Triunfo de San Jorge*, Vittore Carpaccio, 1505. Óleo sobre tela 360 cm x 140 cm. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Fuente: <http://www.vittorecarpaccio.org>



_Imagen 68. *La Entrega de las Llaves*, Pietro Perugino, 1482. Fresco, 335 x 550 cm, Capilla Sixtina, Vaticano. Fuente: <http://www.wga.hu>.



_Imagen 69. Plan de la Saline de Chaux, Claude Nicolas Ledoux, 1774. Fuente: <http://www.gwu.edu>.



_Imagen 70 y 71. Vistas Ciudad Industrial, Tony Garnier, 1917. Fuente: <http://www.calstatela.edu>.

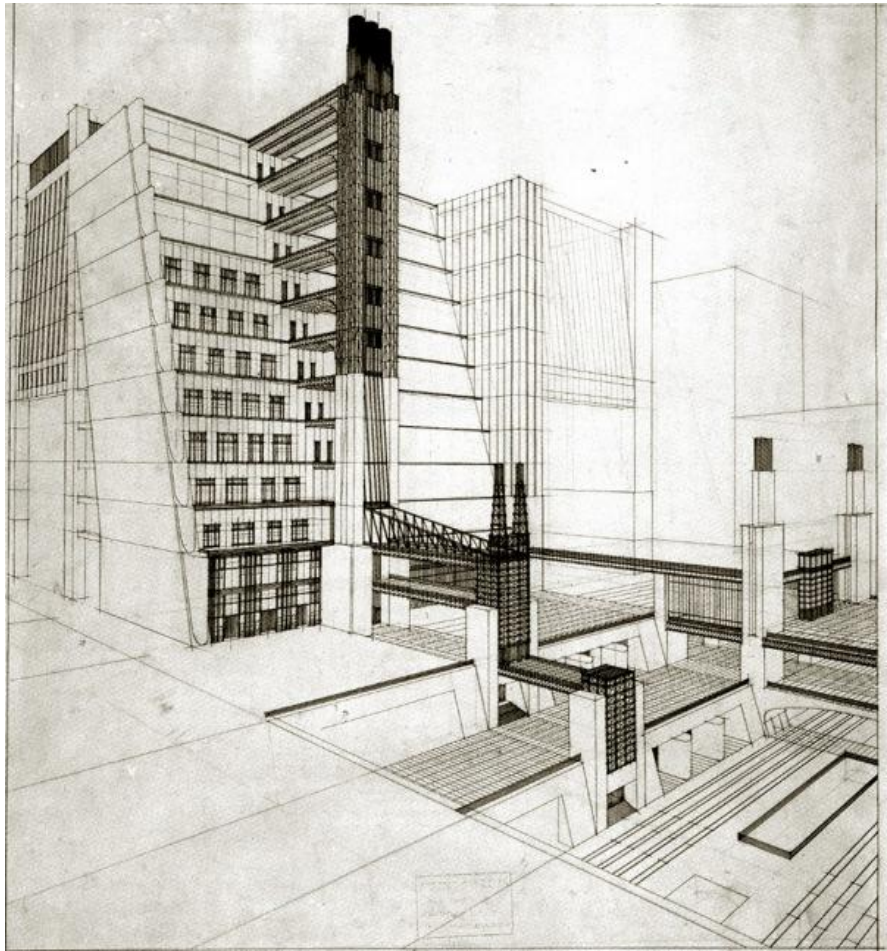
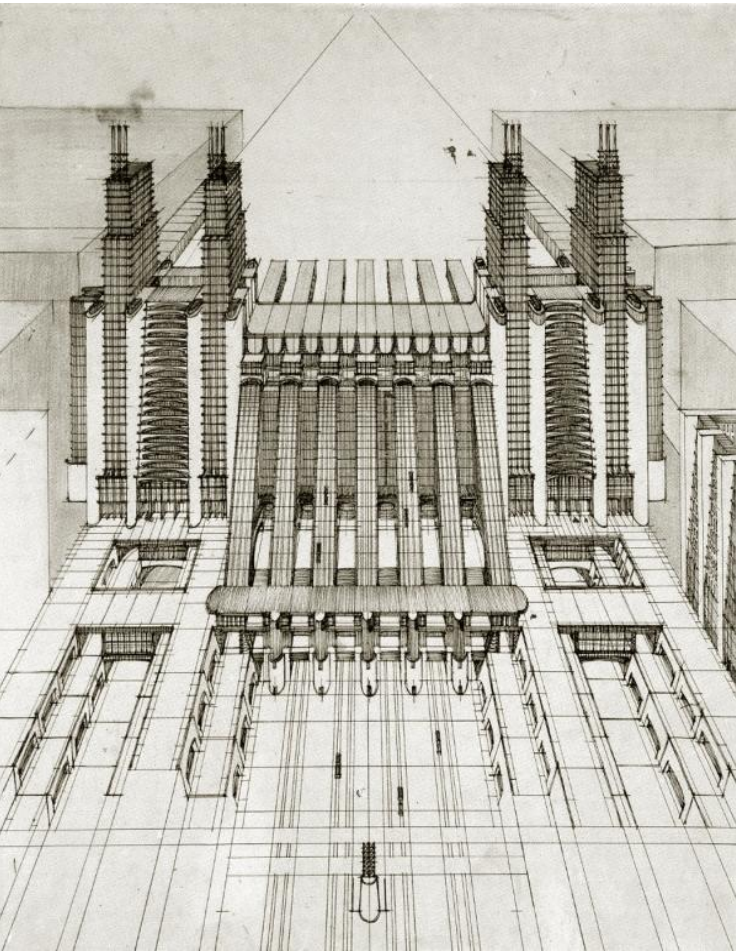
Una ciudad conformada por rascacielos y circulaciones simultáneas, organizadas en distintos niveles, asociándose a la imagen maquinista¹⁵¹ que domina el desarrollo del futurismo italiano. La *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia intenta establecer un escenario acorde a la vida moderna vinculada a la técnica y el movimiento, pues para la vanguardia futurista la máquina y la velocidad alcanzan una connotación y valoración mítica que se expresa en sus novedosas visiones urbanas. Una valoración de la máquina que se representará a través del dinamismo arquitectónico, a su vez expresado en las representaciones gráficas de la *Città Nuova*, pues de igual modo como ocurre con el avance técnico que invade a la sociedad occidental del siglo XX, la ciudad propuesta por el Futurismo italiano supone un conjunto de engranajes que permiten la puesta en funcionamiento de la ciudad como totalidad.

En la comprensión de la ciudad como objeto de planificación y proyección, el trabajo de Le Corbusier (1887-1965) constituye una labor significativa en el desarrollo del urbanismo durante el siglo XX. Los proyectos y reformas urbanísticas propuestas por Le Corbusier constituyen acciones radicales de transformación de la ciudad, sobre todo en aquellas propuestas pensadas para implantarse sobre asentamientos tradicionales. Un ejemplo significativo en esta dirección son las propuestas de la *Ville Contemporaine* o el *Plan Voisin* desarrollado por Le Corbusier para el París de postguerra, propuestas que no sólo transforman la configuración y densidad de la ciudad histórica y tradicional, sino que también su aspecto formal y volumétrico. El proyecto de ciudad moderna desarrollado en la primera mitad del siglo XX parece incorporar el método científico¹⁵² como procedimiento para organizar la experiencia. Una ciudad que intenta distinguirse de la ciudad del pasado, proponiendo una unidad y homogeneidad capaz de articular una visión global y unitaria. En su afán por entender a la ciudad como un cuerpo a planificar y proyectar, Le Corbusier ira más allá, reduciendo la interacción y heterogeneidad de la ciudad a cuatro funciones básicas: ocio, habitación, circulación y trabajo.¹⁵³

¹⁵¹ “En Europa, la gran metrópolis de los rascacielos, con calles a distintos niveles y numerosas comunicaciones verticales es teorizada y exaltada por los futuristas. El escaso desarrollo industrial y económico de Italia explican que muchos diseños ‘factibles’ de Antonio Sant’Elia, Mario Chiattone o Virgilio Marchi figuren entre los sueños de papel”. (Ramírez, 1988, p.221).

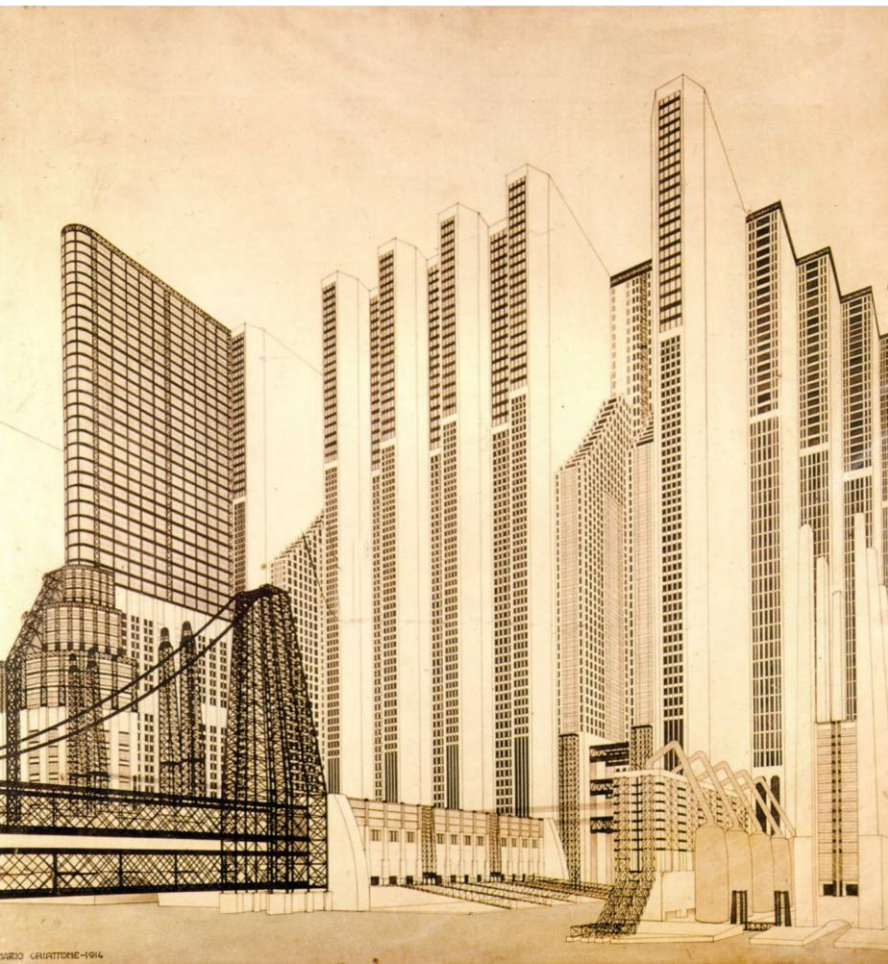
¹⁵² Al respecto es interesante lo planteado por Benevolo, Melograni y Guira (2000, p.9), quienes establecen la relación entre la proyección de la ciudad y la aplicación de metodologías propias de la ciencia: “La arquitectura moderna es fruto de las transformaciones económicas, sociales y psicológicas originadas por la revolución científica de los siglos XIX y XX; pero se convierte en movimiento, en línea precisa de pensamiento y de acción, únicamente cuando -en el transcurso de la primera posguerra- adquiere los rasgos distintivos de la investigación científica. La arquitectura moderna no sólo adopta sus contenidos de la ciencia moderna, sino también el método de trabajo: la organización de las experiencias, la capacidad de incorporar las aportaciones sucesivas, el control de los resultados”.

¹⁵³ Clasificación desarrollada por Le Corbusier en el texto *Como concebir el urbanismo (Maniere de penser l’Urbanisme)*, publicado originalmente el año 1945.



_Imagen 72. *La Città Futurista, Stazioni d'aeroplani e treni ferroviari*, Antonio Sant'Elia, 1914. *Manifesto L'Architettura Futurista*.
Fuente: epdlp.com.

_Imagen 73. *La Città Futurista, Casa a gradinata*, Antonio Sant'Elia, 1914. *Manifesto L'Architettura Futurista*. Fuente: epdlp.com.



_Imagen 74. *Costruzioni per una metropoli moderna*, Mario Chiattone, 1914. Pisa, Gabinetto disegni e stampe dipartimento di Storia. Fuente: <http://www.polomuseale.firenze.it>.



_Imagen 75. *Città*. Virgilio Marchi, 1919. Tinta y acuarela, 75,5 x 50 cm. Collezione privata, Galleria Fonte d'Ábisso, Milan. Fuente: <http://www.fdabisso.com>.

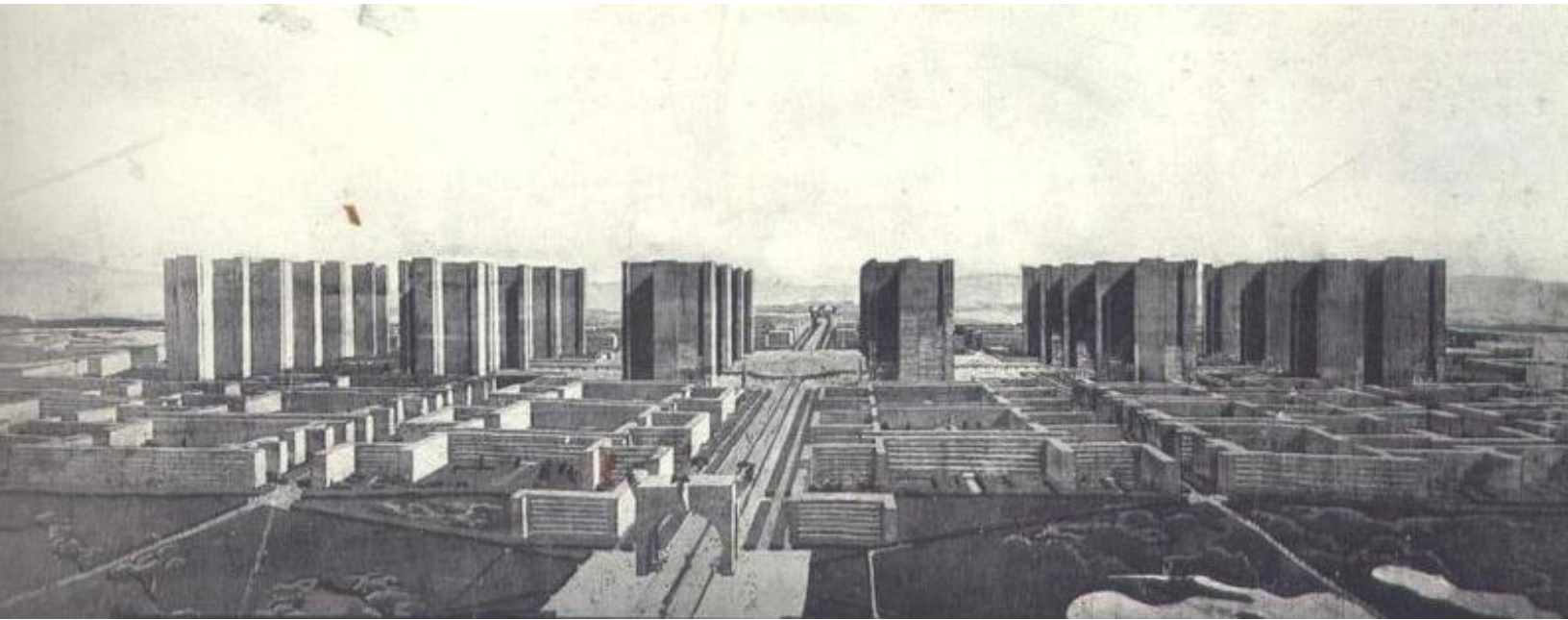
Una vez más en la manifestación de estas propuestas resulta fundamental la representación gráfica, que en el caso de Le Corbusier combinan dibujos en planta, que abstraen la localización de los predios y de las manzanas, con vistas perspectivas¹⁵⁴ que nos muestran la apariencia de la nueva ciudad moderna, que al igual que en el caso del Futurismo italiano, estará marcada por los sistemas de circulación. La representación gráfica será desarrollada para expresar la intencionalidad de las configuraciones urbanas propuestas durante la primera mitad del siglo XX, así ocurre con la *Ciudad Horizontal* de Ludwig Hilberseimer (1885-1967), donde las vistas gráficas nos proponen el desprecio de la subjetividad, desplegando una mirada enfatizada por la ausencia de color, cuestión que intenta expresar la configuración de una ciudad racional y objetiva.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, las visiones utópicas no cesarán, por el contrario, se compenetrarán con la imaginación de una ciudad propia del futuro tecnológico en desarrollo. En esta dirección apuntan los trabajos de Richard Buckminster (1895-1983) o Peter Cook (1936-). Este último en compañía del grupo *Archigram*¹⁵⁵, desarrollará durante los años 60 el novedoso proyecto *Plug-in-City*, una visión urbana que intentan responder al crecimiento sostenido de los grandes asentamientos urbanos, como también ocurre con la *máquina de vivienda* de Buckminster Fuller o las *Ciudades flotantes* del grupo *Metabolismo japonés*. En el caso de *Archigram*, podemos reconocer un grupo que bien podría ser definido como descendientes intelectuales de los Futuristas italianos, que renuevan la fe en el progreso a través de la configuración de capsulas habitacionales que circulan por la ciudad, propuesta que se establece a partir de recursos técnicos de avanzada y que vuelven a valorar y exaltar el movimiento como síntoma esencial del desarrollo de la ciudad. Una ciudad que en términos gráficos, se expresa con una estética vinculada al Pop Art y la ciencia ficción, exaltando la importancia de la movilidad.

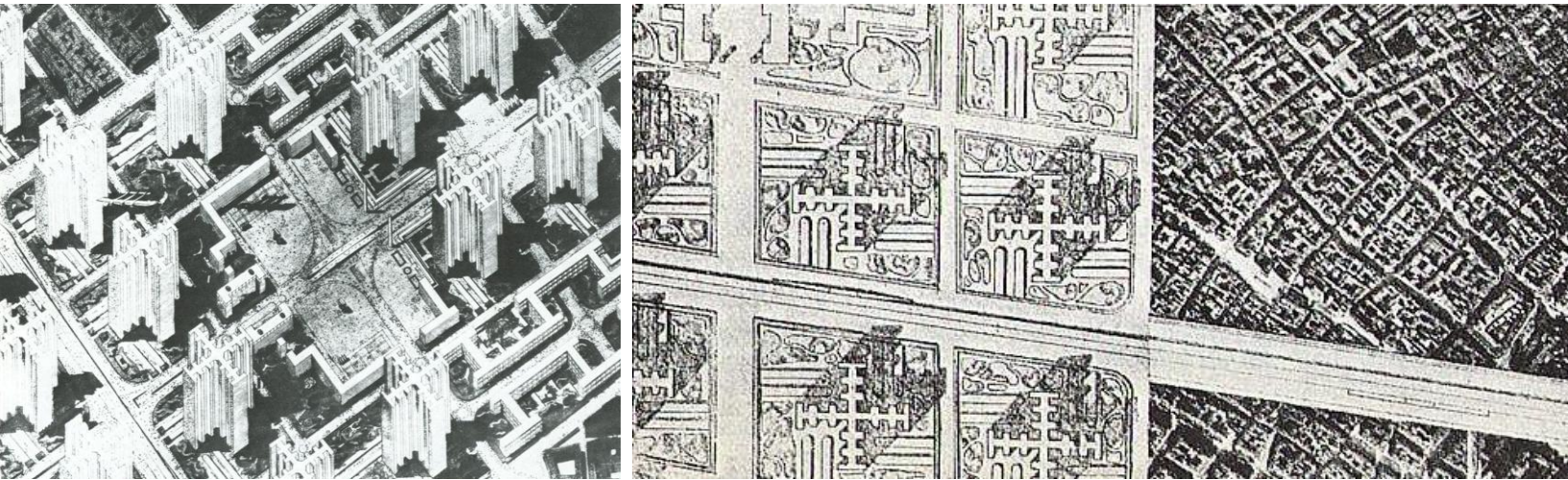
Ahora bien, una de las problemáticas derivadas de este panorama es que la aproximación a la ciudad como planificación y proyecto evita la heterogeneidad, intentando unificar de manera homogénea la multiplicidad de experiencias que en ella tienen lugar. Una mirada que lleva implícita la omisión y exclusión de lo diverso, que intenta compartir una misma representación sobre la variedad y complejidad urbana, que persiste en el diseño y en la configuración de la ciudad a modo de objeto urbano manipulable. Las expresiones utópicas e ideales que hemos revisado entienden a la ciudad como un espacio de representación, un discurso y relato que ordena y configura, que se aproxima a la ciudad como el cumplimiento del sueño del orden en el que prima el proyecto y el diseño que la materializa y dispone.

¹⁵⁴ Al respecto resulta oportuno señalar que en la imagen urbana propuesta por Le Corbusier abundan vistas aéreas. Le Corbusier es un admirador de la máquina y apela a las posibilidades de aproximación a la ciudad que pueden permitir los aviones o los globos aerostáticos, configurando una novedosa observación de la ciudad, definitivamente entendida como un objeto de diseño y planificación, propio del progreso científico y técnico de la época.

¹⁵⁵ Grupo de arquitectos vinculados con la *Architectural Association* ("*AA School of Architecture*"), una de las escuelas de arquitectura más importante de Inglaterra. Estos arquitectos desarrollan destacados trabajos de vanguardias durante la década de los 60', renovando las expresiones arquitectónicas derivadas del Movimiento Moderno que dominó la primera mitad del siglo XX. Los principales miembros del grupo fueron: Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene.



_Imagen 76. *Perspectiva Ville contemporaine para tres millones de habitantes*, Le Corbusier, 1922. Fuente: <http://www.cyburbia.org>.



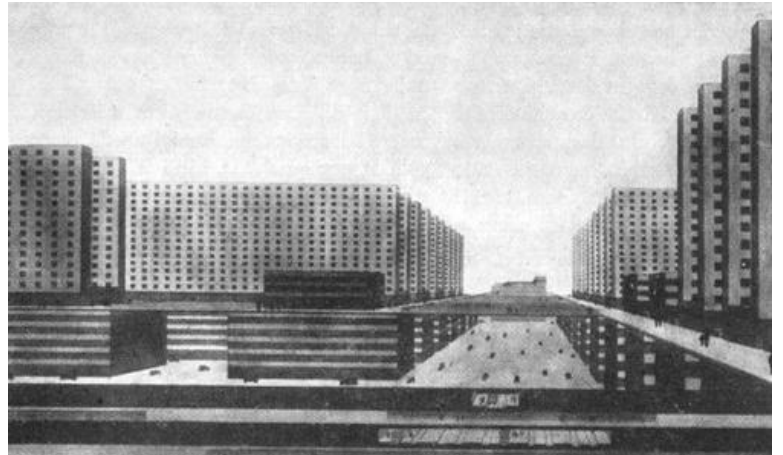
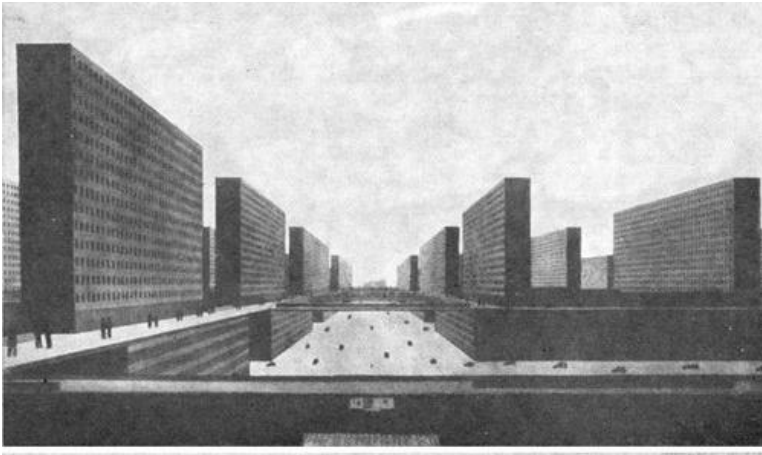
_Imagen 77. *Vista General Plan Vosin para Paris*, Le Corbusier, 1920. Fuente: <http://www.nyu.edu>.

_Imagen 78. *Planta Plan Vosin* (en la que se puede apreciar la diferencia entre la ciudad antigua y el nuevo plan) para Paris, Le Corbusier, 1925. Fuente: <http://www.nyu.edu>.

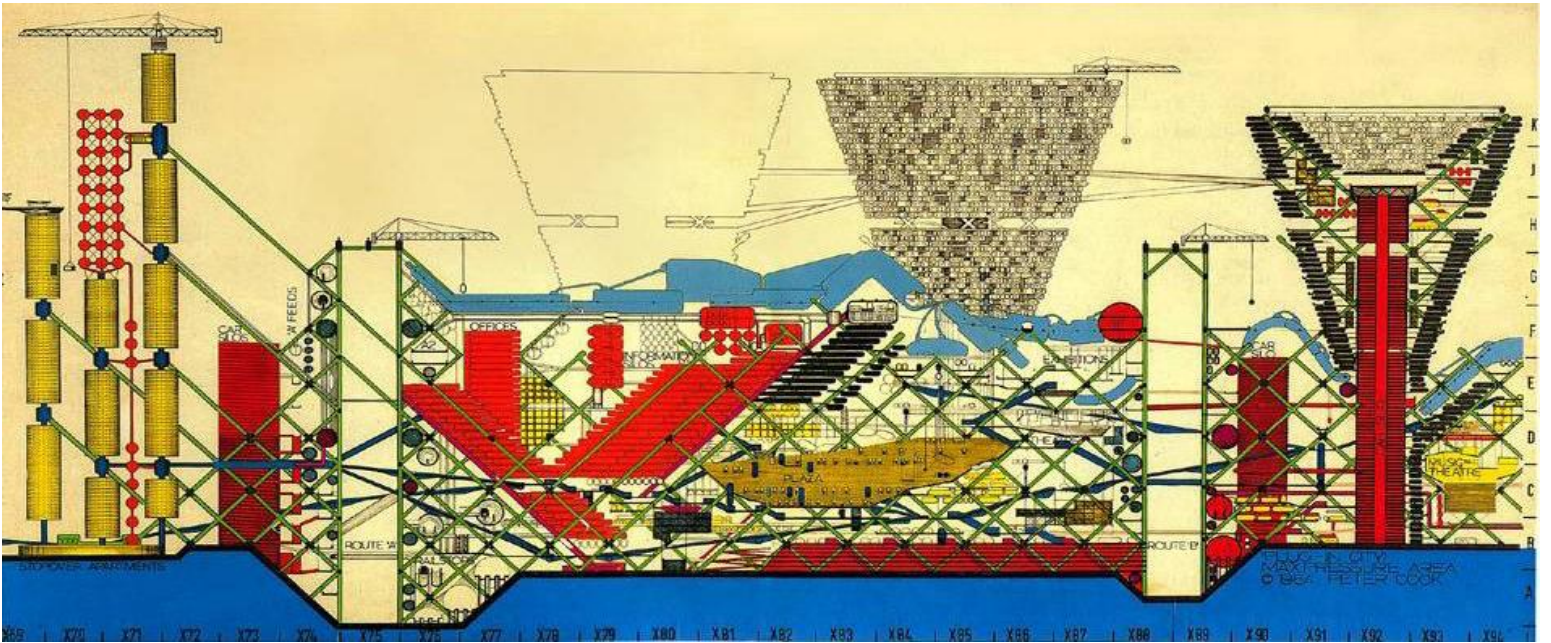
Bajo estos términos, la ciudad también podrá ser entendida como un instrumento de dominio y reforma, al tiempo que se constituye en un escenario para imaginar la utopía, ya presente en la utopía de Tomás Moro¹⁵⁶, activando el potencial pedagógico de la ciudad. Una dimensión que permite controlar y regular los cambios sociales y culturales que en sus límites pueden llegar a tener lugar. Una formalización que a su vez establece una distancia y descalce entre aquellas categorías que permiten la disponibilidad de la ciudad como aparato representacional y la fricción y multiplicidad de experiencias que en ella pueden llegar a tener lugar.

Tales categorías, como ocurre en el caso de la ciudad moderna propuesta por Le Corbusier, intentan orientar los actos en la ciudad, reduciendo las prácticas sociales a acciones predeterminadas en el espacio especulativo del proyecto y el diseño. En esta operación, es fundamental el trabajo arquitectónico desarrollado sobre el papel, pues intenta adelantar e inducir el comportamiento en el espacio y por ende en la ciudad. En el campo de la representación gráfica se establece una tendencia hacia la normalización y orden de los asentamientos urbanos, un conjunto de expresiones que a través de la generación de imágenes e información gráfica nos aproximan al pensamiento arquitectónico y a su vocación proyectual, vigente hasta el día de hoy.

¹⁵⁶ Juan Antonio Ramírez explora tal concepto y su vinculación con la ciudad: “Pasamos al territorio de la utopía y también aquí se nos presenta la necesidad de una clarificación inicial. Desde la famosa obra de Tomás Moro (1516) utopía significa ‘lo que no existe’, ‘lo que no tiene lugar’. Pero la etimología permite conjugar otros significados e imaginar variaciones. Patrick Gedler planteó que la palabra podía derivarse no sólo del griego ou-topia (utopía, no lugar) sino también de en-topia, entopia, buen lugar. De este modo una connotación valorativa se sumaba a la constatación de inexistencia de lo descrito o presentado” (Ramírez, 1991.p21).



_Imagen 79. *High-rise city*, Ludwig Hilberseimer, 1924. Hochhausstadt. Fuente: <http://www.artic.edu>



_Imagen 80. *Plug-in-City*. Peter Cook, 1964. Fuente: <http://www.arkinnet.com>.



_Imagen 81. *The Walking City*, Ron Herron, 1964. Fuente: <http://www.mheu.org>.

3.8_Experiencia espacial normalizada. Espacio geométrico, espacio abstracto.

“Entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII cambia la idea del mundo, y cambia el sentido de la palabra ‘infinito’: el límite del mundo, metafísico o religioso pasa a ser parte del mundo, explorable a través de la investigación y virtualmente traspasable”.

(Benevolo, 1994, p. 9).

El desarrollo alcanzado a partir del siglo XV, asociado como hemos visto a la cultura humanista y a la consolidación de una estructura lógica de comprensión de los acontecimientos, permite también la instauración de un orden visual que se hará evidente en el arte y en la arquitectura. Un desarrollo que permitirá establecer las bases de la cultura visual del mundo occidental, solamente perturbada a partir de las transformaciones que se comienzan a producir en la pintura y el arte hacia finales del siglo XIX, que de una u otra manera darán paso a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

A partir del Renacimiento se sistematizan los procedimientos de elaboración y comprensión de la visualidad asociada a las obras de arte, convirtiendo a la perspectiva en un procedimiento simbólico de tal vocación organizativa. Como es planteado por Juan Antonio Ramírez (2009), se establecerá una convención, una práctica compositiva que será universalmente aceptada y que estará asociada a la estabilidad y monofocalidad de la visión y lectura de la obra de arte.¹⁵⁷ De esta manera, se establece un punto de observación que entenderá a las imágenes como una captura, asegurando su control y disponibilidad, articulando la unidad compositiva en el ámbito de la representación.

Una manera de operar que no será ajena al ejercicio arquitectónico, que a partir de la consolidación de la lógica del proyecto dispondrá de la organización de los edificios y del ambiente urbano en que estos se insertan. Como es planteado por el arquitecto e historiador de la arquitectura italiano Leonardo Benevolo, a partir del siglo XVI se desarrolla y consolida la conciencia de que los límites del mundo forman parte del propio mundo, una visión acorde con la capacidad autoreflexiva que distingue y rige a la modernidad. Para Benevolo, tal proceso se hace evidente con la transformación o cambio sufrido en la idea y noción del infinito entre los siglos XVI y XVIII, pues en este período el infinito dejará de ser algo exclusivamente asociado a lo metafísico o religioso y comenzará a formar parte del mundo ideado por las capacidades cognitivas del propio hombre. Para Benevolo, siguiendo los avances materializados por la ciencia moderna, es posible reconocer el traspaso

¹⁵⁷ Ramírez (2009, p.12) sostiene que “ya sabemos que ese descubrimiento se produjo en la segunda década del siglo XV y que participaron de él seguramente otros artistas florentinos del momento como Masaccio, Donatello o Ghiberti. Unos tres lustros más tarde todo este saber (fundamentalmente artístico, no lo olvidemos) fue sistematizado por el humanista Leon Battista Alberti en *De Pictura*, un tratado cuya influencia ha sido determinante en el devenir ulterior de la cultura figurativa” agregando que “lo más importante es que impuso algunas convenciones hasta el punto de convertirse en prácticamente universales como son la estabilidad de la visión y la monofocalidad” (2009, p.13).

desde un mundo cerrado hacia un mundo abierto, en el cual es el sujeto quien define y establece los límites de la realidad. Una transformación que se hará evidente en el desarrollo proyectual de la arquitectura y que el propio Benevolo definirá como la “captura del infinito”¹⁵⁸, un proceso en el cual una vez más el campo de representación gráfica y las estrategias de visualización del proyecto, en el caso de la arquitectura y también de la ciudad, serán fundamentales.

El propio Benevolo sostiene que un ejemplo representativo de este proceso es el diseño y la proyección de jardines desarrollados a partir del siglo XVII, que posteriormente también se manifestará en la proyección de las ciudades y de los asentamientos urbanos. El diseño de grandes jardines en países como Francia e Inglaterra son la evidencia de un esfuerzo por ampliar los límites, estableciendo un control del ambiente físico a partir de su diseño y representación. Una representación que expresará el dominio y la capacidad de modificación del ambiente físico que rodea al hombre, demostrando un interés operativo de control y unificación del entorno espacial. En esta dirección, el dominio de formas geométricas sobre el plano de proyección comenzará a consolidarse como signo del desarrollo cognitivo del hombre, quien piensa, imagina y configura la realidad física en la que se desplaza, estableciendo un modo de experiencia concreta.

Un intento por pensar el mundo de una forma unitaria que podemos apreciar en el desarrollo de las ciudades ideales o incluso en el trazado de los nuevos asentamientos de los conquistadores en América. De esta manera, el infinito se convierte en algo que se puede alcanzar, como queda de manifiesto en su representación a través del simbolismo del punto de fuga.¹⁵⁹ En el caso del diseño de jardines, tal labor permite evidenciar y consolidar las estrategias de control del paisaje, como queda de manifiesto en el caso de Francia, donde el trabajo de André Le Nôtre (1613-1700) es asistido por la pintura de paisaje desarrollada por Nicolas Poussin (1594-1665).¹⁶⁰

¹⁵⁸ Un procedimiento en el que Benevolo reconocerá como fundamental el proceso de consolidación de la perspectiva como elemento de representación: “La perspectiva renacentista es un método para representar, dominar y llegado el caso, modificar el espacio físico. Aplicando nuestros conceptos, puede ser connotada además con el adjetivo ‘científico’ y con el adjetivo ‘artístico’, que la cultura renacentista no considera alternativos; el primero subraya la objetividad del planteamiento y el segundo su intención operativa”. (1994, p.13) y también comenta “Es una empresa contradictoria, pues persigue un fin inalcanzable, pero la exploración racional del mundo ha encontrado su nuevo lugar en la investigación científica y la experimentación artística-haciéndose cargo de los valores emotivos que la ciencia expulsa de su campo-cultiva también, junto con otras muchas locuras, la ambición de capturar el infinito”. (1994, p.36).

¹⁵⁹ “De este modo, el punto de fuga, de referencia estructural, pasa a ser una meta accesible en teoría, que puede explorarse y casi alcanzarse con los medios disponibles”. (Benevolo, 1994, p.36).

¹⁶⁰ Al respecto, existen antecedentes de que en el diseño de los Jardines del Palacio de Vaux (1656-1661), realizado por André Le Nôtre, participó Nicolas Poussin. Una pintura que como es explicado por David H. Solkin (2003,p.34) da cuenta de la imposición de un cierto orden social: “Basándose en las tradiciones más prestigiosas del arte occidental, el pintor de paisajes clásicos evitaba los accidentes particulares de la naturaleza a favor de las verdades generales, de un ideal que trascendía lo meramente común y cotidiano”, una labor que como explica el propio Solkin (2003,p. 30) intenta “dar signos concretos de la capacidad del terrateniente para poner en perfecto orden el caos de la naturaleza y al hacerlo, mostrar que poseía la sabiduría superior requerida para el ejercicio del buen gobierno”.



_Imagen 82. *Chateau de Versailles*, el plan de los jardines diseñados por André Le Nôtre, 1680. Fuente: www.mtholyoke.edu.

Evidenciando la importancia del hombre como centro de generación y punto de referencia, en el caso de los jardines el espacio será todo aquello abarcable por la vista. En otras palabras, el límite del espacio es la capacidad resolutoria del ojo humano, que precisamente define tal límite como aquello abarcable a partir de sus propias capacidades de comprensión.

Sin embargo, pese a esta primera evidencia de la importancia del hombre en la determinación de los límites del espacio, la sistematización de éste tenderá a una creciente abstracción en los procedimientos de aproximación y configuración del ambiente espacial que define al mundo y a la realidad. Un ejemplo significativo en esta dirección es la puesta en marcha del sistema métrico, que permitirá consolidar una unidad de medida que sustituye a aquellas derivadas del hombre, como son el pie, el brazo y la pulgada. De ahora en adelante, el espacio será pensando en términos abstractos y las dimensiones serán una cuestión mental que incluso podrá reemplazar a las referencias antropomórficas. Como vimos anteriormente, tal cuestión también se hará evidente en la planificación urbana, sobre todo en la primera mitad del siglo XX¹⁶¹, donde la aproximación a la ciudad tenderá a desvincularse de la experiencia cotidiana, en la medida en que su configuración será desarrollada en el plano abstracto de la representación.

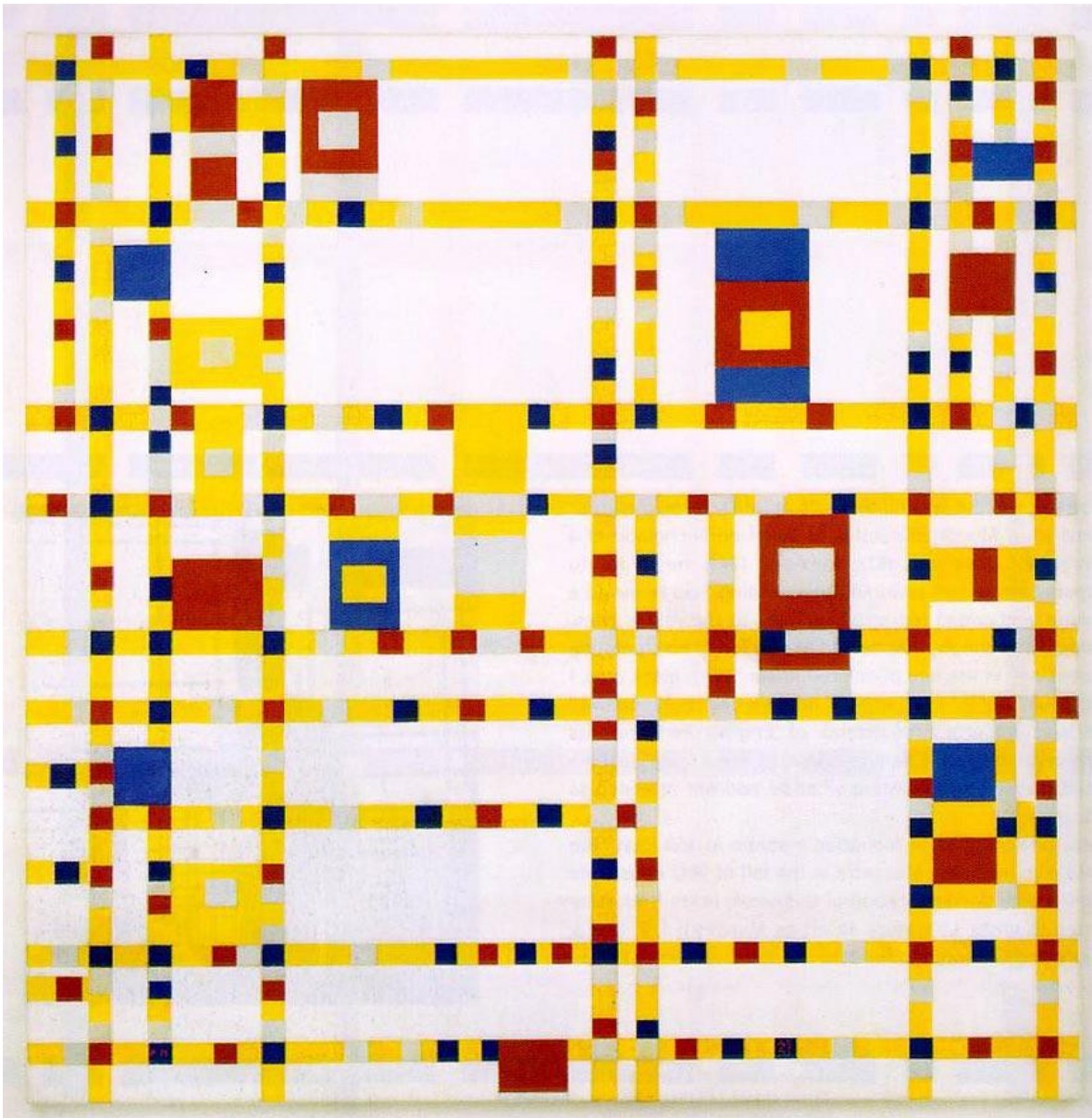
De esta manera, siguiendo la línea argumentativa trazada por Benevolo, podemos reconocer el paso desde un plano visual, asociado a la composición perspectiva, hacia un plano abstracto y geométrico. Una abstracción que logra instalarse como manifestación de la racionalidad científica, en la medida en que la geometría logra expresar el predominio de la razón por sobre la naturaleza. En la misma línea de lo planteado por Benevolo, Ernst Cassirer en la primera mitad del siglo XX¹⁶² había entendido el cambio en la relación entre el hombre y el infinito como un síntoma de la evolución y consolidación del pensamiento racional desarrollado por el sujeto moderno.¹⁶³ Esto, en la medida en que el infinito pasa de ser aquello inconmensurable a aquello abarcable por el intelecto del hombre, en otras palabras, el infinito se convierte en la infinita capacidad de expresión y dominio del pensamiento del propio individuo. Una operación que convierte al mundo en algo inteligible, que transforma al espacio en aquel lugar donde tiene lugar la realidad, estableciendo como fundamental su representación y por tanto su manipulación. En esta dirección Cassirer, junto con definir al espacio orgánico y al espacio perceptivo, introduce y desarrolla la noción de espacio abstracto.¹⁶⁴

¹⁶¹ Al respecto, es interesante la referencia que hace Benevolo (1994) al cuadro de Piet Mondrian *Broadway boogie-woogie* del año 1942, que resume sus impresiones sobre la configuración de la ciudad de Manhattan, llevándolas a un plano absolutamente abstracto y geométrico.

¹⁶² Hacemos referencia al texto de Cassirer *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, publicado originalmente bajo el título *An Essay on Man*, el año 1944.

¹⁶³ Para Cassirer la racionalidad permite establecer los límites del mundo “el universo infinito no pone límites a la razón humana; por el contrario, es el gran incentivo para ella. El intelecto humano se da cuenta de su propia infinitud midiendo sus poderes con el universo infinito”. (Cassirer, 1968, p.35).

¹⁶⁴ Una ámbito que Cassirer (1968, p.73) entiende como un espacio construido por las capacidades cognitivas del hombre: “No de una manera inmediata sino mediante un proceso mental verdaderamente complejo y difícil, llega a la idea del espacio abstracto, y esta idea es la que abre paso no sólo para un nuevo campo de conocimiento sino para una dirección enteramente nueva en su vida cultural”.



_Imagen 83. *Broadway Boogie-Woogie*, Piet Mondrian, 1942-1943. Óleo sobre lienzo 127 x 127 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Fuente: www.moma.org.

Un espacio que es mental, que se articula como campo de conocimiento y escenario intelectual, que como es señalado por el propio Cassirer¹⁶⁵, entiende al espacio como una proposición. En tal escenario, el espacio es concebido como materia de representación, un campo de pensamiento y reflexión que dará paso a una espacialidad homogénea y unitaria.

Bajo estos términos, el hombre establece un orden sistémico sobre el espacio, en la medida en que tal conocimiento y dominio exige estrategias de representación que aseguren su control, configuración y posterior lectura. Para Cassirer, tal operación supone la puesta en marcha de una mirada objetiva que permite localizar y situar a las cosas.¹⁶⁶ Así, la representación gráfica incorpora la lógica de aproximación al objeto propio de la ciencia moderna, configurando un espacio matemático que termina por desplazar cualquier acercamiento o definición mítica o mágica.¹⁶⁷ La noción de espacio abstracto establecido por Cassirer se vincula directamente con la constitución del proyecto como proceso racional que define a la arquitectura, en la medida en que el espacio abstracto es entendido como una imagen mental que preconfigura la presencia y organización de las cosas. Quizás el ejemplo más significativo de tal visión en la representación gráfica arquitectónica es la utilización de la axonometría¹⁶⁸ como estrategia de visualización la obra de arquitectura, que bajo esta visión será definitivamente entendida como un objeto tridimensional que se puede observar y analizar, incluso separándolo absolutamente del contexto territorial en que se inserta. Una visión que será ampliamente desarrollada por el trabajo gráfico y plástico del *Neoplasticismo* encabezado por Theo Van Doesburg (1883-1931), el Grupo *De Stijl* y Piet Mondrian (1782-1944), que propicia una coordinación total de las partes¹⁶⁹, estableciendo un todo homogéneo carente de jerarquías. La vista axonometría permite una visión sintética de las tres dimensiones en que se hace presente el objeto arquitectónico representado, un

¹⁶⁵ “Los puntos y líneas que encuentra no son objetos sino símbolos de relaciones abstractas. Si atribuimos verdad a estas relaciones, el sentido del término verdad requerirá inmediatamente un redefinición; porque en el caso del espacio abstracto, no nos hallamos interesados en la verdad de las cosas sino en la verdad de proporciones y dichos”. (Cassirer, 1968, p.73).

¹⁶⁶ Cuestión que dará paso a una estructura de ordenamiento de las cosas y relaciones en el espacio. “El espacio geométrico hace abstracción de toda la variedad y heterogeneidad que nos es impuesta por la naturaleza dispareja de nuestros sentidos; nos encontramos en un espacio homogéneo, universal y sólo por medio de esta nueva forma característica del espacio pudo llegar el hombre al concepto de un orden cósmico, único, sistemático”. (Cassirer, 1968, p.76).

¹⁶⁷ Al respecto Cassirer (1968, p.73). sostiene: “La astronomía sucede a la astrología y el espacio geométrico ocupa el lugar del espacio mítico y mágico. La forma falsa y errónea del pensamiento simbólico preparó la vía para un nuevo simbolismo verdadero, el de la ciencia moderna”.

¹⁶⁸ Entendida como la representación de volúmenes en el plano, manteniendo sus proporciones teniendo como referencia las tres dimensiones ortogonales. Al respecto Maluga sostiene “Los dibujos axonométricos, de los que forman parte el dibujo isométrico, el dimétrico y la planta diagonal, muestran a la vez las tres dimensiones de los objetos o espacios, haciendo uso de distintas escalas de modelación de las dimensiones”(Maluga, 1990, p.25).

¹⁶⁹ Al respecto es importante destacar que imágenes como *Contra –Construcción* de Theo van Doesburg logra mostrar a partir de una sola imagen todas las facetas del proyecto de arquitectura, siguiendo la estética de representación propia de las máquinas y de los objetos industriales.

procedimiento de representación que nos permite pasar desde la imagen retiniana propia de la perspectiva al predominio del objeto, distanciándose también del sistema diédrico, en la medida que nos permite visualizar el aspecto volumétrico de aquello que es representado. Una imagen que además se caracteriza por su reversibilidad¹⁷⁰, acentuando su condición objetual, una aproximación que también se hará evidente en la arquitectura construida de la primera mitad del siglo XX, como queda de manifiesto en los volúmenes puros y blancos de Le Corbusier o en el manejo geométrico del edificio de la Bauhaus en Dessau diseñado entre los años 1925 y 1926 por Walter Gropius (1883-1969).

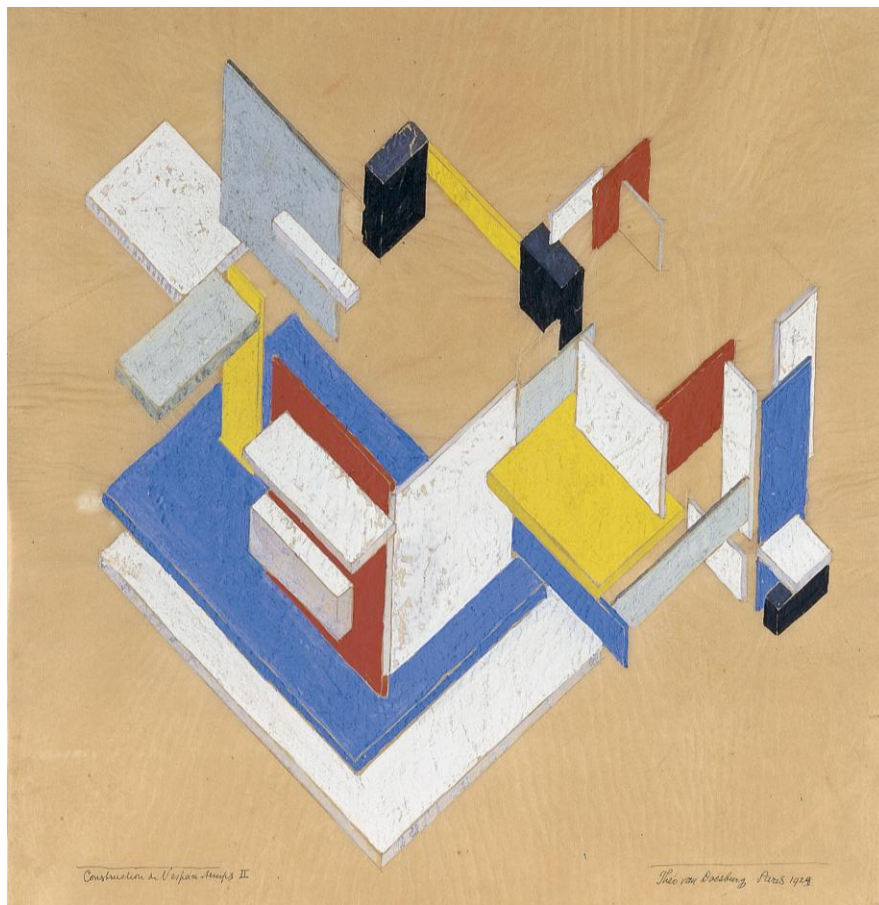
En esta dirección, el desarrollo que podemos observar desde el pensamiento cartesiano¹⁷¹ hasta la consolidación de la geometría descriptiva intenta trasladar la comprensión y discusión en torno al espacio a un campo lógico, construido a partir de su abstracción, pues el espacio se sistematiza, vinculándose con la capacidad de concepción presente el sujeto. Una construcción que entenderá al espacio a partir de una aproximación geométrica, definido a modo de coordenadas, tal como nos sugiere el sistema cartesiano,¹⁷² una reducción que como es planteada por Christian Norberg Schulz¹⁷³, permitirá descifrar y entender al mundo a partir de su configuración y representación en el espacio matemático. Este desarrollo establece un mundo cognitivo, en la medida en que la percepción del espacio implica su construcción por parte del sujeto, siempre a partir de sus capacidades de entendimiento.

¹⁷⁰ Una condición de dominio propio del mundo moderno, como es señalado por Cassirer “Para representar una cosa no basta ser capaz de manejarla de la manera adecuada y para usos prácticos. Debemos poseer una concepción general del objeto y mirarlo desde ángulos diferentes a los fines de encontrar sus relaciones con otros objetos y localizarlo y determinar su posición en un sistema general”. (Cassirer, 1968, p.81).

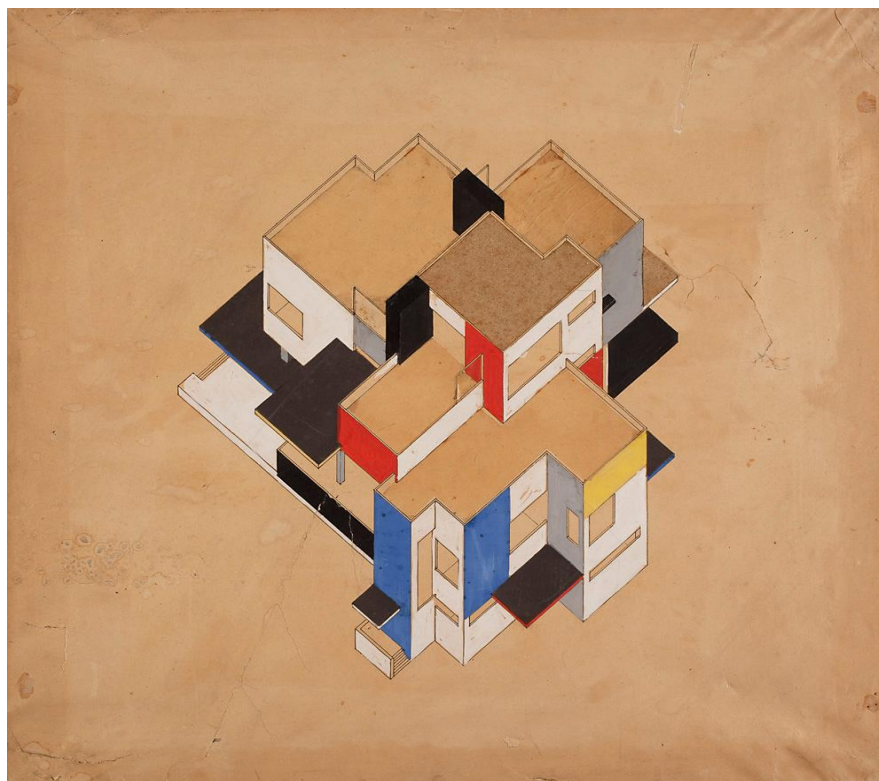
¹⁷¹ La aproximación racional a la realidad que instaura el pensamiento cartesiano inaugurado por Descartes, vincula a tal realidad con el sujeto a partir de las capacidades de comprensión presentes en este último. En otras palabras, el conocimiento del mundo está determinado por las facultades de entendimiento desarrolladas por el hombre, cuestión que dará paso a una distancia y distinción entre el mundo físico y la conciencia del sujeto, pues a partir de tal conciencia es posible configurar y conocer el mundo, ordenarlo y sintetizarlo para su comprensión. Bajo esta lógica las estrategias de representación del espacio tenderán a su aprehensión, consolidando mecanismos de visibilidad que aseguren y normalicen la comprensión por parte del sujeto, con la evidente pérdida y reducción que supone traspasar la realidad tangible al plano bidimensional.

¹⁷² Al respecto es interesante constatar el interés e influencia del pensamiento de Descartes sobre la ciencia, cuestión a la que no es ajena la geometría, como demuestra el conocimiento y discusión en torno a la geometría euclidiana desarrollada por el propio Descartes, específicamente a partir del tratado de *Los Elementos* desarrollado por Euclides hacia el año 300 a.C. Si la razón es fuente de conocimiento, el vínculo con la ciencia y la comprensión del mundo a partir de ésta será inevitable. Tal como es explicado por Carlos Álvarez y Rafael Martínez (2000,p.13): “Es así como la geometría se inscribe para Descartes en el seno de un proyecto intelectual en el que no hay lugar para la dicotomía entre una ciencia y un pensamiento filosófico, en el que no sólo se han prefigurado algunos aspectos esenciales del nuevo razonamiento analítico que les es propio en las *Regulae*, sino que tampoco resulta extraño encontrar un *Meditación* acerca de la naturaleza de las cosas materiales y de la existencia de Dios precedida de una reflexión acerca de la naturaleza de los objetos de la geometría”.

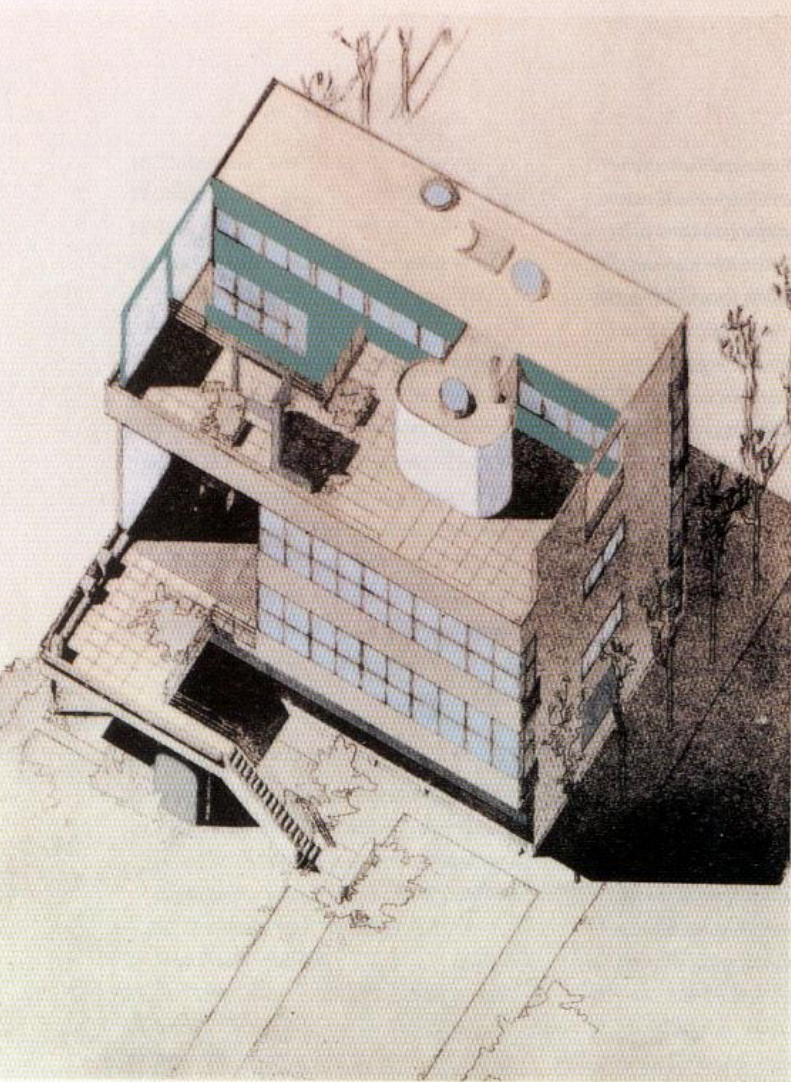
¹⁷³ En el texto *Existence, Space and Architecture* publicado originalmente el año 1971, Norberg Schulz (1975, p.12) plantea que “Desde tiempos remotos, no sólo se ha actuado en el espacio, se ha existido en el espacio y se ha pensado acerca del espacio, sino que también se ha creado espacio para expresar las estructura de su mundo como un real imago mundi”.



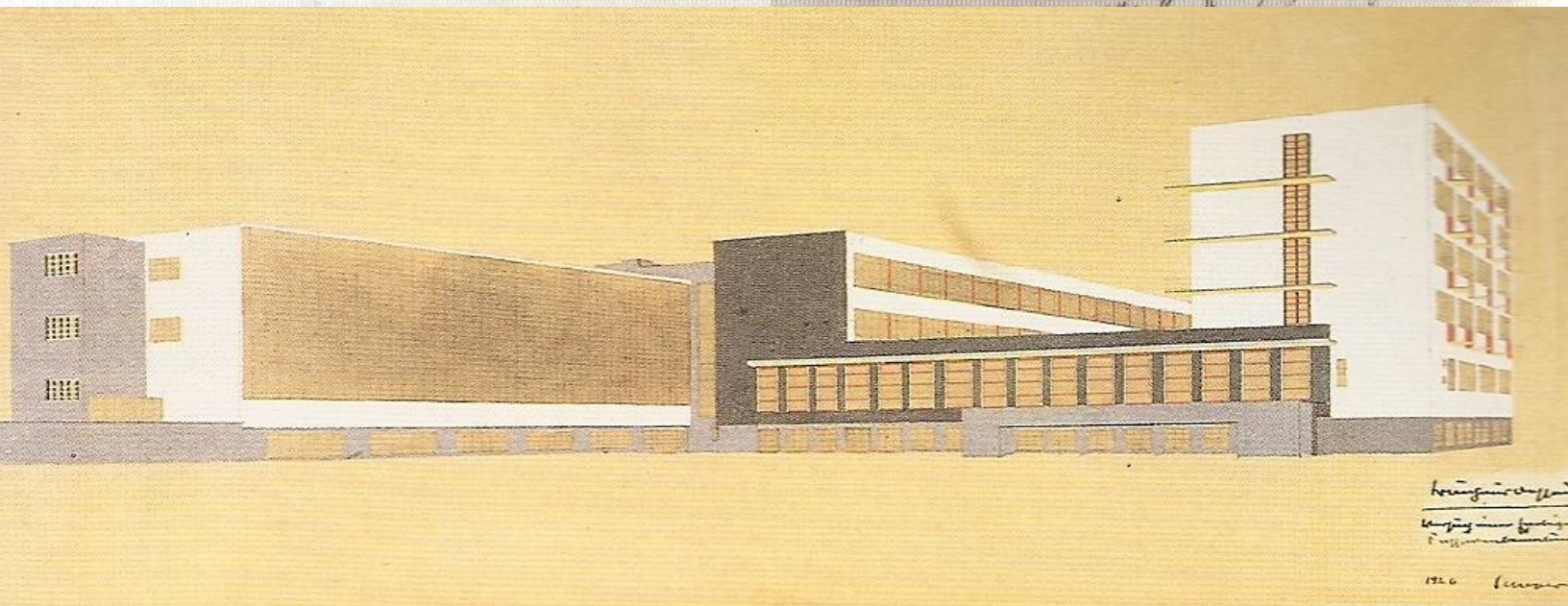
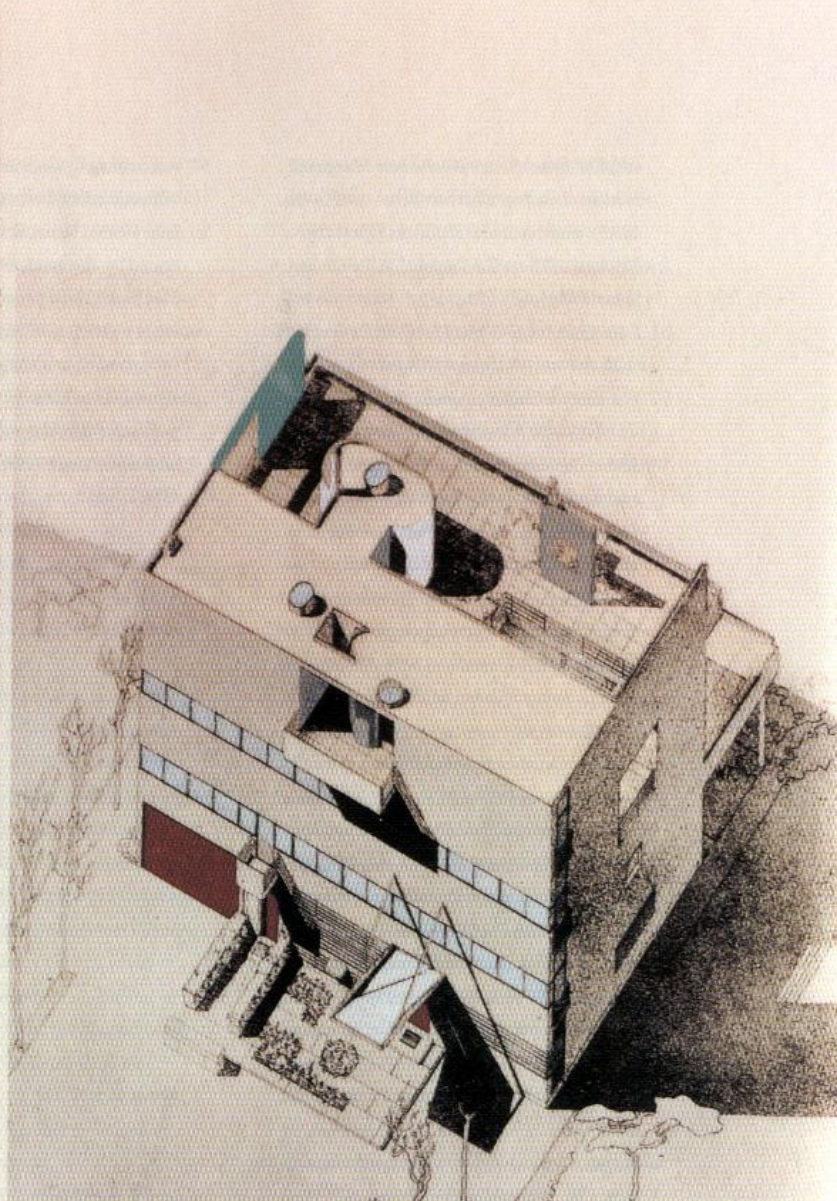
_Imagen 84. *Construction in Space-Time II*, Theo van Doesburg, 1923. Lápiz y tinta sobre papel calco, 47 x 40,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fuente: <http://www.museothyssen.org>.



_Imagen 85. *Estudio para una casa particular*, axonometría, Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren, 1923. Tinta y collage sobre papel, 57 x 57 cm. Nederlands Architectuurinstituut, Roteerdam-Amsterdam. Fuente: Sainz 2005.



L. C. ET P. J.



_Imagen 86. Axonométrica Villa Stein de Monzie, Le Corbusier, Garches, France, 1925-28. Fuente: <http://www.nvcc.edu>.

_Imagen 87. Dibujo Escuela Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1926. Fuente: <http://archimaps.tumblr.com>.

Para Norberg Schulz, el espacio lógico permite pensar y manipular el ambiente construido en torno al hombre.¹⁷⁴ Una aproximación que entenderá al espacio arquitectónico como una creación o planificación ideada en el plano de especulación abstracto propio del proyecto. Ahora bien, como ya fue insinuado a partir del caso de las unidades de medida, el hombre tiende a desaparecer como referencia, en cuanto el espacio se convierte en una instancia cada vez más abstracta, que se consolida como ámbito intelectual, como estructura homogénea de orden y sentido que tiende a distanciarse de la interacción y de la experiencia cotidiana.

Esta es una aproximación al espacio que se hace evidente en el campo de la arquitectura, intentando establecer un orden sistemático y permanente en las distintas configuraciones espaciales del proyecto. Si la arquitectura del Renacimiento se entiende a sí misma como un conjunto de relaciones geométricas, tanto a nivel del diseño de edificios como en la configuración de la estructura urbana, en la primera mitad del siglo XX se consolida la aproximación a la ciudad como totalidad, a modo de objeto manipulable y disponible en la esfera de proyección abstracta. En tal procedimiento resulta fundamental el desarrollo de la representación gráfica, en la medida en que se afianzará como estructura regulatoria que establecerá el orden visual y la configuración de las distintas respuestas arquitectónicas. El ámbito de representación gráfica, organizado bajo parámetros y coordenadas de orientación geométricas y matemáticas, asume también la manifestación simbólica del orden.¹⁷⁵ De este modo es en el campo de la representación gráfica donde se configura la estructura que define la disposición y la organización del espacio.

La regulación cartesiana supone el control y disposición del mundo físico, estableciendo una orientación espacial clara y definida. Un abstracción que se articula a partir de las tres direcciones posibles del plano cartesiano (X, Y, Z) que permite configurar la disposición de los cuerpos en el espacio, pero también delimitar, controlar y fijar su presencia.¹⁷⁶ Un sistema de direcciones que también, como ha sido mencionado,

¹⁷⁴ “Hasta ahora hemos distinguido cinco conceptos de espacio: el espacio pragmático de acción física, el espacio perceptivo de orientación inmediata, el espacio existencial que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, el espacio cognoscitivo del mundo físico y el espacio abstracto de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente ‘orgánico’ natural; el espacio perceptible es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural, el espacio cognitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir a los otros” (Norberg Schulz, 1975, p.12)

¹⁷⁵ Un ejemplo significativo en esta dirección lo constituyen los mapas geográficos que muestran y definen la “presencia del mundo” y sus distintos territorios ante nosotros.

¹⁷⁶ Al respecto resulta oportuno señalar que el pensamiento de Inmanuel Kant desarrollado durante el siglo XVIII también constituye un antecedente relevante en la comprensión del espacio consolidada en el contexto de la modernidad arquitectónica asociada a la hegemonía del proyecto. Esto en la medida en que la mirada propuesta por Kant entiende la percepción de las cosas condicionada por la racionalidad del sujeto, determinado nuestra manera de ver el mundo. Tal es así que para Kant la percepción de las cosas en el tiempo y el espacio corresponde a una cualidad presente en el sujeto y no en el mundo, pues es el hombre quien moldea al mundo, estableciendo una

determinará la organización de la imagen visual del espacio sobre su plano gráfico de representación. De esta manera, la geometría proyectiva permitirá la sistematización de tal proceso de configuración, representado en el plano la evidencia de ese mundo ideado y construido por el hombre.

El proceso de evolución que podemos reconocer desde la emergencia de la geometría euclidiana hasta el desarrollo de la geometría descriptiva por parte de Gaspar Monge, consolida al plano como aquél “lugar” en que se configuran las cosas.¹⁷⁷ Bajo estos términos el plano adquiere incluso un carácter simbólico que vuelve abarcable aquello aparentemente inabarcable, como ocurre en el caso del infinito ampliamente desarrollado por Benevolo, estableciendo una dialéctica permanente entre las dos y las tres dimensiones.

Ahora bien, tal proceso trae como consecuencia una creciente separación entre el espacio de acción y el plano como campo de operaciones del espacio abstracto, convertido en paradigma de la autoreflexión moderna. Un paradigma que consolidará al lenguaje cartesiano como el sustento y el ámbito de ejecución del ejercicio arquitectónico. Así pasamos de la percepción visual, táctil, acústica u olfativa, a la concepción de un espacio geométrico que hace abstracción de toda variedad y heterogeneidad, un orden sistémico que propicia un espacio homogéneo y universal, en la medida en que el ejercicio arquitectónico consolida su quehacer asociado al espacio abstracto y el plano bidimensional configura la estructura simbólica en que se desarrolla el proyecto.

La arquitectura moderna exige un reemplazo de aquellas cualidades tangibles por el ámbito de representación propio del plano abstracto. Las indagaciones proyectuales se producen y reducen a las configuraciones lineales y volumétricas producidas al interior del plano de representación, desvinculándose del espacio entendido como escenario de interacción y experimentación múltiple. Esta estructura abstracta absorbe la multiplicidad de propiedades presentes en la experiencia real, creando una realidad organizada e ideada a modo de proyecto unitario, una construcción que logra aprehender al espacio a partir de su configuración

forma de percibir los sucesos. En esta dirección Kant establecerá la distinción entre *das Ding an sich* (la cosa en sí) y *das Ding für mich* (la cosa en mí), reconociendo la capacidad presente en el hombre para delimitar su relación con el mundo. Pues bien, tal como hemos visto, la concepción del espacio arquitectónico también será determinado por la capacidad constructiva del sujeto, que a través de la representación también definirá cómo y de qué manera leer su presencia. Como es explicado por el propio Norberg Schulz (, 1975, p.10) “Kant todavía consideraba al espacio como una categoría ‘apriorística’ de la humana inteligencia, diferente a la materia e independiente de ella”.

¹⁷⁷ Cassirer (1968, p.81) reconoce este traspaso y menciona: “Si estudiamos la evolución del pensamiento cartesiano veremos que Descartes no comenzó con su *cogito ergo sum*, sino con su concepto o ideal de una *matheris universalis*, fundado en un gran descubrimiento matemático, la geometría analítica. Con ella el pensamiento simbólico realizó otro paso que había de tener las consecuencias sistemáticas más importantes. Se vio claro que todo nuestro conocimiento del espacio y de las relaciones espaciales se podían traducir en otro lenguaje, el de los números, y que, gracias, a estar traducción y transformación, se podía concebir en forma mucho más clara y adecuada el verdadero carácter lógico del pensamiento geométrico” 1968, p.81).

geométrica, que permite idear su presencia y configuración. En arquitectura, la representación gráfica será la evidencia del espacio entendido como una concepción mental, la materialización de un ideal abstracto que permite manipular la configuración del ambiente arquitectónico propuesto.

Como es planteado por Huber Damisch, al evidenciar la contradicción que supone en la cultura humanista reducir al hombre a un punto del sistema perspectivo¹⁷⁸, el espacio abstracto también tiende a prescindir de la presencia del hombre en su proceso de configuración, estableciendo convenciones geométricas que se articulan de manera autónoma y sistemática, convirtiendo al hombre en punto de referencia o simplemente en un observador.

Contrastando la severidad del planteamiento de Damisch, vale la pena recordar el ojo alado y la frase *Quid tum? (Entonces qué?)* presentes en el diseño de la medalla que retrataba a Leon Battista Alberti.¹⁷⁹ Tal frase supone una apertura en la aproximación del conocimiento, una búsqueda infinita, la inquietud por el saber, que también propiciará, en el marco de la representación gráfica vinculada a la arquitectura, la presencia de otras formas de expresión que ya no intentarán aprehender al mundo, sino más bien, poner en crisis el sistema de valores que lo ordenan y configuran, tal como veremos a continuación.

¹⁷⁸ Si bien es cierto tal reducción puede ser matizada con el intento de establecer una mirada sobre mundo y de los acontecimientos a partir de la presencia del sujeto que podemos evidenciar en el desarrollo perspectivo y en el Renacimiento en general, lo que Damisch cuestiona es el predominio y hegemonía del procedimiento sistemático, por sobre la efectiva presencia del hombre. “Se comprenderá mejor si se tiene en cuenta la falla, al menos la fisura irremediable, que la invención de la *costruzione legitima* abrió en la llamada cultura ‘humanista’, esa misma cultura de la que quisiéramos que fuera producto y expresión, mientras que la contradice -en la letra- en cada uno de sus puntos. La prueba es la analogía que Lacan no ha dejado de subrayar (a costa del mismo anacronismo que Panofsky) entre la reducción del ‘hombre’ a un ojo y del ojo a un punto, que habría sido obra de la *perspectiva artificialis*, y el momento decisivo que ha representado en la historia, no sólo de la conciencia, sino de la ciencia occidental, la intuición del sujeto cartesiano: un sujeto que ya no tendrá nada de ‘humanista’ al estar concebido de una forma estrictamente puntual e instantánea (siendo el instante, en el espacio, el simétrico del punto en el tiempo)” (Damisch, 1997. P.54).

¹⁷⁹ El texto se ubicaba en el reverso de la medalla que entre los años 1450 y 1452 Matteo di Pasti acuñó para Leon Battista Alberti.

Capítulo 4.

Arquitectura y representación gráfica en la segunda mitad del siglo XX: **Lectura crítica de la arquitectura como proyecto.**

4.1 _La arquitectura moderna y el paradigma de la máquina. Objetividad y neutralidad.

“El racionalismo arquitectónico, que se funda en el mito de una sociedad científica y racionalmente ordenada, coincide con la admiración por las máquinas. La escultura y la arquitectura de las vanguardias desde László Moholy Nagy hasta Le Corbusier, parten de la mitificación de la precisión y belleza de la máquina”.

(Montaner, 1997, p.69).

Hasta aquí hemos revisado aquellas condiciones y marco contextual que permitieron la emergencia de la representación gráfica al interior del quehacer arquitectónico. Una emergencia que se consolidará en la medida en tal producción es entendida como una estrategia de configuración y evidencia proyectual. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, específicamente a partir de la crisis y cuestionamiento sufrido por el Movimiento Moderno, el concepto de proyecto, entendido como aquella preconfiguración que organiza la disposición de los objetos y las conductas en el espacio y la ciudad, será puesto en tela de juicio. Un cuestionamiento que se traducirá en modificaciones y aperturas en el plano gráfico que permitirá la manifestación de una revisión crítica del concepto de proyecto y su hegemonía sobre el ejercicio arquitectónico.¹⁸⁰

El Movimiento Moderno, también llamado Estilo Internacional¹⁸¹, surge durante las primeras décadas del siglo XX y puede ser entendido como la consolidación de un proceso de transformación mayor en el campo arquitectónico, que logra distanciarse de los referentes formales historicistas que se expanden y suceden durante todo el siglo XIX¹⁸². Si el desarrollo de la ciencia y la industria proponían el avance hacia un nuevo estado de la sociedad moderna, la arquitectura requería de una nueva expresión y formalidad acorde con los nuevos tiempos, evitando cualquier tipo de referencia y vinculación con el pasado arquitectónico reciente y también lejano. En tal sentido, el Movimiento Moderno establece una impronta abiertamente transformadora, haciendo suyo un espíritu nuevo¹⁸³ que deberá regir el desarrollo de la arquitectura contemporánea,

¹⁸⁰ Cuestión que define la segunda hipótesis planteada por esta investigación, que sugiere que la evolución de los procedimientos y estrategias de representación gráfica al interior del campo arquitectónico nos permiten realizar un cuestionamiento a la hegemonía de la arquitectura entendida como proyecto.

¹⁸¹ La denominación de estilo (*The International Style*) a la arquitectura del Movimiento Moderno, proviene de la exposición sobre arquitectura europea realizada el año 1932 en el MoMA, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Tal exposición reunió obras de arquitectura a partir de su similitud formal y volumétrica, cuestión que acentuó la condición de estilo que se intentó establecer y propagar por parte de los organizadores, propiciando el reconocimiento de la existencia de una nueva arquitectura y permitiendo su vinculación con el contexto norteamericano.

¹⁸² Al respecto, es importante comentar que a partir de la emergencia del Neoclásico, expresión que se desarrolla después de la arquitectura barroca, durante el siglo XIX se sucederán distintos estilos arquitectónicos que buscan recrear formas del pasado, llegando incluso a consolidar una arquitectura ecléctica que se articula a partir de la sumatoria de referencias diversas.

¹⁸³ Un término ampliamente utilizado por Le Corbusier, que incluso da nombre a una importante publicación *L'Esprit Nouveau*, revista fundada por el propio arquitecto y el pintor cubista Amédée Ozenfant, que intenta difundir el trabajo del Movimiento Purista por ellos mismos impulsado. En el contexto arquitectónico, tal término le servirá a Le Corbusier para explicitar su compromiso con la generación de una nueva arquitectura acorde con el desarrollo tecnológico de la primera mitad del siglo XX, como el propio Le Corbusier sostiene: “Ha empezado una

acompañando al hombre que habita y transita por el siglo XX. Un nuevo espíritu que no tardará en asociarse al simbolismo de la máquina¹⁸⁴, entendida como la materialización de la racionalidad que construye y propicia el camino hacia el progreso. Si la vida moderna está determinada por estándares de productividad, la arquitectura también asumirá una actitud pragmática, que llevará por ejemplo a Le Corbusier a plantear que la casa es una máquina de habitar.¹⁸⁵ La arquitectura que se desarrolla en la décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado, expresa la fe en el progreso por parte de una sociedad que entiende su inserción en un proceso de cambios, modificaciones y superación. En este contexto, la máquina no es sólo la evidencia del desarrollo y dominio de la racionalidad, sino también, un paradigma de renovación, de nuevas expresiones formales que estimula la actividad de artistas, diseñadores y arquitectos. La máquina centra la atención de tales creadores a partir de su eficacia comprobada, que en el caso de la arquitectura dará paso a la analogía funcionalista. Para arquitectos como el propio Le Corbusier incluso la belleza está asociada a la máquina, a la perfección del diseño de automóviles, barcos y aviones. Una funcionalidad que exige sistematización, como pudimos apreciar en el caso emblemático del diseño de ciudades: en el contexto del Movimiento Moderno, la ciudad es un asentamiento y territorio que debe ser regulado¹⁸⁶, siendo fundamental la instauración de un modelo, un plan abstracto de diseño y construcción, la elaboración de un discurso proyectual que permite hacer efectivo el proceso de ordenamiento territorial.

De esta manera el Movimiento Moderno, en el contexto de la modernidad como paradigma de orden, entiende al quehacer arquitectónico a partir de la relación que se produce entre el modelo y la realidad que éste intenta preestablecer y configurar. Así, se ratifica la importancia del proyecto como *modus operandi* fundamental de la labor del arquitecto, entendido como el conjunto de directrices que establecen el diseño y orden de los objetos arquitectónicos y que pretende adelantarse a los comportamientos de las personas en el espacio. Un

gran época. Existe un espíritu nuevo. La industria, irresistible como un río que corre hacia sus destino, nos proporciona herramientas nuevas adaptadas a esta nueva época, animada de un nuevo espíritu”. (Le Corbusier, 1964, p.67).

¹⁸⁴ “La máquina se convierte en el paradigma simbólico de la racionalidad y la expresión más clara del *Zeitgeist* (espíritu de la época) que instauro la nueva sensibilidad moderna: Paul Valéry-‘ el libro es una máquina para leer’-Eisenstein-‘El teatro es una máquina para desplazarnos’-Marcel Duchamp-‘la idea es la máquina para hacer arte’-Le Corbusier-‘la casa es una máquina para vivir’-etc., declaran los vínculos reales y metafóricos entre la construcción de los nuevos lenguajes artísticos y la producción y el formalismo-abstracto y universal-de los nuevos márgenes”. (Otxotorena, 1991, p.189-190).

¹⁸⁵ Es conocido el interés de Le Corbusier por un conjunto de objetos mecánicos que emergen y se consolidan al interior de la vida moderna, desde los automóviles hasta los aviones, objetos con lo que se identifica estéticamente y en los cuales reconoce la perfección del desarrollo tecnológico. Bajo estos términos, intentará homologar tal condición al desarrollo de la vivienda del siglo XX, expresión que deberá proponer un perfecto funcionamiento frente a los requerimientos del habitar moderno, cuestión que le llevará a referirse a ella como la *machine à habiter* en su texto *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)* publicado el año 1923:“La arquitectura es la máquina para habitar” (Le Corbusier, 1964, p.46).

¹⁸⁶ Tal como es explicado por Otxotorena (1991, p.194), es precisamente la ciudad aquél escenario que permite la evidencia de la normatividad moderna, en la medida en que para los arquitectos modernos se convierte en “un punto de partida: la gran ciudad actual es una caos al que hay que oponerse con medidas correctoras, el modelo: determinar en un plano de discurso abstracto, teórico, pautas generales que podrán aplicarse al caso concreto...”.

procedimiento que, como analizaremos en profundidad, da paso a una situación conflictiva derivada de sus propias limitaciones¹⁸⁷, entre tal operación normativa propuesta por el proyecto y las potencialidades de la experiencia concreta en el espacio, con y en la realidad, muchas veces ocultas por el proceso de reducción y simplificación propio de la planificación.

La arquitectura moderna tenderá a formas estandarizadas, de fácil etiquetamiento y altamente eficientes en su propia divulgación. Como fue planteado al describir el concepto de modernidad, el Movimiento Moderno establece soluciones a modo de esquemas simplificados¹⁸⁸, que empobrecen al mundo para poder manipularlo. Siguiendo los pasos de la ciencia moderna, la arquitectura se convertirá en un objeto de estudio por parte del arquitecto y la ciudad como problemática será descompuesta en zonas y actividades¹⁸⁹ a modo de una gran máquina productiva. Un proceso de transformación que también se hará evidente en la comprensión del espacio, que bajo la lógica del Movimiento Moderno será entendido como un ámbito indiferenciado e infinito, que sumará a su descripción cartesiana la dimensión temporal, estableciendo como relación prioritaria el vínculo espacio-tiempo.¹⁹⁰ Un espacio que será traducido, formalmente, en una serie de recursos ampliamente utilizados por la arquitectura moderna, como son la planta y la fachada libre¹⁹¹, que intentan asegurar el continuo fluir del espacio.

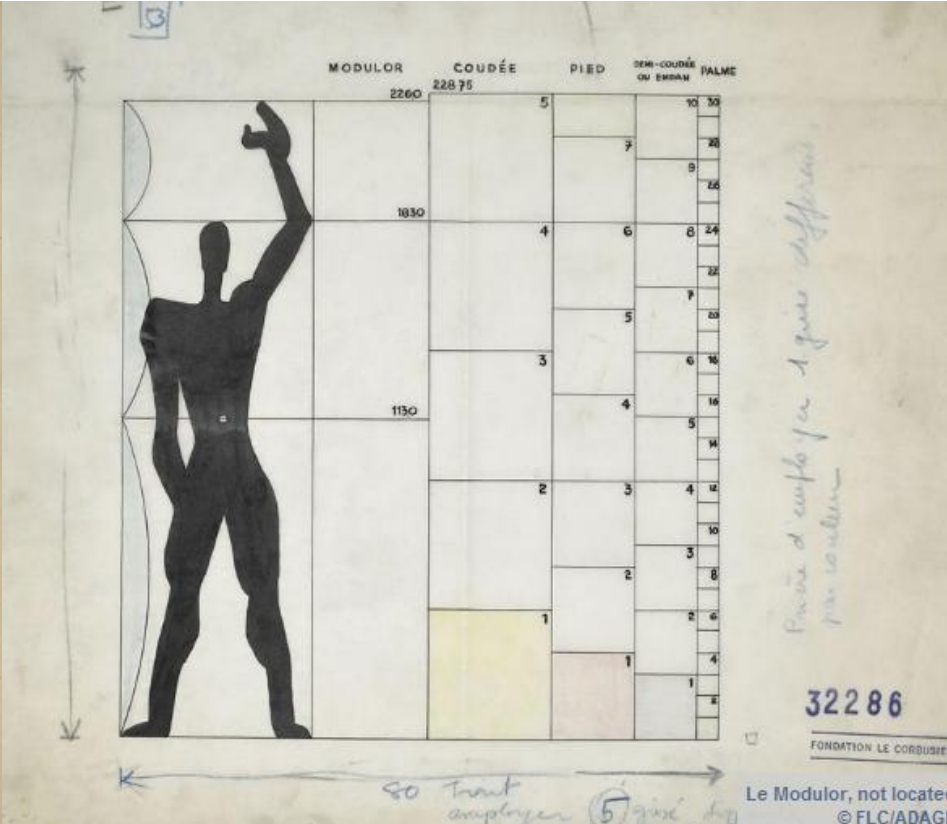
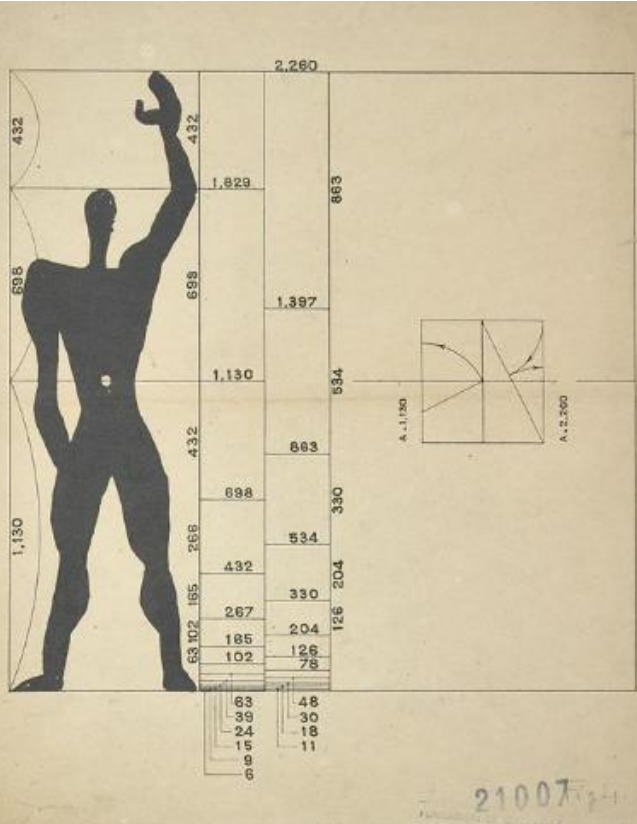
¹⁸⁷ “(...) el esfuerzo teórico moderno se vuelve urgentemente sobre el cómo, legislando directrices generales para la adecuación coyuntural de los métodos de proyecto: sin advertir sus intrínsecas limitaciones al respecto, o al menos sin superarlas”. Otxotorena (1991, p.196).

¹⁸⁸ Una cuestión que se explica a partir de la necesidad de controlar las variables que definen la presencia de la realidad y también de acuerdo a la voluntad de consolidar expresiones formales que den cuenta de esta nueva arquitectura, tal como es explicado por el propio Otxotorena (1991, p.197): “ Y en la medida en que el cambio sea capaz de expresarse en términos de imagen, el programa se reducirá a formulas estandarizadas y esquemáticas de lenguaje, a formas de fácil etiquetamiento conceptual y directa eficacia divulgativa: la empresa moderna-la empresa de la modernidad-deriva pese a sus intenciones y previsiones, en la cristalización de unos parámetros estilísticos oficiales, normativos y canónicos”.

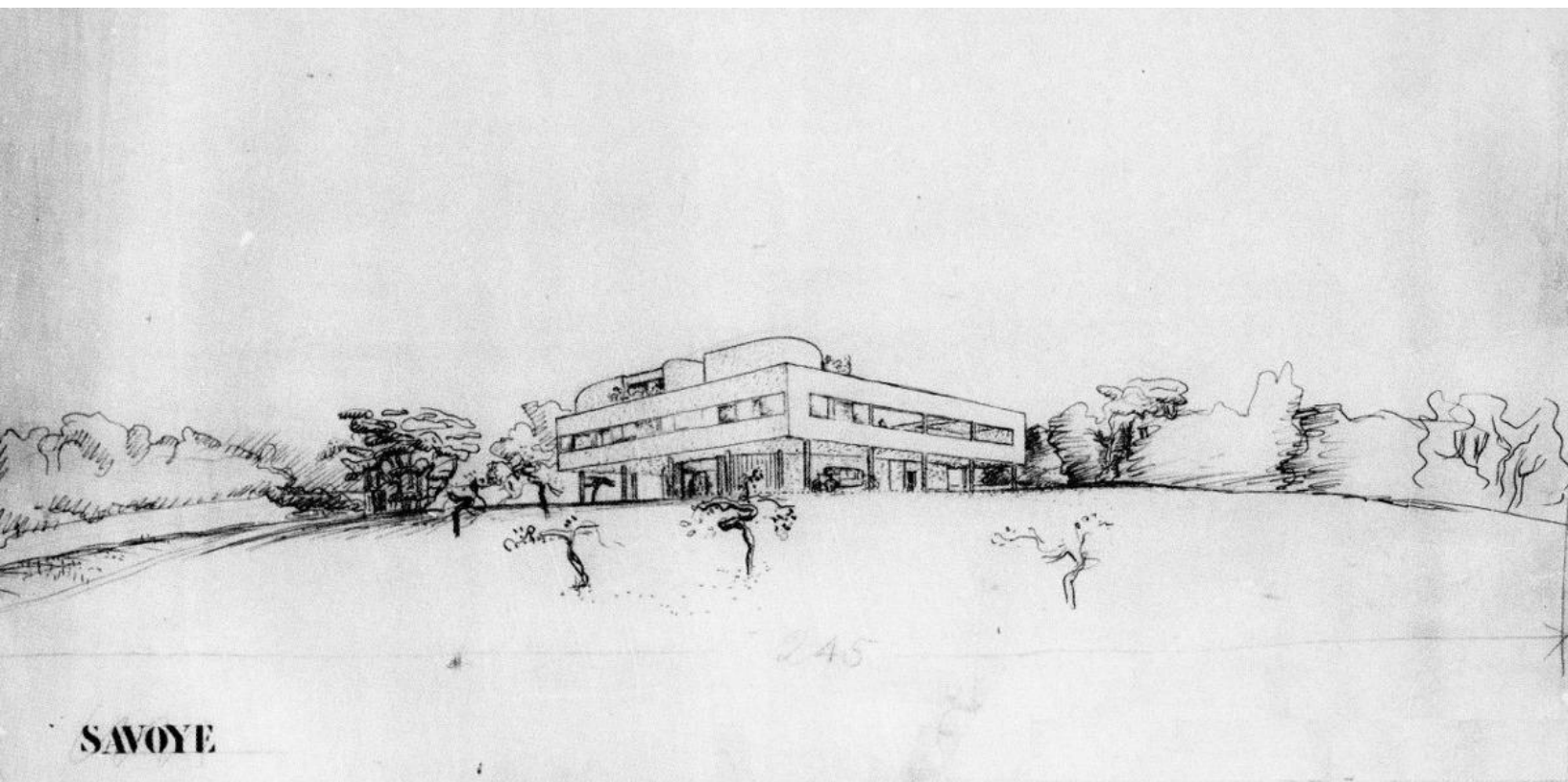
¹⁸⁹ Al respecto en *La Carta de Atenas*, manifiesto urbanístico desarrollado a partir IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) desarrollado en el año 1933 y publicada el año 1942, Le Corbusier definirá la presencia del hombre en la ciudad a partir de cuatro actividades: habitar, trabajar, recreación y circulación, dando cuenta de la operación de simplificación que despliega la arquitectura y el urbanismo moderno para poder manipular y configurar a la ciudad.

¹⁹⁰ Un vínculo que se manifestará de manera evidente en la producción gráfica, como ya hemos visto en el caso del *Neoplasticismo* y que entenderá a la arquitectura a partir del habitante que se desplaza en el espacio.

¹⁹¹ Recursos que también son propuestos por Le Corbusier, en conjunto con Pierre Jeanneret, al definir en el año 1926 *Cinco puntos de una nueva arquitectura*: la planta libre, el uso de pilotis, la ventana libre o longitudinal, la fachada libre y la utilización de la superficie del techo como terraza, también conocido como quinta fachada. Una serie de innovaciones fuertemente vinculadas con los avances técnicos de la época, que le permitirán configurar espacios más fluidos, formas y volumetrías continuas y unitarias. Una cuestión que para Josep María Montaner (1997, p.29) será fundamental para entender la evolución formal de la arquitectura del siglo XX en la medida en que “Todo ello culminará en un paso trascendental en la evolución de la arquitectura: la concepción internacional del espacio conformado sobre un plano horizontal libre, con fachada trasparente”, cuestión que da cuenta de la condición objetiva y de la autonomía que adquiere la producción arquitectónica: “En la arquitectura moderna, desde J.N. L. Durand hasta Louis Kahn pasando por los maestros del Movimiento Moderno y por los postulados de la exposición *The International Style* de Philip Johnson y Henry Russel Hitchcock (1932), la sensibilidad por el lugar es irrelevante: todo objeto arquitectónico surge sobre una indiscutible autonomía” (Montaner, 1997, p.31).



_Imagen 88 y 89. *Le Modulor*, Le Corbusier, año 1945. Fundación Le Corbusier. Fuente: www.fondationlecorbusier.fr.



_Imagen 90. *Perspectiva Villa Savoye*, Poissy-París, Le Corbusier, año 1929. Fuente: www.htca.us.es.

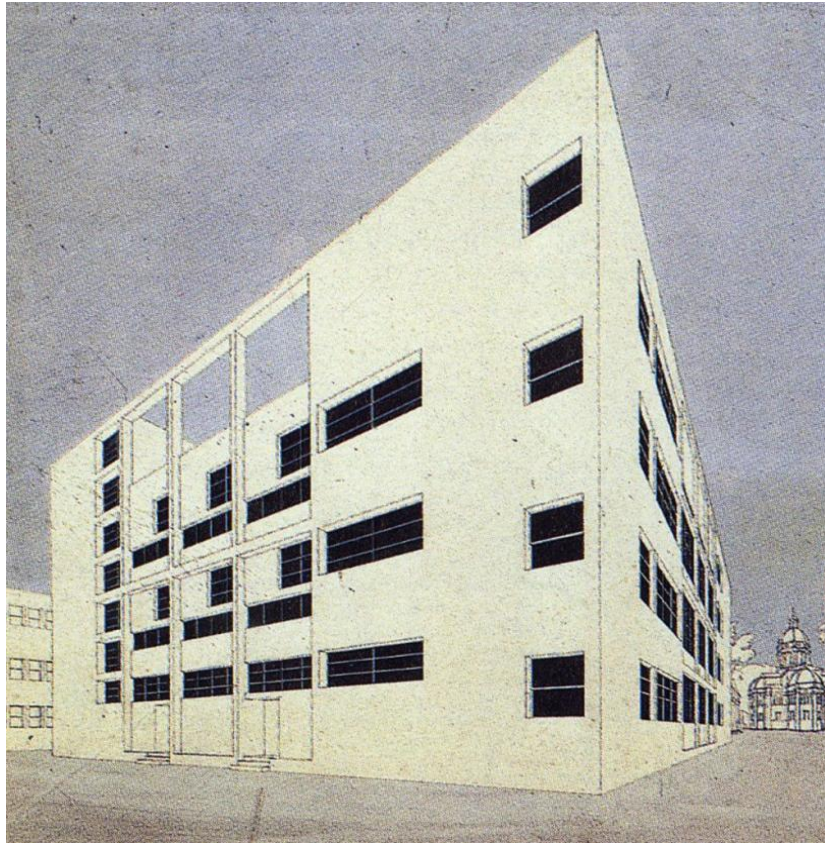
En este contexto se afianzará la autonomía del objeto arquitectónico, cuestión que se verá reflejada en la distinción que se produce entre la idea de lugar y el concepto de espacio.¹⁹² Esto, en la medida en que el espacio, como ya lo hemos visto, se asocia a un ideal abstracto, una construcción mental que se diferencia del entorno natural, que no es creado ni edificado por el hombre. Bajo estos términos se entenderá al espacio como un escenario unitario configurado a partir de la razón, que incluso idealizará la presencia del hombre, como queda de manifiesto con el *Modulor*¹⁹³ elaborado por Le Corbusier. Una unidad que dará paso a respuestas arquitectónicas universales, reduciendo las problemáticas a estructuras funcionales. Si la máquina no requiere de ningún tipo de vinculación con el contexto de su emplazamiento, la arquitectura moderna explicitará su condición objetual, como ocurre por ejemplo con la *Villa Savoye*¹⁹⁴ de Le Corbusier, estableciendo una posición de dominio de las formas arquitectónicas derivadas de la razón sobre el lugar en que se insertan. El Movimiento moderno instala la lógica del diseño total, a partir del cual cada parte de la ciudad es configurada de acuerdo a pautas programáticas que definen su orientación, sus usos y su imagen urbana y por cierto también arquitectónica. Una hegemonía que también se hará evidente en el desarrollo gráfico, pues si los cambios experimentados por la arquitectura de la primera mitad del siglo XX tienden a dejar atrás la mimesis con la realidad y avanzar hacia la abstracción de ésta, la representación gráfica en arquitectura también dará cuenta de ésta evolución. Un desarrollo que tenderá cada vez más a la autonomía y autorreflexión de las estrategias de visualización utilizadas, reducidas a líneas, volúmenes y/o colores, en la medida en que el mundo de la racionalidad y de la máquina es traducido a formas geométricas que abstraen la diversidad figurativa que podemos encontrar en la realidad.

En el caso de la arquitectura, como ha sido ampliamente discutido a lo largo de esta investigación, el dominio y creación del espacio parece inseparable de aquéllas estrategias gráficas que permiten su representación. Una producción que intentará desarrollar dibujos objetivos y racionalistas, asociados de manera cada vez más próxima a la planimetría que describe el diseño de máquinas y objetos industriales. Una claridad que podemos observar por ejemplo en la racionalidad de los dibujos de Giuseppe Terragni (1904-1943) o Alberto Sartoris (1901-1998). En este escenario el uso de la axonometría será fundamental, en tanto permitirá acentuar la mirada objetual y descontextualizada sobre las obras de arquitectura y también sobre la ciudad.

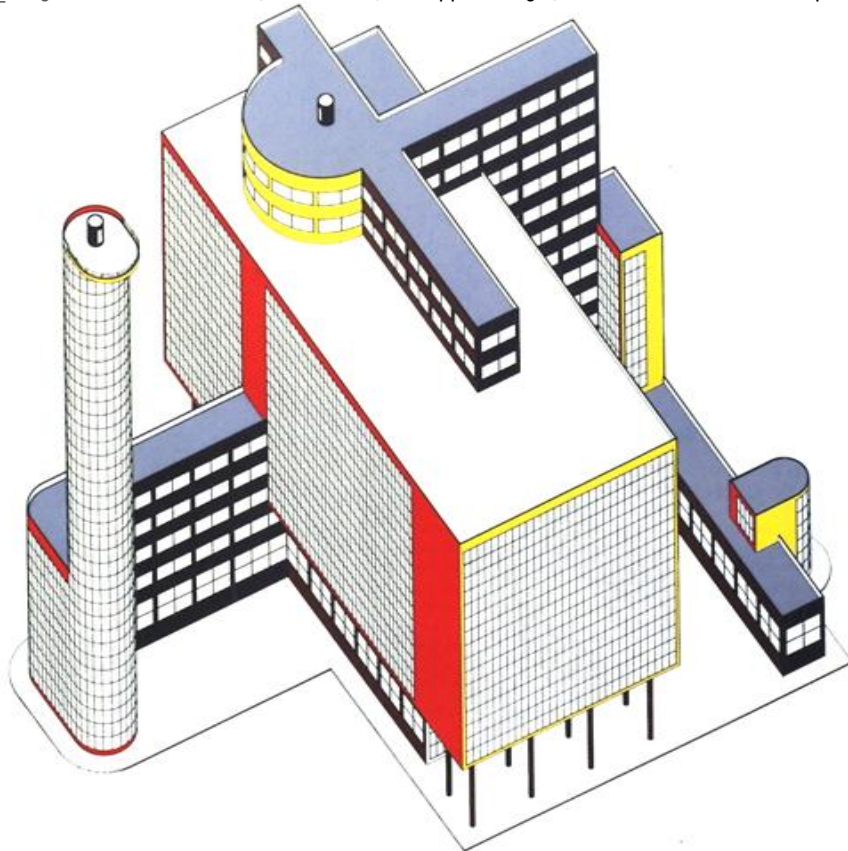
¹⁹² “Los conceptos de espacio y de lugar por lo tanto, se pueden diferenciar claramente. El primero tiene una condición ideal, teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles. El espacio moderno se basa en medidas, posiciones y relaciones, se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático, es una construcción mental”. (Montaner, 1997, p.32).

¹⁹³ Un sistema de medidas elaborado tomando como referencia la sección aurea a partir de la cual Le Corbusier define un hombre-tipo universal que sirve de referencia para diseñar los espacios arquitectónicos. Tal trabajo se resume en el texto *El modulor: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, publicado originalmente el año 1942. Al respecto Josep María Montaner (1995, p.18) sostiene “El Movimiento Moderno, impulsado por una visión positivista y psicológica al mismo tiempo, piensa su arquitectura en función de un hombre ideal, puro perfecto, genérico, total. Un hombre ética y moralmente entero, de costumbres puritanas, de una funcionalidad espartana, capaz de vivir en espacios del todo racionalizados, perfectos, transparentes, configurados según formas simples. El ‘Modulor’ de Le Corbusier (1942) constituirá una tardía explicitación de este usuario idealizado. Según Le Corbusier, todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones, las mismas necesidades”.

¹⁹⁴ Vivienda realizada por Le Corbusier el año 1929 en la localidad de Poissy, Francia, considerada una de las obras fundamentales del Movimiento Moderno. En tal vivienda es posible reconocer los cinco puntos para una nueva arquitectura (*Les cinq points de l'architecture moderne*) propuestos por Le Corbusier el año 1927: edificio sobre pilotes, cubierta habitable, espacio interior libre, fachada libre y ventana corrida.



_Imagen 91. *Casa del Fascio*, Como-Italia, Giuseppe Terragni, año 1932-1936. Fuente: <http://www.tectonica.es>.



_Imagen 92. *Catedral-monasterio* de acero, cristal, mármol y hormigón armado Friburgo, Alberto Sartoris, 1931. Serigrafía, cinco colores, 102, 5 x 73 cm. Colección Carlos Prina. Fuente: <http://www.athenaeum.ch>.

Si bien es cierto la perspectiva como mecanismo de representación no deja de ser utilizada, es interesante la importancia que adquiere la axonométrica por sobre la vista perspectiva, pues tal relevo hace evidente la desaparición de un punto de vista explícito del sujeto sobre la obra de arquitectura, dando cuenta de la búsqueda de objetividad y neutralidad desarrollada por el Movimiento Moderno. Una búsqueda que además se convierte en síntesis de la respuesta arquitectónica, al mostrar en una sola imagen la integración de las distintas caras y vistas que configuran el edificio, condición que se enfatiza por las características formales de la arquitectura moderna, basada en formas simples y volumetrías puras, despojándose de todo ornamento añadido como ya había sido sugerido por Adolf Loos (1870-1933)¹⁹⁵. Por lo general la axonometría establece una orientación técnica, que evita la presencia de modelos naturalistas, despreciando la incorporación de cualquier tipo de elemento que haga referencia al contexto de emplazamiento. Ni hombres, ni vegetación, sólo el espacio infinito que refuerza la presencia del objeto arquitectónico, pues la obra de arquitectura es parte del espacio infinito, asumiendo su condición de objeto manipulable¹⁹⁶.

¹⁹⁵ El arquitecto austriaco Adolf Loos, en el texto *Ornamento y Delito (Ornament und Verbrechen)*, publicado el año 1908, se manifestará en contra la ornamentación que se superpone a las formas y volumetrías arquitectónicas, describiéndola como propia de una arquitectura primitiva, como signo que no se condice con la evolución requerida: “Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo”. (Loos, 1972, p.47).

¹⁹⁶ “Ni hombres, ni arboles, ni atributos correspondientes al entorno contamina el gélido purismo de los objetos perfectos. Los mismo objetos, más que casas esculturas abstractas, están representadas con economía: líneas rectas y superficies immaculados que se cruzan e intersecan ortogonalmente; los colores primarios rojo, azul y amarillo, a las que se les asocia como contraste el blanco, el negro y el gris, el cubo puro, sin embargo no estáticamente cerrado, sino dinámicamente descompuesto, libre de limitaciones, como parte del espacio infinito”. (Magnago Lampugnani, 1983, p.12).

4.2_ Cuestionamiento a la modernidad como sistema de orden. [Nuevos modos de significación.](#)

“Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica”.

(Adorno, 2001, p.250).

En la medida en que la modernidad se consolida como ámbito de entendimiento, como proyecto de organización de la realidad que define la posición y el alcance de las cosas, se establece un sistema de orden validado y legitimado al interior de sus propios límites, determinando las posibilidades de interacción entre el hombre y la realidad. Del mismo modo, el trabajo arquitectónico y la configuración de la ciudad supondrán un ejercicio eminentemente moderno, vinculado a la generación de directrices de comportamiento en el espacio, relevando y valorizando conceptos tales como planificación, función y zonificación.

En este contexto, si bien la condición anteriormente descrita define la labor del arquitecto, que hemos asociado al concepto de proyecto y su pretendida capacidad de anticipación y normalización de las acciones en el espacio, también supondrá una restricción de las potencialidades del ejercicio arquitectónico. Como veremos a lo largo de este capítulo, la hegemonía de la lógica proyectual traducida en estrategias de diseño y formalización de la arquitectura y la ciudad, evitará una reflexión crítica en torno a la organización impuesta en el espacio y por ende en torno a los límites y posibilidades de la propia disciplina. En este escenario, las lecturas críticas sobre la modernidad que surgen en el siglo XX y que se consolidan hacia la segunda mitad de éste, plantean una mirada reflexiva sobre el procedimiento normativo que delimita la vida del hombre al interior de la modernidad. Un intento por buscar y expresar aquella otredad que se escapa y desafía los rígidos márgenes impuestos por la modernidad, cuestión que también se hará evidente en la exploración de nuevas estrategias de aproximación a la labor arquitectónica.

En esta dirección podemos hacer referencia al texto del año 1951 *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada* de Theodor Adorno, que precisamente cuestiona las condiciones de vida impuesta por la modernidad. Para Adorno tal cosmovisión establece un control y dominio sobre las relaciones sociales, asociado no sólo a un régimen de categorías cognitivas articuladas en el lenguaje y el conocimiento, sino también, a partir del sistema de producción de bienes de consumo y la excesiva cuantificación de las cosas. Así, en la medida en que se definen las relaciones sociales, en que se configura y establece un modo de vida, Adorno describe la conversión del sujeto en un objeto de sumisión¹⁹⁷, que no logra separarse del cuerpo de categorías que define

¹⁹⁷ Al respecto Adorno establece la siguiente reflexión: “Mientras la psicología pudo apoyarse en el hecho de que el sujeto en la sociedad del intercambio no es tal sujeto. Sino en realidad su objeto, pudo proporcionarle a ésta las armas para hacer tanto más de él un objeto y mantener su sumisión. El fraccionamiento del hombre en sus

su posición, establecida precisamente de acuerdo a sus capacidades productivas, determinando su valoración al interior de la sociedad. Frente a este panorama, Adorno abogará por la diferencia, distanciándose de la operación reductiva y abstracta que rige la interacción entre el hombre y las cosas, intentando exponer un estado en el cual es posible transformar lo uniforme y lo universal, dando cabida a la interacción y expresión de las diferencias.¹⁹⁸ Tal visión que se contrapone al mundo moderno, en el cual prima el diseño y la planificación, cuestión que trae como consecuencia lo que podríamos definir como la homologación de la experiencia, en la medida en que la sociedad es atrapada por la igualdad hegemónica que dispone el campo normativo que rige la vida moderna, definiendo tareas y estados de participación del hombre en la sociedad, estableciendo necesidades y prioridades.

Adorno, expresando una mirada que también podemos reconocer en la obra de Walter Benjamin¹⁹⁹, centra su atención en aquéllos sucesos que escapan de la predeterminación, intentando manifestar la evidencia de las grietas de un mundo construido a partir del anhelo e ilusión de la armonía y la homogeneidad. De esta manera Theodor Adorno, en el contexto de reflexión que se articula en la Escuela de Fráncfort²⁰⁰, expone una realidad trastocada, que expande y cuestiona la dominación unidimensional impuesta por la modernidad, en base a la razón y su confirmación tecnológica y material. Un dominio que también es posible de identificar en la arquitectura que se desarrolla de manera paralela al trabajo de Adorno y Benjamin: la arquitectura del Movimiento Moderno, que como hemos visto tiende a la estandarización y a la generación de soluciones formales tipo, a la comprensión de las acciones en el espacio como sistemas funcionales que se repiten. Por el contrario, una mirada crítica sobre la modernidad explora la posibilidad de leer e incorporar nuevos fenómenos, entendiendo a la realidad como un proceso abierto en el que lo relativo y casual también tienen cabida y pueden convivir con la configuración racional de las cosas. Una condición evidenciada en el *Libro de*

capacidades es una proyección de la división del trabajo sobre sus presuntos sujetos, inseparables del interés por procúrales el mayor proyecto para poder manipularlos”. (Adorno, 2001, p.61).

¹⁹⁸ Una condición que propiciaría la emancipación de la sociedad: “Una sociedad emancipada no sería, sin embargo, un estado de uniformidad, sino la realización de lo general en la conciliación de las diferencias. La política, que ha de tomarse esto bien en serio, no debería por eso propagar la igualdad abstracta de los hombres ni siquiera como idea”. Montaner (1997, p.102).

¹⁹⁹ Como es planteado por Montaner (1997, p.74): “El racionalismo es uno de los conceptos que más ha entrado en crisis desde la segunda guerra mundial. Racionalismo y funcionalismo fueron interpretados por Theodor W. Adorno como mecanismo empobrecedores de las complejidades y cualidades de la realidad, aliados con el sistema capitalista que introduce continuamente unificación y cuantificación, que limita las cosas a mera utilidad y determinación económica. Lo que no está cosificado, lo que no se deje numerar ni medir, no cuenta. Tal como ya había señalado Walter Benjamin, la razón y el progreso tienen un carácter ambivalente: si por una parte comportan la mejora de la vida humana, el desarrollo tecnológico y el aumento de la socialización, por otro aportan instrumentos más perfeccionados de dominación del individuo y de explotación de la naturaleza”.

²⁰⁰ Al respecto Otxotorena (1991, p.212) sostiene que: “La Escuela de Frankfurt ha criticado justamente lo que el mundo moderno ha tomado por razón: el discurso dirigido a la dominación de la tecnología (...) Esa razón lo habría reducido todo a medios para ejercer el dominio, perdiendo su capacidad crítica y tornándose unidimensional”.

los Pasajes (Das Passagen-Werk) de Walter Benjamin, texto que de una u otra manera, se enfrentará al desarrollo y consolidación de París como una gran urbe moderna, o al menos propiciará nuevas lecturas sobre tal ciudad.²⁰¹ Una lectura que en el caso de Benjamin bien podríamos definir como destructiva²⁰², como queda de manifiesto a través de la idea de constelación²⁰³, que nos propone una apertura que intenta romper con una realidad configurada a modo de pura causalidad. Ahí donde la lógica de comprensión y definición de la modernidad despliega una estrategia basada en la concatenación que permite sustentar la idea de proyecto y la organización de un tiempo lineal que va en su búsqueda, Benjamin advierte la posibilidad de vinculación entre elementos no relacionados previamente, capaces de articular un campo de sentido en permanente reorganización.

La constelación o destello planteados por Benjamin suponen otra manera de entender y reconocer a la realidad, que se diferencia de su definición normativa. Una aproximación que permite manifestar la precariedad y ambivalencia de aquéllos roles aparentemente estables, una mirada que descubre y reconoce la inestabilidad que subyace bajo la aparente uniformidad del mundo. Pues bien, tal apertura posibilitará la irrupción de nuevos modos de significación, que se harán evidentes por ejemplo en la lectura del tiempo y de la historia realizada por Benjamin²⁰⁴, o en la utilización explícita de técnicas que subvierten la construcción convencional y tradicional de los distintos lenguajes de comunicación: montaje, collage, citación, ect.²⁰⁵

²⁰¹ Álvaro Cuadra (2010, p.14) comenta esta vinculación entre Benjamin, la ciudad y la modernidad: “Pensar París en Benjamin es pensar la ciudad y la modernidad como una conjunción necesaria. Podríamos avanzar, incluso, que ‘pensar’ en el sentido que le otorga a este verbo el pensador frankfurtiano es indisoluble del ‘imaginar’ en el sentido lato en que lo entendieron los surrealistas. Reflexión e imaginación constituyen los dos ejes de una dialéctica de la mirada”.

²⁰² Una voluntad constructiva que precisamente, como sostiene Federico Galende (2009, p.101), se produce a partir de la interferencia del curso habitual de las cosas: “Por medio de la interrupción esta violencia no juzga ni edifica, el despegue del círculo del derecho viene a implicar la apuesta de la historia ante su abismo pero también la apertura de un modo de ‘representarse’ de la verdad que escapa del carácter posesivo del conocimiento”.

²⁰³ Un concepto que está íntimamente vinculado a la comprensión del tiempo por parte de Benjamin: “De hecho, Walter Benjamin era adverso a una concepción lineal del tiempo, más bien concebía el tiempo histórico como una ‘constelación’ en que diversos momentos de la historia podían conectarse” (Cuadra,2010, p.21). Tal aproximación se contrapone a la búsqueda del progreso por parte de la modernidad: “ Si el ‘progreso’ pudiera ser comparado con una línea recta, esa línea recta podría tener que ser remplazado por una imagen distinta. Aquí Benjamin crea la cautivadora imagen de la ‘constelación’. Este motivo hace varias apariciones claves en el *Libro de los pasajes*, como símbolo de la relación que emerge cuando el historiador coloca una serie de eventos, historias aparentemente no relacionadas dentro de una coyuntura significativa. La constelación vincula eventos pasados entre ellos o también vincula el pasado con el presente; su formación estimula un destello de reconocimiento, un salto cuántico en la comprensión histórica” (Cuadra, 2010, p.22).

²⁰⁴ Al respecto es interesante lo planteado por Walter Benjamin en el texto *Sobre el concepto de historia (Über den Begriff der Geschichte*, año 1940): “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como ocurrió’ significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin, 2009, p.142). En tal obra se evita la comprensión del tiempo como un desplazamiento lineal y sucesivo entre el pasado y el presente, pues para Benjamin el pasado tiene la capacidad de actualizarse a modo de destello en el presente. En tal sentido Benjamin utilizará el concepto *Jetztzeit*, tiempo-ahora, que señalará la capacidad de resignificar el pasado en el presente, incluso interrumpiendo violentamente el normal transcurso de los sucesos. “Benjamin nos propone un desplazamiento importante, intervenir el sentido del vector histórico: el pensamiento histórico no consiste en ir de

Bajo estos términos la ciudad puede ser leída como el despliegue y acumulación de signos y actos que se entrecruzan, no siempre respetando las pautas y definiciones establecida por la planificación que la configura. La ciudad no es una forma inerte, sino más bien un escenario en constante cambio y transformación que se actualiza con cada acto que logra otorgar un sentido y significación a quien la usa y habita. Una aproximación que hoy podríamos vincular a la construcción de un gran hipertexto²⁰⁶, un escenario que tiene la capacidad de vincular elementos diversos, construyendo una narración múltiple y abierta a distintas interpretaciones, en que tiene lugar aquello que altera el normal curso de la planificación, aquello que tiene la capacidad de interrumpir²⁰⁷ y trastocar el mandato del proyecto de configuración de la ciudad.

El desarrollo discursivo de Walter Benjamin se enfrenta a la predeterminación que intenta guiar a la sociedad moderna hacia el progreso. A diferencia de tal vida condicionada, Benjamin se aproximará a aquella luz repentina que en su breve aparecer y desaparecer librera y destruye los patrones de actuación y comprensión de la realidad. Un rasgo, un destello que emerge ahí donde se construye la red del destino que formaliza la vida del sujeto²⁰⁸ interceptando el *continuum* que define el tiempo del mundo moderno²⁰⁹, interpelando a la

un presente un pasado, sino más bien a la inversa, actualizar ese pasado como presente. Es el encuentro entre un presente y un pasado, el que ilumina una constelación, ‘re-suscitando’ los eventos”. (Cuadra, 2010, p.47).

²⁰⁵ Una capacidad que se manifestará en distintas disciplinas, desde el *cadáver exquisito* puesto en marcha por los surrealistas hasta el cine de Sergei Eisenstein y Jean-Luc Godard, o como también ocurre con la reflexión que se produce en la música y que tendrá en el trabajo de John Cage uno de sus puntos más representativos. Como veremos más adelante, la arquitectura tampoco quedará al margen e indagará sobre los propios límites de su lenguaje. Como es planteado por Beatriz Sarlo “ con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a sus sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia varias veces, la parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quién siguiera la verdad de un texto literario; las olvida y vuelve a copiar, les hace rendir un sentido, exigiéndolas”. (Sarlo, 2000, p.28).

²⁰⁶ En tal sentido Cuadra (2010, p.93) plantea lo siguiente: “En esta línea de pensamiento se podría avanzar que nociones tan fundamentales en Walter Benjamin como ‘ciudad’ e ‘historia’ pueden ser entendidas en la actualidad como una textualidad no lineal, esto es como un hipertexto”.

²⁰⁷ Al respecto es significativo el interés que demuestra el propio Walter Benjamin sobre los hechos de *La Commune* de París, como queda de manifiesto en el *Libro de los pasajes*. Benjamin reconoce en estos sucesos la emergencia de aquello que carece de un plan, que no obedece al diseño normativo que ordena y predispone a la ciudad. En tal sentido las barricadas que se hacen visibles en París son un signo de anomalía, la insurrección de aquello que no es previamente elaborado, que se enfrenta a los modelos discursivos, evidenciados en la planificación urbana. Un signo, una acción que esta fuera de lugar, capaz de interrumpir la organización del espacio controlado. Esto en la medida en que “La barricada es en sí misma la expresión material de un momento en la revuelta de los oprimidos, en este sentido carece de plan y no obedece a una delicada planificación”. (Cuadra, 2010, p.100).

²⁰⁸ Al respecto es interesante que Benjamin plante a la idea del aún-no-hombre que se contrapone al hombre ilustrado plenamente configurado en su actuar y su forma de relacionarse con las cosas y la realidad. Una cuestión que podemos asociar con la imagen dialéctica planteada por Benjamin que irrumpe violenta e inesperadamente en la conciencia del sujeto. “La imagen es aquella constelación en la que lo anestesiado o lo adormecido en el hombre, es invadido súbitamente por la fuerza de un relámpago o por la experiencia instantánea de un resplandor que la ilumina”. (Galende, 2009, p.157).

²⁰⁹ Una aproximación que por cierto implica otra comprensión del concepto de historia planteado por la modernidad, en la medida en que esta ya no es entendida como una totalidad que intenta controlar al pasado. En tal contexto podemos entender la idea de semejanza inmaterial planteada por Benjamin, que se enfrenta al curso de la

aparente inmovilidad de las cosas y las jerarquías que las organizan. Un lugar de pugna entre la perpetuación de las relaciones y la posibilidad de renovación intempestiva, que permite incluso la expresión y evidencia de aquello que no aspira a progresar. Un conjunto de vínculos que no se aprenden ni se norman, que evitan la subordinación y control por parte del lenguaje dando paso a campos de fricción y alteración permanente.

De esta manera, en una cuestión que es fundamental para la reflexión en torno a la arquitectura, Benjamin plantea una interrupción que no construye ni edifica, que se distancia de la regulación posesiva de las cosas y de la reglas de entendimiento de lo real. Una lectura de la realidad asociada a la destrucción²¹⁰ y alteración, que antepone a la unidad la capacidad crítica presente en el fragmento. En tal contexto, bajo la mirada de Benjamin la obra de arte también dejará de ser pensada a partir de su totalidad²¹¹, convirtiéndose en una fuente que renueva permanentemente su propia cognoscibilidad, siendo cada vez otra frente a la percepción del espectador. Así, Benjamín se enfrenta a una vida aprisionada a modo de captura que determina y restringe la interacción entre el hombre y la realidad, que intenta protegernos de las inquietudes e inestabilidades del coyuntura.²¹²

Alternado aquellos sistemas basados en la racionalidad, que buscan organizar la vida urbana en las ciudades, imponiendo estrategias de control y ofreciendo la seguridad y estabilidad, surgen signos de alteración, que buscan relativizar la articulación narrativa que rige las acciones de la vida moderna, haciendo aparecer un vector alternativo, construido a partir de nuevos modos de significación. Si la construcción y aprendizaje del

vida como dirección inequívoca hacia el progreso. El vínculo imprevisto e incluso extraño de las semejanzas inmatrimiales, rompen el sentido aprendido de las cosas, resinificando su presencia, que no es nunca definitiva, que propicia siempre una nueva apropiación.

²¹⁰ Una destrucción que puede ser asociada a la célebre politización del arte sugerida por Benjamin en el final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, publicado originalmente el año 1936). Esto en la medida en que el carácter destructivo propuesto por Benjamin se enfrenta críticamente a la neutralización como programa que configura y formaliza la vida. En tal sentido la estetización está asociada a un carácter eminentemente constructivo y edificante, a diferencia de la politización de arte, que puede vincularse con la capacidad que Benjamin reconoce en la técnica para liberar el nexo causal de las cosas. De esta manera, Benjamin no entiende la utilización de la técnica sólo como herramienta que permite la consecución del progreso, sino más, bien como una posibilidad de interferencia de la coherencia impuesta por la modernidad, como queda en evidencia en su cercanía con el *Teatro Épico* de Bertolt Brecht. El teatro de Brecht establece una relación dialéctica con los nuevos medios técnicos, estimulando la atención permanente por parte del espectador, en la medida en que la reproductibilidad técnica también es una potencialidad que asoma e interrumpe la normalidad, al tiempo que interpela al espectador. Benjamin se aproxima a la idea del montaje, permitiendo que el elemento extraño que se inserta interrumpe en el contexto de su localización, reconociendo en las innovaciones técnicas la capacidad de transformación. Al respecto Benjamin sostiene que: “Un procedimiento que como ustedes saben se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje. El elemento montado interrumpe el conjunto que ha sido mostrado” (Benjamin, 2004, p.52).

²¹¹ “Si con el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin alienta una destrucción de la estética es porque conjetura que la estética está ella misma inserta en un programa de configuración y formalización de la vida”. (Galende, 2009, p.157).

²¹² Una cuestión que resulta relevante para esta investigación en la medida en que Benjamin reconoce tal situación en la configuración de la ciudad moderna.

lenguaje permite definir la relación entre el hombre y la realidad, estableciendo un sistema de costumbres que aseguran su legitimidad, la aproximación crítica sobre la modernidad intenta activar su desmontaje. Una descomposición que evita la convencionalidad y la pretensión de parámetros universales de comprensión, que expande los límites de la racionalidad, mostrando las fisuras y pliegues que también forman parte de la realidad.

En tal escenario, las expresiones de diversidad también tienen cabida, desconfiando de una realidad aprendida, evidenciando signos de discontinuidad y polifonía. Un modo otro de percibir el mundo, que utilizando la metáfora del lenguaje, intenta subvertir la palabra y liberar el habla, a partir de una sensibilidad que se interesa por aquello que resulta extraño, que se presenta como excepcional a la norma. Una lectura de la realidad que, como es posible reconocer en la propia estructura del *Libro de los pasajes* aquí citado²¹³, no intenta reconstruir la realidad como una totalidad, sino más bien, interactuar con la dispersión de fragmentos que articulan las experiencias del hombre en y con el mundo. De esta manera, si la modernidad plantea la estructura de un tiempo que se asocia al destino como prisión y predeterminación, una mirada crítica sobre tal estructura incorporará la vitalidad del encuentro inusitado, de aquél choque imprevisto que se enfrenta a la condición constructiva y constitutiva que define a la modernidad.

²¹³ El texto incompleto, escrito entre los años 1927 y 1940, que configura *El libro de los pasajes* y su estructura en distintas gavetas de trabajo, puede entenderse como un verdadero cuaderno de recortes, que apela a la intertextualidad, al choque o encuentro de asuntos aparentemente distantes o ajenos. En esta dirección no es de extrañar la importancia que otorga Benjamin al procedimiento permanente de citación, cortes que al igual que el pasado se actualizan en cada nueva inserción.

4.3_Cuestionamiento a la modernidad arquitectónica. [Lectura crítica de la arquitectura como proyecto.](#)

“En lo que a construcción y relaciones objetivas se refiere, las propuestas que más nos interesan aquí serán las que inauguran nuevos estados en las jerarquizaciones-desjerarquizaciones de los objetos, las que hacen estallar el estatuto del objeto como entidad material identificada, similar a sí misma, las que estrenan nuevos campos y plataformas disciplinares que tendrán más tarde repercusiones en el campo de la arquitectura”.

(Conde, 2000, p.44).

El desarrollo y expansión del Movimiento Moderno en arquitectura durante la primera mitad del siglo XX, no sólo es posible a partir de la implementación de un lenguaje formal distintivo, basado en la abstracción y capaz de expandirse a modo de estilo internacional. Más allá de cuestiones estrictamente formales, la arquitectura moderna logrará articular un discurso argumental que la valore y defina como la expresión arquitectónica necesaria para la época.

La incorporación de avances técnicos, la lógica racional que determina su configuración y que es traducida al funcionalismo que define su forma y volumetría²¹⁴, demuestra el compromiso de la arquitectura moderna con una sociedad que intenta alcanzar el progreso. Ahora bien, como ocurre con la propia modernidad, la arquitectura del Movimiento Moderno también comenzará a ser cuestionada hacia la segunda mitad del siglo XX. Si el descredito en el progreso discute la generación de instrumentos de dominio y categorización que intentan alcanzar su consecución, el funcionalismo arquitectónico será leído como un empobrecimiento de las complejidades de la realidad, una síntesis forzada de la heterogeneidad del espacio.

La generación de arquetipos impulsada por el Movimiento Moderno frente a las distintas escalas de complejidad e interacción que aborda la arquitectura, desde la vivienda hasta la ciudad, no resultarán del todo satisfactorias para una sociedad cada vez más dispersa y fragmentada. La unidad y homogeneidad propuesta por la arquitectura moderna se enfrenta a la superposición, mezcla y diversidad que activa la vida cotidiana. Una desconfianza en la racionalidad del proyecto moderno que intentará superar la abstracción de sus formas, propuestas como universales, que intentan configurar un paisaje unitario pero que al mismo tiempo se vuelve altamente alienante. En tal panorama de dispersión y desconfianza en el progreso, se debilitará el paradigma

²¹⁴ Como hemos mencionado el término función será distintivo del modo de operar de la arquitectura moderna. La célebre frase atribuida al arquitecto estadounidense Louis Sullivan *form ever follows function* (la forma sigue a la función) establece una analogía directa con la lógica maquinista que se instala con propiedad durante las primeras décadas del siglo XX. La arquitectura, al igual que todos los objetos producidos por la sociedad moderna, debe tener un propósito claro, cumpliendo algún requerimiento y satisfaciendo alguna necesidad.

de la máquina que, como hemos visto, supuso la analogía predilecta del funcionamiento y su formalización arquitectónica.²¹⁵

En esta dirección surge el texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura*²¹⁶ del arquitecto estadounidense Robert Venturi, que cuestionará la unidad formal impuesta por el Movimiento Moderno. Para Venturi, fuertemente influenciado por la cultura pop y por la visualidad publicitaria²¹⁷, la arquitectura debe ampliar su repertorio formal, reconociendo la ambigüedad y cruce de códigos diversos presentes en la vida cotidiana. Venturi abogará por una arquitectura híbrida, que ante la abstracción que domina el panorama arquitectónico de la primera mitad del siglo XX, nos propone la distorsión de las formas²¹⁸, cuestionando la simplificación que opera como máxima de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Pese a que las inquietudes de Venturi se concentran mayoritariamente en una cuestión formal, pueden ser incluidas en una revisión crítica mayor sobre el rumbo y los procedimientos consolidados al interior del ejercicio arquitectónico.²¹⁹ Un cuestionamiento a la vocación constructiva y edificante que tiende a regir la

²¹⁵ Una apertura que permitirá, según sea el caso y el contexto específico, la recuperación y utilización de referencias históricas, orgánicas o incluso populares, a partir de la consolidación de la nueva cultura pop. Como es señalado por Josep María Montaner (1995, p.56) “Arquitectura popular y referencias orgánicas de la naturaleza pasan a ser fuentes de inspiración que muestran el debilitamiento del paradigma de la máquina y la extensión entre parte de los arquitectos más avanzados de una manifestación de desconfianza hacia las leyes intrínsecas del progreso y la técnica”.

²¹⁶ El texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura (Complexity and Contradiction in Architecture)* fue publicado en el año 1966, mismo año en que se publica *La arquitectura de la ciudad (L' Architettura della Citta)* del arquitecto italiano Aldo Rossi. Ambas obras son reconocida por la historiografía de la arquitectura a partir de su capacidad de establecer una mirada crítica sobre el Movimiento Moderno. En el caso de Rossi, si bien no se aleja del todo de la arquitectura del Movimiento Moderno y sus postulados, nos propone una lectura de la ciudad reconociendo en ella la acumulación de tejidos históricos de alta significancia, capaces de permanecer en la memoria colectiva de sus habitantes. La incorporación de la idea de historia, desplazada por la *tabula rasa* del Movimiento Moderno, supone una inflexión importante, pues reconoce en la ciudad preexistencias que deben ser incorporadas a la labor arquitectónica.

²¹⁷ Otro de los textos relevantes realizados por Robert Venturi es *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica (Learning from La Vegas: The forgotten symbolism of architectural form)*, publicado el año 1977), una obra en que se analizan los símbolos e imágenes que configuran tal ciudad, entendiéndolas como nueva fuente de referencia del trabajo arquitectónico y sus soluciones formales.

²¹⁸ Venturi cuestionará la utilización de un lenguaje común y homogéneo por parte de la arquitectura del Movimiento Moderno, que entrega soluciones formales similares a problemas arquitectónicos muy distintos entre sí. En esta dirección, Venturi cuestionará el slogan *Less Is More* (menos es más) asociada a la arquitectura de un gran maestro moderno como Mies van der Rohe, suplantándola por *Less is a bore* (menos es aburrido) desafiando la homogeneidad propuesta por tal arquitectura. Una posición que para Montaner (1995, p.155), lo emparenta con los planteamientos de Theodor Adorno: “De hecho, Robert Venturi está defendiendo una actitud contraria a la tendencia a la simplificación desarrollada por la modernidad. Frente a la transparencia perseguida por la arquitectura moderna, Venturi defiende una arquitectura opaca y superpuesta. Al igual que Adorno, Venturi intuye que el mero utilitarismo conduce a la desolación y el agotamiento del mundo”.

²¹⁹ En una reflexión que va más allá de la preocupación por la expresión formal de la arquitectura, es interesante recordar la aproximación efectuada por Martin Heidegger sobre el espacio, en el texto *Construir, habitar, pensar (Bauen, Wohnen, Denken)*, conferencia dictada el año 1951). En tal obra se puede identificar un intento por ampliar la noción de espacio asociada a las delimitaciones matemáticas o abstractas, un cuestionamiento a la concepción del espacio como campo de dominio y control racional. Como es mencionado por Montaner (1995, p.166) “El lugar se

labor del arquitecto, que intenta imponer sistemas de orden en medio de la complejidad de la experiencia cotidiana, que a partir de la causalidad de la relación función-forma planifica la configuración espacial de las acciones futuras. En tal dirección, el crítico italiano Manfredo Tafuri, en su texto *Teorías e historia de la arquitectura*, plantea la necesidad de desarrollar y fortalecer una conciencia crítica de parte del trabajo arquitectónico²²⁰. Una actitud que para Tafuri deberá evitar que la arquitectura circule de manera inconsciente al interior de sistemas de valores ya aceptados²²¹, reconociendo e incluso acentuando las contradicciones que se producen entre los modelos previamente definidos y su efectiva puesta en funcionamiento, desenmascarando las mitologías que definen al ejercicio arquitectónico.

Para ahondar en esta reflexión crítica en torno a los alcances de la arquitectura, resulta oportuno hacer referencia al texto *El fin de lo clásico*²²² del arquitecto estadounidense Peter Eisenman, publicado el año 1984. En tal obra no sólo es posible reconocer una aproximación alternativa al ejercicio proyectual, que intenta distanciarse y cuestionar los modos de operación establecidos al interior del campo arquitectónico. También, podemos leer el llamado de Peter Eisenman a concebir una arquitectura que supere y de término al período clásico, que para él se extiende desde el Renacimiento hasta la arquitectura del Movimiento Moderno. Eisenman sostiene que, más allá de los cambios estilísticos y de la acentuación de una u otra preocupación o problemática específica, persisten en todo este período un conjunto de categorías que definen y limitan al ejercicio arquitectónico. Categorías que para Peter Eisenman pueden ser resumidas en lo que él llama tres ficciones de la edad clásica de la arquitectura: la representación, la historia y la razón²²³, que son capaces de articular el campo de legibilidad y comprensión de la arquitectura, condicionando su apreciación y valoración.

convertirá en la auténtica expresión de la identidad del hombre. En 1951, el filósofo Martin Heidegger, en su conferencia ‘Construir, habitar, pensar’, defendió la idea de lugar como superación del espacio matemático y abstracto”.

²²⁰ Una conciencia crítica que para Tafuri está vinculada al cuestionamiento de las expectativas aprendidas en relación al ejercicio arquitectónico: “Pero nótese bien: la crítica, al hacer explícita la estructura de tales códigos, no puede por menos que deformar-con la introducción de principios de valor arbitrarios e inevitables-los sistemas de expectativas que actúan en el curso de la vida cotidiana”. (Tafuri, 1997, p.353).

²²¹ Tafuri es especialmente crítico de la relación subsidiaria que adopta la arquitectura en relación a los sistemas de producción y a los mecanismos de poder y control (“Poner en evidencia aquello que la arquitectura en cuanto disciplina históricamente condicionada e institucionalmente funcional al ‘progreso’ de la burguesía precapitalista primero y a las nuevas perspectivas de la civilización del capital luego...” (Tafuri,1997,p.392)). En tal sentido, Tafuri entiende a la arquitectura no sólo como una expresión operativa que media entre el hombre y su entorno, sino que también, como una acción crítica e incluso política. “En esta constante actividad desmitificadora de la crítica puede desarrollar una acción, ya no ‘productiva’, ciertamente, sino ‘política’”. (Tafuri, 1997, p.354).

²²² *The end of classical*, originalmente publicada en *Perspecta*, Vol. 21. (1984), pp. 154-173, Cambridge: MIT Press.

²²³ Al respecto Peter Eisenman sostiene que “Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación, dar cuerpo a la idea de significado; el de la razón, codificar la idea de verdad, el de la historia rescatar la idea de lo atemporal de las garras del tiempo continuo. Dada su persistencia será necesario considerar que este período manifiesta una continuidad del pensamiento arquitectónico. A este modo de pensar lo llamaremos clásico”. (Eisenman, 1994, p.464).

Al respecto resulta interesante constatar que para Eisenman la arquitectura del Movimiento Moderno no supone una ruptura mayor²²⁴ en la historia de la disciplina como esta misma se autodefine, sino más bien, es entendida como una continuidad de las inquietudes arquitectónicas que comienzan a consolidarse a partir de la edad moderna, que Eisenman define como clásica.²²⁵ De esta manera, si el concepto de representación es entendido como la asignación de un valor, el establecimiento de una significación determinada a la forma arquitectónica, Eisenman no ve mayor diferencia entre los procedimientos desarrollados por la arquitectura del Renacimiento y la arquitectura del Movimiento Moderno.²²⁶ Si durante el Renacimiento se utilizan formas clásicas que permiten comunicar su vinculación con una determinada tradición cultural, la abstracción de las formas cumple la misma función, pero ahora vinculando a la arquitectura con los avances tecnológicos y la imagen maquinista. A pesar de evitar la ornamentación, la arquitectura moderna no se libera del concepto de representación tal como es entendido por Eisenman, pues también establece una normatividad, basada en la funcionalidad y en la eficiencia de la técnica, intentando incorporar tales valores a través de su propio desarrollo formal y espacial, proceso que Eisenman define como la simulación de la eficiencia.

La segunda ficción analizada por Peter Eisenman es la razón, cuyo vínculo con la arquitectura ya hemos analizado reiteradamente a lo largo de esta investigación. Para Eisenman la razón establece la puesta en marcha de un sistema de orden que limita la acción de la arquitectura, una aproximación que ya está presente

²²⁴ Esto en la medida en que Eisenman entiende al Movimiento Moderno como una expresión estilística más dentro de la historia de la arquitectura: “El funcionalismo resultó ser una conclusión estilística mas, basada esta vez en un positivismo técnico y científico, una simulación de la eficiencia. Desde esta perspectiva el Movimiento Moderno tenía una continuidad con respecto a las teorías de la arquitectura que lo precedieron”. (Eisenman, 1994, p.466-467).

²²⁵ Cuestión que le permite vincular, contrariamente a lo propuesto por el Movimiento Moderno, su presencia con la historia de la arquitectura: “Cuando los modernos intentaban reducir la forma arquitectónica a su esencia, a la realidad pura, creían que estaban reemplazando el campo de la figuración referencial por el de la ‘objetividad’ no-referencial. Pero en realidad, en sus formas ‘objetivas’ nunca se alejan de la tradición clásica. Eran simplemente formas clásicas desnudas o formas que se referían a un nuevo conjunto de datos (función, tecnología). Así, las casas de Le Corbusier, que parecen barcos o aeroplanos modernos, tienen la misma actitud referencial hacia la representación que un edificio renacentista o un edificio ‘clásico’. Los términos de referencia son distintos, pero las implicaciones en el objeto son las mismas” (Eisenman, 1994, p.467).

²²⁶ En relación al Renacimiento, Eisenman sostiene “Los edificios renacentistas y todos los edificios posteriores que pretendían ser ‘arquitectura’ tenían un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente, porque eran simulaciones (representaciones de representaciones) de edificios antiguos. El mensaje del pasado se utilizaba para verificar el significado del presente. Precisamente debido a esta necesidad, la arquitectura del Renacimiento llegó a ser la primera simulación” (Eisenman, 1994, p.465-466). Con respecto al Movimiento Moderno sostiene “La arquitectura moderna reivindica el rectificar y el liberarse de la ficción de la representación, anunciando que para la arquitectura no era necesario representar otra arquitectura: la arquitectura existía solamente para dar forma a su función. Mediante la conclusión deductiva de que la forma sigue a la función, se introdujo la idea de que un edificio ha de expresar-es decir, parecerse a-su función o asemejarse a una idea de función (por ej. ha de manifestar la racionalidad de su proceso de producción y composición) (...) El resultado de este proceso de producción fue llamado abstracción. Una columna sin base ni capitel era considerada una abstracción. La intención que los modernos tenían de representar el ‘realismo’ de lo no-ornamentado hace que el objeto funcional fuese una ficción equivalente a la del simulacro clásico de la representación renacentista.¿Por qué la función era una fuente de imágenes más ‘reales’ que aquellas que se escogían entre las que proporcionaba la antigüedad?” (Eisenman, 1994, p.466).

en el trabajo de Leon Battista Alberti²²⁷ y que de una u otra manera tenderá a remplazar al sistema de creencias derivado del orden divino que explicaba y configuraba al mundo sin contrapeso hasta el desarrollo del Renacimiento. Tal como es planteado por Eisenman, la razón consolida en el campo arquitectónico una manera de hacer las cosas, un sistema operativo que establece fines y objetivos, estructurando el orden de las cosas y que incluso predetermina las posibles soluciones arquitectónicas, como ocurre con el caso ya analizado de Jean Nicolas Louis Durand. Para Peter Eisenman el trabajo de Durand es un ejemplo de las limitaciones derivadas de un proceso de diseño y composición absolutamente racional²²⁸, que trae como consecuencia ordenes formales convertidos en formas-tipos que restringen y direccionan las soluciones arquitectónicas. La razón se convierte en una creencia²²⁹, en un acto de fe que evita las controversias, cuestión que podemos reconocer en el caso de la arquitectura moderna y su intento por implementar un cuerpo estándar de soluciones e intereses prioritarios en el quehacer arquitectónico.

Por último, la tercera ficción analizada por Peter Eisenman es la ficción de la historia, una ficción que está íntimamente vinculada con la aproximación de la modernidad a tal concepto, marcada por un tiempo secuencial capaz de clasificar al pasado y proyectar al futuro. Si la historia es entendida como un movimiento progresivo que configura un tiempo unidireccional que a su vez establece relaciones del tipo causa-efecto, la arquitectura se verá obligada a una constante actualización que armonice su presencia con el espíritu de la época (*Zeitgeist*).²³⁰

Peter Eisenman reconoce en estas tres ficciones un conjunto de restricciones que concentra su interés en la figuración del objeto arquitectónico, en las formas de organización y lectura de su presencia, desarrollando modelos aceptados de aproximación. Pues bien, contradiciendo lo anterior, el propio Eisenman intenta pensar

²²⁷ Cómo menciona el propio Eisenman “Por tanto, tal como definió por primera vez Alberti en *Della pittura*, la composición no era un proceso de transformación neutro o de final abierto, sino más bien la estrategia para llegar a un objeto predeterminado, era el mecanismo por el medio del cual la idea de orden representada en los órdenes, se transforma en una forma específica” (Eisenman, 1994, p.465).

²²⁸ Al respecto Eisenman sostiene que: “Pero el caso es que, a partir de Durand se pensó que la razón deductiva que se empelaba en ciencias, matemáticas y tecnología, era capaz de producir un objeto arquitectónico verdadero (p.ej. significativo) y a causa del éxito del racionalismo como método científico-uno podría casi hablar de un ‘estilo’ de pensamiento-en el siglo XVIII y a principios del XIX, la arquitectura adoptó los valores evidentes en sí mismos que le proporcionaban los orígenes racionales” (Eisenman, 1994, p.468).

²²⁹ “Los análisis de los análisis revelan que la lógica no podía hacer lo que la razón había proclamado: revelar la verdad, evidente en sí misma desde sus orígenes. Tanto lo que el Renacimiento consideraba como base de la verdad como lo que proclamaba la modernidad resultó depender de un acto de fe. Nietzsche apuntó que el despertar del siglo XIX al conocimiento era equivalente, en su valor y significado, a su fe en el conocimiento. El análisis era una forma de simulación; el conocimiento era una nueva religión” (Eisenman, 1994, p.468).

²³⁰ Será justamente el presente quien exija tal actualización de la arquitectura: “Además de su aspiración por la atemporalidad, el ‘espíritu de la época’ mantenía la existencia de una relación a priori entre la historia y todas sus manifestaciones en un momento dado. Tan sólo era necesario identificar el espíritu gobernante para saber que estilo arquitectónico era el propiamente expresivo o relevante de la época. Estaba implícita la noción de que el hombre ha de estar siempre en ‘armonía’-o, por lo menos, en una relación no-disyuntiva con su tiempo” (Eisenman, 1994, p.470).

en otras maneras de aproximación al ejercicio arquitectónico, propiciando una apertura que evite entender a la arquitectura como un modo de hacer predeterminado. En esta dirección Peter Eisenman plantea la necesidad de expandir los límites de la disciplina, intentando liberarla de aquellas definiciones que predetermina y condicionan su accionar²³¹, permitiendo una lectura inclusiva, que apuesta por el fin de la hegemonía de las categorías que el autor considera como clásicas y por la incorporación de otras variables alternativas.

En tal contexto, una estrategia utilizada por Peter Eisenman, a modo de analogía de su visión del ejercicio disciplinar, es su aproximación a la arquitectura a modo de escritura.²³² Un texto que entremezcla las palabras y las variables que en el interactúan, en el cual se evidencia la importancia del proceso de generación como espacio en constante tensión y movimiento, por sobre el resultado a modo de solución cerrada y definitiva. Un proceso que para Eisenman puede incluso no ser del todo orientado y direccionado, evitando la predisposición hacia la composición del objeto, vinculándose más bien hacia las estrategias que permiten la interacción entre las partes involucradas, donde incluso lo casual tiene cabida. Una arquitectura que al ser pensada como escritura, intenta distanciarse del acto exclusivo de dar forma a los objetos y de esta manera predeterminar las acciones en el espacio. Precisamente a partir de la idea anterior Eisenman también utilizará el concepto de huella²³³, un signo parcial, fragmentario, que no supone una formalización definitiva y acabada, que toma distancia de los usos transformados en costumbres, pues para Eisenman la huella es la imagen de una acción aún no aprendida. En tal dirección, una arquitectura no clásica también implica un lector consciente²³⁴, que abandone una posición cómoda de usuario u observador, en la medida en que se intentan superar los conocimientos preconcebidos.

²³¹ Pese a que la propia aproximación de Peter Eisenman puede ser considerada como restringida y en algún caso discursiva, al definir un número limitado de ficciones involucradas en el trabajo arquitectónico, lo que resulta relevante es su capacidad para cuestionar valores arquitectónicos que por siglos fueron aceptados sin mayor contrariedad. Al respecto Eisenman sostiene “Lo que se está proponiendo es más bien, una expresión más allá de los límites que presenta el modelo clásico, para poder llevar a cabo un arquitectura como discurso independiente, libre de valores externos-clásicos o de cualquier otro tipo-que sea la interacción de aquello que está libre de significado, de lo arbitrario y de lo atemporal en lo artificial” (Eisenman, 1994, p.472).

²³² Eisenman sostiene que “Esto sugiere la idea de una arquitectura como ‘escritura’ en vez de una arquitectura de imágenes. Lo que está siendo ‘escrito’ no es el objeto en sí mismo-su masa y volumen-sino el acto de dar forma a aquella materia, a aquella masa. Esta idea confiere un cuerpo metafórico al acto arquitectónico” (Eisenman, 1994, p.476).

²³³ “Una huella señala la idea de un leer, por consiguiente una huella es un signo parcial o fragmentario, no tiene objetivación, implica una acción que está en proceso. En este sentido, una huella no es una simulación de la realidad, es una disimulación porque se revela como algo distinto a su realidad anterior. No simula lo real, representa y registra la acción inherente a una realidad anterior, que tiene un valor ni más ni menos que la huella misma. Es decir, la huella no se preocupa de formar una imagen, representación de arquitectura previa o de sus costumbres y usos sociales, sino que se ocupa de dejar constancia física-literalmente la impronta figurativa-de su propio proceso interno. Este proceso es interno al sistema. De esta manera la huella es el registro de la motivación, el registro de la acción, no la imagen de otro origen-objeto” (Eisenman, 1994, p.477).

²³⁴ Una cuestión que para Eisenman es clave al pensar en una arquitectura que se desprenda de sus valores clásicos: “En este caso, una arquitectura de lo no-clásico comienza a considerar la noción de un lector consciente de su

Un acto de lectura en el cual no se asignan significados a representar previamente, en que la razón convive con la casualidad y en que no se asegura el compromiso con el avance de la historia y el ritmo que rige su movimiento. Como veremos a continuación, en tal proceso será fundamental la producción gráfica, que gracias a su inmediatez comparativa con la materialización de la obra, puede exponer incluso más radicalmente el cuestionamiento a las categorías arquitectónicas aceptadas. De esta manera se reconoce en la arquitectura no sólo la capacidad de generar soluciones, sino que también la de exponer sus propias contradicciones. Como es mencionado por Ignasi de Solá-Morales, bajo estos términos más que un ejercicio de planificación, la arquitectura puede ser pensada como un mecanismo de activación.²³⁵ Una activación que se enfrenta al proyecto como estrategia de reducción que fija la presencia de las cosas e intenta predeterminar las actividades en el espacio.

propia identidad como lector, más que aquella de observador o usuario. Propone un nuevo lector, distanciado de cualquier sistema externo de valores (particularmente, de un sistema histórico arquitectónico). Este lector no aporta otra competencia a priori al acto de leer que la de su propia identidad como lector. Es decir no tiene un conocimiento preconcebido de cómo deberá ser la arquitectura (en términos de sus proporciones, texturas, escalas etc.), la arquitectura no-clásica tampoco aspira a ser entendida por medio de esas preconcepciones” (Eisenman, 1994, p.477).

²³⁵ Al respecto Solá-Morales sostiene que “La apuesta por la intertextualidad significa también que el punto de partida no eran ni los objetos ni los métodos, sino lo existente textual, un cuerpo vivo de significados en permanente estado de emisión, de inabarcable actividad, del tejer y destejer de los registros disponibles en todo momento para activar, para accionar desde ellos los nódulos y flujos siempre abiertos al movimiento” (Solá-Morales,2000,p.11)

4.4_ Representación gráfica arquitectónica. [Expansión de los límites de comprensión y lectura.](#)

“El verdadero problema consiste en proyectar una crítica capaz de ponerse continuamente en crisis ella misma, poniendo en crisis lo real”.

(Tafuri, 1984, p.19).

En un escenario que cuestiona la vocación normativa de la arquitectura y al proyecto como instancia que define el quehacer de la disciplina, resulta oportuno discutir el rol asumido por la representación gráfica al interior del campo arquitectónico, esto en la medida en tal producción contribuye a la generación de un universo de significados que se establecen y consolidan, acentuando la vocación formalizadora propia del proyecto arquitectónico. Una producción gráfica que en la medida en que se sistematiza es capaz de articular un campo de legitimación que define la manera de ver e interactuar con el espacio arquitectónico, tal como ocurre con la perspectiva, reduciendo la experiencia del espacio a una construcción mental traducida gráficamente.²³⁶

Ahora bien, contradiciendo lo anterior, nos interesa indagar sobre la capacidad crítica de la producción gráfica, cuestionando sus propios límites de acción, vinculándose con instancias abiertas y multisignificantes, que liberan sus propias restricciones. Un desarrollo gráfico que discuta sus propios códigos de lectura, que interpele a su receptor, modificando las expectativas de recepción de imágenes e información, permitiendo la activación de la dimensión crítica de la arquitectura propuesta por Manfredo Tafuri y que también es posible reconocer en el texto *El fin de lo clásico* de Peter Eisenman. Un cuestionamiento a los parámetros que han definido la noción de representación, ya presente en la labor fotográfica²³⁷ o en el trabajo de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968)²³⁸ o René Magritte (1898-1967)²³⁹ y que por ejemplo, en el caso de la música

²³⁶ Cómo es planteado por Ignasi Solá-Morales: “Donde de verdad habitamos es en el lenguaje y que ese modo de habitar, tematizado por Heidegger, fija el lugar en el que las cosas se disponen y en el que lo humano se construye en la faz, en la llanura de los caminos, en el bosque y en el plano frágil de la palabra poética. También la arquitectura o, mejor dicho, las acciones que afectan a la definición de los lugares y de sus significados establecen sus decisiones cruciales no en lo oculto, ni en lo profundo, magmático o fundamental, sino con la misma gravedad y con el mismo riesgo, en el comunicar, en el inscribir y en el trazar los planos de lo que acostumbramos a entender por arquitectura” (Solá-Morales, 2000, p.12).

²³⁷ La manipulación del registro fotográfico permitirá la expresión de miradas múltiples y fragmentadas que poco a poco serán incorporadas a las visiones del espacio, la ciudad y la arquitectura, que por ejemplo es posible reconocer en Man Ray (1890-1976), en obras como *Rayograph* del año 1923.

²³⁸ En el caso de Duchamp, en obras como *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915-1923) o en *Fresh Window* (1920), es posible reconocer un cuestionamiento a la idea de ventana albertiana como modo de percepción visual. En ambos casos la disposición de los elementos y su relación con el fondo hace posible la visión en profundidad son absolutamente interrumpidos, en *The Large Glass* a través de la transparencia y *Fresh Window* mediante la opacidad.

²³⁹ En el caso de Magritte, la discusión no es sólo formal sino también conceptual, al reflexionar sobre la correspondencia efectiva entre el objeto representado y su representación, como queda de manifiesto en la célebre obra *La trahison des images, (Ceci n'est pas une pipe)* (1928-1929).

y del sistemas de notaciones empleado por John Cage, le darán cabida a aquello que aparentemente no tiene lugar en los sistemas de representación: la indeterminación.²⁴⁰

En el caso de la arquitectura también es posible identificar tal proceso, como nos demuestra el retorno al dibujo por parte de Aldo Rossi²⁴¹ o el trabajo desarrollado por los denominados *Five Architects* ²⁴², quienes cuestionan la convencionalidad de la representación gráfica en arquitectura, produciendo imágenes que evitan la descripción y que por el contrario nos ofrecen una compleja comprensibilidad. Para Tafuri, como es mencionado en su texto *La esfera y el laberinto* publicado el año 1980, la arquitectura debe evitar las reducciones, dando cabida a expresiones plurales y diversas entre sí que pueden ser evidenciadas en el plano gráfico. De esta manera, si el lenguaje supone una manera de organizar y disponer la realidad ante el sujeto, Tafuri apela a que en tal formalización se exponga las disociaciones y complejidades presentes en la propia realidad²⁴³, repensando las barreras que restringen la capacidad expresiva del lenguaje, evitando entender el ejercicio arquitectónico exclusivamente como la búsqueda de respuestas espaciales invariantes y unitarias.²⁴⁴

²⁴⁰ Un procedimiento que está directamente relacionado con el trabajo gráfico de Cage, transformando radicalmente el procedimiento de construcción de las partituras, definidas por ejemplo a partir de las imperfecciones presentes en una hoja de papel identificadas a través de una hoja transparente sobrepuesta, que a su vez son traspasadas a un pentagrama, transformándose en una nueva composición. Un ejemplo de tal procedimiento es la composición *Fontana Mix* (1958) realizada a partir de 10 hojas de papel y 12 transparencias, conformadas por puntos, líneas y mallas, cuyas diferentes superposición genera la composición que permite ejecutar la pieza, siempre de manera distinta. Al respecto Yago Conde (2000, p76) sostiene: “ En los sistemas notacionales de John Cage, así como de otros músicos contemporáneos como Sylvano Bussotti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew etc., encontramos una situación en la que podríamos identificar una analogía con los sistemas notacionales convencionales de la arquitectura. Sus partituras gráficas, de hecho, organizan la disposición de los acontecimientos en el espacio, en su concentración o dispersión, ritmo, timbre, formas, volúmenes, etcétera. Son ‘mapas’, ‘cartografía’ de acontecimientos. El desarrollo de estos sistemas notacionales coincide con el desarrollo del concepto de ‘música indeterminada. En música este concepto ha estado ligado primordialmente a los mecanismos de composición por procesos de azar. Lo que queda indeterminado es, sobre todo, la presión del resultado final, dejando así la obra abierta a diferentes soluciones”.

²⁴¹ Aldo Rossi recupera el dibujo como forma de expresión autónoma por parte del arquitecto, que no se restringe a un modelo de producción específico, que permite combinar distintas vistas y técnicas para representar la propuesta arquitectónica. En tal sentido, como ya fue comentado, es importante recordar la lectura efectuada por Rossi sobre la ciudad, relevando la capacidad de esta para vincularse con la subjetividad de cada habitante.

²⁴² Grupo conformado por Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier quienes reciben tal denominación tras una exposición en conjunto realizada en el MoMA de Nueva York, organizada por Arthur Drexler en 1967. Es precisamente Peter Eisenman, quien trabaja e investiga sobre las posibilidades de legibilidad de la representación arquitectónica. Si Rossi retorna al dibujo como expresión autónoma, Eisenmann expande los límites de la abstracción hasta hacer imposibles la comprensión de la forma, como demuestran las imágenes de la casa *El Even Odd* (1980) o el proyecto de *House VI, Fourteen Transformations* (1972-1975). Al respecto Vittorio Magnago Lampugnani (1983, p.12), sostiene: “En efecto las cristalinas y excepcionales formas axonometrías de un Peter Eisenman, de un temprano Michael Graves, de una Charles Gwathmey, de un John Hejduk y de un Richard Meier, con su abstracción llevada al extremo, abren una perspectiva crítica completamente nueva, y es precisamente por su falta de descriptividad y comprensibilidad por lo que pone radicalmente en cuestión la relación entre arquitectura y representación. Sobre todo, los trabajos cavilosos de Eisenman, cuya casa *El Even Odd* realizada en 1980 es un ‘objeto axonométrico’ que investiga ‘las condiciones de representación que hacen legible a la arquitectura’...”.

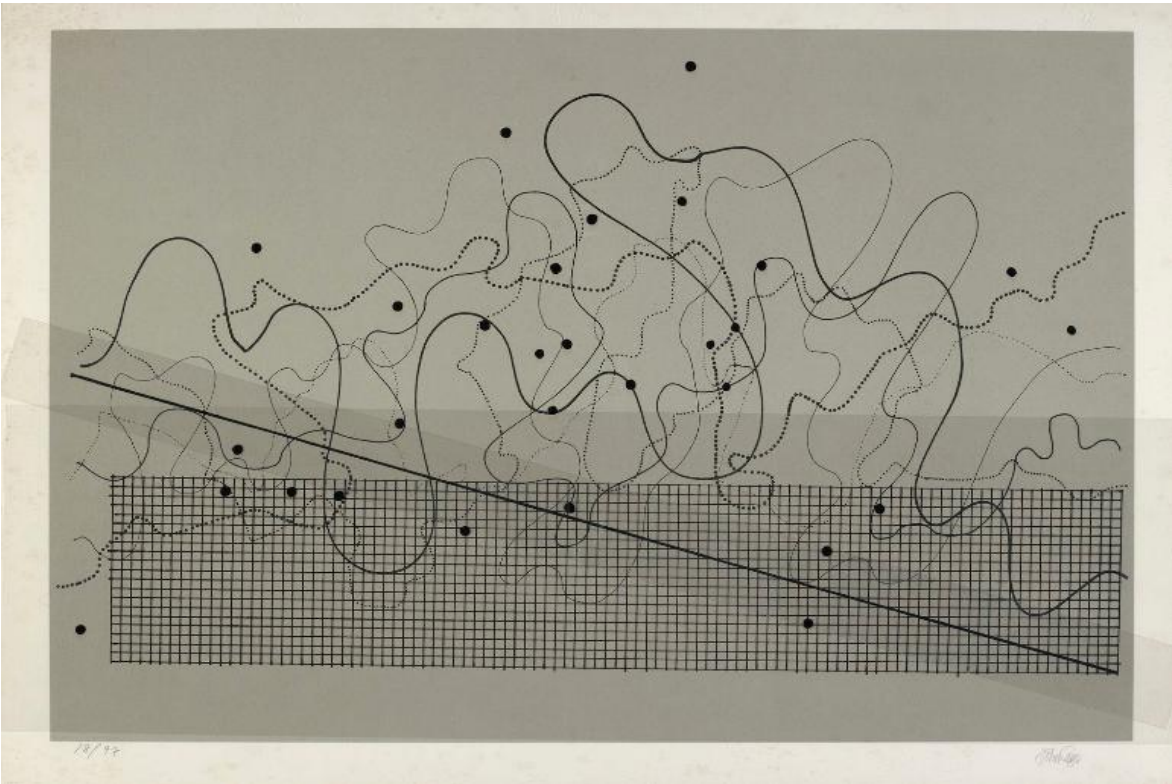
²⁴³ “Al descubrir que el lenguaje no es más que uno de los modos de organizar lo real, es necesario introducir la profunda disociación de lo real. Es decir, que es necesario que quede claro que la historia no puede reducirse a una hermenéutica, que no tiene como objetivo el ‘velo de maya’ de la verdad, sino que su función es más bien romper las barreras que ella misma se construye, para proseguir, para sorprenderse” (Tafuri, 1984, p. 9).

²⁴⁴ Como explica el mismo Tafuri en (1984,p.19): “Con este criterio, la historia de la arquitectura siempre aparecerá como fruto de una dialéctica no resuelta, la combinación entre anticipaciones intelectuales, modos de producción y modos de consumo que han de hacer ‘saltar’ la síntesis contenida en la obra. Allí dónde se da un todo finito, es necesario introducir una disgregación, una fragmentación, una ‘diseminación’ de sus unidades constitutivas”.

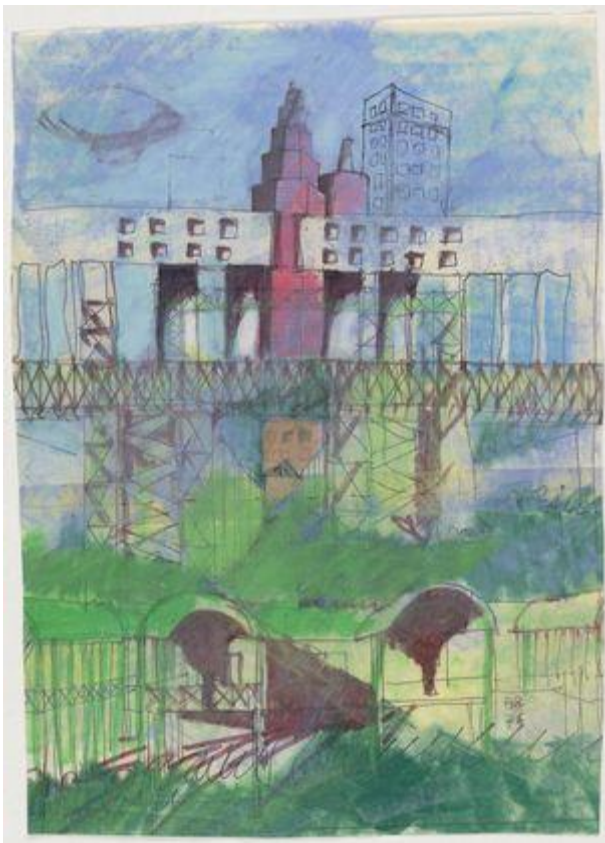


_Imagen 93. *Fresh Window*, Marcel Duchamp, 1920. Ventana de madera pintada, paneles de vidrio cubiertos con cuero negro (77,5 x 44,8 cm), sobre el alféizar de madera (1,9 x 53,4 x 10,2 cm). Sociedad de Derechos de Artistas (ARS), Nueva York / ADAGP, París / Bienes de Marcel Duchamp. Fuente: www.moma.org.

_Imagen 94. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, Marcel Duchamp, 1915-1923. Oleo, barniz, aluminio, alambre y polvo en dos paneles de vidrio. (277,5 x 177,8 x 8,6 cm). Sociedad de Derechos de Artistas (ARS), Nueva York / ADAGP, París / Bienes de Marcel Duchamp. Fuente: www.philamuseum.org.

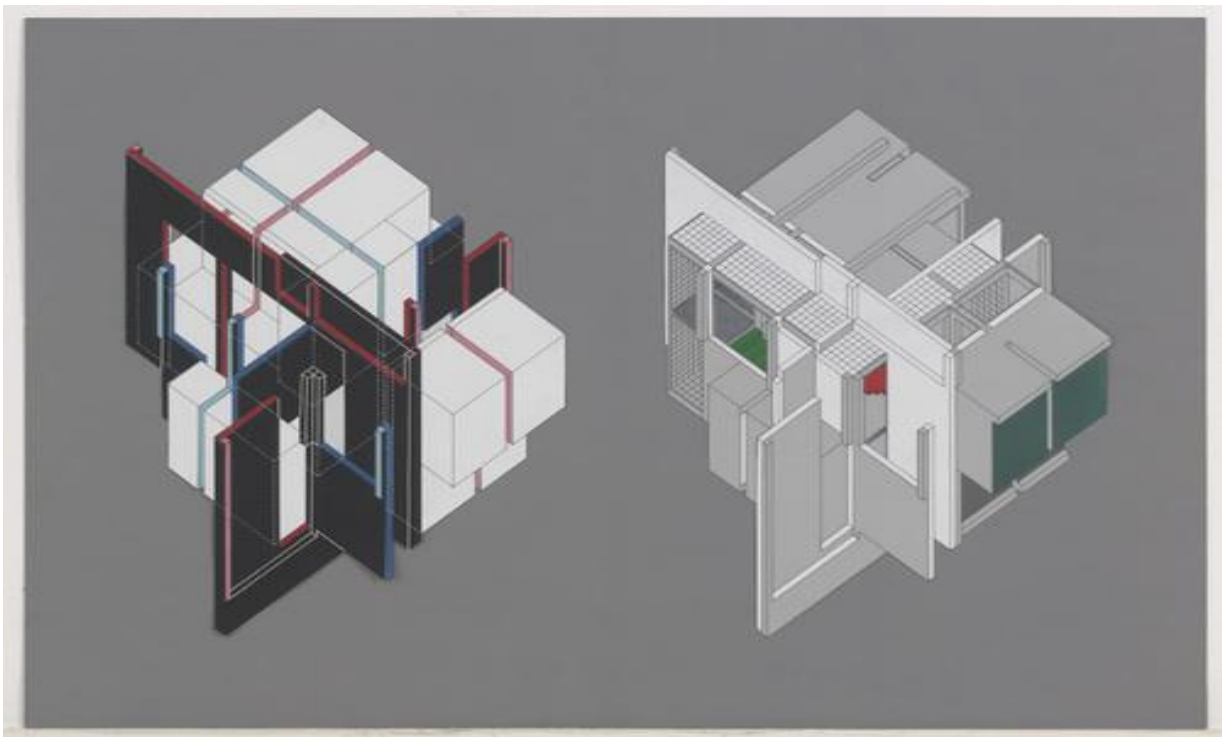


_Imagen 95. *Fontana Mix (Dark Grey)*, John Cage, 1981. Serigrafía sobre papel. (57 x 76 cm). Fuente: www.artnet.com.



_Imagen 96. *Proyecto Arquitectura Urbana*, Aldo Rossi, 1976. Pastel, óleo, bolígrafo, tinta y rotulador sobre papel con cinta adhesiva (35,9 x 25,7 cm). Fondo de adquisición Barbara Jakobson. Fuente: www.moma.org.

_Imagen 97. *Proyecto La Construcción de la Ciudad*, Aldo Rossi, 1978. Oleo y lápiz sobre lienzo, 30 x 90 cm. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 98. *Axonométrica House VI, Fourteen Transformations* Cornwall, Connecticut, Peter Eisenman, 1972-1975. Papel plastificado de color con tinta sobre papel, .50.2 x 60.6 cm. www.moma.org

En el caso de la producción gráfica asociada al ejercicio arquitectónico, ésta puede enfatizar y manifestar la actitud crítica de la arquitectura, poniendo justamente en crisis a las convencionalidades aprendidas que permiten leer las propuestas arquitectónicas sobre el papel, reflexionando en torno a la relación que se produce entre la labor representacional y la realidad como complejidad. En esta dirección, como también es planteado por Tafuri, una obra que resulta relevante como antecedente de la capacidad y potencial liberador de la forma, es el trabajo realizado por el arquitecto barroco Giovanni Battista Piranesi.²⁴⁵ Una visión que rompe con la unidad y síntesis que por lo general intentan conseguir las obras de arquitectura, complejizando la relación de las formas, la identificación temática, la orientación espacial, la lectura y comprensión por parte del espectador.²⁴⁶ Al enfrentarnos a la obra de Piranesi nos encontramos ante un conjunto de imágenes que parecen en constante metamorfosis, que desarticulan las expectativas habituales de comprensión, al tiempo que activan al observador quien se ve interpelado por tal escenario disonante. Un ejemplo de esta búsqueda es la serie de imágenes conformada por la obra *Carceri d'Invenzione* (1750), en ella la desintegración de las formas invita al espectador a una composición dificultosa de la escena narrada, enfrentándose a una suma de fragmentos que posibilitan múltiples interpretaciones.

La obra de Piranesi, como demuestra *Le Antichità Romane* (1756) o la propia *Carceri d'Invenzione*, intenta poner en cuestión la presencia del lenguaje como norma que nos permite acceder y descifrar al mundo.²⁴⁷ Piranesi produce una distorsión semántica, desdoblado los significados y variando el sentido original de órdenes y jerarquías, propiciando un extrañamiento que se expresa en la alteración de las formas, una ambigüedad que permite una relación dialéctica entre el orden y la acumulación de fragmentos disonantes, una cuestión que permite explicar el interés arqueológico de Piranesi, la búsqueda y exploración de aquellas formas ocultas, que son traídas al presente a partir de su propia deformación. En tal sentido, resulta particularmente significativa la mezcla e hibridación que Piranesi establece entre el estudio objetivo de formas históricas y la arbitrariedad de su recomposición.²⁴⁸ El libre rescate y restitución de los restos arqueológico

²⁴⁵ Una cuestión que Tafuri (1984, p. 88) entiende como operación crítica en torno a la arquitectura: En la ambigüedad y en la especificidad de sus instrumentos de trabajo-por lo demás libremente elegidos-Piranesi puede aparecer como un crítico de las hipótesis ilustradas: despojándolas de su secreta aspiración a la formación de nuevas síntesis (...). Su crítica permanece, no por azar, en la esfera de la pura posibilidad: por ello la arquitectura no es más que signo y construcción arbitraria”.

²⁴⁶ Incorporando activamente al espectador: “Precisamente esta desintegración induce al espectador a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un puzzle que al final se revela como insoluble. Pero se podría decir también que el espectador de *Carceri* se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de construcción mental propuesto por Piranesi” (Tafuri, 1984, p.34).

²⁴⁷ En palabras de Tafuri (1984, p.44) tales obras ponen en crisis precisamente “el lenguaje en cuanto a norma de acción sobre el mundo”.

²⁴⁸ Tafuri (1984, p. 44), sostiene: “Por un lado, el estudio atento, científico de los restos arqueológicos; por otro, la más absoluta arbitrariedad en su restitución (...) La historia ya no ofrece valores por sí misma. Sometida a una comprobación despiadada, se revela como un nuevo principio de autoridad, que como tal es objeto de contestación. Es la experiencia de sujeto lo que funda los valores”, agregando “¿Acaso es casual el interés de Piranesi ‘arqueólogo’ por las cavernas, los subterráneas, las construcciones? ¿No debe entenderse este interés por lo ‘que

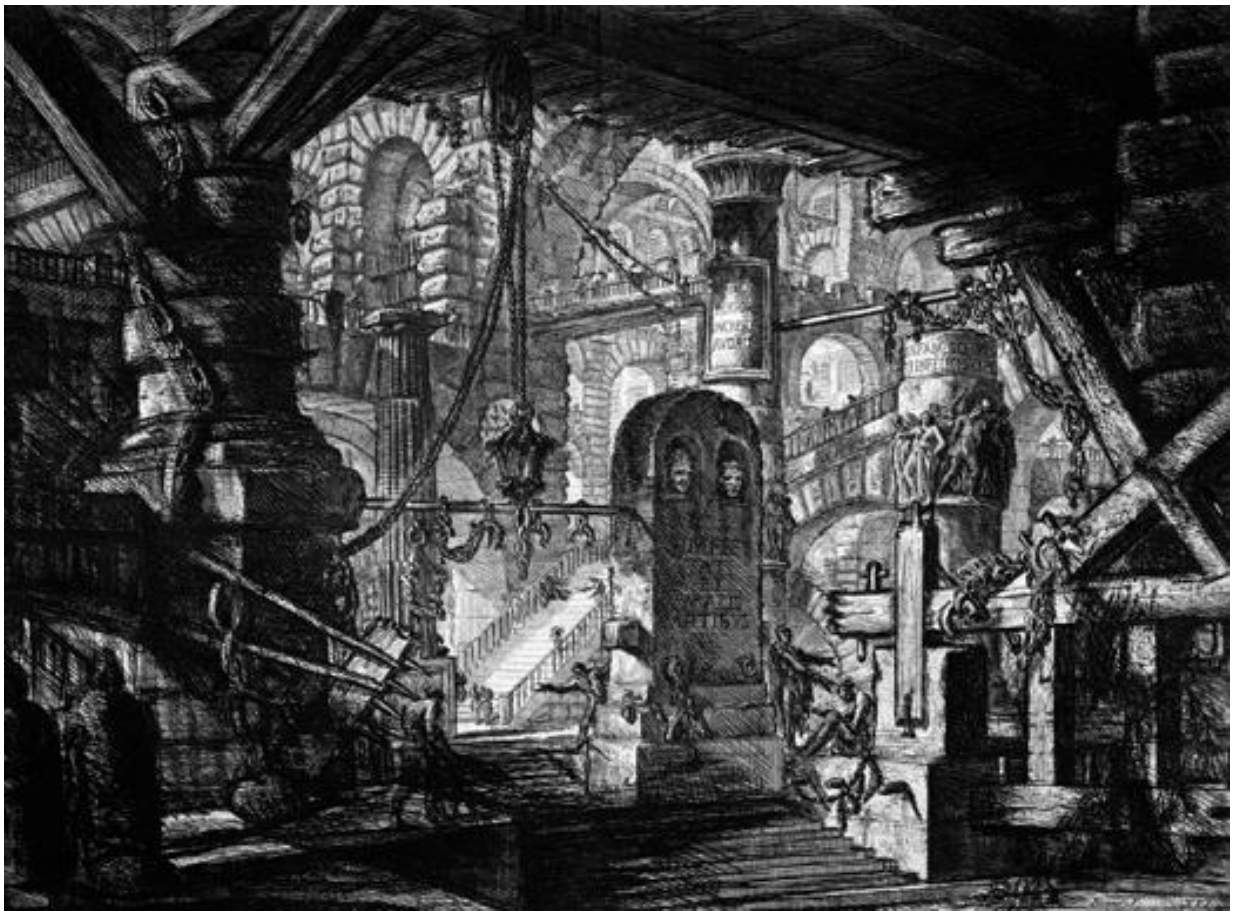
nos permite identificar una comprensión particular sobre la historia, pues para Piranesi, más allá de los valores intrínsecos presentes en la historia como antecedente cultural, es importante la experiencia de significación entre el sujeto y la historia, espacio que permite su reinterpretación e incluso modificación.

Un puzzle de diversas soluciones o bien sin solución, que cuestionará a los métodos de orden, a los procedimientos ampliamente aceptados como la perspectiva o la hegemonía del centro²⁴⁹ como referencia de la estructura compositiva. La *Carceri* de Piranesi supone un sistema de vinculación entre fragmentos discontinuos, un montaje y yuxtaposición de elementos y estímulos en permanente conflicto. La obra de Piranesi se mueve con libertad entre el montaje, la cita y la discontinuidad, exponiendo la contradicción y complejidad que subyace bajo la intensión sintética propuesta por el lenguaje. El *Campo Marzio dell'antica Roma* (1762), la *Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* (1756) amplían tal proceso de síntesis, permitiendo la emergencia de aquéllos que se sugiere como posibilidad. Una expresión que relativiza la construcción de certezas, que se encuentra en una renovación permanente, marcada por la contradicción y que de esta manera toma distancia de la vocación edificante y pretendidamente definitiva de la arquitectura. Una lectura crítica a modo de apertura que explora nuevas posibilidades, que al desautomatizar al lenguaje rompe con la descripción habitual de las cosas, proponiendo una mirada múltiple en que la extrañeza reemplaza a las estrategias de subordinación.

En este contexto es posible confrontar la idea de proyecto y su respectiva manifestación en el plano gráfico con aquéllas estrategias que, justamente a partir de tal producción, establecen una mirada que cuestiona y abra las convenciones aprendidas. Un intento por generar nuevos campos de sentido, activando inesperadas conexiones, más cercanas al ensamblaje que al proyecto unitario. En tal sentido, a continuación analizaremos en profundidad la producción gráfica y marco teórico expresiones que hemos propuesto como relevantes en el cuestionamiento activo de la arquitectura como proyecto: Gordon Matta-Clark, Bernard Tschumi y Mansilla + Tuñón.

está oculto' en la arquitectura antigua, más bien como metáfora de la búsqueda de lugar en el que la exploración de las 'raíces' de los monumentos se encuentre con la exploración de las profundidades del sujeto?". (1984, p. 49),

²⁴⁹ Al respecto podemos mencionar la obra de Rudolf Arnheim *El poder del centro: estudio sobre la composición* en las artes visuales (originalmente publicado en inglés bajo el título *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts* el año 1982) texto en el que el autor sostiene la persistencia en el tiempo del centro como eje estructurador de la composición. Arnheim (2001, p.239) sostiene la importancia del orden: "La opinión general parece ser la de que la composición es útil para producir un conjunto bien organizado, con vistas a crear un orden agradablemente armonioso; y, ciertamente, se piensa un orden para lograr que un objeto artístico resulte legible". Por el contrario, como es explicado por Tafuri (1984, p. 35) la obra de Piranesi se desplaza en otra dirección: "Se podría objetar que estás distorsiones de perspectivas son frecuentes en la tradición de la escenografía barroca tardía, pero los grabados de Piranesi no son un mero capricho escenográfico, sino una crítica sistemática del concepto de 'centro', y ello queda demostrado en la *Pianta di ampio magnifico Collegio* incluida en la edición de 1750 de *Opere varie di architettura*".



_Imagen 99. *Carceri d'invenzione* placa XVI, Giovanni Battista Piranesi, 1761. Grabado, 40,5 x 55 cm. RIBA Library Photographs Collection. Fuente: <http://www.architecture.com>.



_Imagen 100. *Via Appia y la Via Ardeatina*, de *Le Antichita Romane*, Giovanni Battista Piranesi, 1756. Grabado 39,5 x 64 cm. Fuente Piranes 2001.



_Imagen 101. *Carceri d'invenzione* placa VII, Giovanni Battista Piranesi, 1761. Grabado 55 x 41 cm. Fuente: Piranesi 2001.

5.1_Gordon Matta-Clark.

5.1.1_La arquitectura como [interrupción](#).

“Para contrarrestar el concepto de diseño, que implica a la vez buen gusto y universalización, imperativos intemporales, la Anarquitectura consideraba modelos ‘inadecuados’ de espacio: el espacio del derrumbamiento o extracción. En otro caso Matta-Clark se refería a esos espacios como ‘interrupción”.

(Lee, 2000, p.126).

El primero de los tres casos de estudio que analizaremos con mayor profundidad, es la obra del artista visual Gordon Matta-Clark (1943-1978), que si bien no trabaja precisamente en la elaboración y producción de arquitectura tal como la conocemos tradicionalmente, desarrolla una producción íntimamente vinculada con la disciplina, estableciendo una distancia crítica y reflexiva frente a los acuerdos que guían sus bases teóricas y su posterior ejecución. Una distancia que se hará evidente y manifiesta a través de los mecanismo de representación, registro y documentación²⁵⁰ de la obra realizada en tiempo real, cuestionando la búsqueda de verosimilitud que intentan alcanzar tales procedimientos.

En tal contexto resulta necesario aproximarnos al tipo de vinculación que establece Matta-Clark con aquella arquitectura que podríamos definir como legitimada e instalada al interior de su campo disciplinar. Una de las primeras decisiones importantes tomadas por Matta-Clark, que permite reconocer la orientación de su obra respecto a la producción arquitectónica, es el trabajo sobre zonas y edificios en desuso, espacios de abandono y creciente deterioro, pues es posible reconocer aquí una aproximación a la ciudad a contramano de lo establecido.²⁵¹ Si la modernidad implica estrategias claras de organización que a su vez pretenden evidenciar el desarrollo de la sociedad, sectores marginales de Nueva York como el Bronx y Brooklyn²⁵², a los que Matta Clark prestará especial atención, son una evidencia de la disonancia de algunos sectores de la ciudad frente a la idea de progreso, pudiendo ser leídos como fallas del proceso de modernización.²⁵³

²⁵⁰ Como veremos, la definición y alcances de tales términos serán repensados por la producción de Gordon Matta-Clark, fundamentalmente en la medida en que se quiebra la relación subsidiaria que suele vincular a la obra con su registro y/o documentación.

²⁵¹ El propio Matta-Clark (2006a, p.226): explica: “Mi manera de trabajar es conforme con lo posible y al mismo tiempo ampliar el concepto de lo posible. Utilizo el tejido urbano en su estado primitivo, abandonado, y convierto estructuras o espacios en desuso en zonas revitalizadoras. En su estadio final, el espacio en sí es el contenido de la exposición, y con algo de suerte adquirirá vida propia en la comunidad”

²⁵² Una cuestión que influencia el accionar de Matta-Clark, como el mismo explica en una entrevista realizada en Amberes el año 1977: “lo primero que hay que considerar es que yo crecí en Nueva York en esa clase de ambiente. En los años cincuenta y los sesenta, mientras la ciudad evolucionaba a megalópolis totalmente arquitecturada con acero y cristal en el Estilo Internacional, se estaban abandonando, en contraste, grandes zonas que habían sido barrios de vivienda. Eran zonas que quedaban como recordatorio desmoralizante de ‘lo explotas o lo dejas’. Fue la extensión de aquel fenómeno de la ruina lo que me atrajo”(Anónimo,2006,p.250)

²⁵³ “Aquí, como en muchos centros urbanos la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas era un recordatorio importante de la reiterada falacia de la renovación a través de la modernización”(Matta-Clark, 2006b, p.141).

Un conjunto de espacios desatendidos y/o en profunda avería, que interrumpen la regularidad del anunciado avance mediado por la técnica y el predominio de la razón en dirección al progreso, una presencia que además cuestiona la pretendida totalidad del modelo urbano como escenario de la vida cotidiana. En tal sentido, es posible plantear que Matta-Clark demuestra interés por aquellos signos de ambigüedad y distorsión presentes en ambientes que son descuidados por el desarrollo y que simbolizan el fracaso del progreso, como por ejemplo nos demuestra el abandono de grandes edificios industriales construidos para su consecución²⁵⁴, sobre los cuales Matta-Clark desplegará sus intervenciones. Zonas que a su vez son el contexto natural de grupos sociales igualmente excluidos y discriminados, áreas que simbolizan las contradicciones del modelo social y económico, que espacialmente se expresa en la tensión entre habitado/abandonado, nuevo/dañado, riqueza/pobreza, centro/periferia, etc.²⁵⁵, que para Matta-Clark articulan un punto de encuentro y fricción que se revela frente a la homogeneidad impuesta sobre la ciudad, expresando su propia discontinuidad. En definitiva una aproximación el espacio social como escenario de conflictos e interacción.

Para Matta-Clark la arquitectura y los modelos de organización del medio urbano ignoran el material sobrante presente en la ciudad, relegado a la ausencia a través de la imposición de un modo de orden que desprecia las fallas. Un cuestionamiento al espacio como ente abstracto y totalitario, al orden que planifica y manipula formas de vida al interior de la ciudad, desplazando las diferencias, homologando expresiones naturalmente heterogéneas. Una postura crítica frente al dominio de la racionalización que orienta el desarrollo de la ciudad, cuestión evidente en el contexto temporal en el que se desarrolla la obra de Matta-Clark, como ocurre con la Nueva York de las décadas de los sesenta y setenta, un centro de desarrollo científico y material que simboliza un mundo mecanizado y desarrollado.

Matta-Clark trabaja en el espacio de la modernidad, pero elige hacerlo no a partir de aquellas señales y configuraciones evidentes, sino más bien, sobre aquello que está oculto, censurado por las convenciones arquitectónicas consolidadas al interior de tal modernidad. En este contexto de acción, más que ofrecer soluciones que reparen las fallas, restituyendo la unidad y totalidad del modelo de organización propuesto, Matta-Clark se interna en los vacíos, en el espacio de zonas subdesarrolladas, justamente para exponer y hacer evidente la presencia de tales anomalías. Es de esta manera que se produce la relación entre la

²⁵⁴ Cómo explica Robert Pincus-Witten (2006, p.22) “Estos edificios connotaban, para Matta-Clark, el fracaso del privilegio burgués, degradado hasta la explotación y el abandono del gueto, las estructuras descuidadas que se mantienen en pie en nuestras ciudades interiores, sobre terrenos excluidos; los vestigios de empresas anacrónicas como las naves industriales a punto de desplomarse, que nos hablan de una industria marítima internacional antaño floreciente y ahora cosa del pasado”.

²⁵⁵ Al respecto Friedemann Malsch (2000, p.40) comenta: “Las construcciones abandonadas de las que se sirvió Matta-Clark desde 1972 para sus famosos ‘cuttings’, eran mucho más significativos para su interés en los entrecruzamientos de contrarios: habitado-abandonado, riqueza-pobreza, interior-exterior, ciudad-no ciudad, luz-oscuridad, plenitud de sentido-vacuidad, vida-muerte, recuerdo-olvido, individualidad etc. Lo que le condujo a esa actividad en el límite de los ámbitos estéticos y social era el interés-procedente de su adiestramiento en el ideario del Surrealismo y de Marcel Duchamp-en la transformación de todos los estados y situaciones diferenciables”.

arquitectura y las intervenciones de Matta-Clark, quien entenderá el trabajo arquitectónico y su formalización en la ciudad como un símbolo de la dominación cultural imperante.²⁵⁶

Una relación marcada por la tensión permanente, por la voluntad explícita de interpelar a tal estructura de dominación, estableciendo una alternativa que al contrario de la vocación constructiva de la arquitectura, valora la ruina y opera destructivamente sobre lo edificado. Bajo tales parámetros es posible entender la emergencia del término *Anarchitecture*²⁵⁷, utilizado por un grupo de artistas entre los cuales se cuenta el propio Matta-Clark, un concepto que se enfrenta al trabajo arquitectónico tal como lo conocemos²⁵⁸, que intenta abrir otras direcciones, ampliando los límites de la arquitectura como normalización y repetición de soluciones aceptadas. Una actitud que se enfrenta a la vocación constructiva de la arquitectura, a su presencia como imagen referencial.

Si la arquitectura es entendida como una expresión de orden y control que rige la vida del sujeto, la *Anarchitecture* se enfrenta a este afán determinista. Para esto las intervenciones de Matta-Clark tomaran distancia de lo que podríamos llamar estética del objeto²⁵⁹, que predomina en la arquitectura del Movimiento Moderno y que permitió la consolidación del paradigma de la máquina como imagen corporativa de tal expresión arquitectónica. Matta-Clark se despreocupa de la importancia asignada a la composición del objeto arquitectónico, en cuyas estrategias de diseño podemos reconocer el intento por establecer constancias

²⁵⁶ Como es expresado por el propio Matta-Clark (2006c, p.132): “Al deshacer un edificio expreso mi oposición a muchos aspectos de las condiciones sociales actuales. Para empezar, abro un lugar cerrado que ha estado condicionado no sólo por la necesidad física, sino por la industria que malgasta cajas en zonas urbanas y residenciales dentro del contexto que le asegura un consumidor pasivo, aislado, un publico prácticamente cautivo”.

²⁵⁷ Un término que bien podríamos entender como anti-arquitectura y no-arquitectura, como lo expresa Robert Holloway (2000,p.204) : “Sabíamos que tenía que ser una especie de nombre ‘anti’...pero eso parecía demasiado fácil, y no teníamos nada claro que debía ser la última mitad-el aspecto cultural al cual enfrentar el ‘anti’(...)La arquitectura no fue el punto de partida de ninguno de nosotros, ni siquiera para Gordon, pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no sólo la propia construcción o ‘arquitectura’. Ese era el contexto en el que Gordon dio con el término *Anarchitecture* y eso sugiere, quizá, el sentido que todos deseábamos”. En la medida en que, como fue mencionado, la arquitectura para Matta-Clark es la representación de la realidad socio-cultural que se intenta cuestionar. Por tanto la idea de anti supone enfrentarse e interrogar a tal sistema de orden, como es explicado por Gloria Moure (2006, p.25): “*Anarchitecture* es también una actitud contra la especulación, contra la política de la arquitectura, contra la arquitectura represiva, contra los límites establecidos, contra el pensamiento mecanicista y determinista”

²⁵⁸ Como explica el propio Gordon Matta-Clark: “No es arquitectónico en el sentido estricto. La mayor parte de las cosas que he hecho que tienen implicaciones ‘arquitectónicas’ tratan en realidad de la no-arquitectura, de algo que es una alternativa a lo que normalmente se considera como arquitectura” (Béar, 1999, p.2003.). Una relación que también es analizada por Friedemann Malsch (2000, p.37): “Estaba interesado en las formas no sólo de un modo abstracto, sino también en comprar, alquilar, coger, usar poseer, cortar un lugar; todo eso revivía el espacio (...) Su obra está intensamente relacionada con la arquitectura (...)”.

²⁵⁹ Al respecto Donald Wall explica (2006,p.55): “Esa base decidida en el proceso y la performance hace que la arquitectura de Matta-Clark sea absolutamente antitética de la arquitectura orientada al ‘objeto’ que es característica de las fuentes europeas (...) Más bien su arte se insertaría en ese corpus siempre creciente que arranca de gente como Acconi, Moris, Naumann,Smitshon, Levine, Ascher, Bochner y otros que han explorado los aspectos relacionados con el comportamiento y la definición de lugar: gente que parte de un popurrí de influencias-el-arte-como-idea, la psicología del desarrollo, los happenings,etc.-o los factores que se prefiera aducir para la gestación de la ‘constancia de la performance’ como concepto distinto a la ‘constancia del objeto’”.

formales que organizan el espacio. De esta manera, si el Movimiento Moderno entiende al ejercicio arquitectónico como aquél proceso de diseño²⁶⁰ y planificación, Matta-Clark se interesa por un trabajo alternativo a tal postura, centrado en aquéllos espacios sobrantes que a partir de ciertas intervenciones vuelven a ser significados, desarrollando una acción arquitectónica que podríamos definir como no edificante, cuestionando los límites de la disciplina.²⁶¹

Un conjunto de acciones que se enfrentan a la arquitectura como la construcción de un lenguaje inmóvil, la manifestación de un determinado orden social, poniendo atención a áreas y lugares que son revalorizadas por las intervenciones efectuadas por Matta-Clark, ya no a modo de diseño o solución compositiva, sino más bien, exponiendo la tensión entre las estructuras normativas y su anverso oculto. Espacios-fallas de alto caudal reflexivo que son olvidados por la sistematización de la ciudad como ambiente de la vida en sociedad. De esta manera, bajo la mirada de Matta-Clark, la arquitectura dejará de ser pensada como una protección²⁶², como aquella contención que nos resguarda de las incertidumbres y afecciones de la experiencia cotidiana. Una ilusión que para Matta-Clark es necesario romper, para de esta manera desarticular la homogeneidad de una experiencia naturalmente diversa.

Como es planteado por Adriana Valdés, Matta-Clark parece dar con eso otro que también forma parte de la arquitectura, que para tal autora puede ser descrito como su propia sombra.²⁶³ Un conjunto de acciones que la arquitectura se resiste a afirmar, aquello que su condición disciplinar y su campo de legitimación rechaza permanentemente. Un trabajo que evidencia la vulnerabilidad de la arquitectura expresada en sus ruinas, deterioros y demoliciones que desde los márgenes del paisaje urbano cuestionan el control edificante de la arquitectura y la modernidad.

²⁶⁰ Una labor que además, desafiando la noción de autonomía y la imagen individual del arquitecto-diseñador, supondrá un ritual compartido en el cual el acto concreto de llevar a cabo cortes, perforaciones y derrumbes es realizado de manera colectiva.

²⁶¹ Que justamente exige y requiere operaciones contrarias a la lógica proyectual, como es explicado por Dan Graham (1999, p.213) “Deshacer, destripar, desconstruir un edificio supone una declaración contra las convenciones de la práctica profesional. Destruir en lugar de construir (o reconstruir) un edificio equivale también a una inversión de la doctrina arquitectónica funcional. Mientras Mies van der Rohe, por ejemplo, solía construir con materiales como vidrio y acero para revelar tanto la estructura material como el interior puesto al descubierto, Matta-Clark busca ‘huecos, vacíos sin desarrollar’ ya existentes”.

²⁶² Como es explicado por Adolfo Vásquez Rocca (2008): “Una casa nos acerca a las cosas, acentúa nuestra capacidad de intervenir sobre ellas dominándolas. En lugar de esta contención y cierre arquitectónico habituales, las intervenciones de Matta-Clark permiten una apertura, un despliegue de gestión deconstructivas”.

²⁶³ Adriana Valdés sostiene que (2006, p.193): “Una manera posible de pensar el trabajo de Matta-Clark podría ser mirarlo desde la arquitectura y su sombra, desde lo que la tarea arquitectónica como tal no puede afirmar, desde lo que rechaza, desde el reveso mismo del poder de la arquitectura, desde las zonas de vulnerabilidad de la arquitectura. Desde las ruinas, el deterioro y la demolición, desde la deriva de los entornos urbanos y de los barrios, desde lo que las superficies tersas esconden, desde las fallas del terreno y las aserruchadas de piso, desde lo que hace tambalear la edificación y se opone a su carácter habitable”, y agrega “De hecho, implica ‘la liberación del espacio’, algo así como un ‘espacio negativo’, según dijo el mismo alguna vez. La arquitectura se relaciona con lo habitable; se aprecia en ella la sensación de lo arquitectónico. El recorrido de las obras de Matta-Clark, en cambio, producían (se dice insistentemente) una sensación de vértigo, algo así como el correlato objetivo de la sombra de la arquitectura, una erradicación de la habitabilidad de los espacios y proporciones arquitectónicas. Se crea así un espacio profundamente inquietante el de ‘la movediza, tenue relación entre vacío y superficie’, según sus propias palabras”.(2006,p.194)

5.1.2_ Subvertir el lenguaje.

“Del edificio del lenguaje se eliminan palabras en un movimiento que se abre camino a través del edificio como si se tratara de eliminar cuidadosamente su columna vertical semántica. Se perforan cimientos, se resquebrajan fachadas, se eliminan piedras angulares, pero el edificio no se derrumba. Su lógica queda simplemente intervenida en un acto de ‘discreta violación’ (Matta-Clark) de su sentido de valor, de su sentido de orientación. La imagen del mundo como una estructura arquitectónica (un edificio) quedó despojada de sus metáforas más tópicas (‘pilares de la sociedad’, ‘estructuras coherentes’, ‘fundamentos teóricos’)”.

(Brouwer, 1999, p.51).

A partir de la relación que se establece entre las intervenciones de Matta-Clark y la arquitectura, es posible identificar un intento por liberar al espacio de aquellas operaciones que lo configuran y limitan. Un espacio que bajo estas condiciones se convierte en una instancia inquietante, cuestión que, como ya fue mencionado, se contrapone a las acciones y operaciones constructivas propias de la arquitectura.

En esta dirección resulta significativa la intervención *Window Blow-out* (1976)²⁶⁴ efectuada por Matta-Clark sobre el edificio del *Institute for Architecture and Urban Studies* (New York), una acción que demuestra en forma simbólica el enfrentamiento con la arquitectura establecida, con el área de estudio y conocimiento que esta establece.²⁶⁵ Una oposición que se manifiesta en las ventanas quebradas del edificio del *IAUS*, que Matta-Clark intenta homologar con la situación en que se encuentran las viviendas del South Bronx, cuyas ventanas son destruidas por sus propios habitantes. Una intervención sobre y a partir del lenguaje arquitectónico, que intenta expresar los pliegues que se esconde bajo su pretensión de unidad y coherencia, propiciando una condición vertiginosa capaz de articular un campo, en esta oportunidad reflexivo y no de legitimación, en torno a los alcances de la labor arquitectónica, tratando de despojar al espacio de sus lecciones aprendidas.

Si el espacio es entendido como un campo semántico²⁶⁶ que asegura su comprensión de acuerdo a ciertos parámetros y convenciones que se vuelven inmutables, Matta-Clark propicia la alteración de tal aprendizaje²⁶⁷,

²⁶⁴ La intervención *Window Blow-out* fue realizada en el marco de la exposición *Idea as model* del 1976 en el *Institute of Architecture and Urban Studies* de Nueva York. La obra intervenía las ventanas de edificio en que se realizaba la exposición, destruyéndolas a balazos, procedimiento que era acompañado por una serie de fotografías de viviendas de la zona del South Bronk, estableciendo la relación entre la violencia provocada por Matta-Clark y la efectiva presencia de ésta en la ciudad de Nueva York. En este trabajo, se ataca a la arquitectura como disciplina desvinculada de los problemas y afecciones reales que afectan a la sociedad. La intervención de Matta-Clark es finalmente retirada de la exposición, cuestión que de alguna manera simboliza la distancia entre la obra del autor y la disciplina arquitectónica.

²⁶⁵ Al respecto es interesante mencionar que Gordon Matta-Clark estudió arquitectura en Cornell University entre los años 1963 y 1968, por tanto tiene una aproximación a la enseñanza formal de la disciplina, frente a la cual sus intervenciones se revelan.

²⁶⁶ Cómo es analizado por Corinne Diserens (2000,p.52) , Gordon Matta-Clark “Quería alterar todo el espacio hasta sus mismas raíces, lo que significaba un reconocimiento del sistema total (semiótico) del edificio, no según ningún método idealizado, sino mediante el uso de ingredientes reales de un lugar (...) Así pues, por una parte, alteró las unidades existentes de percepción normalmente empleadas para discernir la totalidad de un objeto.”

resignificando los lugares que reciben sus intervenciones y modificando la percepción habitual de estos por parte de sus habitantes. Una alteración que permite entender que el espacio y su significación no son condiciones permanentes ni inmutables, sino más bien, un orden posible de trasgredir justamente a través de acciones que permiten su transformación radical. Un proceso de metamorfosis y transgresión que se hace explícito físicamente, a través de cortes, perforaciones y despieces que permiten desarticular la sintaxis inicial que configura el lenguaje formal del espacio. Una deformación lingüística que al igual como ocurre con la obra de Giovanni Battista Piranesi, se trasunta en imágenes contradictorias que se oponen a los procedimientos de lectura inequívoca propuesta por la modernidad.

Las intervenciones de Matta-Clark deshacen las secuencias lógicas preestablecidas, desarmando la totalidad y la unidad del espacio, desorientando el sentido de ubicación establecido por aquellos edificios sobre los cuales se actúa. De esta manera, si el lenguaje que define al edificio es pervertido, será intervenido también el sistema de valores que convierte a su presencia en algo comprensible, una distorsión que no es sólo formal, que también apela al quiebre de la idea de función²⁶⁸ como parámetro de coherencia, definición y regulación de los modos de habitar por parte del sujeto. Para Matta-Clark el hecho de que los edificios funcionen o no funcionen no resulta relevante, pues para él la preocupación prioritaria sobre tal parámetro, omite la reflexión en torno a las condiciones y calidad de vida ofrecida por tales edificios. En tal sentido, la operación de desfuncionalización de los edificios llevada a cabo por Matta-Clark, pretende evitar que usos y acciones en el espacio se fijen de manera inmutable, afianzando estructuras pretendidamente irreversibles. Como ocurre en intervenciones como *Splitting*²⁶⁹ (1974), frente a estructuras cerradas Matta-Clark propone liberar información, desvirtuando el alcance de lo ya conocido, contradiciendo la lógica de significados preestablecidos, cuestionando las afirmaciones que sostienen, literal y simbólicamente al edificio. En tal sentido *Splitting* resulta una intervención emblemática, en la medida en que intervenir la estructura de una casa tradicional de los suburbios de Estados Unidos, supone enfrentarse a las convenciones arquitectónicas relativas a los cierres y aperturas posibles y aceptadas.²⁷⁰ Frente a estas condiciones, el corte transversal propuesto por *Splitting* no

²⁶⁷ Una alteración que manipula lo que podríamos definir como sintaxis del espacio, antes cerrada, desintegrando y desarticulando las secuencias y correspondencias establecidas entre las partes. De esta manera, junto con deshacer el espacio, se intenta deshacer su significado, subvirtiendo el lenguaje arquitectónico.

²⁶⁸ Como explica Marianne Brouwer (1999,p.52), aludiendo a lo dicho por el propio Matta-Clark: “Desnudar, volar, caer, desestabilizar, abrir, crear huecos y abismos,escavar,despedazar,poner al descubierto las estructuras más íntimas de la arquitectura. Todo ello debe revelar la arquitectura como un lenguaje y actuar contra su telos perspectivista. ‘La autentica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista, en la medida en que esta farisaica responsabilidad profesional ha omitido cuestionar o reflexionar la calidad de vida que ofrece’”.

²⁶⁹ Intervención realizada en Englewood, Nueva Jersey. La obra consistió en dividir por la mitad una casa tradicional, de un conjunto residencial que iba a ser destruido. Al respecto, Adriana Valdés comenta (2006, p.193): “La intervino, transformando algo familiar en el escenario de la extrañeza. Abrió boquetes en muros que pronto ya no existirán. Creo otros trayectos, otras perspectivas, otros entramados de luz: anarquitectura. Alguien habló a propósito de *Splitting*, de una violación de domicilio, restituyendo a esta expresión su connotación más corporal y violenta. En esta obra tomó una disposición arquitectónica doméstica y banal, y la transformó en otra cosa, en un dispositivo donde vaga, de manera fantasmal la sombra de la arquitectura, el reverso de su poder”.

²⁷⁰ Una operación que tensiona la lectura del espacio precisamente a partir de la concurrencia de la forma original y su desintegración, la totalidad y el fragmento, transgrediendo imágenes, formas y funciones que parecían inalterables, abriendo camino a la ambivalencia. Como explica el propio Matta-Clark: “Una de las convenciones en

solo arruinará el valor de uso de la vivienda, sino también, convierte en accesible aquello que permanece oculto, como ocurre con el sótano o la estructura del tejado de la vivienda, siendo liberados a modo de información visual contradictoria que cuestiona los parámetros de coherencia propuestos por la espacialidad de una vivienda familiar. Un intento por desarticular la unidad e integridad que sostiene la idea de casa como espacio de protección.

Así, intervenciones como *Splitting* o *Bingo* (1974)²⁷¹, que también trabaja sobre la casa como arquetipo de modos de vida de la cultura americana, como refugio y seguridad, transforman lo familiar en extrañeza, enfrentándose a la inmovilidad del lenguaje, como también ocurre con el corte transversal realizado en *A Whole House :Atrium Roof* (1973).²⁷² Una proposición de nuevas lecturas, que se enfrentan a la mantención y perdurabilidad en el tiempo de la condición y posición de las cosas, pues frente a lo construido Matta-Clark interpone el corte o fractura que libera e interrumpe, fragmentando la unidad espacial. Un proceso deconstructivo que permite abrir la relación entre las partes que configuran la obra de arquitectura y de éstas con el exterior, desvirtuando el procedimiento tradicional y aceptado que define al ejercicio arquitectónico: construir, edificar y establecer funciones.

Una deconstrucción que en algunos caso enfatiza el abandono, deterioro y muerte de algunos edificios, evidenciando, como hemos planteado aquí, la falla del sistema normativo asociado a la arquitectura y a la ciudad entendida como planificación. Tal es el caso de la obra *Conical Intersect* (1975)²⁷³ que interviene edificios obsoletos de un barrio tradicional de París como es el Beaubourg.²⁷⁴ Un trabajo que al enfatizar y exponer la condición de ruina de tales edificios abandonados interrumpe la secuencia lógica de continuidad del tiempo lineal propuesto por el progreso, en la medida en que lo antiguo emerge a modo de fragmento en el paisaje contemporáneo, resinificando su presencia.

los edificios son las aperturas, y la naturaleza de las aperturas y los cierres está por lo general bastante establecida, es bastante estática. En este proyecto (*Splitting*), en lugar de ser la inaccesibilidad un interés primario se liberó una gran cantidad de información visual de modo que aunque fuera difícil llegar al tejado y al sótano, estos quedaron liberados de ser aéreas ocultas". (Béar 1999, p.207).

²⁷¹ Como explica Robert Holloway (2000, p.209): "Las obras de Matta-Clark *Splitting* y *Bingo* abordan la casa suburbana como arquetipo. Para Matta-Clark, esta imagen simbolizaba la típica casa americana de clase media, un objeto considerado como algo no sujeto a cambio o no susceptible al cambio". En el caso de *Bingo*, Matta-Clark desarma y remueve la fachada de una casa abandonada en las Cataratas del Niágara, cortándola en nueve rectángulos equivalentes. Parte de los restos de la operación son trasladando a *Artpak*, parque de esculturas cercano.

²⁷² Intervención desarrollada en Génova, sobre una oficina abandonada. En esta ocasión la intervención se realiza una sección total del edificio, vinculando las paredes el techo y las puertas a través de aberturas de luz, exponiendo la estructura oculta del edificio.

²⁷³ Obra realizada en el marco de la Bienal de París del año 1975. La propuesta desarrolla una perforación a través de dos edificios contiguos construidos en el siglo XVII, destinados a ser demolidos y cercanos a la localización del Centro Georges Pompidou, cuestionando precisamente a través de la evidencia del abandono y el deterioro, las secuencias de desarrollo urbano.

²⁷⁴ Una cuestión que puede entenderse en el contexto de una estrategia mayor por parte del trabajo de Matta-Clark: "No se añaden edificios nuevos al mundo, lo que se gana es volver a estar accesible el tiempo histórico o la memoria popular de la ciudad. Matta-Clark suele centrarse cada vez más en una sola sintaxis vernácula (casas edificadas en serie, casas adosadas del siglo XVII, etc.), y a través de su deconstrucción abrir las relaciones externas del edificio por él seleccionado (y, por implicación, las de otros edificios próximos o de estilo similar) a otras maneras de concebir la propiedad, lo público y lo privado". (Graham, 1999,213).



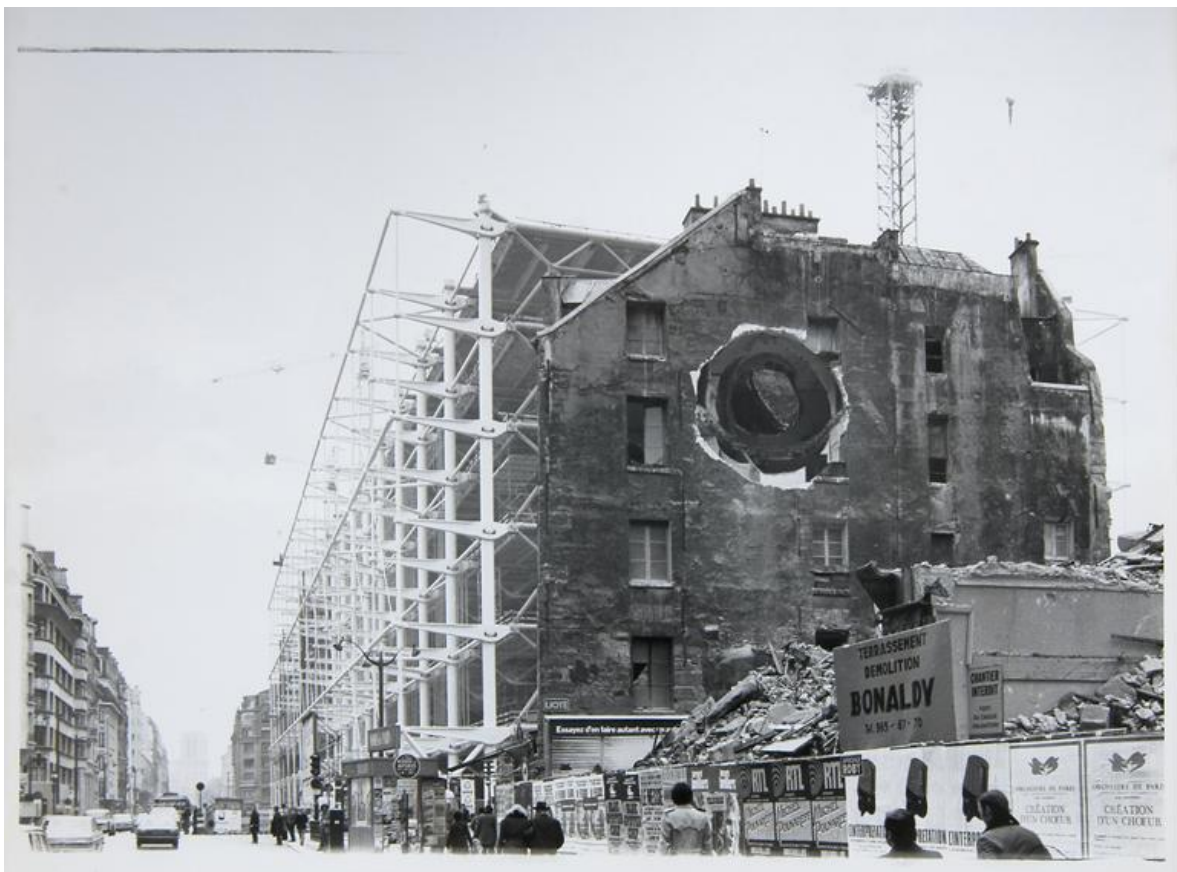
_Imagen 102. *Window Blow-Out*, Gordon Matta-Clark, 1976. Fotografía Blanco y negro 26,8 x 34 cm. Generali Foundation Collection, Vienna, © The Estate of Gordon Matta-Clark. Fuente: Moure 2006.



_Imagen 103. *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974. Fotografía Blanco y negro 20,3 x 25,4 cm. Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Fuente: <http://www.macba.cat/es>.



_Imagen 104. *Bingo* Gordon Matta-Clark, 1974. Cuatro Fotografías Blanco y negro 73 x 81 x 2,5 cm. Derechos: David Zwirner, Nueva York y los herederos de Gordon Matta-Clark. Fuente: Moure 2006.



_Imagen 105. *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975. Fotografía Blanco y negro 20,3 x 25,4cm. Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Fuente: <http://www.macba.cat/es>.

Tal como es planteado por Walter Benjamin²⁷⁵, los cortes y perforaciones efectuados por Matta-Clark sobre los antiguos edificios del Beaubourg actualizan su presencia, haciendo emerger al pasado a modo de discontinuidad del orden establecido por el tiempo presente. Una intervención que propicia la comprensión del espacio como ámbito de tensión y conflicto, justamente a partir de la relación interactiva entre la ruina y la voluntad de progreso. Así, la paradoja que nos plantea la obra de Matta-Clark es que la destrucción e intervenciones a partir de la obsolescencia²⁷⁶ pueden llegar a ser más significativas para el habitante que nuevos edificios.²⁷⁷ Una significación que es posible, como ocurre en el caso de la intervención *Conical Intersect*, a partir de la apertura de estructuras herméticas que provocan nuevas lecturas que escapan al dominio de lo establecido. El acto de cortar o perforar un edificio supone justamente una estrategia de apertura que permite la emergencia de lo desconocido, muchas veces a modo de inquietante sorpresa. Bajo estos parámetros, conceptos como inestabilidad, aleatoriedad o indeterminación son incorporados al ámbito arquitectónico, enriqueciendo y complejizando el lenguaje que formaliza a la arquitectura. Una inclusión que como hemos visto, también sigue una confrontación, justamente entre aquella formalización y sus desorden, que intenta afectar las bases y cimientos a partir de los cuales se definen y desarrollan las repuestas arquitectónicas asociadas a la imposición de un determinado orden social.

En estas condiciones es posible plantear que las intervenciones efectuadas por Matta-Clark proponen un desafío a la rigidez que suele definir los parámetros de comprensión del lenguaje arquitectónico. Una rigidez que para Matta-Clark suele dar pie a una condición coercitiva y represiva del espacio sobre sus habitantes. Frente a este panorama, la secuencia de cortes, perforaciones y desplazamientos que encontramos en la obra de Matta-Clark, son la manifestación del intento de ruptura de aquellas categorías que, como es planteado por Peter Eisenman, se convierten en convenciones, intentado interrumpir la aceptación de aquél usuario cautivo, una acción transgresora²⁷⁸ que se aproxima a la totalidad del lenguaje para posteriormente desmantelarlo. En

²⁷⁵ Como es explicado por Judith Russi Kirshner (1999, p.59) “Las radicales destrucciones de Matta-Clark iban por delante de su tiempo, justamente a medida que intentaban retroceder en el tiempo de desenterrar. Como Smithson y últimamente inspirado por Walter Benjamin, Matta-Clark creía que las ruinas son emblemáticas y que sirven mejor para proporcionar un significado alegórico que las estructuras completas”.

²⁷⁶ Desafiando la premisa que vincula al arquitecto con el diseño de formas nuevas y originales, que incluso en el contexto de la primera mitad del siglo XX exigirá la ruptura con el pasado, Matta-Clark trabaja más bien la reformulación o reacomodo de formas existentes, a través de cortes, aperturas y distorsiones, que pueden ser entendidas como la contra interpretación de las reglas de composición que determina al espacio hasta antes de su intervención.

²⁷⁷ Es precisamente la utilización de tales espacios abandonados presentes en el tejido urbano y su transformación, que por lo general llega a ser radical, lo que permite la resignificación de su presencia por parte del habitante.

²⁷⁸ Una transgresión que como plantea David Cohn (2000, p.85) puede ser incluso leída en clave política, en la medida en que se enfrenta a la quietud e inmovilidad del poder, traducidos a la ciudad como modelo de organización: “la idea misma del recorte tiene una carga transgresora, politizada: penetrar debajo de la piel acabada, domesticada, del entorno edificado, por debajo de sus papeles pintados, sus molduras y sus suelos barnizados, para sacar a la luz las tripas y los procesos que sirve de soporte a la superficie pictórica, aparentemente inmutable, de la vida cotidiana. Los recortes de Matta-Clark son una afirmación del proceso transformacional sobre

tal sentido, la idea de recorte supone penetrar en aquello inicialmente impenetrable, pensando una ciudad abierta a su resignificación permanente, sacando a la luz eso otro que aparentemente no tiene lugar o por lo menos posibilidad de ser visualizado y que por esta misma condición se convierte en permanente.

Matta-Clark se enfrenta al concepto de diseño y universalización que dominó a la arquitectura durante la primera mitad del siglo XX, desarrollada fundamentalmente a partir del predominio de la razón. Frente a esta arquitectura, devenida en modelo, las extracciones y derrumbes de Matta-Clark se convierten en expresiones espaciales inadecuadas que, como es planteado por Walter Benjamin, interrumpen la continuidad y concatenación de las cosas y los significados. Ahora bien, como veremos a continuación, las acciones deconstructivas realizadas por Matta-Clark sobre escenarios físicos y concretos también tienen su correlato en el registro y representación gráfica de las intervenciones. Una labor que al igual como ocurre en el caso de los edificios y la ciudad, cuestiona las convenciones aprendidas de la representación gráfica en arquitectura, que en este caso serán incluso audiovisuales, cuestionando el concepto de representación y la idea de documentación y registro de trabajos realizados en tiempo real.

la imagen pictórica estática, una transformación politizada de la quietud burguesa que surge de su experiencia del Soho”.

5.1.3_ La representación como acción crítica. [Más allá del registro y la documentación.](#)

“Su trabajo afirma la voluntad de eliminar la distancia entre la obra de arte y la experiencia de encontrarse en un espacio y en un tiempo concreto. Sortear así la re-presentación, en una aspiración indisociable del proyecto político de desarrollar nuevas formas de vida y experiencia en el aquí y ahora, nunca más pospuestas ni delegadas”.

(Expósito, Villouta, 2000, p.230).

Como hemos podido apreciar, el intento de transgresión realizado por las intervenciones de Matta-Clark no corresponde solamente a una cuestión formal, sino que también, se hace evidente a nivel significativo en la medida en que interrumpen la coherencia del lenguaje arquitectónico. Pues bien, más allá de estos dos planos de acción, podemos identificar un tercer ámbito relevante: las obras de Matta-Clark exigen un esfuerzo físico, de desplazamiento y percepción por parte del sujeto para poder llevar a cabo la experiencia propuesta por tales instancias de alteración. De esta manera, la aproximación en tiempo real a estas operaciones, expone al habitante a un equilibrio inestable y precario, que como es planteado por Marianne Brouwer, lo obligan a exponerse a la experiencia²⁷⁹, a modo de trapecista que se desplaza entre escombros y recortes, de igual modo como lo hace Matta-Clark al momento de ejecutar la obra.

Una percepción que por lo demás se encuentra dañada y alterada en relación a sus modos habituales, a partir de las extracciones e incisiones que generan vistas múltiples e inesperadas, que reorganizan el recorrido y el desplazamiento al interior del edificio intervenido. Un proceso de desorientación de los hábitos de apreciación del espacio que desafía los parámetros habituales que organizan y dirigen el proceso de percepción llevado a cabo por el sujeto.²⁸⁰ Una especie de cortocircuito que opta por la complejidad que se antepone a una visión única, reorganizando el orden y la jerarquía de las relaciones espaciales: arriba/abajo, interior/exterior, abierto/cerrado, etc. Bajo estos parámetros, el espectador-habitante de las intervenciones de Matta-Clark se enfrenta a una experiencia que bien podríamos definir como extrema, a partir de los conflictos y fracturas que afectan al espacio, quebrando también los modos de percepción. Ahora bien, en términos concretos, como es reconocido por el propio Matta-Clark²⁸¹, es muy poca la gente que tiene la oportunidad de experimentar sus

²⁷⁹ Marianne Brouwer (1999, p.51) sostiene “Su transgresión es total, un esfuerzo físico: desenterraba cimientos, seccionaba techos, paredes, suelos, muchas veces en situaciones que exigían un equilibrio precario. Todo aquel que iba a ver su arte tenía que saltar, hacer equilibrios, agarrarse de cualquier cosa que se presentara como un ancla más o menos segura, imaginarse la posibilidad de caer al vacío a través de sus recortes. De hecho uno tiene la impresión de que se trataba de hacer repetir a cada espectador el trabajo de trapecista del propio Matta-Clark, exponerse a la misma experiencia, tan espantosa como estimulante, de suprimir la tierra firme bajo sus pies, soltar casi literalmente todo aquello que supone un hogar esencial: ‘Las tripas eran como un abismo que abría la tierra a sus pies’”.

²⁸⁰ Una operación que por ejemplo podemos reconocer en una intervención como *A W-Hole House* o *Splitting*, en la cual Matta-Clark realiza secciones radicales sobre edificaciones arquitectónicas, propiciando la emergencia de nuevas vistas, deformando de manera crítica los puntos de observación habituales de su espacialidad, violando el sentido de orientación.

²⁸¹ Gordon Matta-Clark expresará su interés por que las personas experimenten sus intervenciones: “Nadie en Estados Unidos fuera de New York ha visto-muy pocas personas lo han hecho-ninguno de mis proyectos. Prefiero ver a las personas que se desplazan a través de la obra que he creado, que tengan un contacto directo con mi trabajo” (Peliowski,2009,p.4).

intervenciones en tiempo real, por la dificultad en el acceso a las zonas en que se producen las intervenciones y fundamentalmente, por el carácter efímero de estas.²⁸² En tales condiciones surge la necesidad de registro y documentación²⁸³ de las intervenciones efectuadas, una representación que al igual que las acciones concretas sobre el espacio, evitará una lectura única dando paso a un registro igualmente inquietante y desconcertante. De este modo, se produce un vínculo conceptual entre la obra y lo que podríamos llamar su registro, pese a que como veremos, el material producido supera y extiende los límites que tal condición sugiere. Una labor que amplía los mecanismos de registros generados en torno a las intervenciones, utilizando dibujos, fotografías y videos que en términos formales también rechazarán las convenciones, como por ejemplo ocurre con la noción de encuadre²⁸⁴, cuestión que propiciará una experiencia desconcertante al momento de su comprensión, cuestionando la exigencia de verosimilitud entre la obra y su registro.²⁸⁵ Los medios de representación utilizados por Matta-Clark también se encuentran en tensión, predominando el uso del collage y el montaje, complejizando la recepción de la información entregada. Tal desarrollo representacional es incómodo, en la medida en que valoriza la experiencia de una lectura que exige al

²⁸² Nuevamente aquí es posible establecer el vínculo con Walter Benjamin y aquel destello que emerge para interrumpir, cuya mantención en el tiempo formalizaría su presencia, restándole capacidad de acción crítica sobre el orden establecido. Si la obra está determinada por un tiempo limitado, su registro tampoco pretende la perduración de su presencia, sino más bien, generar otra instancia reflexiva a partir de ella, convirtiendo al registro en una acción crítica en sí misma. Al respecto Thomas Crow (2000, p.66) plantea “La duración real de la obra fuerte es limitada, porque su presencia está en contradicción irreversible con la naturaleza del espacio que ocupa. La contradicción es la fuente de su elocuencia, una duración tan breve es una condición de su significado y es algo que se presupone en sus condiciones de existencias. Si la pieza pudiera persistir indefinidamente la contradicción sería ilusoria”.

²⁸³ También podría ser expuesto de esta manera: la generación de un registro que exceda su capacidad documental, que no intenta recomponer la obra a través de sus medios de representación.

²⁸⁴ Una situación que además se refuerza con otro tipo de modificaciones formales, como la utilización de líquidos o emulsiones que acentúan determinado color, la presencia de signos de la película fotográfica, la inclusión de su borde, etc., que se emparentan con la deconstrucción y montaje realizado en las intervenciones físicas. Como menciona el propio Matta-Clark (Russi Kirshner, 1999, p.62): “Hay el collage y el montaje. Me gusta mucho la idea de romper, de la misma manera en la que yo corto edificios. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente violable”. De esta manera, podemos reconocer que en la producción gráfica de Matta-Clark no hay una búsqueda de soluciones asociadas a la alta tecnología (high tech), sino más bien, su expresión material es análoga a lo ocurrido en los espacios intervenidos, en los cuales la ruptura y fragmentación se evidencia en la composición física del edificio (muros derruidos, escombros etc.) La presencia del papel fotográfico, su recorte o acumulación son una evidencia física de que la fotografía también ha sido intervenida y manipulada. En esta dirección quizá la obra más representativa es la manipulación a la que es sometido el registro pueda ser *Walls Paper* (1972). En tal obra, el registro se convierte en un objeto material que adquiere una presencia física importante. El trabajo consiste en la acumulación de copias de fotografías cuyos motivos son los muros derruidos del Bronx, realizados sobre papel offset que se apilan uno sobre otro, adquiriendo espesor y presencia. Tal grupo de fotografías se instalan en el espacio de la galería Greene Streety. A partir de la calidad técnica del papel y su superposición, articulan un objeto de similares características físicas a la de los muros fotografiados, deteriorados y en mal estado.

²⁸⁵ Al respecto Judith Russi Kirshner (1999, p.62), sostiene “Los collages fotográficos de Matta-Clark, reconstrucciones disyuntivas y de dos dimensiones de sus obras en edificios, hacen más manejable pictórica y ópticamente lo que había sido fragmentario y físicamente imponente, pero lo hacen sólo confundiendo puntos de vista, enfatizando violentas adyacencias, exhibiendo penetraciones. Representan la actividad y el proceso de Matta-Clark, pero no pueden recuperar la sensación de estar allí; repitiendo el proceso de fabricación a una escala menor sustituyendo la sierra con la película fotográfica y con las tijeras. No hacen nada para aliviar el hecho de que la premisa fundamental de la obra es problemática, situada como lo está entre desrealizaciones desorientadoras de vacíos y representaciones reconocibles de totalidades, entre las exigencias de una acción del mundo real y la reproducción fotográfica”.

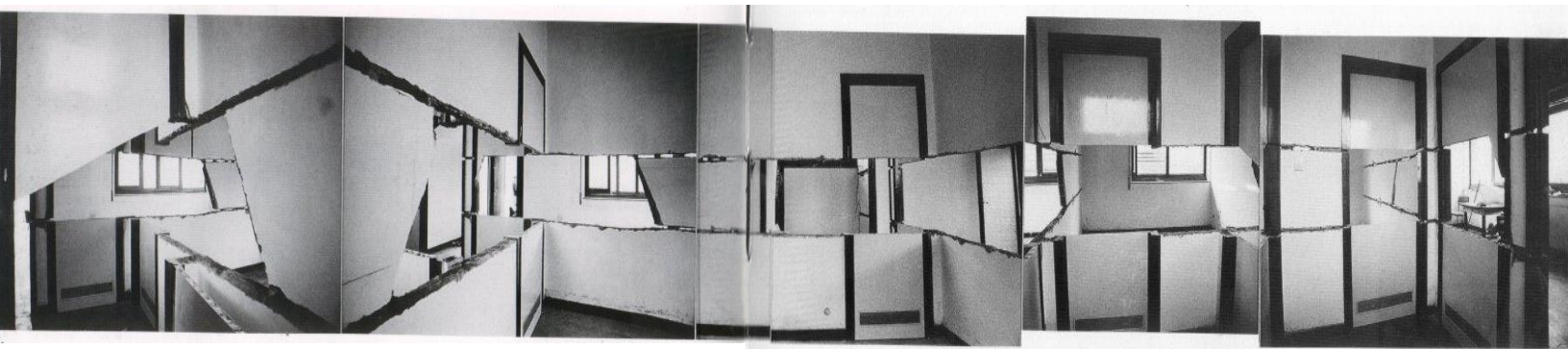
espectador descifrar lo expuesto, que parece siempre en movimiento y transformación. Así, el proceso de representación se convierte en una acción reflexiva en sí misma, que incluso puede llegar a independizarse de manera absoluta de la obra que le da origen, generando dos o más intervenciones distintas pero igualmente críticas. Los sistemas de representación utilizados por Matta-Clark permiten una aproximación a la complejidad, abriendo un campo a interpretar por el sujeto, precisamente a partir de la disolución de las direcciones, orientaciones y sentidos esperados.

Esto ocurre por ejemplo en *Bronx Floors: Threshold* (1972) cuya superposición de imágenes supone una distorsión evidente del sistema perspectivo, cuestionando el predominio de tal modo organizativo como herramienta que otorga profundidad a la lectura del espacio representado sobre el plano. Las fotografías que forman parte de *Bronx Floors: Threshold* configuran una ventana perspectiva, recordando la recomendación de Alberti, pero en esta ocasión seriamente alterada y modificada.²⁸⁶ Una condición que una vez más pone al espectador en una situación de extrañeza respecto a la orientación presumiblemente normal del espacio que se observa, interponiéndose en la recepción de códigos aprendidos de percepción espacial, desligándose de la tradición pictórica asociada al manejo perspectivo. De esta manera, el trabajo fotográfico, su superposición y manipulación, puede ser homologado con la voluntad que activa la intervención espacial y formal *in situ*, propiciando la confusión y desconcierto del usuario-habitante.

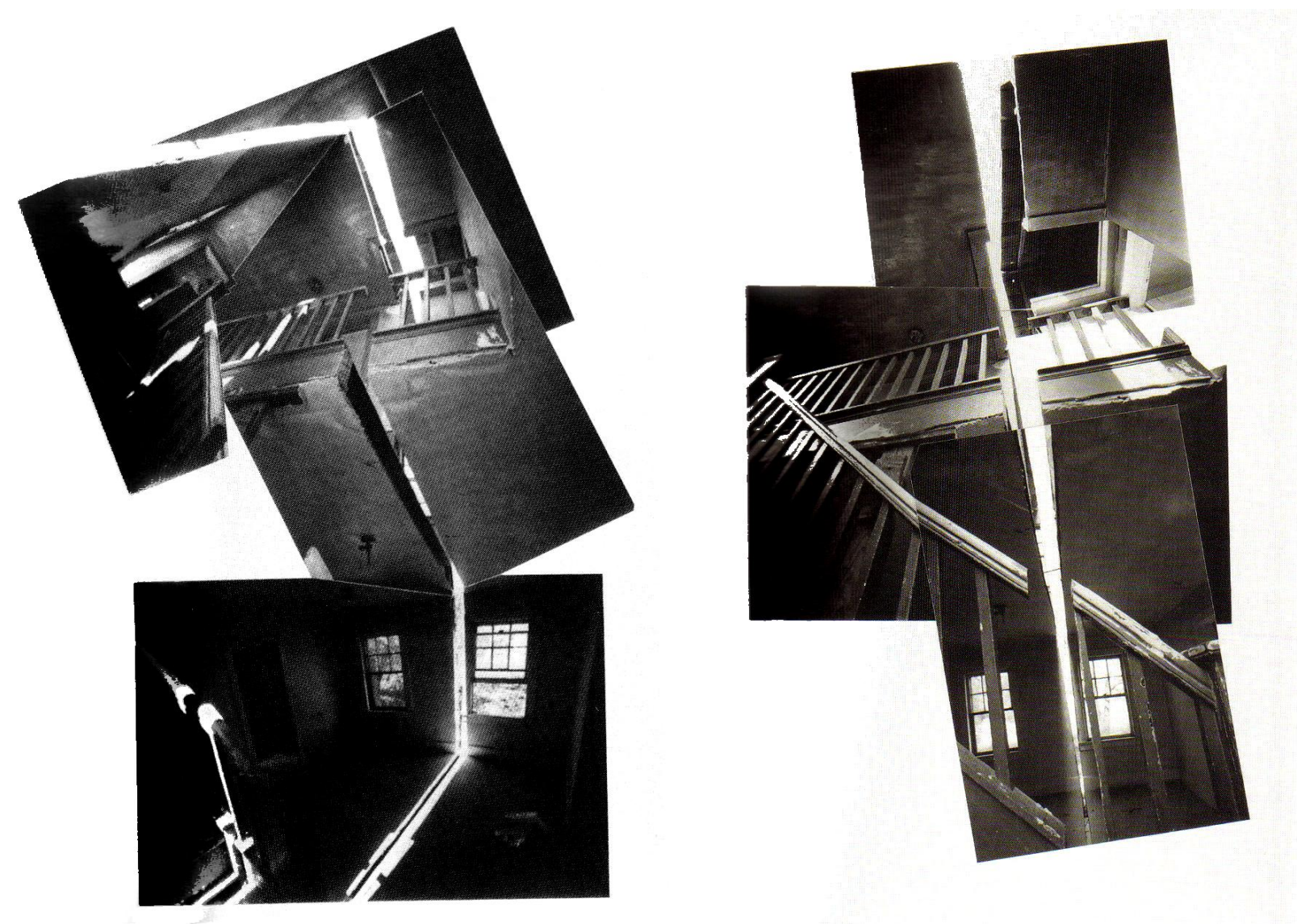
Un trabajo fotográfico que se caracteriza por ser una representación dinámica, tomando distancia de la quietud e inmovilidad que suele definir a las imágenes arquitectónicas. Un ejemplo relevante en este sentido es la secuencia fotográfica desarrollada en asociación al corte transversal *Splitting*²⁸⁷, que a través de la técnica del collage refuerza la dinámica y movimiento presentes en la propia intervención, ofreciendo a partir del montaje y la acumulación de imágenes ángulos de visión que parecen imposibles de reconocer en el espacio concreto de intervención por parte del observador, explicitando la ruptura del sistema perspectivo, complejizando el reconocimiento de las coordenadas de ubicación. Un conjunto de imágenes que pese a la constancia de ciertos elementos, como su expresión en blanco y negro, fragmentan la visión espacial de la casa y su configuración.

²⁸⁶ Al respecto Pamela M. Lee (200, p.106) sostiene: “Una imagen *Threshold*, por ejemplo, abre una cavidad en forma de ele casi alineada con el plano de la foto, que aparece inicialmente como figura (*gestalt*) fuerte sobre un plano en gran parte blanco, pero ligeramente inclinada para desvelar su disposición arquitectónica. Rápidamente, no obstante, esta ‘figura’ es entendida como ausencia o agujero: un ‘umbral agujero’ por el cual se puede entrar en la imagen fotográfica. Sin embargo, lo que inicialmente se lee como un tratamiento paródico, del espacio albertiano, una lateralización de la ventana perspectiva como agujero, se complica en el transcurso de la observación (...) Aún así, la fotografía refunde más cosas. Genera una metáfora de transparencia visual-una referencia óptica de la ventana perspectiva-para las contorsiones de un espectador incorporado al espacio arquitectónico. Tomada por el artista con el cuello estirado hacia el techo, sitúa al espectador empáticamente, en una posición extraña con respecto a la orientación pictórica de la imagen. En este derrumbamiento del espacio arquitectónico dentro del espacio pictórico, Matta-Clark sigue que ambos se apuntan el uno al otro, incluso se apoyan el uno al otro, en una mareante relación condicional contenida en el seno de la fotografía”.

²⁸⁷ “(...)En un chalet adquirido por el marido de la conocida galerista (Holly Solomon) en el número 332 de Humphrey street, en Englewood, una localidad de Nueva Jersey, y que iba a ser demolido unos meses después, Matta-Clark, sierra eléctrica en mano, la ‘deshoja’ a conciencia, cortándola de arriba abajo, de techo al sótano, por la mitad de su volumen y luego tomo numerosas fotografías que dieron pie a una serie de montajes y de collages fotográficos, tanto en blanco negro como en color, que dislocan completamente los espacios que representan. O que ofrecen al espectador una serie de ángulos de visión imposibles”. (Jiménez, 2000, p.138).

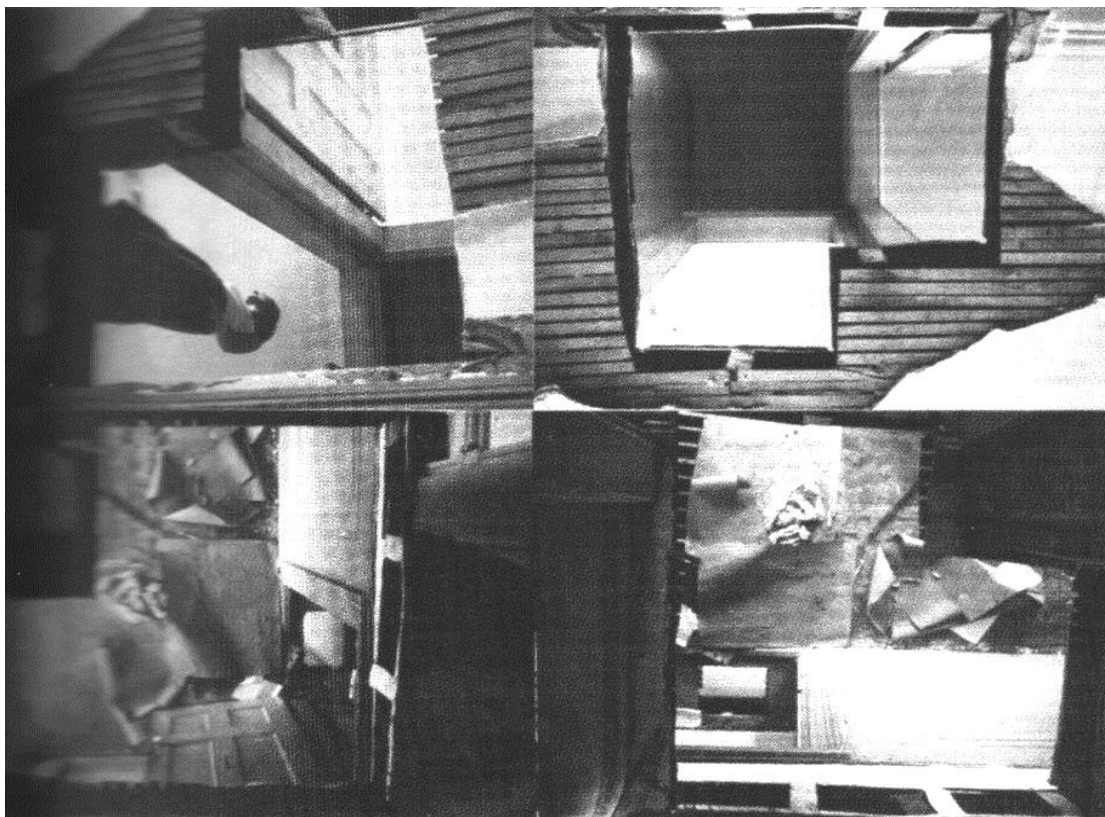


_Imagen 106. *A W-Hole house: Datum cut, core cut, trace cut*, Gordon Matta-Clark, 1973. 6 fotografías en Blanco y negro, 34,5 x 219,5cm. Colección particular, Roma. Fuente: Moure, 2006.

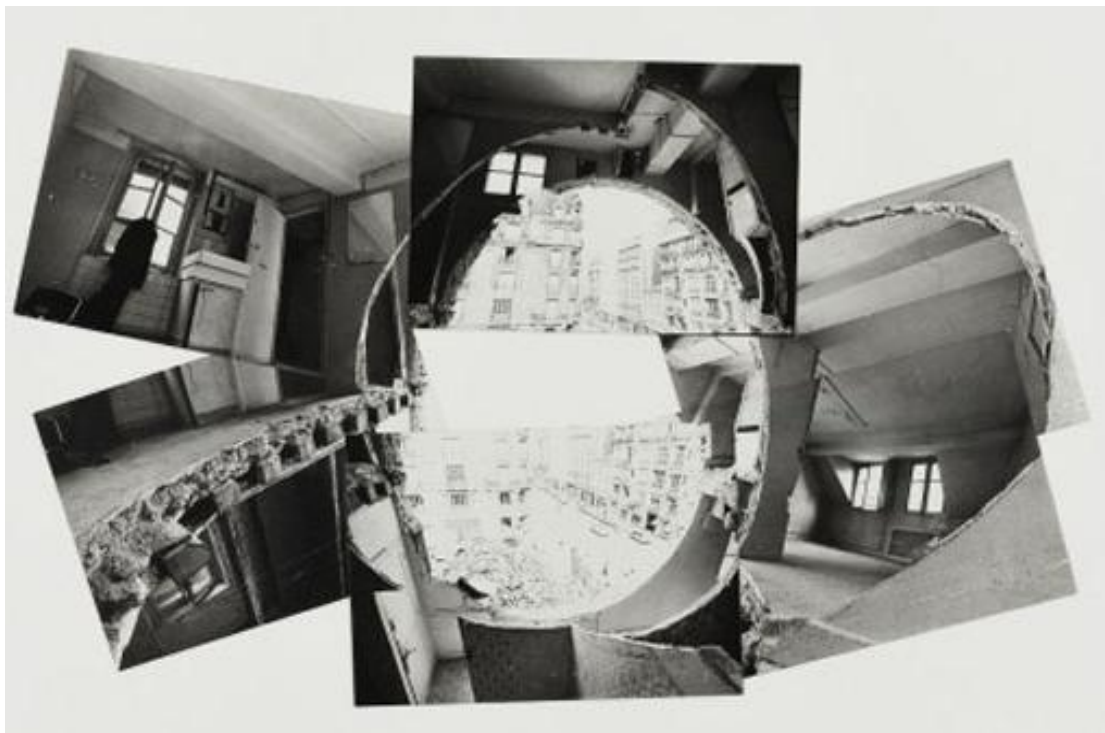


_Imagen 107. *Splitting (332 Humphery Street,Englewood,New Jersey)*,Gordon Matta-Clark, 1974. Collage de fotografías en blanco y negro montadas sobre tejido, 100 x 72 cm. Colección Lambert, Aviñón. Fuente: Moure, 2006.

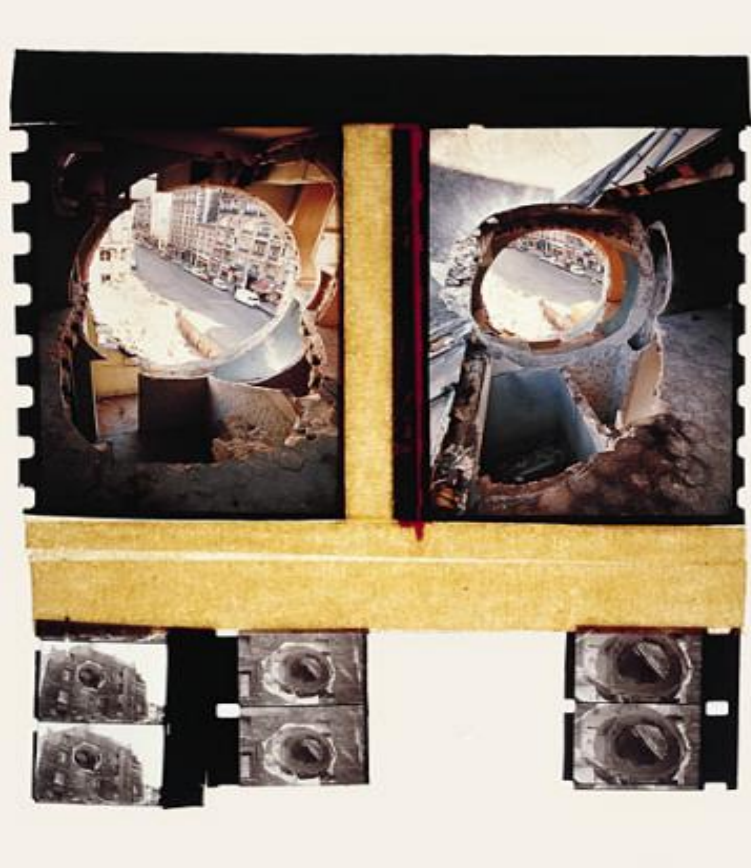
_Imagen 108. *Splitting Book: Number 23*, Gordon Matta-Clark, 1974. Collage de 4 fotografías en blanco y negro montadas sobre cartón, 76,2 x 50,9 cm. Colección Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York. Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 109. *Bronx doors, Bronx floors*, Gordon Matta-Clark, 1973. Fotografías en blanco y negro, 56 x 71 cm. Colección Galerie Gabrielle Mubrie, Paris. Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 110. *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975. 6 fotografías en blanco y negro, 46 x 50,8 cm. Colección Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwirner. Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 111. *Conical Intersect* (1975). Cibachrome, 101,6 x 76,2 cm. Gordon Matta-Clark. Colección Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwiner. Fuente: Moure, 2006. _Imagen 112. *Conical Intersect* (1975). Collage de 8 fotografías en blanco y negro, 42,2 x 52,2 cm. Gordon Matta-Clark. Colección Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwiner. Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 113. *Circus: Caribbean Orange*, Gordon Matta-Clark, 1978. Fotografía color tinte 100,3 x 75,9 cm. Bienes de Gordon Matta-Clark / Sociedad de Derechos de Artistas (ARS). Fuente: www.moma.org. _Imagen 114. *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark, 1977. Cibachrome 101,6 x 76,2 cm. Colección Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwiner. Fuente: Moure, 2006.

Bajo estos términos se hace evidente el distanciamiento frente al tipo de representación arquitectónica que hasta aquí hemos revisado, marcadas por la coherencia y exactitud de la información entregada y por el desarrollo de un sistema de convenciones aceptadas de configuración y lectura.²⁸⁸ Lo mismo ocurre con las fotografías derivadas de la intervención *Conical Intersect*,²⁸⁹ cuya extrema dislocación nos recuerda, quizás mejor que ninguna otra producción fotográfica de Matta-Clark, la obra de Piranesi y la sensación de inquietud que se observa en las *Carceri*. Si las intervenciones de Matta-Clark se llevan a cabo asociadas a un tiempo y lugar preciso (aquí y ahora) de intervención, la producción gráfica asociada a ésta evita pensar la captura de tal ejecución a modo de imagen o video. Así, el doble tiempo de la obra, ejecución y registro, no son solucionados a partir de su convergencia u homologación, sino más bien, son puestos en conflicto, estableciendo un también doble cuestionamiento, al edificio y los valores arquitectónicos que lo definen y a la representación arquitectónica como sistema de acuerdos. Más bien, se propone transformar el registro en otra posible experiencia, problematizando y cuestionado el concepto de representación como lenguaje coherente y verosímil, asociado a ciertos procedimientos aceptados a nivel cultural. La producción gráfica también desarrolla su capacidad de interpelación al observador, justamente a partir de la dificultad de reconocer la relación causal entre la obra ejecutada y su registro.

Una cuestión que también es posible reconocer en las películas realizadas por Matta-Clark, como ocurre por ejemplo en *Sous-sols*²⁹⁰ de París correspondiente al proyecto *Underground Paris*, del año 1977. En tales trabajos se propone una organización no lineal de las tomas, desvirtuando e interrumpiendo el tiempo de narración habitual del registro audiovisual, una lectura asociada al proceso y a la investigación, que más que organizar, acumula fragmentos. La producción gráfica y audiovisual desarrollada por Matta-Clark reflexiona en torno al rol y alcance de la representación del espacio, preguntándose ¿qué? y ¿cómo? representarlo. En tal sentido el énfasis e interés de Matta-Clark recae en cómo y de qué manera expresar la experiencia asociada al espacio y no en un determinado objeto arquitectónico, escapando del mero registro, pues pese al vínculo inicial, los dibujos, fotografías y material audiovisual logran independizarse de las obras que le dan origen,

²⁸⁸ Al respecto, es significativo que una de las imágenes elaboradas por Matta-Clark a partir de la intervención *Splitting* corresponda a una visión que bien podríamos asociar con la idea de elevación que forma parte de la triada esencial de la representación gráfica arquitectónica (planta, corte, elevación) que ya hemos revisado en esta investigación. Una visión que contrariando la norma, no nos muestra la unidad de la vivienda, sino más bien su desarme y partición.

²⁸⁹ Una producción fotográfica que para Carlos Jiménez (2000, p. 138-139), permite entender la distancia que toma Matta-Clark, con respecto a la tradición perspectiva renacentista que de una u otra manera sigue vigente en el siglo XX y también del predominio cartesiano: “Hay en este segmento de la obra fotográfica de Matta-Clark una propuesta de despertamiento y de dimensión del punto de vista entronizado por la perspectiva renacentista, que propone a sí mismo aunque lo haga de manera implícita, la desintegración del sujeto cartesiano, que él extrema en *Conical Intersect*, otro de sus trabajos de intervención a la vez inmobiliaria y fotográfica (...) Los efectos de dislocamiento se extreman hasta extremos nunca antes visto. Traen a cuenta como si tratara de un antecedente inmediato, las *Carceri*, la inquietante y premonitoria serie de grabados dicichescos de Piranesi”.

²⁹⁰ Una película en la cual Matta-Clark filma su descenso al subsuelo de París, introduciéndose en túneles, estacionamientos subterráneos y antiguas criptas. Como explican Expósito y Villouta (2000, p.230) “Difícil sería adjudicar un carácter llanamente ‘documental’ a este film, basándose en la ‘simplicidad’ del montaje y su desarrollo en continuidad: porque precisamente su clasificación aparentemente azarosa de la filmación de muy diversas vista responde a una suerte de organización desjerarquizada del material obtenido mediante una propuesta netamente procesual, que facilita la lectura no lineal del proceso investigado”.

convirtiéndose ellos mismos en una nueva intervención, en una propuesta de recorridos y percepciones visuales a experimentar por el observador, resolviendo de esta manera la dificultad de aproximación a las intervenciones de Matta-Clark, situadas en zonas apartadas y con un tiempo limitado de duración. Si no es posible acceder a la obra por su carácter efímero, Matta-Clark opta por expandir los límites de posibilidad de su representación, resolviendo la paradoja de devolver al museo o al espacio de exhibición de una galería de arte una intervención que no fue pensada para habitar tal espacio. Una experiencia que por lo demás nunca será exactamente igual a la obra, un uso reflexivo de los mecanismos de registro que refuerza y amplía el discurso desplegado por las intervenciones. A través de la producción gráfica de Matta -Clark pasamos desde un uso objetivo de los mecanismos de representación y registro a la manipulación de las imágenes y cuadros audiovisuales correspondientes a una realidad ya previamente distorsionada por las propias intervenciones físico-espaciales. En otras palabras, la evidencia de otra realidad²⁹¹ que además interpelará a la subjetividad del observador, a partir de la ambigüedad, de la combinación de elementos. Un observador que se verá obligado a buscar alguna coordenada para tomar posición y situarse frente a lo observado, preguntándose ¿dónde está esto? , tal como ocurre con las fotografías de *Pier In / Out*, (1973)²⁹², *Conical Intersect*, o *Circus: Caribbean Orange* (1978).²⁹³

Bajo estos parámetros la pregunta que surge y que interesa a la acción representacional de Matta-Clark es ¿cómo la experiencia espacial puede ser representada?, cuestión que convierte a la documentación en una interrogación de cara al espectador. Una interpelación a los hábitos de percepción espacial que es posible reconocer tanto en las intervenciones propiamente tal como en la producción gráfica asociada, que establecen un punto de encuentro en la obra *Pipes* (1971)²⁹⁴, una obra que combina una intervención a modo de sección en el espacio con la utilización y montaje de fotografías. De esta manera más que un proceso de representación gráfica de la obra, estamos frente a la perturbación de la constancia de lo visto, llevando a pérdida la noción de ubicación, cuestión puede ser entendida como un descubrimiento del espacio, de otro espacio a partir de la experiencia desestabilizante y confusa que nos presenta.

²⁹¹ Una condición que podemos reconocer en la obra *Office Baroque* (1977), cuya serie de collages fotográficos que vinculan el uso del color con expresiones en blanco y negro, crean un nuevo espacio distinto a la fuente de registro, siempre en movimiento y tensión. *Office Baroque* fue realizada a partir de la invitación del International Cultureel Centrum de Amberes, interviniendo un edificio de cinco pisos de altura, provocando múltiples aperturas en la infraestructura existente.

²⁹² Trabajo fotográfico sobre las intervenciones de cortes y secciones efectuadas por Matta-Clark sobre las instalaciones de un muelle abandonado situado en la ciudad de Nueva York.

²⁹³ Intervención realizada a partir de la invitación del Museum of Contemporary Art Chicago, desarrollada precisamente en una casa contigua al museo. La intervención es radical, cortando el piso, las paredes y techo del inmueble. Matta-Clark trazó, en el sentido transversal del edificio, tres esferas de 7 metros de diámetro para posteriormente recortarlas.

²⁹⁴ Obra realizada en el marco de la exposición *Changing Terms* organizada por la School of the Museum of Fine Arts de Boston. La intervención consiste en la prolongación de una tubería de gas del edificio que aparece en la sala de exposición en un corto recorrido, que se complementa con fotografía de las tuberías que permitían su continuidad, esta manera las tuberías se prolongan físicamente y también a través de las fotografías. Al respecto Matta-Clark señala: “Prolongue una de las conducciones de gas desde detrás de una pared hasta el espacio de exposiciones y luego la volví a meter en la pared, acompañándola de una documentación fotográfica del itinerario de la tubería desde la calle y a través del edificio. La tubería tenía dos vidas: tenía una prolongación física además de la fotográfica, y trataba el edificio como un sistema mecánico en lugar de cómo una serie de espacios discretos”. (Wall, 1999, p.118).

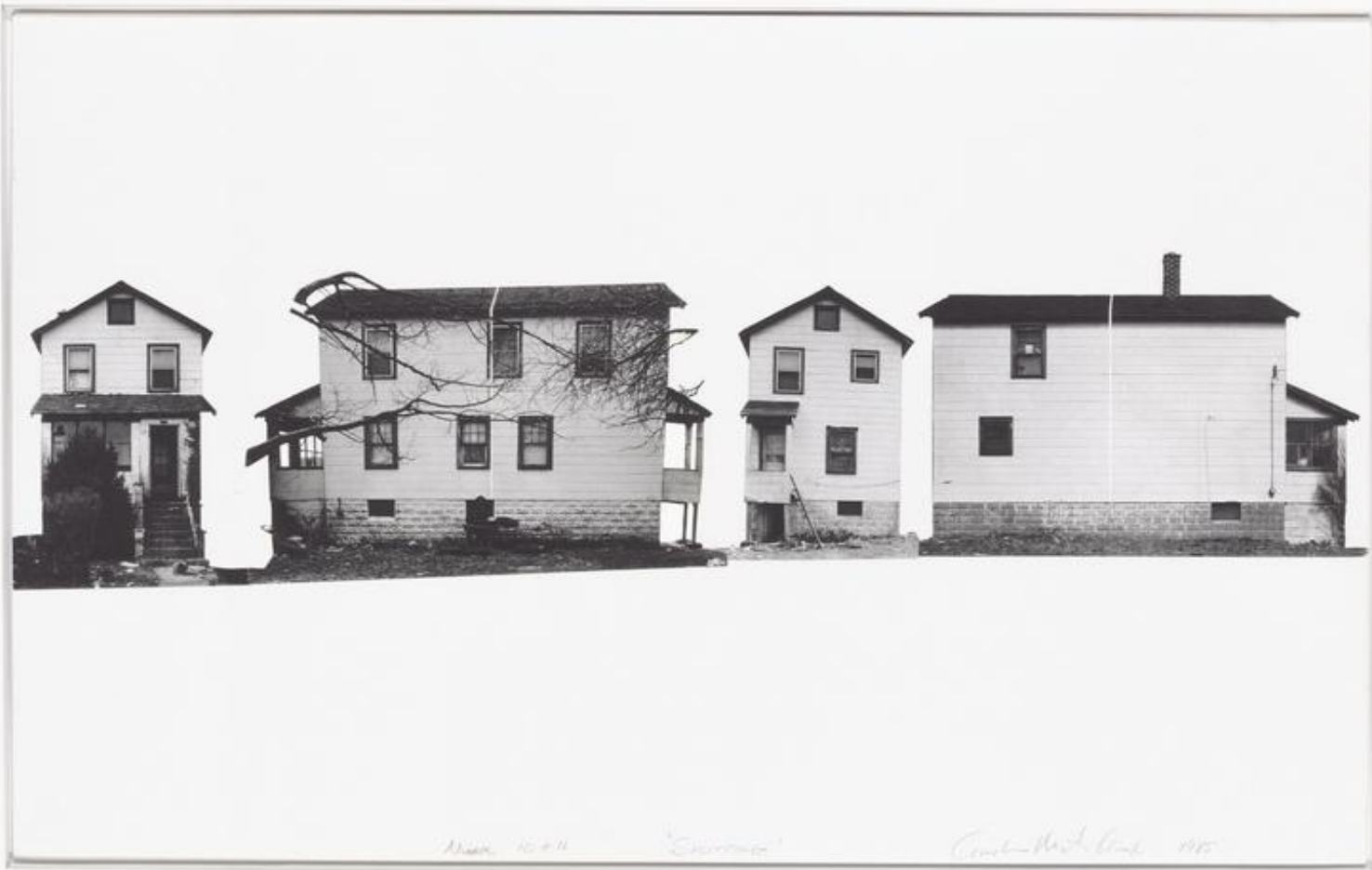
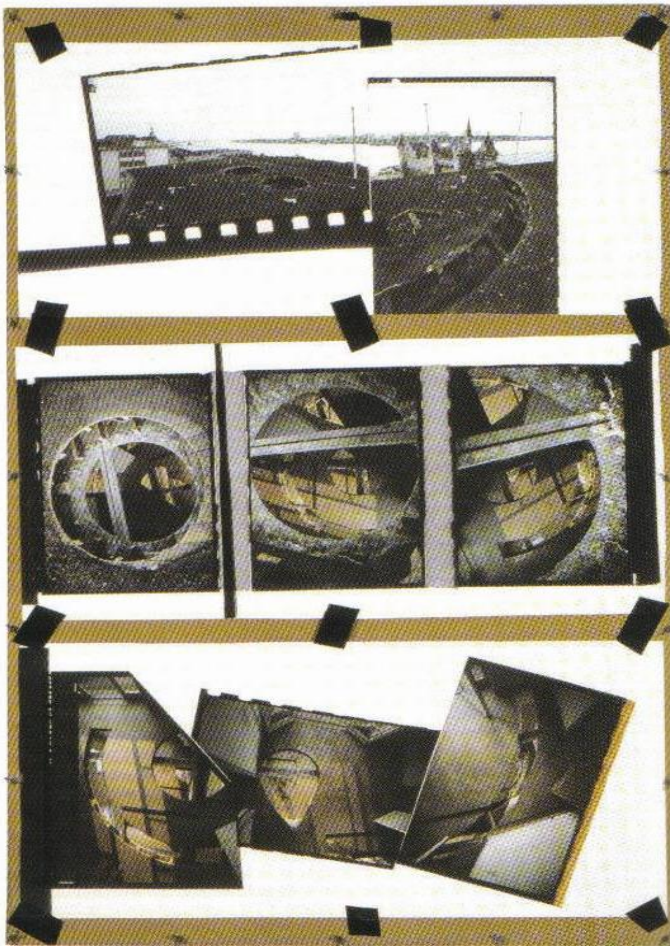
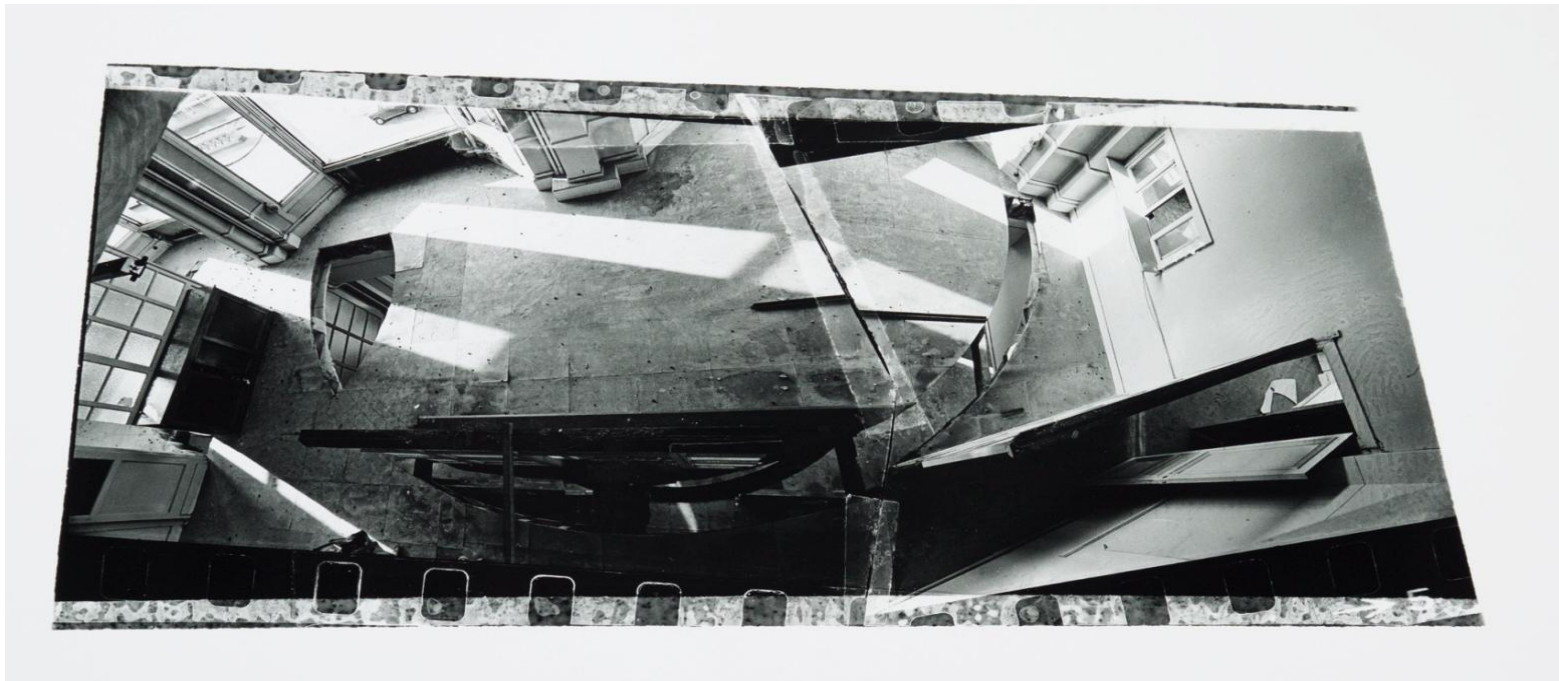


Imagen 115. *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1973. Collage de fotografías en blanco y negro cortadas y montadas sobre cartón, 67,9 x 93,3 x 38,8 cm. Colección Gabriel Fraboni, Nueva York. Fuente Moure 2006.



_Imagen 116. *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark, 1977. Cibachrome y cinta adhesiva 175 x 105 cm. Colección Museum van Hederdaagse Kunst, MUHKA. Fuente: Moure, 2006. _Imagen 117. *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark, 1977. Cibachrome, 101,5 x 75,6 cm. Colección Galerie Natalie Serassi, París, Galerie Daniel Varenne, Ginebra, Fuente: Moure, 2006.



_Imagen 118. *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark, 1977. Fotografía en blanco y negro 71 x 125 cm. Colección particular Ambreres. Fuente: Moure, 2006.

5.2_Bernard Tschumi.

5.2.1_Arquitectura y evento. El espacio como acontecimiento.

“La arquitectura se parece a una gran ciudad contemporánea, donde no predomina ningún sistema sobre otros sino que, al contrario, las tensiones inherentes y las diferencias llevan a alternativas y, a veces, nuevos modos de acción. Nuestras investigaciones sugieren que los conflictos, confrontaciones y contaminaciones entre concepto, contexto y contenido son parte de una definición contemporánea de la cultura urbana y, por tanto, de la arquitectura. La teoría es una práctica de los conceptos. La práctica es una teoría, la teoría de los conceptos”.

(Tschumi, 2005, p.88).

El segundo caso que analizaremos en profundidad, por ser considerado relevante en este cuestionamiento y revisión crítica de los sistemas de creencias y categorías que consolidan a la arquitectura como ejercicio proyectual, es la obra del arquitecto suizo Bernard Tschumi.²⁹⁵ Una producción que desde su emergencia en la década de los setenta, está fuertemente marcada por un componente teórico-reflexivo, cuestión que determina la labor desarrollada por Tschumi durante sus primeros años de ejercicio profesional, asociada a la elaboración de textos que discuten el alcance y definición del quehacer arquitectónico.²⁹⁶

En esta dirección, el cuestionamiento esencial realizado por Bernard Tschumi es a la comprensión del espacio como constitución de límites, que ha determinado buena parte de las definiciones tradicionales que han descrito a la arquitectura. Un cuestionamiento a los preceptos estáticos que delimitan el ejercicio arquitectónico, por lo general asociados a la unidad y universalidad de ideas, formas y modelos que establecen órdenes y jerarquías, aplicables en cualquier contexto y cultura.²⁹⁷ Tschumi reconoce, a lo largo de la historia de la arquitectura, desde Vitruvio hasta Jean-Nicolas-Louis Durand y por supuesto también en el

²⁹⁵ Si bien Bernard Tschumi (1944-) nació en Suiza y estudio en el ETH (*Escuela Politécnica Federal de Zürich*), buena parte de su carrera profesional se ha desarrollado en Francia y actualmente reside en Estados Unidos. Bernard Tschumi sigue ejerciendo con absoluta vigencia, siendo uno de los arquitectos más importantes a nivel internacional. Su oficina *Bernard Tschumi Architects* continúa desarrollando propuestas alrededor del mundo.

²⁹⁶ Una etapa fundamental en este período de trabajo de Bernard Tschumi es su activa participación en la *Architectural Association School of Architecture*, donde no sólo tuvo la oportunidad de vincularse a la docencia, sino que también al desarrollo de importantes textos que abordaremos en esta investigación más adelante. Buena parte de este trabajo teórico se recoge en el capítulo *Space: Essays written in 1975 and 1976*, publicado en la obra *Architecture and Disjunction*, el año 1994

²⁹⁷ “A través de esta historia, los arquitectos han estado fascinados con tentaciones de utopía y universalidad, principalmente por conceptos que puedan aplicarse, sin cambios, en cualquier situación o cultura. De ahí nuestra obsesión con geometrías ideales, modelos matemáticos y arquetipos sociales. Esto se aplica tanto a la era digital como se aplicó a la análoga. Si uno quiere reconstruir la genealogía de los conceptos arquitectónicos, encontraríamos sin duda que la arquitectura está llena de presupuestos no cuestionados, incluyendo aquellas ideas preconcebidas que simulan territorios prohibidos, o no autorizados, reprimiendo nuevas invenciones y descubrimientos. Esta genealogía incluiría una lista de conceptos generales como orden, estructura, forma, jerarquía y otros específicos como basamentos-en medio-arriba o planta libre”. (Tschumi, 2005, p.83).

Movimiento Moderno, un desarrollo discursivo en el campo arquitectónico basado en la generación de reglas, que intentan preestablecer las conductas en el espacio, justamente a partir de la delimitación rígida de éste, que aquí hemos asociado con la idea de proyecto. Una definición histórica vinculada a una concepción estática y representacional de la arquitectura²⁹⁸, que para Bernard Tschumi es la evidencia de la construcción de estructuras que norman la interacción de la sociedad en el espacio y en la ciudad.

Esta descripción ha puesto énfasis en la condición material de la arquitectura, asociada a formas y volúmenes, a una pretensión de estabilidad que intenta circunscribir la presencia de las cosas en el espacio y por tanto también del propio sujeto. Un discurso que para Bernard Tschumi resulta excluyente, en la medida en que prescinde de conceptos asociados al movimiento y la acción, que pueden emerger y sucederse de manera independiente al sistema de orden que rige al espacio y que es formalizado a través de la arquitectura. De esta manera, Bernard Tschumi intentará incorporar nociones dinámicas²⁹⁹, como el concepto de evento o programación, que se contraponen a una visión estática y cerrada del espacio que excluye la experiencia entendida como desplazamiento, choque o ruptura que activa un determinado lugar.

Lo interesante del planteamiento de Bernard Tschumi es que cuando piensa a la arquitectura asociada a una determinada actividad o movimiento, no se está refiriendo necesariamente a una relación del tipo causal o predeterminada, sino más bien, a las acciones espontáneas que se enfrentan al orden arquitectónico, que no responden necesariamente a la organización espacial preestablecida. Una aproximación al ejercicio arquitectónico que toma distancia del Movimiento Moderno y su comprensión del arquitecto como aquél generador de formas y estructuras que conceptualizan y limitan al espacio³⁰⁰, tratando de otorgarle unidad y coherencia. Para Tschumi la arquitectura implica un proceso de permanente resignificación, en el cual el contexto de acción es esencial para definir el alcance de las categorías que ésta propone como estructura de comportamiento para el habitante en el espacio. Así cómo es posible pensar, siguiendo la línea de reflexión planteada por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, que las palabras no tienen un sentido per-se, también es posible pensar que la arquitectura y el orden espacial adquieren sentido a partir de las relaciones

²⁹⁸ En este punto el discurso de Bernard Tschumi coincide con lo planteado por Peter Eisenamn, en cuanto a la vocación representacional que asume la arquitectura. En *The architectural Paradox*, originalmente presente en el capítulo *Space: Essays written in 1975 and 1976 de Architecture and Disjunction*, Tschumi plantea: “Entonces, la arquitectura no sería más que el espacio de la representación. Una vez que se distingue del simple edificio, ésta representa algo más que así misma: la estructura social, el poder del rey, la idea de Dios, y así sucesivamente”. (Tschumi, 2004, p.56).

²⁹⁹ Como es planteado por el propio Bernard Tschumi: “La definición que se desarrolla de la arquitectura es acerca de volúmenes, de fachadas, de espacios físicos, pero no acerca de cómo dichos sólidos y vacíos se relacionan con nociones de movimiento o de programa, no de forma directa, en todo caso. Desde un comienzo me pareció que la definición de la arquitectura debía incluir un componente activo. El punto de partida era que la lectura de un edificio, no se puede separar de las actividades que en él se desarrollan”. (Opicci, Walker, 1998, p.20).

³⁰⁰ Al respecto Bernard Tschumi (2005, p.79) argumentará en la dirección contraria: “Dentro de la arquitectura, el concepto y el contexto son inseparables. Frecuentemente, también están en conflicto. El concepto puede negar o ignorar las circunstancias que lo rodean, mientras que el contexto, puede oscurecer o difuminar la precisión de una idea arquitectónica”.

que se pueden llegar a producir en el ámbito espacial y entre los usuarios que utilizarán tal ámbito y lo transforman. Un acercamiento que evidentemente está más cerca de una comprensión de la arquitectura como campo de fricción que como estructura normativa.

Cómo explicaremos en profundidad más adelante, bajo esta mirada Tschumi entiende a la arquitectura en un estado de permanente conflicto entre concepto y experiencia, cuestión que se contrapone con la búsqueda de equilibrio, unidad y correspondencia entre las partes. Será justamente la experiencia asociada a un determinado contexto espacial quien podrá trastocar las determinaciones de las conceptualizaciones preliminares del proyecto arquitectónico, que intentan organizar el espacio. De esta manera, el análisis de Bernard Tschumi se enfrenta a la idea de proyecto, en la medida en que su lectura establece que el espacio no es sólo el orden establecido e impuesto por la arquitectura, pues bajo esta mirada el espacio también implica lo imprevisible, aquellas situaciones, encuentros y usos que escapan y se liberan de la predeterminación que pretende imponer la arquitectura.

En tal dirección, Tschumi desarrollará un concepto que resulta fundamental para entender la apertura que intenta establecer respecto a las definiciones de arquitectura anteriormente mencionada: la idea de evento.³⁰¹ Un concepto que hace referencia fundamentalmente a las acciones y acontecimientos que se producen de manera espontánea en el espacio, que no tienen ni reconocen una relación de tipo causa-efecto con el espacio organizado, con la estructura y orden que se diseña y formaliza a través de la arquitectura. En definitiva, acciones que cuestionan la relación recíproca entre el espacio concebido por el arquitecto y sus usos mediante la imposición de alguna determinada función. Precisamente a través del concepto de evento, Bernard Tschumi evita el término función consolidado durante el Movimiento Moderno, que al intentar predecir los usos del espacio elimina cualquier atisbo de indeterminación. Una incertidumbre que para Bernard Tschumi forma parte de la arquitectura, en la medida en que el orden del espacio está siempre expuesto a acciones (eventos) que lo modifiquen. Así, el concepto de evento se enfrenta a una visión determinista del ejercicio arquitectónico: ni sucesivos, ni causales, ni cronológicos, los eventos no dependen de la arquitectura y del orden preestablecido impuesto en el espacio.

Muy por el contrario, lo que Bernard Tschumi plantea es una suerte de disyunción entre el espacio y las acciones que en él tienen lugar, sugiriendo que ambos conceptos, acción y espacio, evento y lugar, no son términos necesariamente coincidentes.³⁰² El concepto de evento, la emergencia de actos imprevistos al interior de los límites impuestos por la arquitectura, cuestionan la capacidad de anticipación propia del

³⁰¹ Al respecto Bernard Tschumi sostiene: “Históricamente las definiciones de la arquitectura han sido de una cosa estática, sobre dar permanencia, anclar a la sociedad al suelo. Diciendo que la arquitectura puede ser algo dinámico, no estático, se introduce un segundo componente, el evento. La percepción (o la lectura o significado) de un espacio es totalmente diferente, dependiendo si el espacio es utilizado para una actividad u otra”. (Walker, 2006, p.42).

³⁰² Tschumi sostiene: “En otras palabras, ya sea en una relación de conflicto, refuerzo o indiferencia, el espacio y los eventos están inextricablemente vinculados sin una relación de causa y efecto”. (Opicci, Walker, 1998, p.22).

proyecto. En esta dirección es importante mencionar que la etapa inicial de la labor realizada por Bernard Tschumi se desarrolla en el contexto del mayo del 68', escenario que le permite reconocer en la ciudad la emergencia de una serie de manifestaciones socioculturales que alteran el orden establecido. Eventos, actividades y activaciones que contradicen la planificación urbana a modo de estructura que establece normas, usos y comportamientos en la ciudad.

Un conjunto de espontaneidades que permiten leer a la arquitectura y también a la ciudad como un escenario en permanente conflicto en el cual emergen acontecimientos impredecibles que afectan y modifican el orden propuesto. Si la arquitectura de la primera mitad del siglo XX nos propone formas ideales que tienden a homogeneizar el pasaje urbano, el concepto de evento cuestiona tal orden abstracto, en la medida en que lo entiende como una reducción de las complejidades que interactúan en la ciudad. Como es planteado por Henri Lefebvre en el texto *El derecho a la ciudad*³⁰³ el pensamiento racional traducido a formas abstractas establece un orden ideal que reduce considerablemente la diversidad del espacio, como queda de manifiesto en los grandes planteamientos urbanos que dominan las primeras décadas del siglo XX, que intentan establecer el orden de las cosas.

Un sistema de orden que, al igual como ocurre con el concepto de representación que hasta aquí hemos visto y desarrollado, establece una mediación entre el habitante y la vida cotidiana, restringiendo tal vínculo a las opciones y normas impuestas por el modelo de organización. Frente a esto el evento es un componente dinámico que activa al espacio, justamente a partir de su condición cambiante y no definida con antelación, asociándose al movimiento, enfrentándose a la inmovilidad de la arquitectura, propiciando un campo potencial de interacción. Lo relevante de esta concepción planteada por Bernard Tschumi es que para él no puede existir el espacio arquitectónico sin que algo ocurra, sin que el o los eventos se manifiesten.³⁰⁴ Una visión que como veremos a continuación resulta paradójica, en la medida en que para Tschumi la arquitectura estaría justo ahí, en aquel momento en que emerge y aparece lo que ella es incapaz de definir.

De este modo, Bernard Tschumi intenta cuestionar a la arquitectura entendida como una captura, una estructura que reprime las acciones de sus habitantes, pues ya sea en una relación de conflicto o indiferencia el espacio arquitectónico y el evento están íntimamente relacionados. Una noción activa del espacio asociada a la incertidumbre y transformación.

³⁰³ Publicado originalmente bajo el título de *Le Droit à la ville* el año 1968.

³⁰⁴ Bernard Tschumi sostiene: "(...) la arquitectura adquiere sentido sólo después de que está habitada, usada y abusada. Su significado cambia todo el tiempo. Como arquitecto, se puede alentar a ciertas condiciones para este uso y mal uso que potencialmente conlleva un significado, pero no tiene absolutamente ningún control sobre su significado". (Walker,2006,p.61)

5.2.2_ La arquitectura como paradoja. [Entre concepto y experiencia.](#)

“A pesar que la ideología de la arquitectura es acerca de equilibrio y armonía, ésta también involucra componentes de desequilibrio y discordia. De esta forma la arquitectura contiene aquéllas fuerzas que simultáneamente desestabilizan su propio discurso”.

Bernard Tschumi (Opicci, Walker, 1998, p.22).

Como acabamos de revisar, la noción de espacio planteada por Bernard Tschumi está asociada al concepto de evento, es decir, a acciones que la organización derivada del diseño y de la arquitectura como límite no puede predeterminar ni controlar. Pues bien, la presencia de tales acciones que escapan de lo que podríamos definir como generación de certezas por parte de la arquitectura, establecen un ámbito de conflicto que para Tschumi es parte sustancial de la definición y alcance de la disciplina.

Un conflicto que se produce entre el orden establecido y las actividades que espontáneamente desestabilizan tal mandato. En base a esta cuestión Bernard Tschumi piensa la arquitectura como una paradoja, en la medida en que la relación entre el espacio y las acciones supone una interacción inevitable, pero que escapa del poder de definición asociado al proyecto de arquitectura. Bajo estos términos la arquitectura puede definir el concepto que determina la organización del espacio, así como las estrategias para su materialización, sin embargo, es incapaz de definir la experiencia que en él tiene o puede llegar a tener lugar, en la medida en que tal experiencia incluye situaciones no previstas, que rompen con la organización y posibilidades de uso propuestas.

Una paradoja que se define a partir de la relación entre concepto y experiencia, que hace evidente la fragilidad y la ambivalencia del espacio arquitectónico, ámbito que a partir de esta mirada no puede ser pensado a modo de solución, pues siempre está inconcluso³⁰⁵, a la espera de las acciones/eventos que lo reorganicen. Tschumi, a través del concepto de evento, no hará más que evidenciar la fractura, la hendidura que se produce entre significativo (espacio arquitectónico) y significado (usos, acontecimientos y actividades), entre la forma y la función³⁰⁶, relación que como hemos visto, dominó el desarrollo de la arquitectura del Movimiento Moderno. Para Bernard Tschumi la problemática-paradoja central de la arquitectura, el punto crítico de ésta, reside precisamente en la imposibilidad de hacer coincidir pensamiento y experiencia, concepto y praxis,

³⁰⁵ Una carencia, que como menciona Tschumi en el texto *The Architectural Paradox*, incluido en *Space: Essays written in 1975 and 1976* está asociada a su propia naturaleza: “Al definirse por su cuestionamiento, la arquitectura siempre es la expresión de una carencia, una insuficiencia, algo incompleto” (Tschumi, 2004, p.64).

³⁰⁶ Tschumi establece que “(...) no hay necesariamente una relación causa-efecto entre un programa y el espacio en el que se lleva a cabo. Un espacio que fue diseñado como estación de tren se puede convertir en un museo, o una prisión puede convertirse en un ayuntamiento” (Walker, 2006, p.106).

advirtiendo del impedimento de cuestionar la configuración del espacio y al mismo tiempo tener una experiencia en él, experimentarlo.³⁰⁷

Pues bien, si la arquitectura se produce a partir de dos ámbitos excluyentes pero al mismo tiempo dependientes entre sí, ¿qué hacer?, ¿se excluye alguno de estos conceptos?, ¿sólo se define el concepto arquitectónico?, ¿sólo se posibilita la experiencia en el espacio? Para Tschumi cualquiera de estas opciones supone una reducción que atenta contra la complejidad que define la naturaleza arquitectónica³⁰⁸, siempre en estado de conflicto. Si sólo hablamos del concepto arquitectónico o sólo nos referimos a la experiencia en el espacio, nos estamos aproximando al ejercicio arquitectónico de manera parcial. Es por tal motivo que Bernard Tschumi se refiere a la arquitectura como una carencia, a partir de la imposibilidad de hacer coincidir ambos términos: concepto y experiencia, cuestión que describe la ya mencionada paradoja de la arquitectura. Si el concepto es incapaz de adelantar y predecir la experiencia, la arquitectura puede ser entendida como una interrogante: ¿puede la arquitectura definir un espacio?, ¿cómo definir un espacio cuya experiencia incorpora lo impredecible? En tal contexto Bernard Tschumi no propone una visión de consenso y unidad, sino más bien, intenta exponer tal dualidad conflictiva, en la medida en que el concepto no equivale a la experiencia. Una aproximación que evita una noción cerrada y específica del espacio, que pone en valor la experiencia que precisamente tiene la capacidad de desestabilizar los parámetros conceptuales propuestos por la arquitectura, experiencia que como hemos visto, tiende a ser excluida cuando el espacio es ideado y definido previamente a través del ejercicio proyectual.

Una dualidad que no está resuelta y que Bernard Tschumi explica y conceptualiza a partir de dos ideas: la pirámide asociada a la razón y el laberinto vinculado a la experiencia. De esta manera, la pirámide hace referencia a la arquitectura como ejercicio intelectual, una construcción mental que organiza al espacio, rigiendo su constitución y materialización.³⁰⁹ En cuanto al laberinto, supone un ámbito de acción variable, en

³⁰⁷ Al respecto Tschumi, nuevamente en *The Architectural Paradox*, sostiene que: “Para reafirmar este punto, la paradoja no se trata de la imposibilidad de percibir al mismo tiempo el concepto arquitectónico (las seis caras del cubo) y el espacio real, sino de la imposibilidad de cuestionar la naturaleza del espacio y al mismo tiempo crear o experimentar un espacio real. A menos que busquemos una salida a la arquitectura entre la organización general de los procesos constructivos, la paradoja persiste: la arquitectura se constituye por dos términos que son interdependientes pero mutuamente excluyentes. De hecho, la arquitectura constituye la realidad de la experiencia mientras esta realidad irrumpe en la visión global. La arquitectura constituye la abstracción de la verdad absoluta, mientras esta misma verdad irrumpe en el sentir” (Tschumi, 2004, p.63). En otras palabras, la arquitectura intenta generar una realidad al mismo tiempo en que las acciones en el espacio irrumpen de manera independiente al diseño y configuración que intenta delimitarla.

³⁰⁸ Como el propio Tschumi sostiene, “La pregunta es entonces hasta qué punto es posible desarrollar argumentos teóricos a través de edificios. Diría que se puede, dado que va en ambas direcciones: los conceptos no preceden a los edificios y los edificios no preceden a los conceptos”. (Opicci, Walker, 1998, p.32).

³⁰⁹ Al respecto Tschumi sostiene: “(...) el espacio arquitectónico se entiende constantemente como un material uniforme y extenso que podía ser modelado de diversas maneras y la historia de la arquitectura, como la historia de los conceptos arquitectónicos. Desde el ‘poder de los volúmenes interactivos’ por los griegos y hasta el ‘espacio interior socavado de los romanos’, desde la moderna ‘interacción entre espacio interior y espacio exterior’, hasta el

constante interacción, vinculado a la experiencia sensorial del habitante, incluyendo el poder de transformación presente en los eventos que irrumpen en el espacio organizado.³¹⁰ Una dualidad a partir de la cual Bernard Tschumi evitará poner el énfasis en el proceso de formalización derivado del concepto arquitectónico, preocupándose más bien por la generación de condiciones espaciales que permitan y propicien la activación e interacción en y del espacio, a partir de la presencia de sus habitantes, estimulando la emergencia de aquéllas variables que escapan del dominio arquitectónico.

En tal dirección, si la paradoja arquitectónica establece un límite entre concepto y experiencia, entre razón y evento, Bernard Tschumi piensa tal umbral como una posibilidad, como una instancia de transgresión. Un interés por el límite, por la situación fronteriza a partir de la cual Tschumi se vinculará con el trabajo de autores como Roland Barthes, Antoine Artaud o Georges Batallie. Es justamente Batallie y su conceptualización sobre el erotismo³¹¹ una de las referencias fundamentales en el trabajo de Tschumi. Si el erotismo es entendido por Bataille como la transgresión de las reglas, la vulneración de aquéllos límites que definen lo prohibido y que establecen las formas de lo establecido, el placer de la arquitectura, como es planteado por el propio Bernard Tschumi, reside en el exceso, en la subversión del límite entre concepto y experiencia, convirtiendo precisamente al límite en una posibilidad de transgresión.³¹² El exceso supone el encuentro entre la excepción y las reglas, entre la experiencia y el ideal, por su parte el placer está asociado a un campo de conflicto que vincula razón y sensualidad.³¹³ Vinculando tal reflexión al ámbito arquitectónico, Bernard Tschumi plantea que el placer de la arquitectura se produce cuando se excede el límite entre concepto y experiencia, cuando esta

concepto de transparencia, los historiadores y los teóricos se refieren al espacio como un pedazo de materia tridimensional” (Tschumi, 2004, p.53).

³¹⁰ Bernard Tschumi se refiere así al concepto de laberinto: “En oposición a la pirámide de la razón descrita anteriormente, los ángulos ocultos de la experiencia no son diferentes al laberinto donde se exaltan todas las sensaciones, todas las emociones, pero donde no existe una perspectiva global que nos provea una pista sobre cómo salir”. (Tschumi2004, p.60).

³¹¹ Al respecto Bernard Tschumi (Opicci, Walker, 1998, p.22) comenta: “Batallie define el erotismo como el encuentro del concepto y la experiencia, del concepto y los sentidos; la arquitectura trata precisamente la misma relación dual: el pensamiento abstracto y la presencia material”.

³¹² Precisamente en la transgresión, para Tschumi (2004, p.68) se alcanza la profundidad de la experiencia: “Pues el sujeto del espacio alcanzará la profundidad de la experiencia y su sensualidad sólo al reconocer la regla arquitectónica. Como el erotismo, la arquitectura necesita tanto del sistema como del exceso” y agrega “Así como el erotismo es el placer del exceso más que el exceso del placer, así también la solución a la paradoja es la fusión imaginaria entre la regla arquitectónica y la experiencia del placer”.

³¹³ Un encuentro que para Tschumi es fundamental, pues es precisamente el vínculo que define a la arquitectura: “(...) En mi opinión, el momento de la arquitectura es aquel momento cuando la arquitectura es vida y muerte al mismo tiempo, cuando la experiencia del espacio se vuelve su propio concepto. En la paradoja de la arquitectura, la contradicción entre el concepto arquitectónico y la experiencia sensual del espacio se revela en un punto de tangencia: el punto podrido, el mismo punto que los tabúes y la cultura han rechazado siempre. La arquitectura radica en esa podredumbre metafórica. La podredumbre salva las diferencias entre el placer sensual y la razón”. (Tschumi, 2004, p.83).

última es capaz de convertirse en el propio concepto del espacio arquitectónica.³¹⁴ Una transgresión que entiende al espacio como algo incierto, en la medida en que permite la interacción de términos que si bien son interdependientes, también son excluyentes entre sí. Bajo estas condiciones, podemos entender al espacio arquitectónico ya no como un esquema preestablecido, sino más bien, como un ámbito asociado a la transgresión erótica que plantea Batallie, en constante oscilación e iteración. Una transgresión posible a partir del encuentro de términos opuestos, cuyo máximo placer es justamente la confluencia de tales antagonismos, permitiendo la perversión, la dislocación y la distorsión de límites.

Es precisamente en la noción de evento³¹⁵ en la cual Bernard Tschumi reconoce la capacidad de alterar el orden establecido, en la medida en que este expresa aquel acontecimiento o momento de erosión que desestabiliza las configuraciones espaciales impuestas a través del diseño y la proyección arquitectónica. El evento es un punto de inflexión, acciones que hacen evidente el encuentro de las diferencias que interactúan en el espacio. En esta dirección, para Tschumi la arquitectura debe estimular tal diversidad, evitando la reducción del espacio a sistemas de control que de todas maneras serán excedidos por el evento, que siempre supondrá la irrupción de una acción no prevista en el espacio. Un encuentro que puede ser entendido y descrito como violento, que se superpone en ambas direcciones, por un lado a partir de la violencia del espacio a modo de norma sobre el cuerpo y sus acciones, y por otro la violencia del cuerpo que irrumpe en un espacio preestablecido, alterando su lógica de funcionamiento.

Tal contradicción define a la arquitectura, el encuentro violento y conflictivo, la disyunción entre el espacio arquitectónico formalizado y el evento a modo de experiencia. Una disyunción que también puede ser pensada al aproximarnos a la ciudad, estableciendo la relación entre la planificación urbana a modo de orden y la diversidad de hechos que en ella tiene lugar. La arquitectura y la ciudad no pueden ser pensados como un todo continuo, equilibrado y autónomo, sino más bien, como un escenario no resuelto, contradictorio, que vincula permanentemente conceptos opuestos como espacio-evento, concepto-experiencia, razón-sensualidad, etc. Bernard Tschumi se interesa, como es planteado en el texto *Architecture and Transgression*,

³¹⁴ Tal situación nos permite entender la importancia y valoración que otorga Tschumi a la experiencia, a la emergencia de eventos en el espacio. En tal dirección, la transgresión de los límites no es pensada como el dominio del concepto sobre las acciones, sino más bien al revés, el momento en que las acciones en el espacio logran resificar las reglas establecidas. Este es para Tschumi el momento de la arquitectura, quien entiende y se aproxima al espacio a modo de experiencia que a su vez está asociada a la acción. La imagen del laberinto supone precisamente eso, la emergencia de diversos desplazamientos al interior de la estructura arquitectónica que configura al espacio, por tanto no hay un orden predeterminado que establezca el control. Lo interesante de la figura del laberinto es que carece de una perspectiva global de ordenamiento, por tanto su reconocimiento por parte del habitante es siempre asociado al movimiento, a la percepción inmediata al interior del espacio. El laberinto es el momento de la percepción y experiencia, no estando asociado a una conciencia previa del lugar.

³¹⁵ Al respecto es interesante pensar el evento en términos temporales, a modo de acontecimiento que interrumpe el tiempo lineal y secuencial de la modernidad. El evento aparece, irrumpe, pero luego desaparece para ser reemplazado por otra actividad emergente, no necesariamente derivada de la anterior, de manera causal.

por la brecha que se produce entre el espacio arquitectónico y lo que podríamos definir como espacio social, la distancia entre la idea y la praxis.³¹⁶ En este contexto, lo que intenta incorporar Bernard Tschumi a la reflexión sobre los alcances de la disciplina es la idea de que la arquitectura inevitablemente se enfrenta a una realidad dinámica que no puede controlar, por tanto siempre supone algo inestable y no del todo resuelto.

Una mirada que permite ampliar y cuestionar al espacio definido *a priori*, a modo de construcción mental y asociado a una formalización abstracta, condición que como fue mencionado, ha prevalecido a lo largo de la historia de la arquitectura, consolidándose durante la primera mitad del siglo XX, entendiendo al espacio como un objeto de diseño uniforme, como la representación de un orden impuesto a través del lenguaje. En definitiva, Bernard Tschumi nos propone una arquitectura que excede los dogmas funcionalistas que domina a la arquitectura moderna, intentado abrir el lenguaje arquitectónico, en la medida en que esto no sólo sugiere una reducción, sino también, una exclusión de aquello no previsto. Bajo esta mirada la arquitectura es un lugar donde se exponen las diferencias, posibilitanos los encuentros y desencuentros, activando la interacción social.

³¹⁶ “Este constante cuestionamiento sobre la naturaleza de la arquitectura, sólo subrayó la inevitable división entre el discurso y el ámbito de la experiencia cotidiana. La paradoja arquitectónica habría irrumpido una vez más por definición, los conceptos arquitectónicos estaban ausentes de la experiencia del espacio. De nuevo, era imposible cuestionar la naturaleza del espacio y al mismo tiempo hacer o experimentar un espacio real”. (Tschumi, 2004, p.79).

5.2.3_Representación gráfica del evento. Programación y movilidad.

“El propósito del modo tripartito de representación (acontecimiento, movimiento, espacios) es introducir el orden de la experiencia, el orden del tiempo-movimientos, intervalos, secuencias-, pues todo ello interfiere inevitablemente en la lectura de la ciudad. También proviene de una necesidad de poner en tela de juicio los modos de presentación gráfica generalmente utilizados por arquitectos: planos, secciones, axonométricas, perspectivas”.

(Tschumi, 1999, p.481).

Si en términos discursivos la mirada propuesta por Bernard Tschumi intenta ampliar las concepciones tradicionales que definen a la arquitectura, a partir de la década de los ochenta del siglo pasado tal teorización será incorporada a la ejecución y construcción de obras que hasta el día de hoy son consideradas emblemáticas, como es el caso del *Parc de la Villette*³¹⁷ (1982-1998) y *Le Fresnoy Art Center*³¹⁸(1991-1997). Ahora bien, junto con aproximarse a la producción arquitectónica propiamente tal, Bernard Tschumi explorará formas de notación³¹⁹ y representación gráfica asociadas a las nuevas variables que incorpora al ejercicio arquitectónico.

En tal dirección, si Tschumi entiende a la arquitectura asociada al movimiento y la activación del espacio, los sistemas de representación gráfica mayoritariamente utilizados por la arquitectura tienden a generar una visión estática que pone énfasis en la descripción del edificio a modo de objeto de diseño o bien en capturar el espacio como instancia unitaria.³²⁰ Por tal motivo, Tschumi generará notaciones gráficas asociadas al

³¹⁷ Obra desarrollada después de obtener el primer lugar en el concurso internacional (1983) del *Parc de la Villette* en París, propuesto por el gobierno de Francia, al cual se presentaron 470 propuestas. El concurso de la *Villette* fue presentado como la generación de ideas para el parque del siglo XXI. Tschumi propone un parque con diversas actividades, que incluyen talleres, áreas de juego, espacio para exposiciones y zonas para conciertos, entre otros programas. El parque recibe aproximadamente 8 millones de visitas al año y tiene una extensión de 125 hectáreas. Resulta interesante mencionar que el concurso tuvo la particularidad de reunir a los arquitectos más destacados del momento, como es el caso de Rem Koolhaas o el propio Peter Eisenman, cuestión que permite visualizar las discusiones arquitectónicas producidas en la época.

³¹⁸ Localizado en Tourcoing, Francia, la intervención se efectúa sobre antiguas instalaciones que datan del año 1920. El edificio se articula a partir de un gran techo que unifica las construcciones existentes y las nuevas instalaciones, permitiendo la interacción entre las distintas áreas del edificio y propiciando los acontecimientos fortuitos bajo esta gran estructura superior. En tal dirección se entiende la importancia otorgada a los sistemas de circulación y a los espacios exteriores, ubicados entre las distintas áreas programáticas.

³¹⁹ Una exploración que tiene que ver con las restricciones y limitaciones encontradas en los sistemas de representación habitualmente utilizados en el campo arquitectónico, como explica el propio Bernard Tschumi: “A través de mi trabajo he intentado, de hecho, explorar el concepto de notación. Las técnicas tradicionales de representación arquitectónica son una limitación; si uno desea introducir la idea de evento, por ejemplo, uno necesita desarrollar nuevas técnicas de representación. He explorado formas de notación mediante la combinación de representaciones espaciales, diagramas de movimiento y fotografías de acciones, de forma de introducir componentes dinámicos en la definición de la arquitectura” (Opicci, Walker, 1998, p.28). Al respecto es interesante que Tschumi utilice el término notación, pues amplía el sistema de escritura y representación gráfica de la arquitectura más allá de sus convenciones tradicionales, asociadas a la planimetría y las imágenes tridimensionales del objeto diseñado.

³²⁰ Condición que además, como ya fue mencionado, distancia a la arquitectura de la experiencia del sujeto en el espacio, en la ciudad, como es mencionado por el propio Tschumi: “Las palabras y los planos se amparan en los conceptos mentales. Se les excluye de la vida real, de la subjetividad y de la sensualidad. Incluso cuando las palabras impresas se

movimiento y la transformación del espacio, haciendo referencia a las actividades que en el tienen lugar, dando cuenta del permanente y discontinuo proceso de reorganización y recombinación de los elementos participantes.³²¹ Un intento por distanciarse de la noción abstracta del espacio, que se manifestará a través de una representación que propiciará combinaciones e interacción entre arquitectura, espacio, evento y habitante. De esta manera, al incorporar la noción de tiempo y desplazamiento a la representación arquitectónica, Bernard Tschumi se interesará por la utilización de diferentes técnicas de producción y por la labor gráfica asociada a otras aéreas disciplinares.³²² Tschumi no está interesado en representar formas y volúmenes, sino más bien intenta expresar el movimiento, las acciones-eventos que irrumpen en el espacio organizado.

A partir de este interés, se propicia una búsqueda y exploración de nuevos medios de representación, cuestionando las limitaciones de los medios tradicionales (perspectiva, proyección ortogonal, axonometrías, etc.), pues el evento no puede ser representado por tales expresiones, a diferencia de lo que ocurre con la captación de movimiento que por ejemplo se produce en la danza, en el cine³²³ o incluso en el deporte, ámbitos que comparten con Tschumi el interés por una doble lectura, que vincula espacio y actividad. La importancia otorgada a las notaciones gráficas quedará de manifiesto en su trabajo *Fireworks at Parc de la Villette* (1992).³²⁴ Enfrentado al encargo de diseñar un espectáculo de fuegos artificiales para el *Parc de la Villette*, obra construida por él, Tschumi siente la necesidad de generar un sistema de notaciones que le permita enfrentarse a tal problema, instancia que revela la importancia de la representación gráfica como proceso de aproximación a las respuestas arquitectónicas. Así, el encargo de proponer una secuencia de fuegos artificiales para la *Villette*, por lo general alejado del trabajo tradicional del arquitecto, se convierte en el problema de cómo representar gráficamente su presencia y disposición.³²⁵

metamorfosean en eslóganes pintados en los muros de la ciudad, estas no son más que un discurso”. (Tschumi, 2004, p.78).

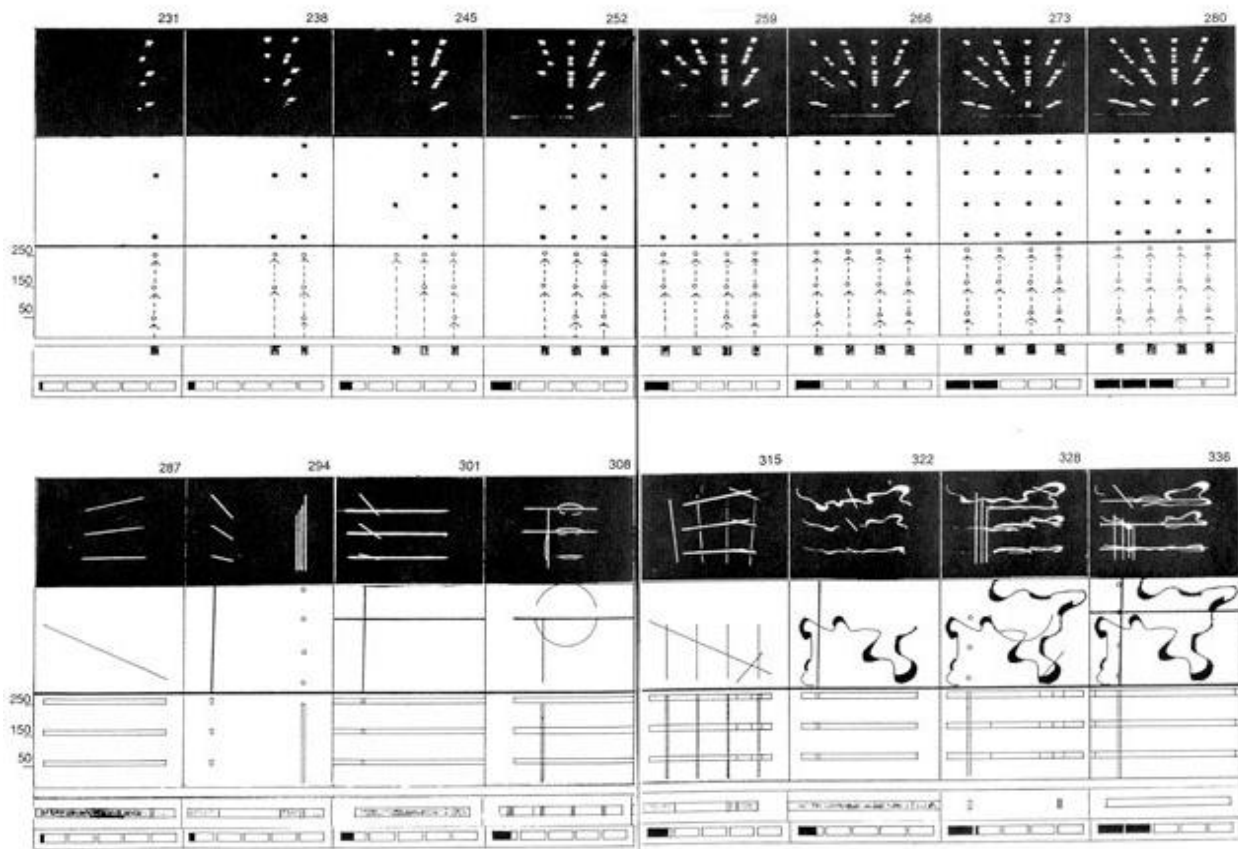
³²¹ Será en la representación gráfica donde se manifestará el interés por las acciones y el movimiento. En esta dirección Tschumi plantea: “Los movimientos-de muchedumbres, danzantes, luchadores-recuerdan la intrusión inevitable de cuerpos en los espacios arquitectónicos, la intrusión de un orden en otro. La necesidad de anotar cuidadosamente tales confrontaciones, sin caer en formulas funcionalistas, inspiró formas precisas de representación del movimiento. Esta representación, ampliación de las convenciones del dibujo o de la coreografía, intenta eliminar la idea la idea preconcebida dada a las acciones particulares con el fin de centrarse en sus efectos espaciales: el movimiento de los cuerpos en el espacio” (Tschumi, 1999, p.482).

³²² Tschumi sostiene que: “Los medios tradicionales de representación-perspectivas, axonometrías, planos, secciones-tienen una serie de limitaciones. La idea del evento, por ejemplo, que había evolucionado a partir de mi trabajo teórico anterior, no puede ser representado a través de estos medios. Pero había sido ampliamente documentado en otras disciplinas, como la danza, algunos deportes y la teoría del cine, así como en la obra de una serie de performance artísticas” (Walker,2006,p.34)

³²³ El cine será una de las fuentes más relevantes de la labora gráfica desarrollada por Tschumi. Términos como secuencia y montaje son vistos entendidos como la evidencia de una narración-acción que se desplaza en el espacio.

³²⁴ Levado a cabo el 20 de junio del año 1992 y presenciado por 100.000 personas. La propuesta de Tschumi lleva a las tres dimensiones las tres capas que articulan la configuración del parque: puntos, líneas y superficies, a través de los fuegos artificiales. En cuanto a la notación, está fue desarrollada a modo de sistema de notación musical, estableciendo la relación entre espacio y tiempo determinada por la explosión de cada uno de los fuegos artificiales.

³²⁵ Evidenciando la importancia de la representación en la de generación de la respuesta arquitectónica. Tschumi comenta: “En realidad, cuando se me hizo el encargo de diseñar fuegos artificiales para la *Villette*, no sabía cómo comenzar, ya que nunca antes había hecho algo así. Me interesaba saber cuál era la notación para el diseño de fuegos artificiales. Existe una notación para músicos, existe una notación para coreógrafos y existe una notación para arquitectos-planos, secciones, elevaciones. ¿Cuál sería, entonces la notación para fuegos artificiales? En realidad no existía. Entonces, inventamos un sistema de notación propios” (Opicci, Walker, 1998, p.28)



_Imagen 119. *Fireworks Parc de la Villette*, Bernard Tschumi, 1991. Diagrama de secuencia y fotografía. Fuente: <http://www.tschumi.com>.

En estas y en otras intervenciones Tschumi opta por la incorporación de diagramas de movimiento, que vinculan la relación tiempo-espacio a la representación gráfica arquitectónica, introduciendo componentes dinámicos e incluso asociándose a la idea del montaje presente en el cine.³²⁶

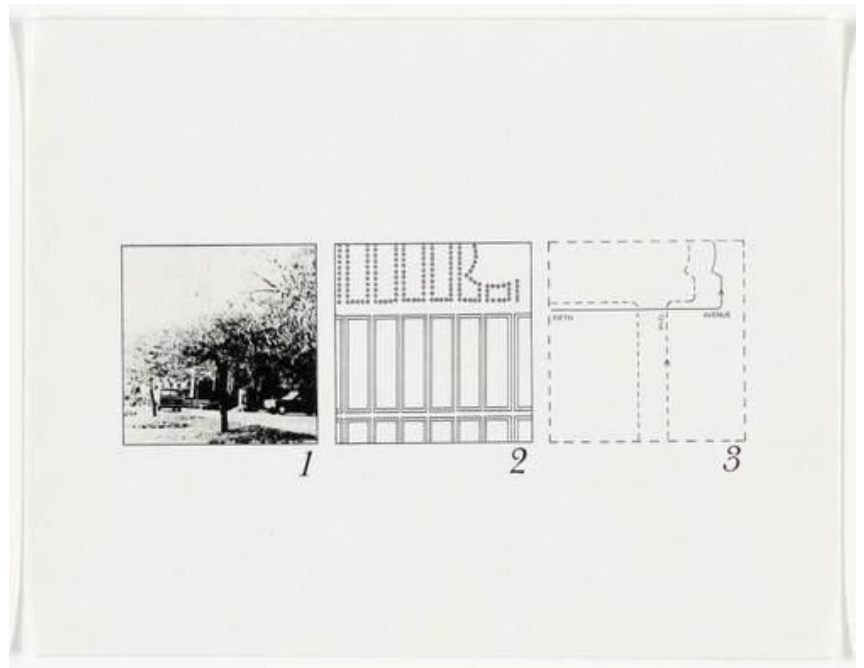
Un trabajo relevante en cuanto a la exploración de nuevos sistemas de representación en arquitectura es *The Manhattan Transcripts*³²⁷ (1976-1981), que justamente intenta explorar mecanismos de notación que hagan referencia al uso y actividad en el espacio y no a su descripción física o material. *The Manhattan Transcripts* se construye a partir de una lógica narrativa que mediante técnicas vinculadas a la elaboración de secuencias y cuadros de acción, fundamentalmente a partir del uso de la fotografía, intentando comunicar el espacio representado a través de las actividades y ocupaciones que en el tienen lugar. Una lógica que se diferencia de la representación gráfica entendida como composición y distribución de las formas y volúmenes arquitectónicos sobre el plano.

En tal dirección resulta revelador que *The Manhattan Transcripts* se articule a partir de la secuencia de cuatro episodios distintos, demostrando una vez más el interés por la acción y no por la configuración arquitectónica, a modo de delimitación. De esta manera *el parque, la calle, la torre y el bloque*, los cuatro episodios de *The Manhattan Transcripts*, son asociados a diversos movimientos y sucesos dinámicos realizadas por parte de los habitantes, que a través del uso reconfiguran y otorgan sentido a la organización del espacio que transitan. Si la arquitectura es pensada como un dispositivo que permite activar las interacciones en el espacio, incluso exponiéndose a aquellas manifestaciones que se escapan de su control, las notaciones propuestas por Bernard Tschumi suponen otra manera de percibir el espacio, una mirada que se enfrenta a la asociación, recurrentemente aceptada, entre la arquitectura y el concepto de estabilidad o permanencia, como norma de uso del espacio. *The Manhattan Transcripts* intenta evidenciar la disyunción³²⁸ que se produce entre el concepto y la experiencia, poniendo énfasis precisamente en la representación de aquellas acciones que desestabilizan la preconfiguración del espacio.

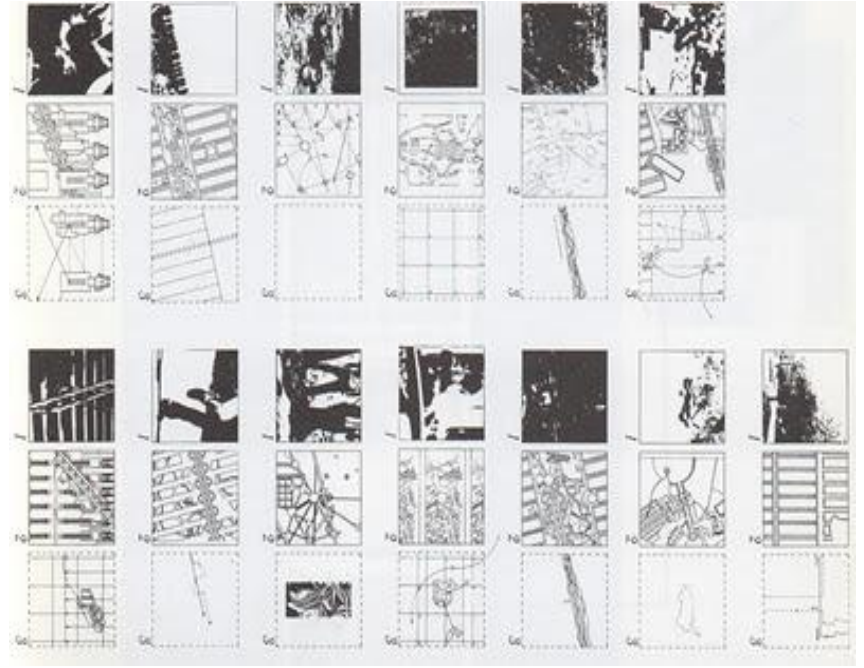
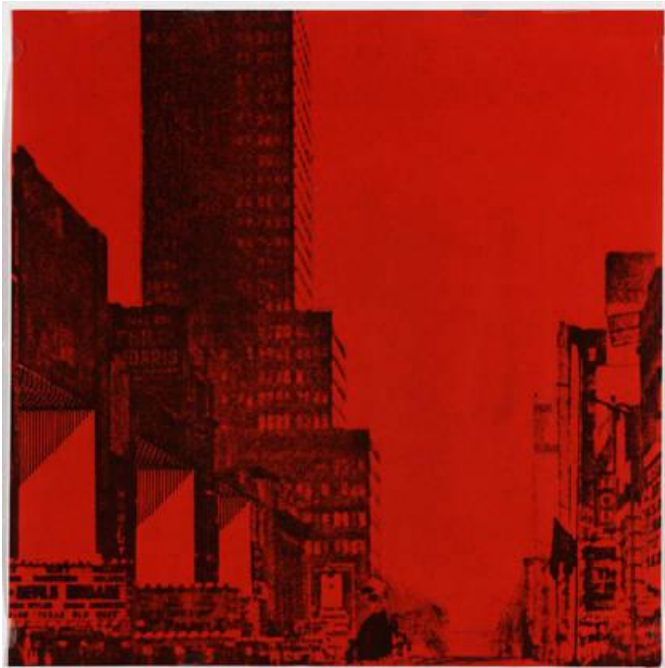
³²⁶ Una de las referencias recurrentes mencionadas por Tschumi es la obra de Serguéi Eisenstein (1898-1948), un cine que utiliza el montaje como estrategia de vinculación y superposición entre las partes, distanciándose de la composición como búsqueda de armonía y equilibrio. Al respecto Tschumi (Walker,2006,p.36) establece: “Yo estaba particularmente interesado en la incorporación de determinados dispositivos de montaje, principalmente como argumento polémico contra la idea de composición, y en contra del interés en la pintura que era fuerte entre los arquitectos, desde Le Corbusier a Michel Graves. A través del cine, podía traer un componente dinámico al debate”. Como veremos a continuación, tal trabajo de superposición será replicado en la obra de Bernard Tschumi quien cuando se enfrenta a la elaboración de la propuesta para el *Parc de la Villette*, definirá tres capas o *layers* independientes que al superponerse e interactuar activan el espacio, de una manera y modo que, como hemos mencionado, no es nunca predecible del todo.

³²⁷ Un trabajo más bien teórico, que intenta ofrecer una lectura distinta de la arquitectura y del espacio, exponiendo la independencia de los eventos respecto a la estructura física en la cual se desarrollan. En términos de representación, *The Manhattan Transcripts*, combina el registro de circuitos de movimiento con imágenes de las acciones en el espacio, evitando describir la infraestructura arquitectónica, prestando especial atención a los eventos y usos que emergen en el espacio. La utilización de secuencias y encuadres, además de la definición de cuatro episodios de narración de esta producción gráfica, nos permite reconocer la influencia del trabajo cinematográfico sobre Bernard Tschumi. Al respecto Tschumi explica este trabajo de la siguiente manera: “Argumentando que no existe arquitectura sin acontecimiento, sin programa, sin violencia, las transcripciones intentan llevar a la arquitectura hasta sus límites, al introducir intenciones programáticas y formales tanto en el discurso arquitectónico como en su representación gráfica” (Tschumi, 1999, p.479).

³²⁸ Tschumi sostiene: “Sin embargo no creo en esa especie de visión conductista que afirma que un cierto tipo de espacio necesariamente inducirá un cierto tipo de comportamiento” (Opicci, Walker, 1998, p.26).



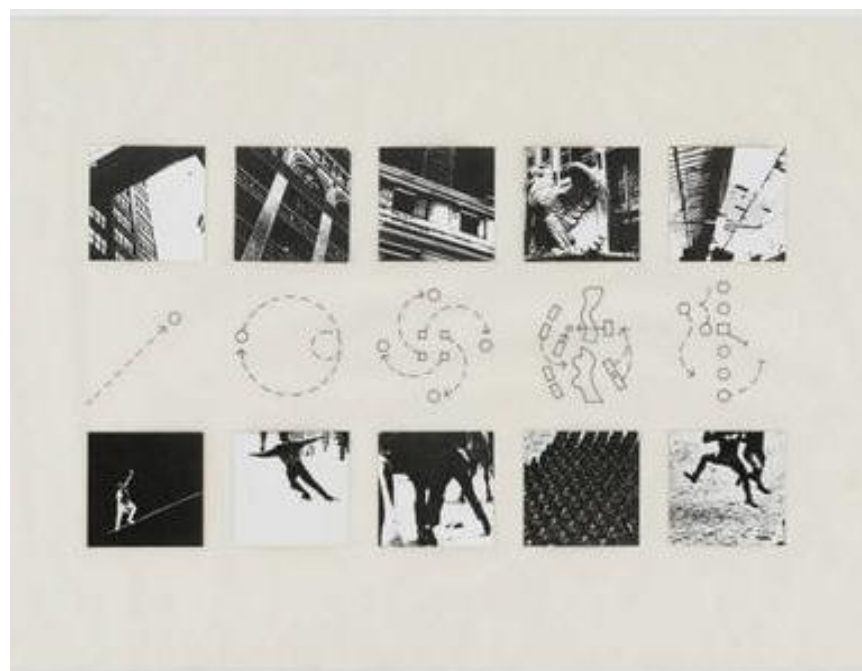
_Imagen 120. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Introductory panel to Episode 1: The Park, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, colorada y laminada. 50, 8 x 50, 8 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.
 _Imagen 121. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Episode 1: The Park, Bernard Tschumi, 1976-1977. Fotografía 35.6 x 45.7 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 122. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Introductory panel to Episode 2: The Street (Border Crossing), Bernard Tschumi. Reproducción fotográfica, colorada y laminada. 50, 8 x 50, 8 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.
 _Imagen 123. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Episode 2: The Street (Border Crossing), Bernard Tschumi, 1978. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 124. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Introductory panel to Episode 3: The Tower (The Fall), Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, colorada y laminada. 50, 8 x 50, 8 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.
 _Imagen 125. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Episode 3: The Tower (The Fall), Bernard Tschumi, 1979. Tinta y transferencia sobre papel calco 121,9 x 61 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 126. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Introductory panel to Episode 4: The Block, Bernard Tschumi, 1980. Reproducción fotográfica, colorada y laminada. 50, 8 x 50, 8 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.
 _Imagen 127. *The Manhattan Transcripts Project*, New York. Episode 4: The Block, Bernard Tschumi, 1980-1981. Tinta y fotografías sobre papel calco 78,7 x 48,3 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.

La conceptualización del término evento, la descripción de la arquitectura a modo de paradoja, le permite a Bernard Tschumi entender al ejercicio arquitectónico como el diseño de las condiciones que propician la interacción en el espacio, un diseño que no deriva en una estructura cerrada, que se resiste a definir y limitar el alcance y potencialidad presente en las propias acciones³²⁹, evitando una relación conductivista que establece que ciertos tipos de espacio generan ciertos tipos de comportamiento.³³⁰ Un ejemplo significativo en esta dirección es la propuesta desarrollada por Bernard Tschumi para el *Parc de la Villette* de París. Cómo fue mencionado, en tal obra Tschumi plantea una estrategia de aproximación basada en la proposición de tres capas de información: la superficie, los desplazamientos y las *folies* o puntos de referencia. Es precisamente la superposición e interacción entre estas capas planteadas de forma independiente lo que permite la activación del espacio. Siguiendo la línea argumental elaborada por el propio Tschumi, tales capas son las que propician el diseño de las condiciones, pero no el uso del espacio, que es siempre una incógnita, que fluctúa de acuerdo a las reiteradas apropiaciones y reapropiaciones por parte de los usuarios. Las tres capas que configuran la *Villette* pueden ser entendidas como verdaderos vectores de movimiento y al ser traspasados al plano gráfico también son representados a modo de superposición de puntos (*folies*), líneas (recorridos, desplazamientos) y superficies (plataformas de usos culturales), articulando una forma global marcada por la tensión en tres estas tres instancias.³³¹

Algo similar ocurre con el edificio de *Le Fresnoy Art Center*³³², que también es abordado a través de la superposición de capas, que en esta oportunidad incluyen la infraestructura del edificio existente a partir de la cual se desarrolla la intervención. En ambos caso, *Parc de la Villette* y *Le Fresnoy*, Bernard Tschumi establece la definición de tales capas a modo de instancia de participación, pero no la naturaleza y rumbo de la interacción, entendiendo al espacio como una apertura marcada por la incertidumbre. Obras que se encuentran en estado de conflicto, que intentan a través de su propuesta reconocer las complejidades de la interacción social, la mayoría de las veces más cercana al fragmento y a la acumulación que a la unidad y

³²⁹ Al respecto Tschumi utilizará la analogía de la partida de ajedrez, juego en el que se definen las reglas y elementos participantes pero no se puede predecir a ciencia exacta el curso que tome cada nueva partida. Tschumi señala: “Puedo diseñar el tablero de ajedrez, puedo diseñar las piezas. Puedo incluso ser capaz de diseñar alguna de las reglas. Pero no puedo diseñar el curso de la partida, y no desearía hacerlo tampoco”. (Opicci, Walker, 1998, p.26)

³³⁰ Tschumi sostiene: “Sin embargo no creo en esa especie de visión conductista que afirma que un cierto tipo de espacio necesariamente inducirá un cierto tipo de comportamiento”. (Opicci, Walker, 1998, p.26).

³³¹ Como es comentado por Bernard Tschumi: “En la *Villette*, por ejemplo, la lógica de cada una de las tres capas superpuestas-la capa de *folies*, la capa de movimiento y la capa de superficies-estaba sumamente controlada. Sin embargo al superponer las tres capas, una serie de resultados totalmente inesperados emergió repentinamente. El juego de los elementos-el cubo, más la rampa, más la escalera, más la retícula-está completamente controlado. Pero el resultado es una incógnita. En otras palabras, los componente están controlados, pero su disposición final es aleatoria”. (Opicci, Walker, 1998, p.30).

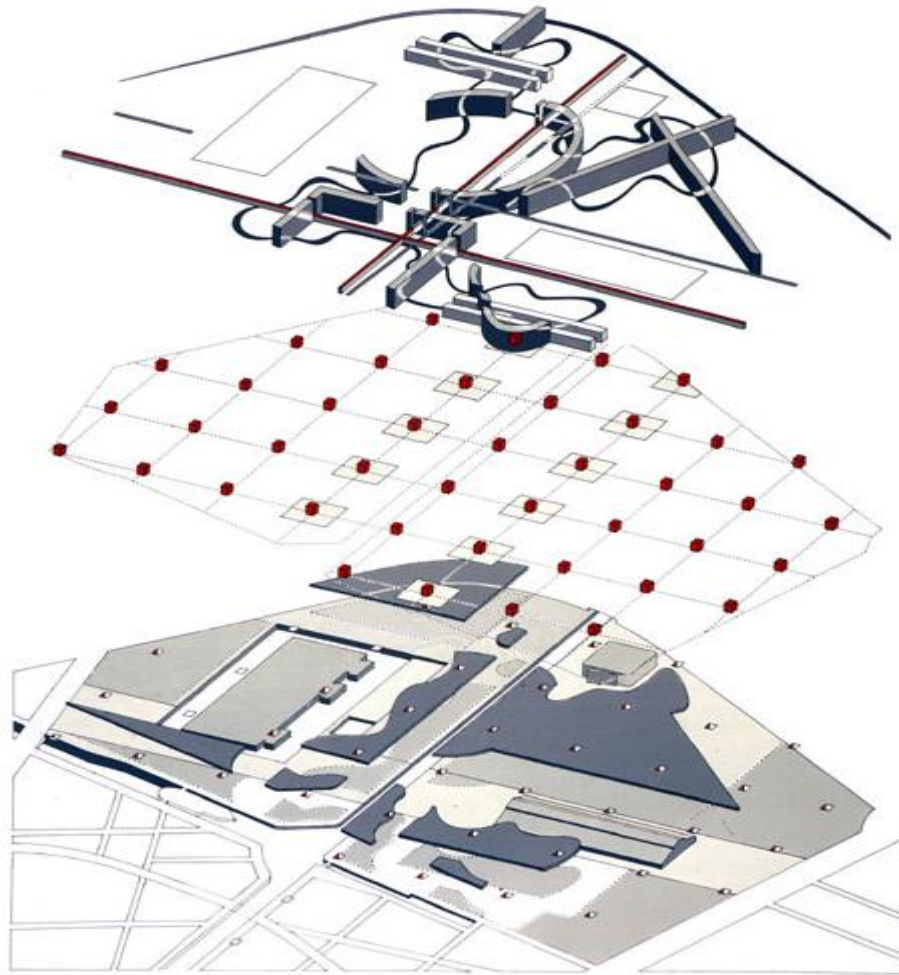
³³² En el caso de *Le Fresnoy Art Center* el trabajo de capas no sólo incorpora a la infraestructura o los recorridos, sino que incluso a las luces y sonidos, todas instancias participantes de la interacción que pretende articular una espacio en permanente transformación. La representación gráfica del proyecto pone énfasis en los posibles actos que pueden llegar a tener lugar en el espacio organizado debajo del gran techo que cubre las instalaciones del edificio. Bernard Tschumi comenta: “Al trabajar con computadores, la información se organiza en base a *layers*; uno puede tener veinte o treinta *layers* diferentes de información. En *Le Fresnoy*, por ejemplo, teníamos una serie de *layers* que organizarían el proceso de diseño: había uno con los edificios existentes, había uno con la estructura de acero, etcétera. Luego comenzamos a pensar en agregar *layers* de eventos, de sonidos, de luces, de tal manera que cada uno fuera independiente, siguiendo su propia lógica, llevando más allá, de alguna manera, los temas propuestos en la *Villette*” (Opicci, Walker, 1998, p.29).

linealidad del tiempo de los sucesos. Así, el espacio es entendido como un escenario que propicia relaciones dinámicas que no son necesariamente predecibles a partir del diseño de formas arquitectónicas, evitando un orden impuesto o más bien propiciando la confrontación de éstos con aquellas alteraciones espontáneas que surgen y enriquecen al espacio.

La visión de Bernard Tschumi sobre la arquitectura intenta abrir dogmas, cuestionando el sistema de creencias que han validado tradicionalmente las operaciones arquitectónicas, una apertura que prefiere la tensión de las diferencias, asociadas al encuentro entre concepto, contexto y acción, por sobre la imposición de un sistema de orden abstracto y totalizante. Es en esta dirección que Bernard Tschumi entiende la representación como la expresión de imágenes en movimiento, síntoma de la permanente modificación y activación del espacio. Los procedimientos de representación utilizados por Tschumi intentan expresar la presencia del evento en el espacio, una presencia que está vinculada con procesos dinámicos, con la combinación y recambio permanente de usos y actividades. La producción gráfica asociada a *The Manhattan Transcripts* o al *Parc de la Villette* propicia una acumulación de información que cuestiona la tradicional búsqueda unitaria que acompaña la producción gráfica en arquitectura. Las estrategias de repetición y superposición presentes en esta producción gráfica intentan dinamizar las imágenes arquitectónicas, reemplazando la síntesis por la yuxtaposición, posibilitando la combinación y disociación de cada una de las partes que en ellas interactúan. Una producción que se vincula con las estrategias utilizadas en la ejecución de sus obras de arquitectura y que bien pueden ser resumido a través del concepto de programación utilizado por Tschumi, una idea asociada a la comprensión de la arquitectura como el diseño de las condiciones, estrategia que permite activar el espacio y propiciar sus múltiples usos³³³, una operación que activa, una estrategia que promueve aquello que la arquitectura es incapaz de definir. La idea de programación reemplaza el proceso de idealización que acompaña a la proyección arquitectónica (imposición de una idea-concepto que predetermina el espacio), intentando intensificar la relación que se produce entre espacio y evento. En tal sentido el *Parc de la Villette* no propone formas cerradas, sino más bien, una propuesta configurada a partir de las tres capas ya mencionadas, que propician distintas actividades y temporalidades de uso al interior de los límites del parque, imaginado un sistema de secuencias siempre heterogéneo. Las *folies*, que simbólicamente son nombradas con el término “locura” para contraponerse al orden que supone la razón, no sólo son propuestos como puntos de orientación al interior del parque, sino también como zonas de intensificación abiertas a usos y actividades que los habitantes quieran llevar a cabo. Las *folies* bien pueden resumir la mirada de Bernard Tschumi sobre la arquitectura, un dispositivo que se hace presente en el espacio a modo de activador, que propicia y otorga intensidad de uso en el espacio.³³⁴

³³³ Una idea que precisamente evita entender el espacio como funcionalidad, sino más bien, como encuentro de distintas actividades y usos (programas) que se encuentra y modifican mutuamente al interior del espacio, evitando las certezas propuestas por la relación espacio-función. Tschumi sostiene que “Discutir hoy en día la idea de programa no implica de ningún modo volver a las ideas de función contra forma, causar y producir relaciones entre programa y tipo o introducir una nueva versión de positivismo utópico. Por el contrario, abre un campo de investigación donde los espacios se cotejan en última instancia con lo que sucede en ellos” (Tschumi, 1999, p.483).

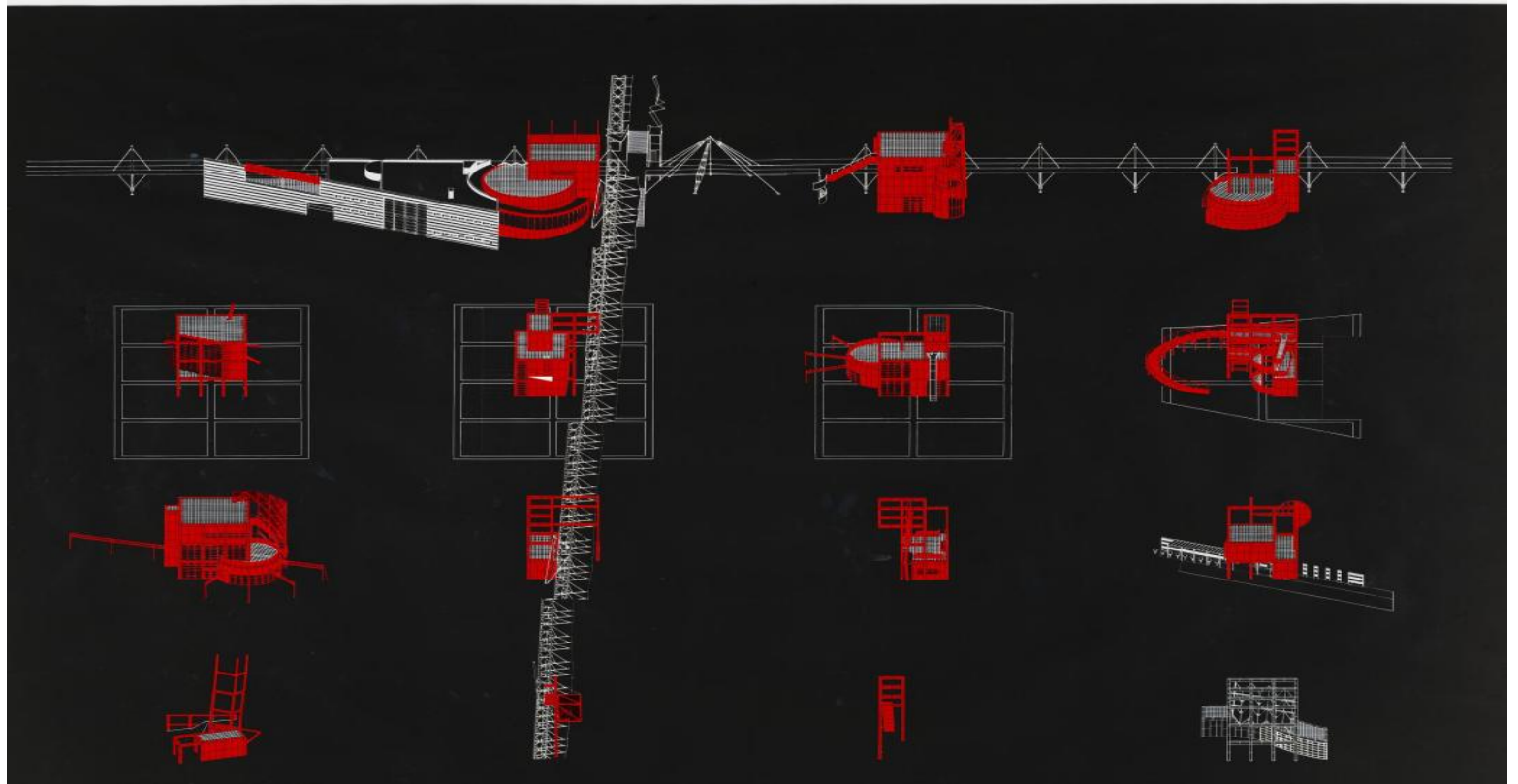
³³⁴ El término dispositivo es utilizado por Tschumi como aquella herramienta que permite la activación del espacio: “Pero el movimiento es ante todo un dispositivo (según el dispositivo, me refiero a algo que se puede utilizar en un sentido activo de introducir el componente dinámico de la arquitectura)” (Walker, 2006, p.40).



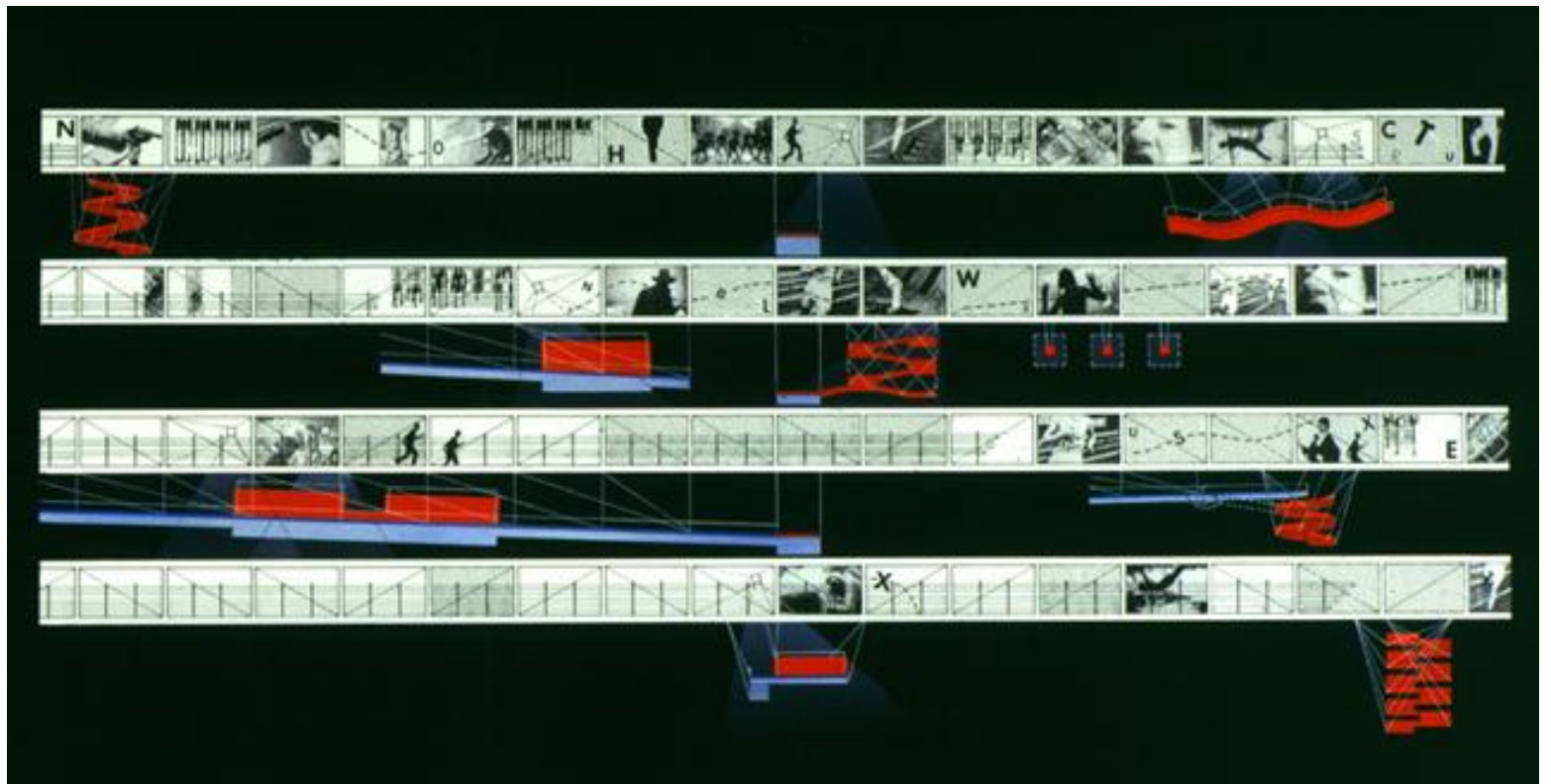
_Imagen 128. *Parc La Villette*. Superposición: planos, puntos, líneas, Bernard Tschumi, 1982. Fuente: <http://www.tschumi.com>.



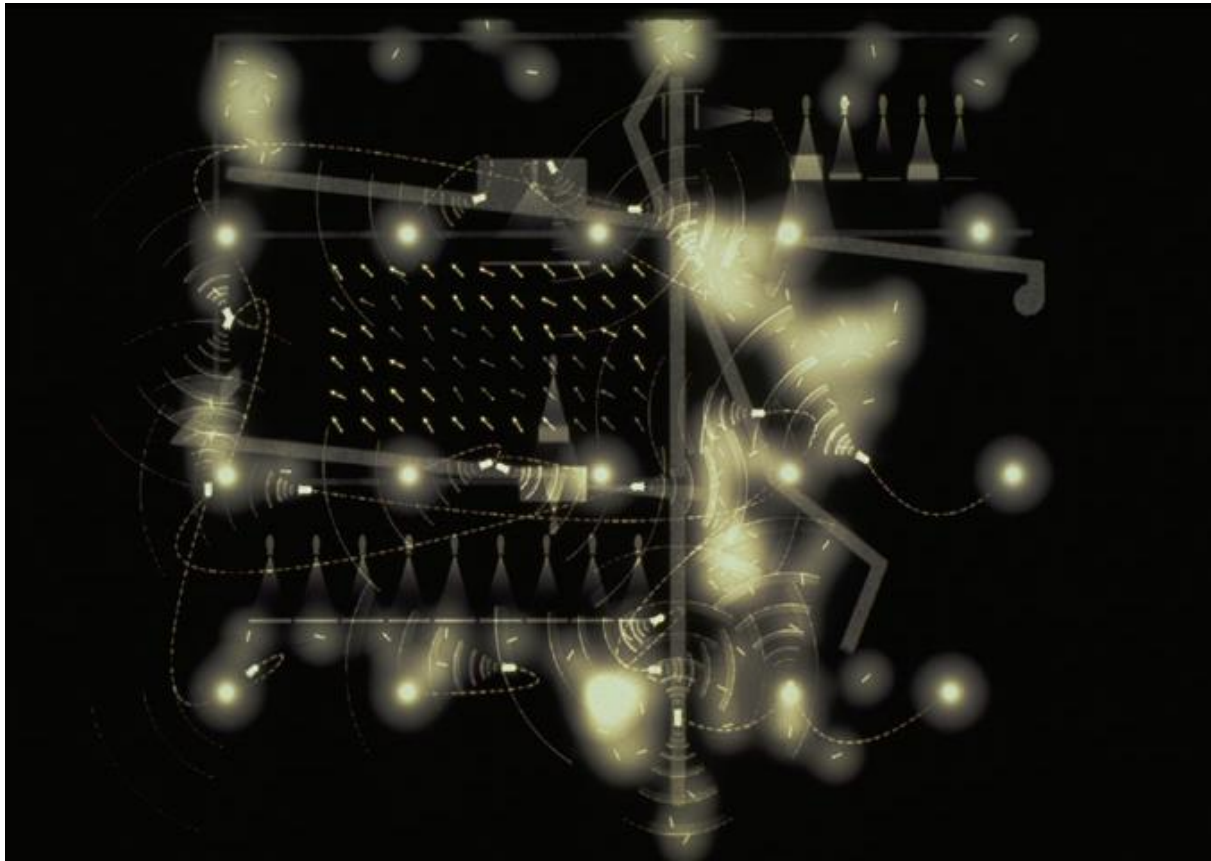
_Imagen 129. *Parc La Villette*. Perspectiva aérea Folies, Bernard Tschumi, 1986. Pluma y tinta sobre papel, 69,2 x 99,7 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



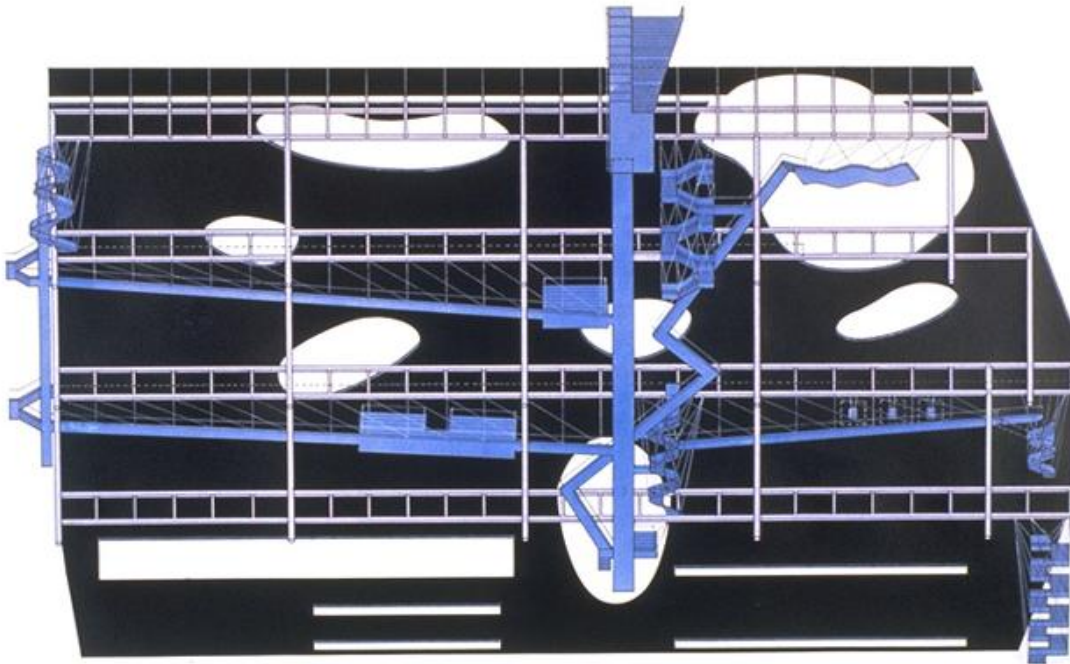
_Imagen 130. *Parc La Villette*. Isométrica Folies y galerías, Bernard Tschumi, 1986. Tinta de color sobre fotografía. 127 x 86,3 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 131. *Le Fresnoy Art Center*, Bernard Tschumi, 1992. Tinta e impresión fotográfica. 79,4 x 59 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 132. *The In-Between, Le Fresnoy*, Bernard Tschumi, 1991-1994. Diagramas de espacios intersticiales y de encuentro. Fuente: <http://www.tschumi.com>.



_Imagen 133 *Le Fresnoy Art Center*, Bernard Tschumi, 1992. Diagrama Relación cubierta-circulaciones. Fuente: <http://www.tschumi.com/>

Una mirada que entiende que la arquitectura adquiere sentido sólo en la medida en que es habitada³³⁵, usada e incluso abusada, contradiciendo el orden y control propuesto por el arquitecto, propiciando un estado de permanente resignificación y construcción de sentido. Un ámbito de acciones múltiples, de intertextualidad, que explicita la disyunción entre concepto y experiencia, dando cuenta de la imposibilidad de definir a la arquitectura como una totalidad inmóvil. Así la estrategia de diseñar las condiciones rompe la homogeneidad, explorando las potencialidades del espacio, siempre vinculadas a escenarios de tensión y conflicto. Para Bernard Tschumi la arquitectura no existe en sí misma, sino más bien, es posible a partir del cuerpo que la activa y que le otorga sentido. Por su parte la representación se entiende y es concebida como ejercicio gráfico que acentúa tal condición dinámica.

³³⁵ Al respecto es interesante la reflexión de Bernard Tschumi en torno a lo que él llama una arquitectura grado cero, es decir, una arquitectura que a diferencia de lo establecido tradicionalmente, se presenta sin un significado *a priori*, que se va articulando a través de las actividades que ocurren en el y que permanentemente las van modificando, sobre todo en términos de su significado y recepción por parte de los habitantes. Un cuestionamiento a la imposición la arquitectura a modo de lenguaje normativo y cerrado. Al respecto Tschumi sostiene: “Existen muchas maneras de igualar la arquitectura con el lenguaje. Sin embargo, dichas ecuaciones generalmente equivalen a una reducción y a una exclusión. A una reducción, en la medida en que estás ecuaciones habitualmente se distorsionan tan pronto como la arquitectura trata de producir un significado (¿Cuál significado? ¿el significado de quien?), y entonces termina reduciendo el lenguaje a su mera lógica de combinación”. (Tschumi, 2004, p.95).

5.3_Mansilla + Tuñón.

5.3.1_Coordenadas de legibilidad.

“Así es el nuevo espacio contemporáneo, un espacio que se manifiesta, en efecto como un escenario múltiple e impredecible, sujeto a colisiones mezclas y deslizamientos, consecuencias de su propia y acelerada mutabilidad. Ante la evidencia de esta nueva realidad escurridiza, uno de los retos prioritarios es la orientación, el de la investigación de nuevos sistemas de posicionamiento para un espacio complejo que exige nuevas miradas para escrutar, pero también nuevos mecanismos para actuar”.

(Gausa, 2010, p.31).

Luego de aproximarnos a la obra y producción gráfica de Gordon Matta-Clark y Bernard Tschumi, a continuación analizaremos el trabajo arquitectónico y las estrategias de representación gráfica desarrolladas por Mansilla + Tuñón, oficina conformada por los arquitectos españoles Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón.³³⁶ Una producción que al igual que buena parte de la arquitectura española contemporánea, busca nuevos escenarios y estrategias de operación, entendiendo que la arquitectura se inserta en una contingencia marcada por la multiplicidad de estímulos, por cambios permanentes que definen su condición de mutabilidad. En este panorama, el arquitecto español Manuel Gausa sugiere la idea del arquitecto-explorador que precisamente se ve enfrentado a geografías mixtas, que requieren por parte del arquitecto la generación de coordenadas que permitan leer la complejidad, no necesariamente sintetizándola o reduciéndola para su control.³³⁷

Un contexto que genera y propicia el interés hacia nuevas formas de orientación y ubicación, que interroga a la arquitectura por nuevas maneras de actuar de cara a tal compleja realidad. Bajo estos términos se evitará, como ocurre en el caso de las obras de Mansilla + Tuñón, la generación de una falsa armonía, que intente forzosamente conciliar los fragmentos y tensiones presentes en el ámbito urbano contemporáneo. Más bien, frente a tal panorama será fundamental la generación de maniobras de ubicación, que en el plano gráfico,

³³⁶ Mansilla + Tuñón es una oficina que comienza su labor en la década de los noventa, coincidiendo con un proceso sostenido de reconocimiento e internacionalización de la arquitectura española, apoyado por la consolidación de publicaciones periódicas (revista *El Croquis*, revista *Arquitectura Viva*, revista *Quaderns*, etc.) y editoriales especializadas en temas de arquitectura (Actar, Gustavo Gili, etc.). La oficina Mansilla + Tuñón sigue absolutamente vigente y ha alcanzado un creciente reconocimiento, pese al reciente fallecimiento, en febrero del año 2012, del arquitecto Luis Mansilla.

³³⁷ Una metáfora que en términos históricos, permite establecer las particularidades del marco de acción en el que se sitúa el trabajo arquitectónico. Al respecto Gausa sostiene: “El observador clásico o el *flâneur* moderno dejan paso así, al explorador contemporáneo. Si el espacio clásico podía ser apropiado desde la representación de una realidad aparentemente estable, que tenía en el punto de fuga-en la relación con el ojo humano-su máxima referencia, si el paseante de la era postindustrial podía describir críticamente una realidad menos uniforme ya, pero abordable todavía desde la definición de paisaje o atmósferas con siluetas determinadas y figurativas, el explorador contemporáneo se enfrenta hoy, sin embargo, a un espacio-no siempre físico-en constante situación de cambio latente y de simultaneidad entre escalas diversas. En él, las tradicionales distinciones entre ciudad, naturaleza y territorio habrían perdido con celeridad sus seculares acepciones para confundirse en geometrías mixtas, equívocas y progresivamente mestizas”. (Gausa, 2010, p.34).

como veremos en el caso específico de Mansilla + Tuñón, será traducido en nuevas cartografías³³⁸ que nos permitan situarnos en el espacio. Una producción que no sólo permite tomar posición frente al contexto contemporáneo, sino que también, actuará como impulso de activación, recordando lo ya analizado en la obra de Bernard Tschumi, intentando estimular la interacción entre los habitantes y por cierto entre éstos y la arquitectura.

La noción de cartografía supone la puesta en marcha de procedimientos de aproximación a las distintas problemáticas arquitectónicas y no la generación de modelos cerrados asociados al diseño arquitectónico, que intentan establecer usos y comportamientos a partir de la formalización de la arquitectura. Si el arquitecto asociado al Movimiento Moderno puede ser entendido como un arquitecto-productor³³⁹, que define los parámetros de diseño y organización entre las distintas variables, el arquitecto-explorador aquí mencionado otorga sentido a la realidad, reconfigurando situaciones existentes incluso a partir de la incorporación de nuevas formas arquitectónicas.³⁴⁰ En esta dirección, la arquitectura de Mansilla + Tuñón intenta reconocer nuevas oportunidades en los escenarios a intervenir, planteando un diálogo permanente entre sus propuestas arquitectónicas y el lugar o territorio en que estas se insertan.³⁴¹

En tal sentido junto con la materialización de la obra como elemento tangible que hace posible este diálogo, en el trabajo desarrollado por Mansilla + Tuñón es posible reconocer la importancia asignada al proceso de gestación previo a la construcción de la obra. Un proceso que si bien permite la constitución de una forma arquitectónica específica, supone la activación de un campo de permanente especulación³⁴², en el cual las

³³⁸ Resulta interesante la incorporación del término cartografía, en la medida en que supone una aproximación general al territorio y no necesariamente restringida por el objeto arquitectónico. Como explica el propio Manuel Gausa (2010, p.33): “Ante la evidencia de esta nueva realidad, inestable y escurridiza, uno de los retos prioritarios es el de la orientación: la definición de una eficaz cartografía para un espacio complejo que exige nuevas miradas con las que percibir, pero también nuevos mecanismos en interrogar y nuevos procedimientos de actuar. Reconocimientos en clave de acción” y agrega: “La aprehensión de este espacio y de los movimientos que lo tensionan precisa de, en efecto, el desarrollo de una nueva inteligencia perceptiva capaz de establecer una cartografía más eficaz cada vez menos confiada (ante la propia inestabilidad del marco de referencia). En signos aparentes, en figuraciones literales. Cartografías abiertas, abstractas y concretas a la vez. Definidas e indefinidas” (2010, p.34).

³³⁹ Como es señalada por Xavier Costas (2010, p.38): “La ciudad moderna era la expresión y a la vez el marco físico de ese conjunto de relaciones productivas, económicas y sociales. En ese contexto, el arquitecto era ante todo un productor, alguien que hacía posible la ciudad desde parámetros de diseño, pero también desde parámetros de amaestramiento y orquestación de los procesos de realización”.

³⁴⁰ Un procedimiento que es recurrente en la obra de Mansilla + Tuñón, que de alguna manera vincula su trabajo con las búsquedas y exploraciones de los situacionistas: “El *Détournement* (giro, desvío, inversión) situacionista implica no tanto la producción de nuevas cosas como la apropiación de artefactos que ya existen con el fin de intervenir, de desviar su significación. Todo ello se consigue con la transformación de sus contextos-lo que les confiere unas significaciones nuevas- o bien con su desfiguración-al extraer o añadir atributos que los cambian decisivamente”. (Costas, 2010, p.39)

³⁴¹ Al respecto Mansilla + Tuñón utilizarán la metáfora de la conversación, forma de comunicación que se contrapone al texto cerrado, cuestión que recuerda la distinción establecida por Walter Benjamin entre el arte de narrar y la novela, en *El narrador*. Para Benjamín si la novela supone una relación finita, que comienza y termina a partir de los límites establecidos por el texto escrito, la narración supone una constante reapropiación a partir de la tradición oral que la pone en circulación. De esta manera la metáfora de la conversación supone una forma creativa, que no pretende construir un texto unitario, sino más bien, hacer evidente las fricciones y tensión entre los objetos y las ideas.

³⁴² Al respecto resulta oportuno y significativo señalar que una de las referencias más importantes en el trabajo de Mansilla + Tuñón, reconocida por los propios arquitectos, es la obra de Joseph Beyus (1921-1986) quien justamente al disolver los límites entre arte y vida, entiende a la producción artística como una activación de la vida cotidiana.

reglas y constricciones son vinculadas con el azar y espontaneidad de aquello no previsto. Una capacidad de activación que se manifiesta en sistemas abiertos³⁴³, en la inexistencia de una comprensión de la realidad cómo escenario único e inmutable, reconociendo el poder de la contingencia y su capacidad de alterar los procedimientos y órdenes establecidos. Es así como el trabajo desarrollado por Mansilla + Tuñón pone énfasis en la forma de hacer por sobre la forma como producto, más allá de que esta se haga evidente en el espacio, otorgándole importancia a lo que podríamos denominar estrategias de acceso al ejercicio arquitectónico, un conjunto de procedimientos que cuestionan lo que estos arquitectos denominan sobreabundancia de órdenes y jerarquías emanada desde la arquitectura.

La figura de aquel arquitecto-explorador, más que poseer y definir soluciones, hace dialogar a los participantes que se encuentran en el espacio, activando una interacción necesaria para la comprensión de contextos específicos y no genéricos ni abstractos. Así como ya fue observado en el caso de Bernard Tschumi, la presencia de la arquitectura se entiende a partir de las fricciones que esta genera con el medio físico y social en el cual se inserta. Una cuestión que por ejemplo nos permite entender el acercamiento de Mansilla + Tuñón a la idea de montaje, incluso por sobre la creación asociada al diseño y a la composición, en tanto supone un orden abierto en el cual se eligen y disponen los elementos participantes, que al interactuar entre sí generan vínculos y ámbitos de significación que en muchas ocasiones exceden lo previsto. Un encadenamiento que supone la vinculación de fragmentos de orígenes diversos, que así como antepone el montaje a la composición, propicia imágenes y volumetrías dinámicas que toman distancia de la estaticidad acostumbrada.

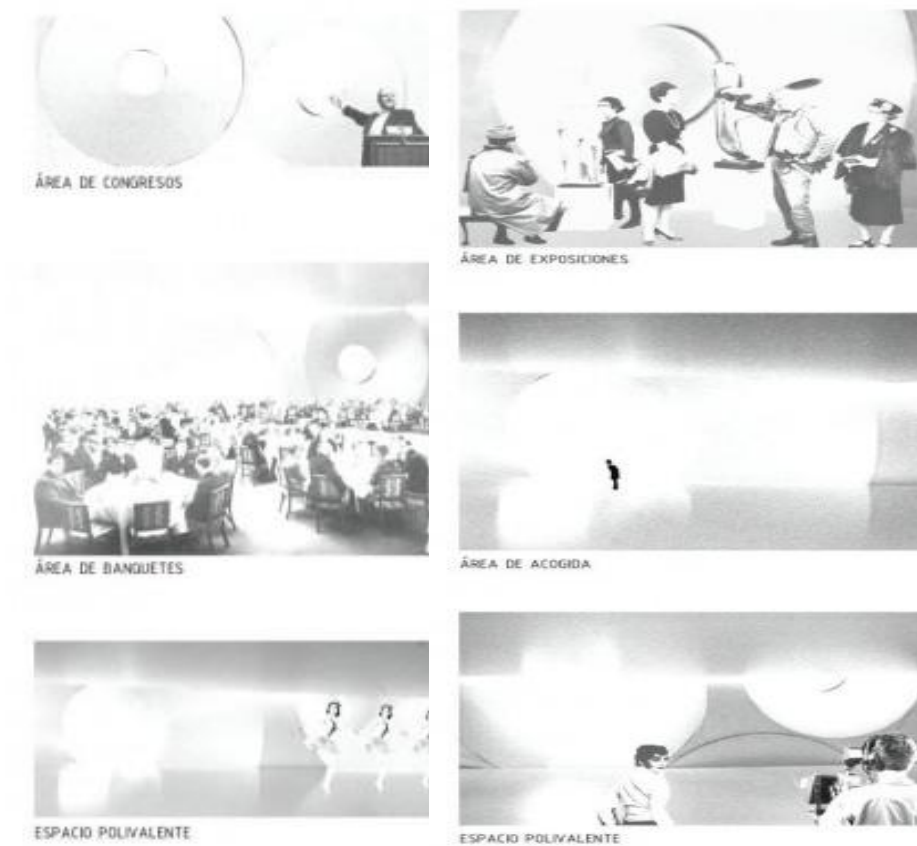
Una aproximación que precisamente, como veremos a continuación, se hará evidente en la producción gráfica desarrollada por Mansilla + Tuñón, fundamentalmente a partir de la utilización del collage asociado a técnicas de producción digital. Es en este contexto que tales arquitectos piensan y proponen una arquitectura a partir de lo que denominan capacidades blandas³⁴⁴, asumiendo la necesidad de flexibilizar el proceso de generación de la arquitectura, limitado, como hemos visto, por la necesidad de predicción y normalización impuesta por el proyecto. Una apertura que permite la interacción y emergencia de aquello que es inesperado, por lo general asociada al error o desacuerdo. Para Mansilla + Tuñón la labor del arquitecto consiste en hacer dialogar las cosas, pero no necesariamente a partir de la generación de leyes y ordenes de uso y ocupación del espacio, intentando exponer las potencialidades de la arquitectura por sobre sus limitaciones.

³⁴³ En tal dirección Mansilla + Tuñón establecen que: “La asunción de la inexistencia de una realidad inmutable, unida a la aceptación de la contingencia de las propias ideas (invisibles), impone la alteración del procedimiento, estableciendo un conjunto de secuencias en las que el sujeto, en primer plano, se proyecta sobre diferentes realidades múltiples para producir series de sistemas abiertos” (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2005, p.148-149).

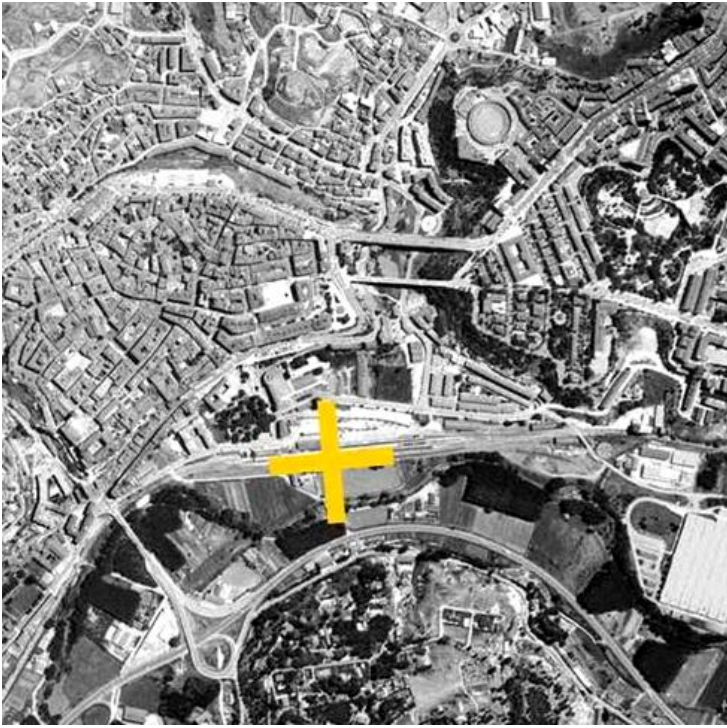
³⁴⁴ Un procedimiento que les permite manipular las restricciones enfrentadas en cada obra de arquitectura. Mansilla + Tuñón sostiene que: “Frente a la postura de aquellos que tratan de hacer presentes en los proyectos las contradicciones de la propia sociedad, nos sentimos más cercanos a la ‘arquitectura potencial’: aquella que acepta las constricciones, limitaciones y complejidades de los problemas, y que de ella extrae su fuerza” (García, Díaz, 2003, p.11).



_Imagen 134. Vista general *Centro Internacional de Congresos Ciudad de Madrid*, Mansilla + Tuñón, 2009-a la fecha. Imagen digital. Fuente: <http://europaconcorsi.com>.



_Imagen 135. Esquemas de uso y programas, *Centro Internacional de Congresos Ciudad de Madrid*, Mansilla + Tuñón, 2009-a la fecha. Imagen digital. Fuente: <http://europaconcorsi.com>.



_Imagen 136. Localización *Edificio Polivalente Teruel*, Mansilla + Tuñón, 2001. Intervención sobre foto aérea. _Imagen 137. *Edificio Polivalente Teruel*, Mansilla + Tuñón, 2001. Fotomontaje. Fuente: Revista 2G N°27.



_Imagen 138 y 139. *Edificio Polivalente Teruel*, Mansilla + Tuñón, 2001. Fotomontajes. Fuente: Revista 2G N°27.

Como ocurre con el *Museo Provincial de Zamora* (1993-1996)³⁴⁵, en el *Centro Internacional de Congresos Ciudad de Madrid* (2009-)³⁴⁶ o en el *Edificio polivalente de Teruel* (2001-)³⁴⁷ la arquitectura es entendida como un dispositivo que emerge en un determinado lugar para generar nuevas relaciones entre los habitantes, las actividades y las cosas. Así, la arquitectura de Mansilla + Tuñón intenta poner en relación a los participantes que usan, determinan y confluyen en la escena arquitectónica, una cuestión que explican a través de la idea de huella³⁴⁸, es decir, la presencia de un signo catalizador que más que formalizar la presencia del habitante en el espacio, le permite a éste redescubrir el contexto en el cual se desplaza a partir de tal activación. Complementando esta idea de huella, Mansilla + Tuñón pensarán a la arquitectura a modo de injerto³⁴⁹, que emerge en un determinado lugar propiciando nuevas formas de mirar, abriendo los modos de percepción habituales. Un reconocimiento que se produce a partir de aquella conversación antes comentada, que abre y dispone a la arquitectura a vincularse con el medio en que se inserta y con el habitante que la usa. No hay interés por generar una solución hermética de cara a los problemas arquitectónicos enfrentados, más bien el interés por indagar las múltiples posibilidades asociadas a un determinado edificio, entendiendo una vez más a la arquitectura como una instancia abierta.

³⁴⁵ Una obra realizada a partir de la obtención del primer lugar en el concurso público de ideas sobre el museo para la ciudad de Zamora (1993). Inserto en una trama medieval, rodeado por edificios históricos y el río Duero como hito natural de la ciudad, la intervención de Mansilla + Tuñón contrasta con lo existente a partir de su geometría rotunda, interrumpiendo pero al mismo tiempo activando lo existente, en la medida en que obliga al habitante a desplazarse a través de las ruinas arqueológicas, valorizando los intersticios que separan el nuevo edificio con la arquitectura histórica adyacente, propiciando una relación directa entre interior y exterior. Al respecto los arquitectos comentan: “Surgen así dos maneras, una más contextualista, que mide lo que ocurre alrededor para simular el entorno y no dañarlo, y una objetual que introduce en un contexto una pieza capaz de generar nuevas relaciones entre elementos. En un primer momento nos interesó más esta última, que nosotros llamamos parasitaria. El *Museo de Zamora* es un parásito, en el sentido que Derrida da al concepto, un elemento procedente de afuera que pone en relación a todos los elementos existentes violentamente. El edificio de Zamora no es contextual, sino que es una identidad claramente diferenciada, que establece una huella en la propia ciudad y pone en relación a la iglesia Santa Lucía, la de San Cipriano, el Palacio de Cordón, el caserío del siglo XIX y el río” (García, Díaz, 2003, p.11).

³⁴⁶ Obra realizada en colaboración con la arquitecta Matilde Peralta y que se adjudicó el primer premio del Concurso Internacional de Ideas del nuevo Centro de Convenciones de la ciudad de Madrid realizado el año 2007. En el caso de esta intervención se propone una forma cilíndrica autónoma, utilizando la metáfora de un nuevo sol para la ciudad de Madrid, que al insertarse en el terreno pretende activar y propiciar un radio de acción y atracción del contexto circundante, conformado por las cuatro torres más altas de la ciudad y así ofrecer una hito o punto de atención a escala mayor, intentado consolidarse como un lugar de encuentro e interacción mayor en la ciudad. En tal dirección, los arquitectos plantean la inserción de esta nueva pieza no sólo vinculándose con las torres adyacentes, sino que también, dialogando con el paisaje de la ciudad.

³⁴⁷ Un edificio cuya planta en cruz intenta marcar el territorio en que se inserta, contraponiendo la intervención contemporánea con la huella tradicional de la ciudad. Como plantean los propios arquitectos “De este modo, la familia de acciones que se proponen contiene siempre un equilibrio de dos proyecciones temporales; el edificio en cruz, una actividad moderna sobre una construcción de huella tradicional”. (Mansilla, Tuñón, 2003, p.108).

³⁴⁸ Como plantea Amanda Schachter (2003, p.106): “Los gestos arquitectónicos de Mansilla + Tuñón abstraen los elementos familiares de la ciudad y los presentan de nuevo in situ, con una visión distinta. A través del paisaje, el medio estático que es un edificio se transforma en un medio dinámico, temporal, que genera hitos marcando literalmente el territorio mediante la interpretación, apropiación y representación del paisaje urbano que contiene”.

³⁴⁹ Al respecto, Mansilla + Tuñón sostiene que: “Cuando hablamos de injerto estamos queriendo hablar de cambio y transformación, es decir, de nuevas formas de mirar. Creemos, como lo hace Foucault, que la relación del conocimiento con el poder no puede ser antagonista, sino más bien agónica, es decir, de incitación recíproca y de provocación. Si el ejercicio del poder supone actuar sobre las acciones de los otros para establecer límites, la práctica de libertad consiste en desafiar estos límites, en sembrar dudas, en experimentar nuevas posibilidades, aunque sean antiguas o estén olvidadas, así obligarnos a inventar nuevas/antiguas formas, nuevos/antiguos organismos, nuevas/antiguas jugadas en el continuo fluir de una partida infinita e inacabada” (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.238).

5.3.2_ Repetición y alteración. [La arquitectura cómo sistema expresivo.](#)

“No dudamos del valor de las reflexiones disciplinares y sistémicas, ni de su utilidad. Pero tanto la reflexión cultural como la arquitectura actual se inscriben en un entorno donde el concepto de orden se contraponen al de libertad. Es el signo de nuestro tiempo. Un tiempo en que el azar, el lenguaje metafórico y la reflexión ensayística se abren camino como herramientas alternativas y necesarias, capaces de potenciar un discurso fragmentario frente a otro lineal, la oportunidad frente al canon, y la conversación frente al texto”.

(Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.238).

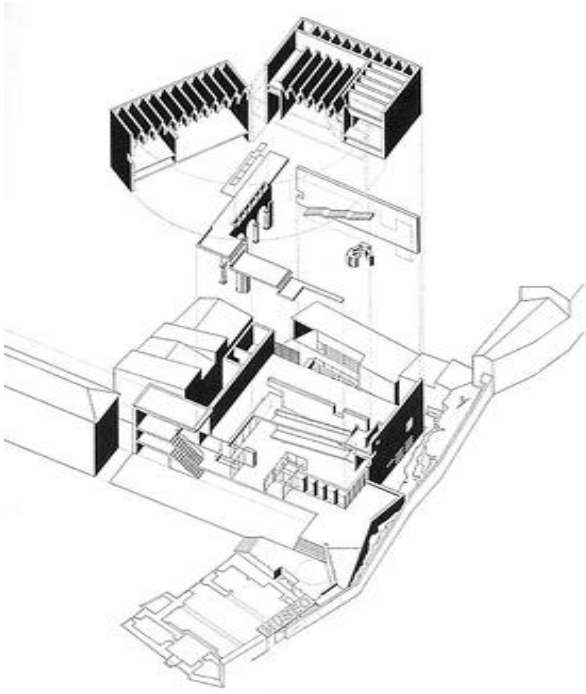
Como hemos comentado hasta aquí, el proceso de gestación de la obra de arquitectura desarrollado por Mansilla + Tuñón, intenta articular un proceso exploratorio que descubre nuevas posibilidades asociadas al ejercicio arquitectónico. De esta manera, la búsqueda de libertades emprendida por Mansilla + Tuñón supone un contraste permanente con los sistemas de orden, que sin embargo también son propuestos, intentando hacer manifiesta la presencia de tal estructura y su alteración o apertura, evidenciando el campo de oportunidades a partir de las reglas establecidas.³⁵⁰

En tal dirección, intentando hacer explícita la relación entre objetividad y azar, la confluencia entre control y alteración, una de las estrategias más recurrentemente utilizadas por Mansilla + Tuñón es lo que ellos denominan sistemas expresivos, un conjunto de invariantes que se enfrentan y encuentran con la contingencia entendida como su opuesto, marcada por el azar y la variación permanente.³⁵¹ Bajo estos parámetros, el habitante se enfrenta a una arquitectura que propone un escenario oscilante entre el sistema que establece las reglas y el potencial expresivo de éste, una fluctuación entre el marco organizativo y las subjetividades que lo reciben e interpretan, propiciando nuevas y sucesivas lecturas superpuestas. Una capacidad expresiva que es posible en la medida en que Mansilla + Tuñón se aproximan a la idea de sistema constituido por una doble condición: estructura y sentido, es decir, por un lado la presencia objetiva de límites y formalizaciones que definen la presencia de la arquitectura y por otro la otorgación de sentido y significado por parte del sujeto.³⁵²

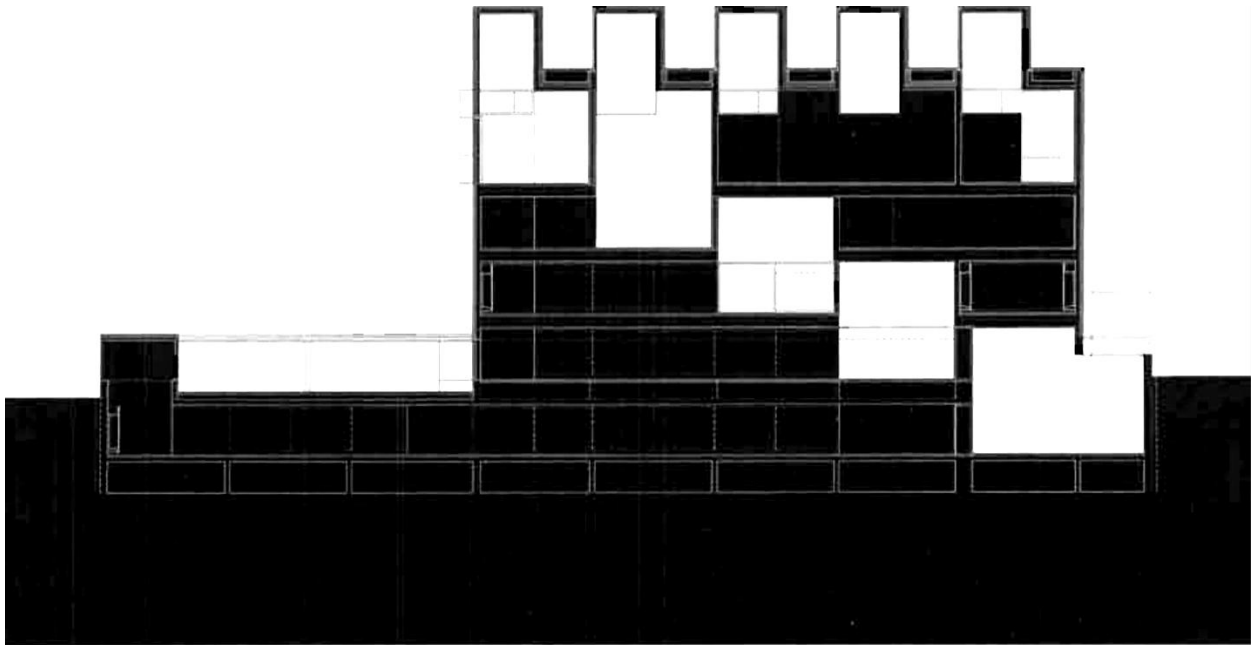
³⁵⁰ Mansilla + Tuñón entiende que ambas situaciones antagónicas irremediamente se encuentran y vinculan, como señala Emilio Tuñón : “Y es que la pertinencia de los sistemas repetitivos, seriados a partir de ciertas invariantes supuestamente objetivas, no excluye la existencia de la realidad azarosa, cambiante, contingente, que todo proceso o sistema comporta” (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.238)

³⁵¹ La idea de sistema expresivo aparece de forma reiterada en el discurso de Mansilla + Tuñón y nos permite entender la mirada que establecen estos arquitectos sobre la producción arquitectónica: “En cierto modo, la resolución de las cuestiones reales, en los proyectos de arquitectura, viste (oculta) el verdadero campo de reflexión: la búsqueda de sistemas expresivos que potencian la arquitectura como algo oscilante entre su carácter de objeto y su vocación de sujeto. Porque la arquitectura, como quizá cualquier otra actividad (circo), consiste en parecer que se habla de una cosa, cuando en realidad se está hablando de otra; las palabras hablan del algo, pero lo que verdaderamente dicen está, precisamente, en la oscilación entre su sentido y el modo en que estas se han estructurado (...)” (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.149).

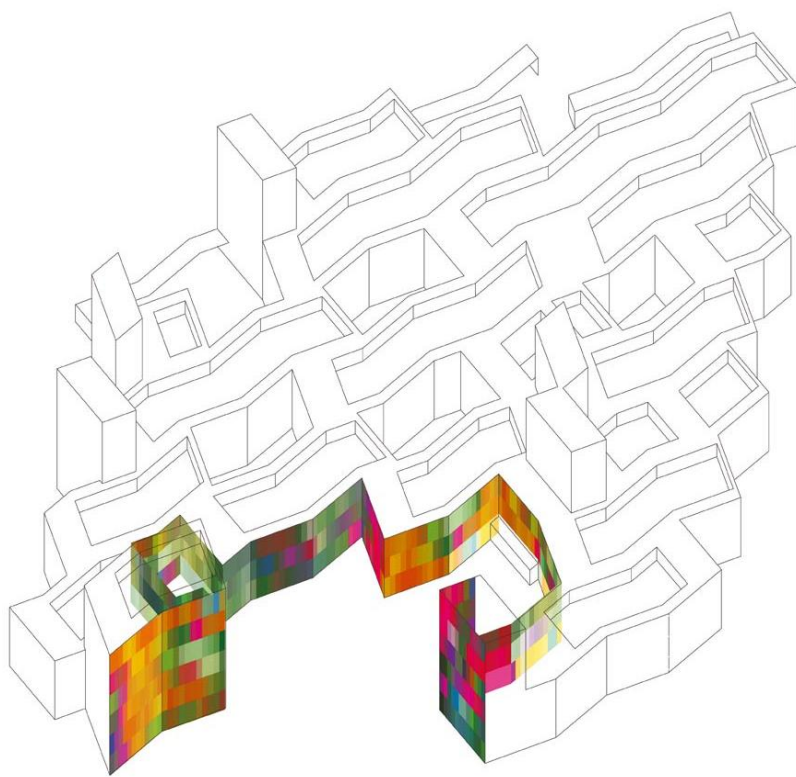
³⁵² Es precisamente esta oscilación entre el carácter objetivo y subjetivo que condiciona la lectura y apreciación de la arquitectura, lo que permite a Mansilla + Tuñón entender al proyecto de arquitectura como un campo reflexivo y no como una instancia impuesta y cerrada. De esta manera la arquitectura también es un escenario de voluntades, en el cual a partir de la alteración o resignificación de las constricciones es posible ampliar su comprensión.



_Imagen 140. Axonometría de los distintos niveles *Museo Provincial de Zamora*, Mansilla + Tuñón, 1993-1996. _Imagen 141. *Museo Provincial de Zamora*, Mansilla + Tuñón, 1993-1996. Fotografía sistema geométrico techo. Fuente: Revista 2G N°27.



_Imagen 142. Sección Transversal *Museo de Bellas Artes de Castellón*, Mansilla + Tuñón, 1996-2000. Fuente: Revista 2G N°27.

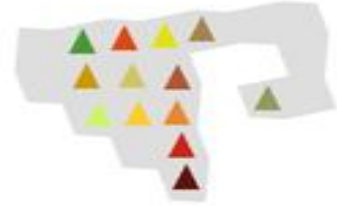
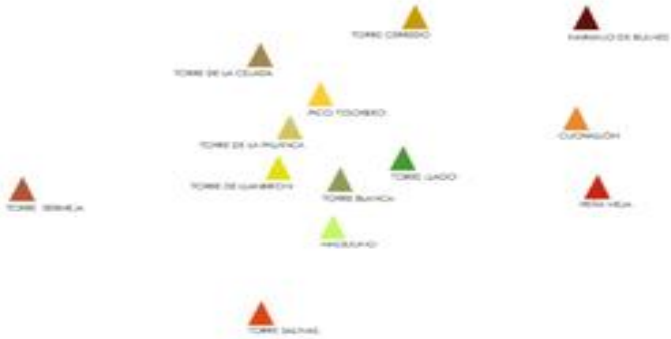


_Imagen 143. Axonometría matriz geométrica, *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC*, Mansilla + Tuñón, 2001-2005. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.

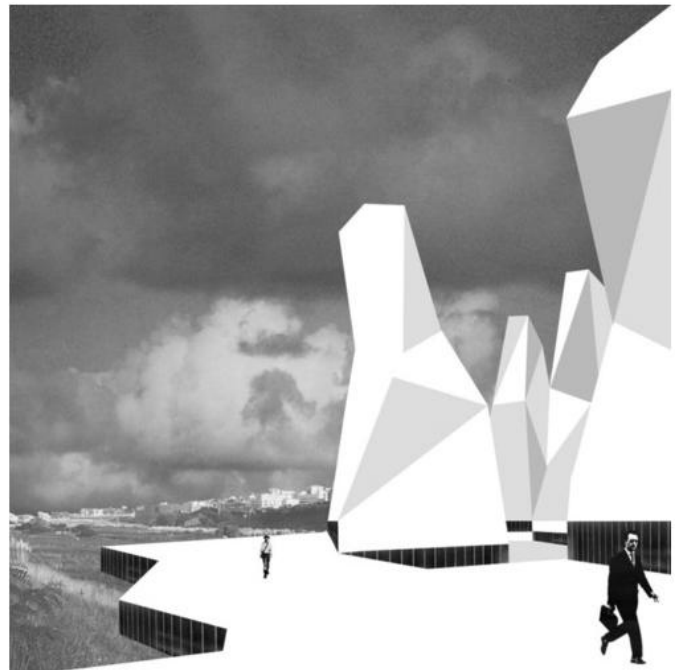
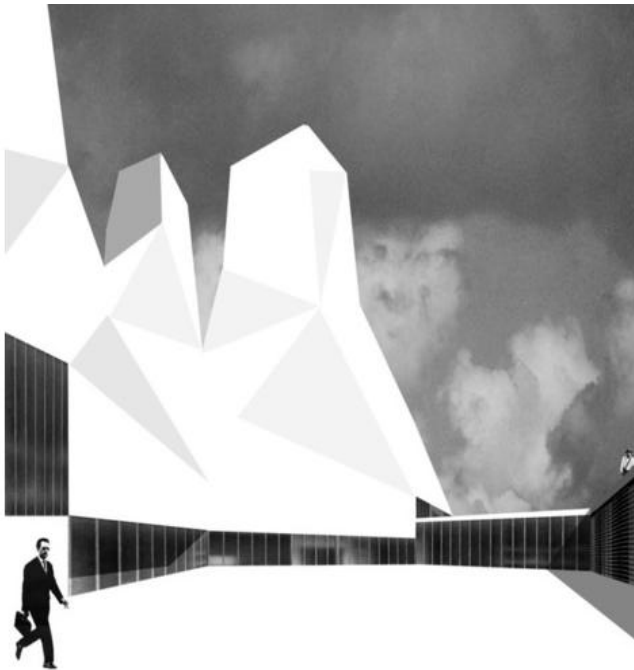


_Imagen 144. Fotomontaje *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC*, Mansilla + Tuñón, 2001-2005. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.

_Imagen 145. Fotografía patio exterior *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC*, Mansilla + Tuñón, 2001-2005. Fuente: <http://www.mansilla-tunon.com>.



_Imagen 146 y 147. Estrategia vinculación paisaje y fotomontaje ubicación *Museo Cantabria*, Mansilla + Tuñón, 2002-a la fecha. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.



_Imagen 148 y 149. Fotomontaje patio interior y terraza, *Museo Cantabria*, Mansilla + Tuñón, 2002-a la fecha. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.

Bajo estos términos la arquitectura es un proceso cognitivo que permite abrir las reglas establecidas, en la medida en que es posible explorar la capacidad expresiva del propio orden. Como ocurre con las instrucciones que organizan los juegos, las reglas también son capaces de propiciar la diversidad, flexibilizando la relación, por lo general predeterminada, entre forma y contenido, entre materia y uso. En términos estrictamente arquitectónicos, uno de los procedimientos para hacer evidente tal campo de oscilación entre sistema y subjetividad³⁵³, es la configuración de la propuesta arquitectónica a partir de la repetición de elementos, estrategia que implica que tal elemento o configuración repetitiva asuma una condición sistémica, que a partir de su presencia multiplicada es capaz de adquirir un rango expresivo.

Ejemplos representativos de esta búsqueda en el trabajo de Mansilla + Tuñón son la configuración del *Museo Provincial de Zamora*³⁵⁴, el *Museo de Bellas Artes de Castellón* (1996-2000)³⁵⁵ o la fachada del *El Auditorio Ciudad de León* (1994-2002).³⁵⁶ En tales edificios es posible identificar la presencia de elementos o sistemas de agrupación que se repiten, pero que en algún punto del edificio intencionan la continuidad de la repetición, dando paso a la vinculación aleatoria que rompe la norma repetitiva, evidenciando la ruptura del modelo.³⁵⁷ De este modo la forma introducida a priori, con su correspondiente secuencia de repetición, termina configurando un sistema de relaciones abierto³⁵⁸, que ya no intenta fijar la forma, como sí lo hace su matriz de origen, sino

³⁵³ Una oscilación que para Mansilla + Tuñón vincula al habitante con la recepción de la obra, situación que estos arquitectos definen de la siguiente manera (García, Díaz, 2003, p.11: “En realidad la arquitectura, como la poesía, es una oscilación permanente entre el sonido y el sentido, entre como se hace y que es; una oscilación permanente entre las cosas e ideas que se produce entre el mundo abstracto y el figurativo, entre el constructivo y las ideas”, y agregan: “De lo que se habla es de la oscilación permanente entre sistema y subjetividad. Estos sistemas son compatibles con un cierto contenido de subjetividad que permite imponer algunas condiciones y proceden de los sistemas de repetición” (García, Díaz, 2003, p.16).

³⁵⁴ En esta obra, los arquitectos se aproximan a la configuración del techo del edificio a partir de la generación de aberturas, permitiendo el ingreso de luz a la muestra, que en un primer momento son organizadas de manera sistémicas para posteriormente dar paso al azar. El techo del edificio es abordado a modo de quinta fachada, concepto desarrollado por Le Corbusier, constituido por lucernarios iguales y diferentes, que precisamente a partir de su disposición, también permiten la evidencia de esta discontinuidad en el interior del edificio, vinculándose con las necesidad lumínica de las obras expuestas.

³⁵⁵ Obra adjudicada por concurso público, que al recibir el encargo de agrupar cuatro museos de la ciudad en un solo edificio, plantea la repetición a partir de la disposición de estas cuatro instituciones y también la diferencia que cada una de estas muestras siguiere, agrupadas en una gran caja espacial principal. En tal dirección la estrategia implica establecer cuatro plantas de una misma dimensión, pero alteradas en su configuración en sección (relación vertical), evidenciando en términos formales y espaciales tales distinciones, definiendo de esta manera cuatro plantas que son iguales y al mismo tiempo diferentes.

³⁵⁶ En el caso de *El Auditorio de la Ciudad de León*, lo igual y diferente se expresa a través de la definición de las distintas ventanas que configuran la fachada principal del edificio. De esta manera el alzado es una estructura de ventas diferentes determinadas por las necesidades programáticas del interior. Una vez más, la estrategia consiste en vincular orden y desorden.

³⁵⁷ Al respecto los arquitectos mencionan: “Es eso lo que introdujimos en el *Museo de Zamora*, en el *Museo de Castellón* e incluso en la fachada del *Auditorio de León*. Todos son sistemas en los que se repiten elementos, y a su vez cada uno queda alterado por las condiciones de límite o de borde; es igual y a la vez diferente al anterior. De esa reflexión sobre los elementos repetitivos, y de la introducción del azar en su contorno, el trabajo ha evolucionado hacia las estructuras de campo. Tiene que ver con las bandadas de pájaros generadas por ordenador a través de sistemas de órdenes, dónde cada pájaro tiene una velocidad asociada y una distancia de vuelo respecto a los otros, y de esta manera se generan bandadas, que independientemente del número de elementos introducidos, siempre acaban teniendo una forma coherente” (García, Díaz, 2003, p.16).

³⁵⁸ Al respecto Mansilla + Tuñón sostienen que tal aproximación “Nos interesa por qué no persiguen una forma de la solución fijada a priori, sino que a través de unas condiciones establecen un sistema de relaciones de elemento a elemento.

más bien permite establecer las condiciones que propicien la interacción, dando paso a la aleatoriedad. En este escenario, la superposición entre la evidencia del sistema y su recomposición marcada por la introducción de variables distintas a las iniciales, permite nuevas posibilidades de percepción, como ocurre por ejemplo en el caso del *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC (2001-2005)*³⁵⁹, obra en la que la instancia de interacción espacial se produce a partir de las restricciones y delimitaciones impuestas por la representación de una determinada pieza geométrica y volumétrica, diferenciada azarosamente a través de la definición material y el uso del color. En el caso del *MUSAC*, los límites físicos del edificio y el espacio que estos definen se convierten en la propia capacidad comunicativa y expresiva de la obra.

Una aproximación que nos permite reconocer el interés de Mansilla + Tuñón por una arquitectura entendida a modo de campo de juego, es decir, una expresión que establece las reglas pero que al mismo tiempo, a partir de tal situación normativa, posibilita diversas formas y maneras de interacción entre las partes. En otras palabras, Mansilla + Tuñón generan modelos de orden esperando precisamente aquel momento en que se evidencia su descontrol, manifestando el interés por ámbitos inciertos y aleatorios, desplegando un vínculo permanente entre restricción y posibilidad, entre orden y azar, entre lo igual y aquello diferente.³⁶⁰ Así, la estrategia fundamental que se evidencia en la obra de estos arquitectos es la generación de un escenario de libertades³⁶¹, producido a partir de sistemas repetitivos que junto con establecer secuencias formales claras, introducen un factor de indeterminación que enriquece su presencia.

Siempre que tengas una pieza sabes cómo se disponen las de al lado. Lo que no sabes es cuál es el perímetro o la forma del conjunto. Todo ello ampliado a sistemas geométricos más complejos-que provienen de los mosaicos o las estructuras geométricas de redes, tejidos o moldes-permite superponer distintas configuraciones geométricas y generar estructuras de campo, que se producen a través de la relación con los elementos adyacentes”. (García, Díaz, 2003, p.17).

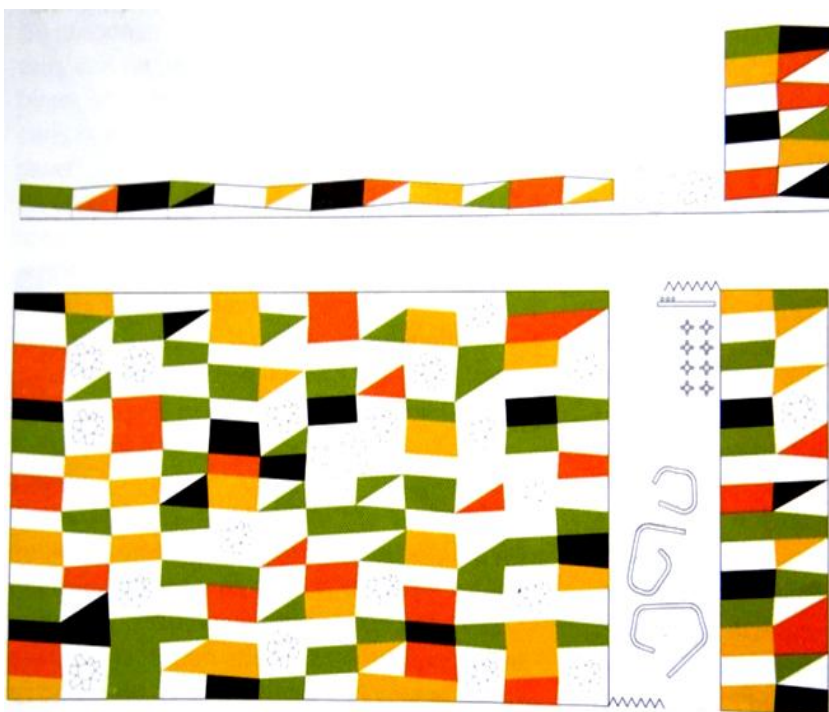
³⁵⁹ Una obra que se define a partir de una pieza geométrica que se repite, pero que actúa de manera independiente, vinculando repetición sistémica y expresión formal. En relación al *MUSAC*, los arquitectos sostiene “Cada elemento está relacionado con el de al lado, y se van produciendo cadenas de elementos que configuran naves que, a su vez, generan espacios en lo que se producen diagonalizaciones sorprendentes e inesperadas. Por una parte tiene condición sistémica, permite la incorporación personal o subjetiva de la delimitación o el remate de las piezas y, simultáneamente, aparece el factor del zar en la construcción del espacio, o más bien de lo inesperado” (García, Díaz, 2003, p.17).

³⁶⁰ Tal como es explicado por los propios arquitectos, pensando a la arquitectura como una conversación, se amplían las estrategias de aproximación a la producción de la arquitectura y el vínculo de ésta con las temáticas habituales (forma, contexto o la historia): “Cada proyecto puede así vincularse a una reflexión distinta y discontinua, sea esta sobre la redefinición de un objeto, un pensamiento, una intuición o , las más de las veces, una obsesión que permite integrar distintas sensibilidad a un tiempo, superponiendo sobre el plano códigos independientes de forma que se torne irrelevante pensar en una relación sistémico o rigorista con la función, la técnica, la historia o el contexto, pues todo ello es percibido tan naturalmente como el aire que respiramos. Es una conversación inconclusa, un rodear que conduce a hacer las cosas de nuevo y, por ello, uno es incapaz de aclarar con exactitud qué es lo que se propone hacer antes de elaborar las herramientas con las que acierta a realizarlo” (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.61).

³⁶¹ Al respecto el arquitecto español Rafael Moneo (2003,p.5) señala: “La materialización de un sistema formal en arquitectura da lugar a figuras abiertas que no resultan muy lejanas de aquellas con que nos encontramos en la naturaleza y en las que las leyes de crecimiento no llegan a conocerse, bien que siempre advirtamos el valor que tiene la seriación y la repetición (...)La arquitectura de Mansilla + Tuñón explora la seriación y repetición inventando sistemas formales en los que la agrupación garantiza la apertura”. Una libertad que como plantean Mansilla + Tuñón (García, Díaz, 2003, p.17), se produce a partir de las restricciones: “Eso es lo que nos interesa de la arquitectura, ese eterno deambular por la capacidad de realizar infinitas posibilidades a partir de las constricciones o limitaciones que el campo de juego y las mimas fichas establecen”, reconociendo en tal momento el punto de interés de la arquitectura: “Cuando vemos que casi no puedes, cuando no tienes idea de cómo hacer algo, cuando tienes la sensación de estar haciendo algo que no sabes cómo se maneja, ni como se construye, ni que resultado pueda generar, se presenta un momento extraordinariamente atractivo”(García, Díaz, 2003, p.21).



_Imagen 150. Fotografía Fachada *El Auditorio Ciudad de León*, Mansilla + Tuñón, 1994-2002. _Imagen 151. Fotomontaje *Centro Cívico Sabadell*, Barcelona, Mansilla + Tuñón, 2002- a la fecha. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.



_Imagen 152 y 153. Diagrama ocupación de unidades y fotomontaje, *Viviendas Sarriguen*, Navarra, Mansilla + Tuñón, 1998. Imagen digital. Fuente: Revista 2G N°27.

Bajo estos términos, David Cohn plantea que la arquitectura de Mansilla + Tuñón genera una sensación de arbitrariedad³⁶², precisamente a partir del despliegue de lo que aquí hemos denominado sistemas expresivos. Una cuestión que es posible identificar en edificios como el *MUSAC*, que combina y hace interactuar la rigurosidad de una matriz inicial de formalización de la obra con la irregularidad geométrica derivada de la propia reorganización de tal elemento de partida. De esta manera, la estrategia consiste en hacer coincidir repetición y variación, desdibujando la inicial rigidez del orden y la formalización autoimpuesta. Una condición que nos recuerda el concepto de laberinto³⁶³ planteado por Bernard Tschumi, una ida asociada a la experiencia de reconocimiento y activación del espacio, precisamente a partir del encuentro y reconocimiento de sus límites. En el caso del *MUSAC* tal condición se acentuará a partir de la utilización de formas no ortogonales y complejas, que en sí mismas se proponen como expresivas, posibilitando nuevas oportunidades de percepción por parte del habitante.

A partir de la disposición de reglas de disposición y formalización claras y precisas, se obtiene resultados abiertos, marcados por relaciones fortuitas, que son capaces de convertir en difusa la lectura del patrón de ordenamiento inicial. Una arquitectura que, como ocurre en la propuesta para el *Centro cívico en Sabadell* (2002)³⁶⁴ o en el *Conjunto de Viviendas, Sarriguren, Navarra* (1999)³⁶⁵ establecen una permanente tensión entre orden y desorden, entre la norma y su alteración, permitiendo que la imposición de una determinada

³⁶² Al respecto Cohn (2003, p.8-9) sostiene: “Muchos de los proyectos de Mansilla + Tuñón, como veremos, están poseídos por una sensación de arbitrariedad e indiferencia por la forma, indiferencia que, a menudo, es un efecto deliberado de la estrategia de proyecto que desarrollan en su obra y que da prioridad a sistemas generales por encima de las configuraciones particularidades de la forma”.

³⁶³ Una condición que se hace evidente en el ya mencionado *MUSAC*, pero también en proyectos como el *Museo de Cantabria* (2003-). Al respecto David Cohn (2003, p.16) comenta: “El tipo de urbanismo sugerido por la matriz espacial se acerca a los modelos de las ciudades tradicionales islámicas, como lo fueron en su momento Toledo y Córdoba, con un desarrollo laberíntico y orgánico mas que planificadas racionalmente, y compuestas de lugares privados o semiprivados, conectados mediante paisajes funcionales sin fachadas. En efecto, la organización interior del *MUSAC* y del *Museo de Cantabria* es, en gran medida, intuitiva y laberíntica: sólo un pequeño tamaño permite moverse con en ella con facilidad”. En el caso del *Museo de Cantabria* (2002-) al igual como ocurre con el *Museo de Castellón*, los arquitectos reúnen en un edificio dos espacios de exposición de la ciudad, el museo histórico y un nuevo museo de arte contemporáneo. En este caso se plantean elementos poligonales individuales que se vinculan entre sí, nuevamente expresando la coexistencia entre lo igual y diferente, generando una geometría artificial que permite expresar un sistema conformado a partir de la diferencia, al igual como ocurre en el paisaje natural.

³⁶⁴ Una propuesta que se genera a partir de la repetición de un mismo volumen, conformando un total de cuatro edificios (recinto ferial, hotel y centro de convenciones, centro cultural, centro comercial y espacio exterior) vinculados a través de una circulación común. Al respecto Mansilla + Tuñón (2003, p.76) sostienen: “La propuesta se piensa como un tablero de juego, o un conjunto de reglas que exprese con claridad que las partidas son infinitas y pueden ser modificadas sobre la marcha”.

³⁶⁵ En el caso de esta propuesta urbana, los arquitectos proponen distintos núcleos de asentamientos distintos independientes entre sí, pero a los mismos tiempos vinculados a partir del contexto histórico existente. La relación entre sistema y alteración se exagera, al ser propuesto el crecimiento en el tiempo de cada uno de estos asentamientos iniciales, cuestión que convierte a la intervención en una propuesta naturalmente inacabada, cuestión que define la flexibilidad de la propuesta. Mansilla + Tuñón (2003,p.72) explican de la siguiente manera la propuesta: “Se proponen unas unidades de asentamiento que, con un perfil más o menos regular, combinan un espacio exterior con vocación de campo y un espacio interior urbano donde tiene lugar la sociabilidad propia del hombre”.

configuración de paso a resultados impredecibles, vinculando igualdad y diversidad, estableciendo las reglas de un juego que permite múltiples variaciones, evidenciando la imposibilidad de control absoluto por parte de la arquitectura.

Un proceso que Mansilla + Tuñón describen como el paso desde la simplificación, asociada a las reducciones y restricciones propias de un sistema de orden, hacia la intensificación vinculada a la recepción, percepción y significación de la obra por parte del habitante, permitiendo incluso la apertura de aquella conceptualización inicial que da origen a la propuesta.³⁶⁶ Como ocurre en el caso del *MUSAC*, la arquitectura contrapone trama y aleatoriedad, siendo entendida como un medio dinámico que impulsa y propone la interacción entre las partes que configuran un determinado contexto espacial o territorial. El edificio es un hito que marca el territorio, que no intenta predeterminar los modos y conductas de uso y percepción del espacio, pero sí la activación de una conversación ininterrumpida que permite vincular a los distintos participantes de la escena. Una narración continua, pero no necesariamente coherente, abierta siempre a nuevos estímulos e interpretaciones, explorando la capacidad expresiva del orden, vinculando precisamente orden y sentido.

³⁶⁶ Como es señalado por Luis Rojo (2003, p.83), permanente colaborador de Mansilla + Tuñón, la primera reducción y definición de elementos se intensifica para desarrollar la capacidad expresiva de la obra: “Mansilla Tuñón promueven una confusión consistente y deliberada entre las cosas y las palabras, es decir entre el objeto y el concepto, entre la materia y la idea. Y es por medio de esta situación constante de las unas por las otras como se generan los procesos de simplificación e intensificación”, utilizando el caso del *MUSAC* como ejemplo: “(...) la arquitectura del *MUSAC* se hace visible, como problema y como figura a través de una planimetría mallada y repetitiva, cuya condición natural es al extensión, la proliferación isotrópica y homogénea. Sin embargo, esta apuesta por la flexibilidad (simplificación) está dominada por la condición abstracta de una geométrica solidificada por medio de un sistema de muros, perímetros y límites (intensificación) (...) Es precisamente esta oposición entre dos técnicas contrapuestas entre sí-la trama como sistema y la aleatoriedad como mecanismo compositivo –como el *MUSAC* se propone resolver su característica apuesta simultánea por la flexibilidad y la interiorización, o la continuidad espacial y la proliferación de límites y envolventes” (2003, p.86).

5.3.3_ Collage digital. [La representación como paisaje especulativo.](#)

“El momento de lo indecible reclama hacer visible las ideas, para abrir el paso a una arquitectura hecha desde las fricciones del vivir, como una presentación (no como una representación) de la vida...La arquitectura de mañana no reclama formas, sino tuétanos de formas, una arquitectura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en pie”.

(Mansilla, Tuñón, 2005, p.111).

La producción gráfica de Mansilla + Tuñón, no sólo nos permite profundizar en torno a las estrategias de aproximación y generación de una determinada obra de arquitectura. También, a partir de las condiciones técnicas de los procedimientos de representación utilizados, posibilitan la reflexión en torno a las potencialidades críticas de los nuevos y no tan nuevos medios tecnológicos, fundamentalmente digitales y asociados al moldeamiento en tres dimensiones, incorporados y consolidados en el campo de la representación gráfica de la arquitectura de manera sostenida durante los últimos años.

En tal dirección podemos decir que a partir de la década de los setenta del siglo XX, el diseño asistido por computador comienza a ser paulatinamente asociado al trabajo arquitectónico, estableciendo distintos niveles de avance y desarrollo, desde la visualización en dos dimensiones hasta el moldeamiento tridimensional y las secuencias en movimiento propias de la realidad virtual, desde el uso de geometrías euclidianas hasta la generación de geometrías complejas. Una incorporación que evidentemente otorgará nuevas posibilidades a la representación arquitectónica, facilitando la visualización del proyecto de arquitectura y su comunicación, fundamentalmente en una instancia previa a su materialización.

Ahora bien, tal inclusión de nuevas tecnologías ha tendido por lo general hacia expresiones que bien podríamos definir como realistas³⁶⁷, es decir, una producción que intenta exagerar su rasgo de verosimilitud con respecto a la realidad que intenta representar. El valor asignado a tal proceso de representación está asociado a la proximidad y capacidad de captura que se desarrolla sobre la realidad físico-tangible, evitando cualquier distancia que contradiga la búsqueda de credibilidad. Así, buena parte de las imágenes arquitectónicas producidas a partir de la asistencia de programas computacionales intenta replicar, con la mayor exactitud posible, las condiciones contextuales en las cuales se inserta la obra de arquitectura y la configuración espacial propuesta por el edificio, teniendo como prioridad la comunicación fidedigna del proyecto a través de las imágenes generadas.

Bajo estos términos, proliferan las técnicas de visualización que intentan simular, a través de la construcción de imágenes digitales o recorridos virtuales, la experiencia del habitante en el espacio arquitectónico tal como

³⁶⁷ Al respecto Stan Allen (2009, p.44) sostiene “Uno de los aspectos curiosos de la tecnología digital es la puesta en valor de un nuevo realismo. De los efectos espaciales de Hollywood a los renders de arquitectura, el éxito de la nueva tecnología se mide por su capacidad para representar una ‘realidad’ sin mácula. Incluso se ha estado utilizando la denominada ‘realidad virtual’ no tanto para crear realidades alternativas, como para replicar aquéllas que ya existen”.

este es³⁶⁸, un conjunto de modelos fotorealistas que intentan eliminar cualquier señal de error o incongruencia que no se corresponda con la realidad a representar.³⁶⁹ Una búsqueda y énfasis que también puede ser pensado y leído en términos de estrategia de dominio o control, en la medida en que tal captura de realidad está asociada a la incorporación de efectos seductores que ataren la mirada del espectador, que tiende a coartar cualquier posibilidad de rendimiento crítico de tales sistemas de representación³⁷⁰, que bien podríamos definir como acrítica, en la medida en que no intenta cuestionar ni transformar la realidad, sino más bien, asegurar su reproducción, cuestión que consolida la presencia de las imágenes como evidencia de lo real, definiendo una vez más en el lenguaje el alcance y presencia de las cosas. De esta manera, nos enfrentamos a un sistema de representación que fija su interés y atención en la forma y en la apariencia, restringiendo el acceso y la incorporación de otras instancias sugeridas en esta investigación como relevantes: actividad, acontecimiento, alteraciones de las configuraciones preestablecidas, significación, sentido, etc.³⁷¹ Pues bien, frente a este panorama la interrogante que surge y que es posible plantear precisamente a partir de la producción gráfica de Mansilla + Tuñón, cuestiona la necesidad y efectiva posibilidad de representar la realidad tal como es.³⁷² Por el contrario, el trabajo gráfico desarrollado por Mansilla + Tuñón intenta generar instancias críticas a partir de la manipulación de las técnicas digitales.

³⁶⁸ Una producción que también genera cierto tipo de convenciones, derivadas incluso de otras técnicas de representación como el cine o la fotografía, que permiten asegurar este encuentro con lo ‘real’, dando paso a una estética ‘hiperreal’ que simula usos y comportamientos del habitante en los espacios definidos por la arquitectura, como por ejemplo ocurre con las imágenes producidas por el negocio inmobiliario y su oferta publicitaria. Como es planteado por Allen (2009, p44): “En arquitectura eso se pone de manifiesto en la proliferación de técnicas de ‘visualización’. En este caso la premisa es que si la tecnología informática puede crear simulaciones cada vez más realistas (renders fotorealistas, itinerarios simulados o vuelos virtuales por los edificios propuestos), los errores serán eliminados. Lo que no se tiene en cuenta, es que la realidad simulada está completamente mediatizada por las convenciones visuales de medios ya existentes sobre todo el cine y la fotografía. Se da por bueno un render de un edificio si se parece lo suficiente a una foto del edificio y las animaciones simulan las convenciones del cine popular”.

³⁶⁹ Un proceso que de alguna manera se puede emparentar con los primeros pasos dados por la fotografía e incluso por el cine, marcados por un intento de captura sobre las acciones de la realidad. Una captura mediatizada, que como fue comentado, es oportunamente analizada por Martin Heidegger en el texto *La época de la imagen del mundo (Die Zeit des Weltbildes, 1938)*.

³⁷⁰ En tal dirección, tal como es planteado por Xavier Costas, es justamente la noción de distancia entre el arquitecto y la producción arquitectónica lo que permite instancias de reflexión crítica al interior de la disciplina. Costas plantea la figura del arquitecto-etnógrafo, quién manipula las cosas sin perder la noción de sus atributos y particularidades, en un contexto contemporáneo marcado por el máximo acercamiento y disponibilidad de la información y de las cosas: “Para comprender un denso entramado de fenómenos culturales hay que situarse, como propone la etnografía, en una posición de alteridad, que es la que permite la distancia crítica y el acto cartográfico” (Costas, 2010, p.39). Una cuestión que es posible plantear en el contexto de la representación gráfica asociada a las tecnologías digitales: la posibilidad de cuestionar el modo de utilización de tales medios y el vínculo que estos establecen con la arquitectura, su lectura y posible rendimiento crítico. Stan Allen también se refiere a tales estrategias seductoras y el perjuicio que éstas generan en el desarrollo de una arquitectura crítica y reflexiva: “(...) La facilidad para conseguir efectos seductores sigue desbordando cualquier intento de cuestionar la relación entre los medios de representación y la instrumentalidad arquitectónica” (2009, p.45).

³⁷¹ El propio Stan Allen cuestiona esta condición: “(...) Como concepto, la ideología de la visualización es naif hasta el punto de resultar totalmente ilusoria y, como tal, resulta también sospechosa como práctica profesional. Su trayectoria no va desde la imagen a la realidad, sino desde la imagen a la imagen. La visualización ha eliminado la utilidad instrumental. No trabaja para transformar la realidad, solo para reproducirla. Puesto que se ocupa exclusivamente del aspecto de las cosas, las técnicas de visualización sobreactúan la forma y la apariencia. El tiempo, el acontecimiento y el programa no pueden tratarse mediante técnicas de visualización”. (2009, p.45).

³⁷² Pese al evidente desarrollo en el manejo de formas complejas y la mejora considerable de las posibilidades de visualización del edificio, la pregunta que parece surgir es ¿cuál es el real avance, desde el punto de vista del ejercicio

Frente a la incorporación de medios técnicos que propician un cambio más cuantitativo que cualitativo, Mansilla + Tuñón proponen repensar el vínculo entre la arquitectura y la realidad virtual, instancia que será entendida, igual como ocurre con sus obras edificadas, a modo de ámbito potencial, que permite especular en torno a las estrategias de aproximación al ejercicio arquitectónico. Un escenario a partir del cual será posible pensar críticamente a la arquitectura y sus formas de visualización y representación, reconociendo incluso la propia virtualidad que acompaña a las obras de arquitectura³⁷³, en la medida en que las relaciones que estas pueden llegar a activar no pueden ser reducidas a normas estéticas, normas de uso o configuraciones espaciales inamovibles y cerradas, asociadas fundamentalmente a la extravagancia de formas complejas o intrincadas. Por el contrario, Mansilla + Tuñón piensa en una representación abierta, explorando en sus capacidades de adaptación y recepción que interactúan con la presencia del observador, reformulando el aporte del desarrollo de imágenes asistidas por el computador. En otras palabras, más que intentar rechazar la experiencia de lo real, el trabajo de Mansilla + Tuñón asociado al mundo digital, es entendido como la manifestación de posibilidades y no como la visualización de definiciones irrevocables.

En este contexto, la producción de imágenes digitales no aspira a retratar la experiencia de la realidad, sino más bien, a establecer un campo de manifestaciones que evidencia la capacidad de adaptación presente en las obras de arquitectura. En esta dirección, la utilización de la técnica del collage por parte de Mansilla + Tuñón implica una estrategia de superposición de elementos que configuran y activan la escena arquitectónica.³⁷⁴ De esta manera, las imágenes producidas insinúan y proponen conceptos arquitectónico a partir de la exploración e interacción de realidades distintas, combinando nuevamente, al igual que en las estrategias proyectuales, orden y alteración, coherencia y aleatoriedad. Una sumatoria de elementos y relaciones espaciales que permiten visualizar lo que podríamos denominar como paisajes propositivos, que intentan generar una imagen-conceptual que transmite las ideas a partir de la cuales se desarrollan las distintas respuestas arquitectónicas. Un modo de aproximación al proyecto que, por ejemplo, podemos

proyectual y sus estrategias de aproximación a las soluciones arquitectónicas, que tales mecanismos digitales permiten? ¿es sólo una ampliación de vocabulario o también nos permite reflexionar en torno al quehacer arquitectónico y al proceso de gestación de la obra?. Al respecto Antoine Picon (2009, p.70) sostiene: “La digitalización realmente permite al arquitecto manipular formas extremadamente complejas y visualizar con más libertad las modificaciones del proyecto. No obstante ¿son verdaderamente revolucionarias estas extensiones del vocabulario y de la capacidad de interactuar en cada nivel del diseño? ¿es este cambio más cuantitativo que cualitativo, como si a los diseñadores contemporáneos se le hubiera dotado simplemente de un juego de lápices y reglas más variado y flexible?”.

³⁷³ Al respecto, Mansilla + Tuñón entiende lo virtual como un escenario marcado por la incertidumbre, por la aproximación a un escenario de posibilidades, cuestión que al igual que su propia producción arquitectónica, será evidente en la producción gráfica desarrollada por esta oficina. Al respecto Antoine Picon (2009, p.70) nos da luces de esta condición virtual de la arquitectura: “Desde esa perspectiva, la arquitectura presenta un fuerte contenido virtual, ya que no puede reducirse ni a una colección de edificios notables ni a las normas estéticas, utilitarias y constructivas que hacen a los edificios notables. La arquitectura no es ni una colección de cosas ni un conjunto de normas”.

³⁷⁴ Vinculado lo igual con lo diferente, lo individual con lo colectivo. Al respecto, Emilio Tuñón (Mansilla, Rojo, Tuñón, 2010, p.211) sostiene que : “En estos escenarios de voluntades complejas y contradictorias, el arquitecto recurre a una continua alteración del lenguaje mediante la yuxtaposición de elementos conocidos en combinatorias nuevas y diferentes, de modo que las cosas ordinarias se presenten en un aspecto poco habitual; un proceso intelectual y cognoscitivo, en constante transformación, que se caracteriza por la identificación temporal y la proyección del sujeto sobre las cosas, ambas respuestas aprendidas como resultado de experiencias culturales personales que suelen estar ligadas a experiencias culturales colectivas”.

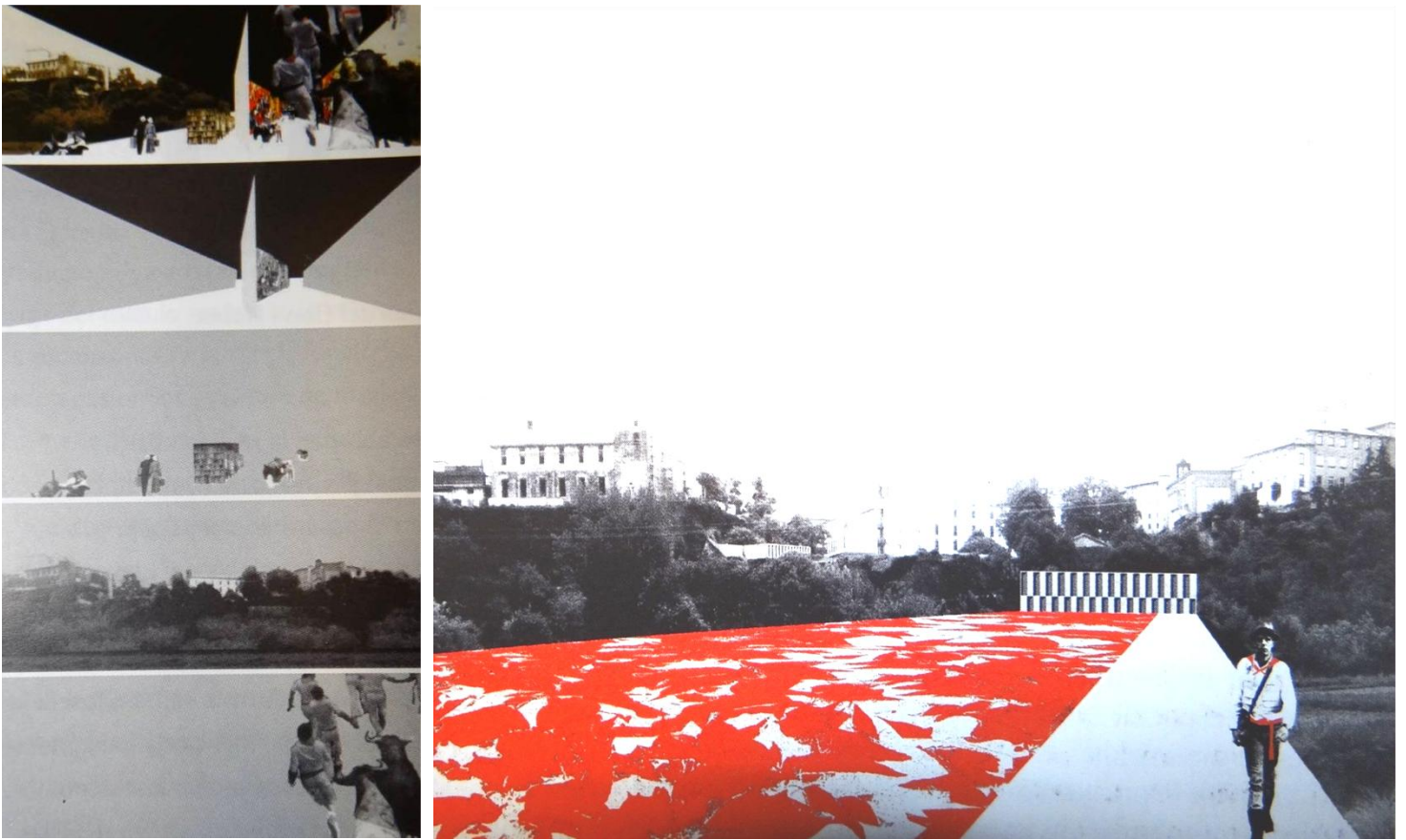
reconocer en la propuesta presentada en el concurso para el *Museo de los Sanfermines* (2001-).³⁷⁵ Tal obra es presentada gráficamente a partir de su descomposición, intentando manifestar a través de una sumatoria de acciones las distintas dimensiones implicadas en la propuesta de arquitectura, que en términos concretos son agrupadas en tres secuencias específicas: la realidad física asociada a los límites y dimensiones, la realidad vivencial asociada al uso y las actividades en el espacio y por último la interacción de las intervenciones arquitectónicas con el contexto en el cual se inserta.³⁷⁶ Tres imágenes que dan origen a una cuarta, que se configura a partir de la superposición de cada una de éstas, dando cuenta de una aproximación a la arquitectura como una sumatoria de variables que interactúan entre sí.

Una producción gráfica que intenta poner en relación a las cosas, evitando establecer el orden y posición de los elementos que interactúan y configuran al espacio arquitectónico. Bajo estos términos las imágenes compuestas a modo de collage por Mansilla + Tuñón no son propuestas como la expresión de una imagen definitiva y resuelta, sino más bien, como una imagen sugerida que intenta expresar un ámbito de relaciones en constante activación y reactivación.³⁷⁷ Así, la representación arquitectónica es entendida como la expresión de una evocación y no la imagen de una realidad inequívoca. La utilización del collage como procedimiento de elaboración de las imágenes representacionales, los trastornos de color y escala de las imágenes, intentan generar un espacio conceptual y al mismo tiempo especulativo, que no es definitivo ni unitario, como si lo es por ejemplo el espacio perspectivo, permitiendo la coexistencia de estímulos diversos que activan la recepción, la interpretación y el otorgamiento de sentido por parte del observador.

³⁷⁵ La propuesta consideraba un edificio ‘puente’ que se situaba sobre el río Arga, ubicación que definía la configuración de la intervención, a partir de las relaciones del nuevo edificio con el contexto en que se inserta y las distintas vistas que desde éste se producen. En tal dirección la propuesta desarrollada por Mansilla + Tuñón se aproxima al edificio no desde su resolución formal o volumétrica, sino más bien, a partir de las relaciones espaciales y actividades que en éste tienen lugar.

³⁷⁶ Como plantea Luis Peries (2008, p.21) : “Si analizamos el collage de Mansilla + Tuñón y Luis Díaz Mauriño para el proyecto del Centro cultural dedicado a los sanfermines (2001), haciendo una suerte de disección o descomposición en capas, podemos reconocer las distintas realidades que definen la imagen-paisaje proyectual: 1) la realidad física dimensional del espacio propuesto por el edificio; 2) la realidad vivencial sugerida por las siluetas de personas habitando el espacio y algún tipo de equipamiento que denota las posibles actividades a realizar ; 3) la interacción con el entorno desde la imagen del paisaje urbano; 4) la imagen superpuesta y translúcida de los sanfermines y los toros-de un modo ‘surrealista’, desplazándose por el gran corredor alargado que constituye el edificio, pero sin respetar las leyes de la perspectiva, con una imagen sobrepuesta que incorpora la información de otra realidad exterior al propio paisaje que se compone y que contribuye a completar la idea del sentido del edificio”.

³⁷⁷ Al respecto, Luis Díaz-Mauriño (2003, p.41) se refiere en los siguientes términos: “Lo que existe es una aproximación, a modo de imagen comprimida de muy baja resolución, que una vez recuperada nos permite interpretar una nueva versión original (...) solo guardamos patrones para elaborar temporalmente un representación aproximada-una copia borrosa-de un rostro cercano, de un edificio”. Una cuestión que también es posible reconocer en el uso de procedimientos tradicionales de representación por parte de Mansilla + Tuñón, como ocurre con la planimetría y las axonometrías que comúnmente comunican sus obras. En el caso de las axonométricas, estas no sólo permiten identificar las partes del objeto arquitectónico, sino también su rango expresivo, como ocurre en la axonométrica del *MUSAC*, que intenta evidenciar la confluencia entre sistema, repetición y alteración que suele definir a la arquitectura de Mansilla + Tuñón. Como es explicado por Carles Muro (2003, p. 62-63): “Mansilla + Tuñón proponen, a través de unas axonométricas diagramáticas las distintas variaciones en el orden de los edificios (o en los usos asignados a cada edificio). En sus posiciones relativas o en las distintas fases de ejecución (es decir variaciones en el tiempo). Así, nos muestran todos los proyectos que su proyecto contiene o, lo que es lo mismo, todas las ‘palabras’ que se pueden formar con esas cuatro letras”.



_Imagen 154 y 155. Fotomontaje actos propuestos / Fotomontaje edificio puente, *Casa de los Sanfermines, Pamplona*, concurso, primer premio. Mansilla + Tuñón, 2001. Imágenes digitales. Fuente: Revista Summa + N° 94.



_Imagen 156. Fotomontaje actos propuestos *Biblioteca Municipal Jerez de la Frontera, Cádiz*, Mansilla + Tuñón, 2001. Imagen digital Fuente: Revista 2G N°27.

Es precisamente la confluencia de elementos proveniente de realidades distintas lo que contribuye y otorga un alto nivel significativo a las imágenes elaboradas, una capacidad comunicativa que se produce tanto a partir de la configuración general de la imagen propuesta, así como a partir del potencial significativo de cada uno de los fragmentos que definen la escena. Mansilla + Tuñón construyen escenas arquitectónicas a partir del montaje, que nos recuerda el concepto de constelación³⁷⁸ desarrollado por Walter Benjamin, es decir, la vinculación incluso inesperada que configuran una realidad marcada por la heterogeneidad. Utilizando un concepto planteado por Umberto Eco, la producción gráfica desarrollada por Mansilla + Tuñón construye un lenguaje que propicia su constante reinterpretación, estimulando una recepción activa del espectador.³⁷⁹ La utilización de la técnica del collage apunta en este sentido, la generación de una representación gráfica marcada por la intertextualidad, que descontextualiza³⁸⁰ elementos para volver a contextualizarlos y activar la escena en la cual se inserta. En esta dirección, una referencia importante en el trabajo de Mansilla + Tuñón es la producción gráfica desarrollada por Mies van der Rohe³⁸¹, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX. Mies utilizará en la década del veinte del siglo pasado la técnica del fotomontaje, ya experimentado por las vanguardias artísticas³⁸², como ocurre con sus propuestas para el rascacielos *Friedrichstrasse* (1921)³⁸³, el

³⁷⁸ Como hemos comentado, el concepto de constelación utilizado por Walter Benjamin se contrapone a las definiciones de tipo causal, dando paso a un conjunto de interacciones marcados por la aleatoriedad y vinculación espontánea, permitiendo nuevos estados cognitivos por parte del hombre en su relación con la realidad. Una condición de extrañeza que es posible reconocer en el collage digital desarrollado por Mansilla + Tuñón. Al respecto Luis Peries (2008, p.22-23) plantea: “Son imágenes de elevado nivel significativo, no sólo comunican el paisaje propuesto en una mirada general, también están cargadas de los significados propios de cada fragmento que lo construye”.

³⁷⁹ Una cuestión que es explicada por Eco de la siguiente manera: “Cuando se desencadena el juego de interpretaciones sucesivas, la obra nos impulsa ante todo a reconsiderar el código y sus posibilidades. Toda obra pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia; pone de manifiesto repliegues insospechados, sutilezas ignoradas, violándolo, lo integra y reestructura” (Eco, 1994, p.153).

³⁸⁰ Al respecto podríamos vincular el trabajo de Mansilla + Tuñón al concepto de postproducción desarrollado por Nicolas Bourriaud en la medida en que las imágenes arquitectónicas propuestas, suponen un trabajo de recopilación que a partir de la combinación y selección de elementos heterogéneos construyen la ‘nueva’ imagen representacional. Al respecto Bourriaud (2009, p.24) plantea “La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción: ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo y modificarlo de acuerdo a una intención específica”.

³⁸¹ El amplio reconocimiento de Mies van der Rohe (1886-1969) como uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna, junto a Walter Gropius y Le Corbusier, se construye fundamentalmente a partir de su obra construida, que a partir de la utilización del acero y el virio logra generar un lenguaje arquitectónico distintivo, asociado al minimalismo y a la reformulación e la arquitectura en altura. Sin embargo, es oportuno señalar la presencia de obras tempranas, más bien especulativas, que no llegan a construirse, en las cuales Mies van der Rohe experimenta buena parte de las concepciones que se repetirán en su arquitectura posterior, trabajo en cual las estrategias de visualización y representación serán fundamentales.

³⁸² La técnica del fotomontaje ya está presente en el trabajo de las vanguardias de principio de siglo. Al igual como ocurre con las deformaciones del lenguaje propuesto por ejemplo a partir del cadáver exquisito de los surrealistas, el fotomontaje intenta buscar una nueva experiencia de percepción y visualización de la realidad, exagerando rasgos de alteración y superponiendo imágenes de orígenes múltiples. El fotomontaje permite una realidad infiltrada por distintos significados, que cuestionan los parámetros de recepción y comprensión aprendidos por parte del espectador.

³⁸³ Propuesta realizada en el contexto de un concurso de rascacielos desarrollado en Berlín el año 1921. Lo interesante del edificio planteado por Mies es que a diferencia de los edificios en altura realizados en Estados Unidos, se plantea una estructura metálica revestida totalmente de vidrio, cuestión absolutamente novedosa para la época, acostumbrada a una imagen de edificios determinada por la masividad y opacidad de volúmenes. Tal propuesta estructural liberará a las paredes perimetrales de su función soportadora de cargas. Por otra parte las formas prismáticas y facetadas utilizadas,

rascacielos de vidrio del año 1922³⁸⁴, o para el Banco y edificio de oficinas de Sturgart (1928).³⁸⁵ En tales intervenciones, las imágenes propuestas presentan una estrategia de configuración que bien podríamos emparentar con la estética del *ready-made* desarrollada por Marcel Duchamp, en la medida en que la obra de arquitectura se monta, a modo de objeto extraño y descontextualizado, sobre la realidad urbana existente.

Mies van der Rohe le otorgará una alta importancia a la representación gráfica en arquitectura, entendiendo a tal producción como una instancia de reflexión en torno a las ideas que configuran la futura obra. De esta manera, si en una primera etapa el uso del carboncillo domina el trabajo representacional de van der Rohe, la utilización del fotomontaje será una herramienta fundamental para entender sus postulados arquitectónicos. En tal dirección, si bien el fotomontaje comienza a ser utilizado a partir del año 1900 en algunos concursos de arquitectura, tal presencia está determinada por la intención de establecer una visualización realista que nos permita adelantar la presencia del edificio en un contexto o emplazamiento determinado. Contrario a esta condición, Mies intentará ir más allá del fotomontaje como expresión realista, influenciado por el trabajo dadaísta³⁸⁶ que a partir de la técnica del collage establecerá la agrupación de elementos diversos, creando una nueva imagen a partir de su vinculación. Así, el trabajo de van der Rohe adquiere un carácter que bien podríamos definir como conceptual, en la medida en que no sólo intenta comprobar la apariencia de una obra de arquitectura en una determinada locación, sino que también, pone en relación las ideas que sustenta la obra con aquel contexto preexistente. Una condición que se intensificará en los años posteriores a la primera guerra mundial, período en el cual la recesión económica afectará considerablemente la construcción de edificios, situación que incentivará un trabajo más especulativo por parte de Mies van der Rohe, quien reflexionará e indagará sobre nuevas propuestas arquitectónicas, precisamente a partir de su visualización en el plano gráfico.

permiten que el edificio refleje de manera fragmentaria la presencia del contexto urbano en el cual se inserta, reconociendo en el vidrio un material propio del avance técnico de la época, pero también como herramienta de expresión. Un interés por el vidrio que está marcado por la corriente expresionista y por la cadena de cristal (*Gläserne Kette*) encabezada por el arquitecto Bruno Taut.

³⁸⁴ Edificio que continúa la experimentación desarrollada en el rascacielos par las oficinas *Friedrichstrasse*. En el caso específico de esta propuesta, el recubrimiento perimetral de vidrio asume una forma ondulada, que intenta asegurar el máximo de luminosidad del edificio, acentúa la presencia formal del edificio y vuelve a generar un juego de reflejos con el contexto cercano

³⁸⁵ Un edificio que también es diseñado en el contexto de un concurso de arquitectura. Al igual que las propuestas de rascacielos *Friedrichstrasse*, el volumen es pensado a partir del cristal como su materialidad de revestimiento. Mies van der Rohe plantea el edificio como un símbolo de contemporaneidad que contrasta con los edificios existente, cuestión que se refleja en el fotomontaje que inserta el nuevo volumen en la ciudad. Un contraste que no sólo se daba en el día, sino también en la noche, momento en el que el edificio se convertía en un gran prisma iluminado.

³⁸⁶ Un procedimiento que en esencia permite la vinculación de objetos, imágenes y significados de origen diverso, como es explicado por Luis Rojo (2005, p.24): “El fotomontaje es una de las expresiones más radicales de las investigaciones de las vanguardias en la búsqueda de una nueva experiencia visual de los objetos (...) A través de la yuxtaposición de imágenes fotográficas tomadas de la realidad, los dadaístas hicieron del mundo real el verdadero objeto de atención del arte. Pero se trataba de una realidad modificada, exagerada y alterada por la manipulación de las imágenes. Una realidad infiltrada por la significación...”.



_Imagen 157. *Propuesta rascacielos Friedrichstrasse*, Mies van der Rohe, 1921. Fotomontaje e intervención carboncillo. Fuente: htca.us.es.



_Imagen 158. *Propuesta Banco y el edificio de oficinas Stuttgart*, Mies van der Rohe, 1928. Fotomontaje intervenido con gráfico y crayón. 96 x 150,2 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.

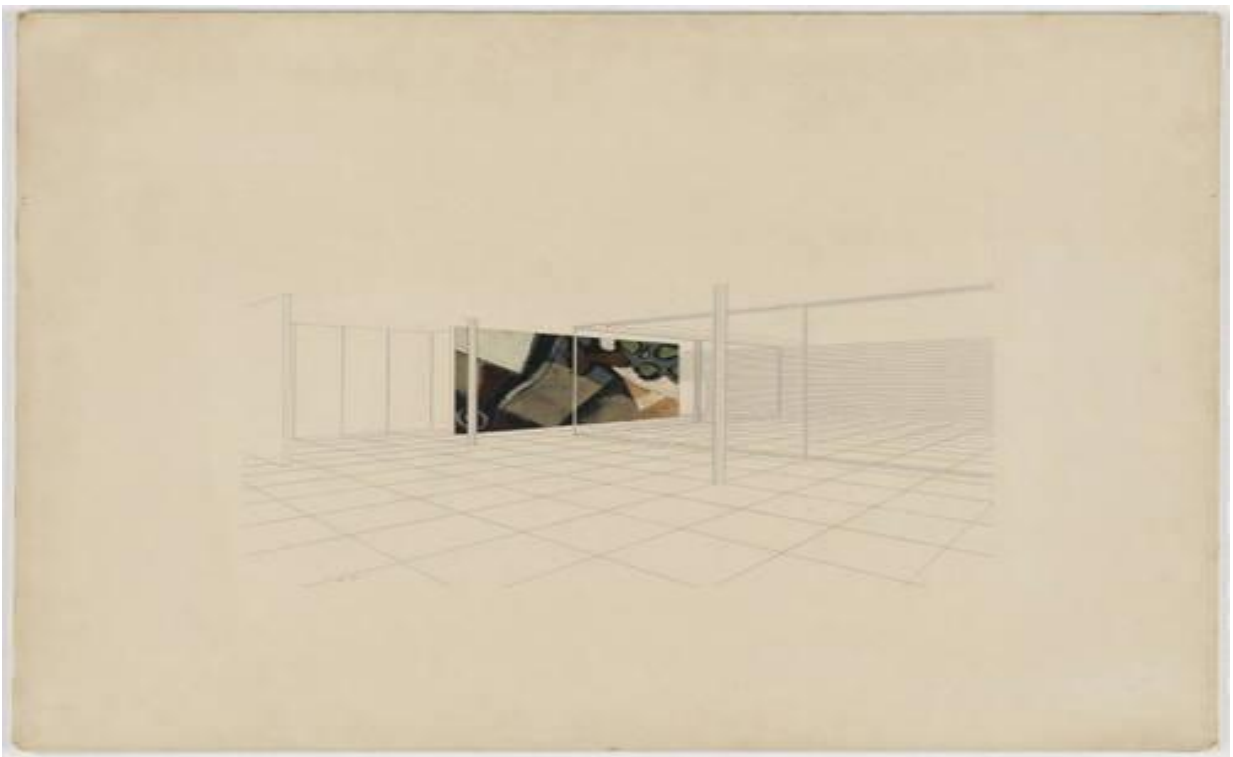
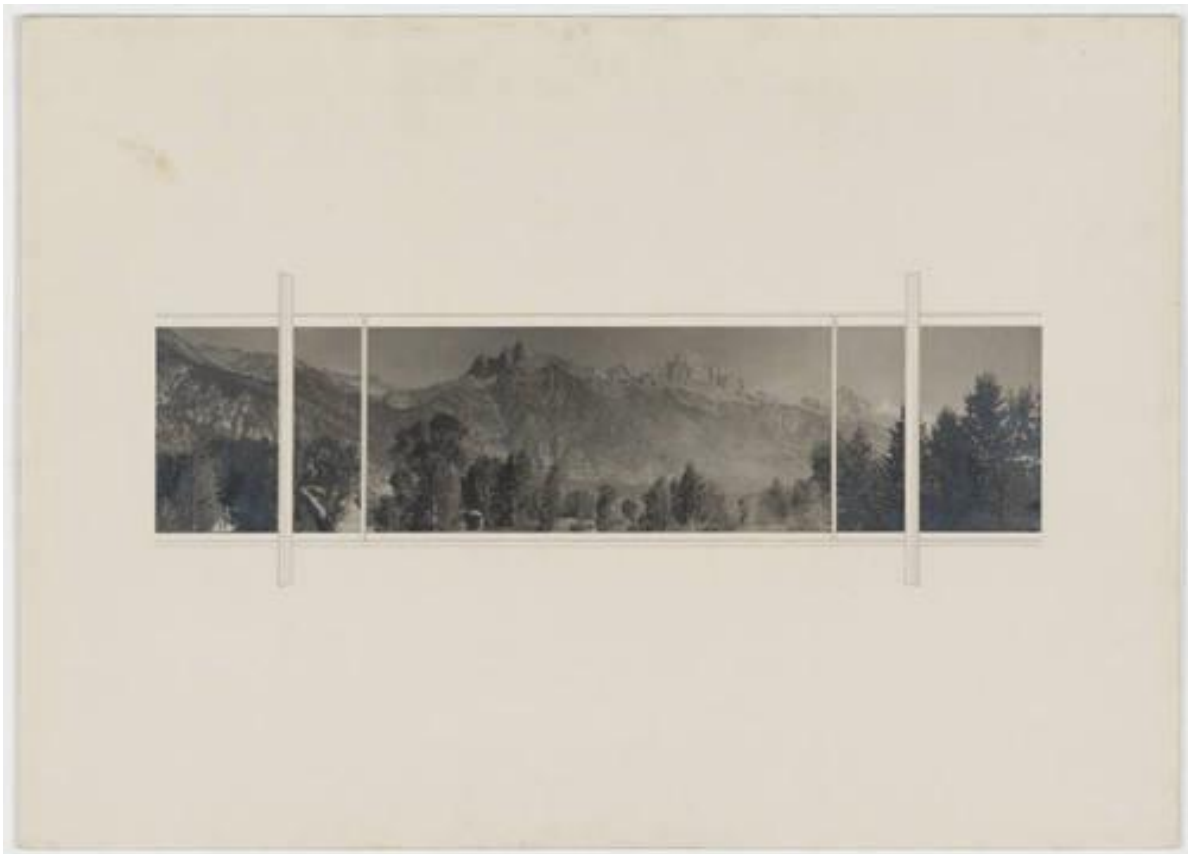


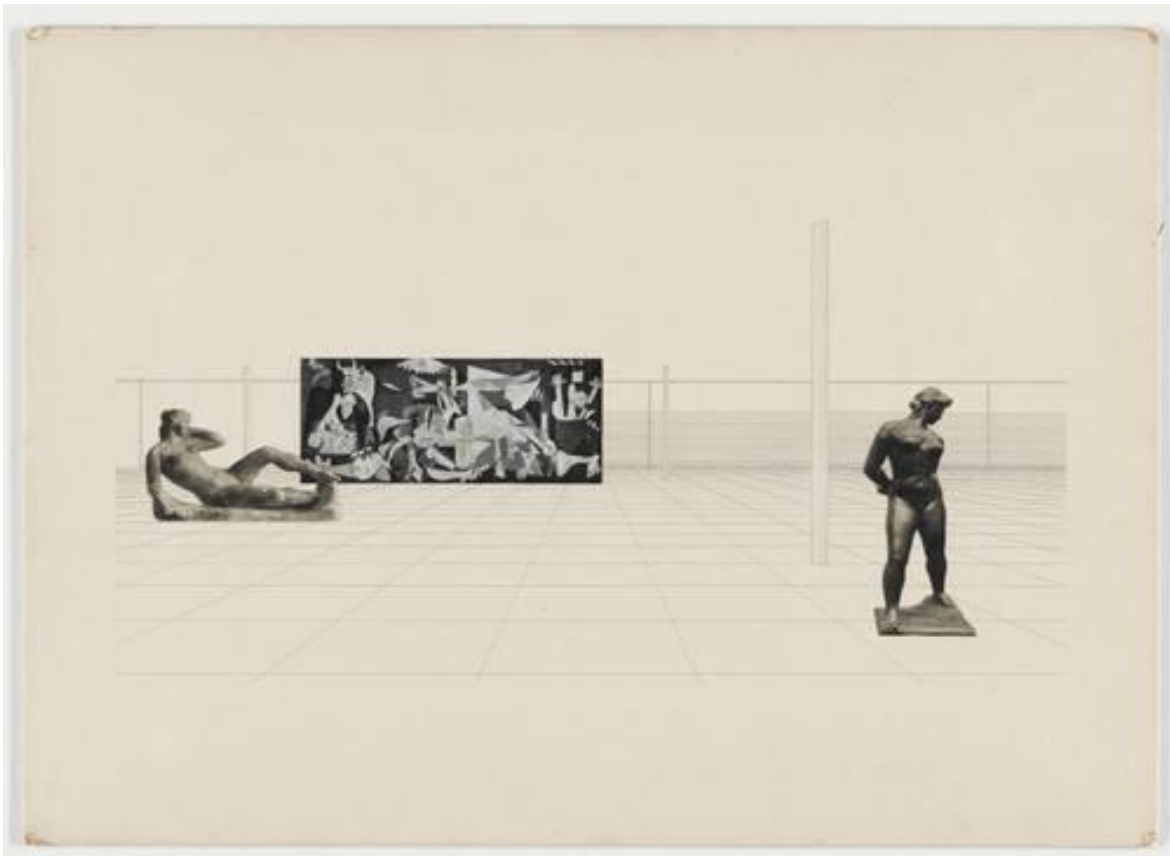
Imagen 159. *Propuesta Casa de tres patios*, Mies van der Rohe, 1938. Collage intervenido con gráfico. 76,1 x 101,5 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 160. *Propuesta Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming*, Mies van der Rohe, 1937-1941. Fotomontaje intervenido con lápiz, vista desde el interior al exterior. 76,1 x 101,5 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 161. *Propuesta Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming*, Mies van der Rohe, 1939. Collage fotográfico intervenido con grafito. 76,1 x 101,5 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



_Imagen 162. *Propuesta Museo para una ciudad pequeña*, Mies van der Rohe, 1941-43. Collage fotográfico intervenido con grafito. 76,1 x 101,5 cm. The Collection MoMA. Fuente: www.moma.org.



Imagen 163 y 164. *Museo de las colecciones reales*, concurso primer premio, Mansilla + Tuñón, 2002-a la fecha. Collage digital espacios interiores. Fuente: <http://www.mansilla-tunon.com>.

En esta línea de arquitectura especulativa, podemos mencionar el rascacielos de vidrio, absolutamente innovador para la época desde el punto de vista técnico y formal, que Mies van der Rohe propone para las oficinas *Friedrichstrasse*, una obra que es mostrada a través de una serie de fotomontajes intervenidos con carboncillo³⁸⁷, intentado destacar la presencia del edificio a través de la alteración del emplazamiento o bien exaltando los rasgos del nuevo objeto arquitectónico.

La construcción de la imagen representacional se produce a partir del contraste, del encuentro de realidades diversas, enfatizando, a partir de tal diferenciación, las potencialidades de la propuesta. En esta misma dirección, dentro del trabajo de van der Rohe que hemos definido como más experimental, las propuestas de casas patios³⁸⁸ se convierte en un hito importante, en un período de postguerra en el que la problemática de la vivienda adquirirá una relevancia creciente. Tal propuesta de casas patio también será abordada a partir del uso del fotomontaje y del collage, poniendo especial énfasis en la configuración del espacio interior. Será precisamente la inserción de fragmentos fotográficos lo que permitirá delimitar el espacio interior propuesto por van der Rohe. La propuesta para la *Casa Resor* desarrollada entre los años 1938 y 1939, es representada a través de una serie de secuencias (al igual como *Museo de los Sanfermines* Mansilla +Tuñón), una vinculada con el contexto de inserción de la casa y otra que nos permite visualizar la configuración del espacio interior.³⁸⁹

Al respecto, es interesante la utilización de ciertas imágenes-íconos en tales collages y fotomontajes, como ocurre por ejemplo como la presencia de un cuadro de Paul Klee (*Colorful Meal*, 1928) en el espacio interior de la *Casa Resor*, imagen que va constituyendo la escena arquitectónica al tiempo que inserta una carga

³⁸⁷ En tal dirección, es interesante el intento por exaltar el reflejo que produce el nuevo edificio, cuestión que expone la innovación técnica de éste (fachada absolutamente vidriada) pero también una nueva manera de vincular a la obra con su entorno, a partir de la sumatoria de fragmentos que se reflejan en su envolvente. Luis Rojo (2005, p.27) va un poco más allá y lee esta proyección de la ciudad en el rascacielos de Mies, como la evidencia de sus concepciones más profundas: “La imagen de la ciudad sobre la superficie del vidrio se construye del mismo modo que la imagen del dibujo, es decir, mediante el montaje. En la construcción física del dibujo/montaje, Mies nos muestra implícitamente el mecanismo para construir la ciudad: el dibujo no sólo representa el proyecto, sino también el proceso, no sólo la forma, sino también su pensamiento”.

³⁸⁸ Un trabajo de tipo teórico especulativo, a partir del cual Mies intenta proponer nuevas soluciones espaciales para un programa tan tradicional como la vivienda. Al respecto Pau Majó (2006, p.181) comenta: “Entre 1931 y 1938, empezando en la Bauhaus y continuando en Estados Unidos, Mies realiza una serie de experimentos sobre vivienda con patio conocidas como casas-patio, que continúan la teoría de pilares exentos y muros ya iniciada en el pabellón alemán de la feria de Barcelona y en la *casa Tugendhat* en Brno. Estos experimentos están dirigidos preferentemente a encontrar una nueva manera de concebir el espacio interior. Para la representación gráfica de estos proyectos se utilizaron casi siempre collage de perspectivas a lápices con inclusión de imágenes fotográficas”.

³⁸⁹ En el año 1937 Mies van der Rohe viaja a los Estados Unidos con el objetivo de diseñar una casa para la familia Resor, que se ubicaría en Wyoming. La casa finalmente no se construyó, quedando como antecedentes dibujos y collages de la propuesta desarrollada por van der Rohe, que precisamente combina imágenes interiores con las relaciones que se producen entre la casa y el contexto en que se inserta. Pau Majó (2006, p.181) nos entrega más antecedentes del trabajo de representación realizado por van Der Rohe: “Los dos fotomontajes nos hablan con un mismo lenguaje de cosas muy diferentes, el espacio exterior (el primero) y el espacio interior (el segundo). También debemos notar la ausencia de grafiado en el pavimento en ambos casos, que dificulta la lectura de la profundidad perspectiva y supone un paso hacia la conceptualización de la imagen”.

simbólica y significativa independiente, relativa a su presencia.³⁹⁰ Una estrategia ampliamente utilizada por Mansilla + Tuñón en cuyos collages abundan las referencias a Le Corbusier, Joseph Beuys o Richard Serra, intentando incorporar a la representación gráfica arquitectónica un mapa de subjetividades y referencias personales que acompañan e influencia el trabajo de estos arquitectos. Lo mismo ocurre con la propuesta de Mies para un museo realizado entre los años 1942 y 1943 en el cual se pueden identificar referencias suprematistas.³⁹¹ Lo interesante es que bajo la mirada de van der Rohe el fotomontaje o collage, ya no intenta ser la captura de la realidad, sino más bien, un área de especulación conceptual que intenta desplegar las ideas e intenciones que soportan a la obra de arquitectura.³⁹²

Mies van der Rohe, al generar imágenes marcadas por la tensión del encuentro entre el nuevo objeto arquitectónico y las condiciones del contexto urbano en el cual se inserta, entiende a la ciudad como una sumatoria de elementos, a modo de montaje, y no como una totalidad coherente y unitaria en términos formales. Los fotomontajes desarrollados por Mies van der Rohe se aproximan a la ciudad como una sumatoria de vínculos y relaciones de elementos diversos³⁹³, cuestión que como hemos visto es muy diferente de la visión totalizadora desarrollada por ejemplo por Le Corbusier sobre la ciudad. Mies van der Rohe introduce una nueva manera de aproximación visual y perceptiva a la ciudad, a partir de la superposición y acumulación de objetos intrusos entre sí. En el caso de Mansilla + Tuñón también podemos identificar una aproximación basada en la sumatoria de fragmentos y en el contraste entre lo nuevo y lo existente, como ocurre con los collages y fotomontajes realizados para el *Museo de las Colecciones Reales de Madrid* (2002-), configurando un paisaje urbano a través de la sumatoria y encuentro de elementos diversos. Lo mismo ocurrirá con la producción gráfica de Mansilla + Tuñón en obras como la *Biblioteca Municipal de*

³⁹⁰ Como ocurre por ejemplo con la inserción de un habitante-vaquero que nos comunica que la casa está localizada en Estados Unidos, cuestión que permite identificar el carácter conceptual que adquieren los fotomontajes desarrollados por Mies. “La presencia extraña de dos vaqueros nos da la referencia de escala y profundidad así como la referencia geográfica del proyecto. Es una casa en América” (Majó, 2006, p.181).

³⁹¹ En este caso es interesante que las imágenes o referencias externas utilizadas, contribuyen a configurar el espacio propuesto, adquiriendo una doble condición: por un lado la constitución de un límite físico espacial y por otro lado aportando su carga expresiva y simbólica. Como explica Majó (2006, p.181) respecto al fotomontaje del museo: “Se trata de un espacio perspectivo dibujado a lápiz, en el cual se introducen imágenes a color. Un suprematista cuadrado negro, un cuadro de Kandinsky y una escultura de Maillol definen un espacio fluido. La partición negra nos invita a ir detrás, la torsión de la figura de Maillol nos invita a bordearla y el cuadro de Kandinsky flota en el espacio sin referencia tridimensional”.

³⁹² Una condición que además permite leer críticamente a la ciudad y propiciar la participación activa del espectador, que se enfrenta a un paisaje configurado a partir del fragmento y de la vinculación de elementos extraños entre sí. Al respecto Luis Rojo (2005, p.24) plantea: “La introducción de las técnicas del montaje en la construcción de la ciudad contribuye a provocar la ruptura de la continuidad formal característica de la ciudad histórica. A través del montaje, las estrategias formales y políticas de la vanguardia se trasladan a la construcción de la ciudad, actuando como reactivos, como ‘despertadores de conciencia’ y en definitiva, como detonadores de un sistema estable”.

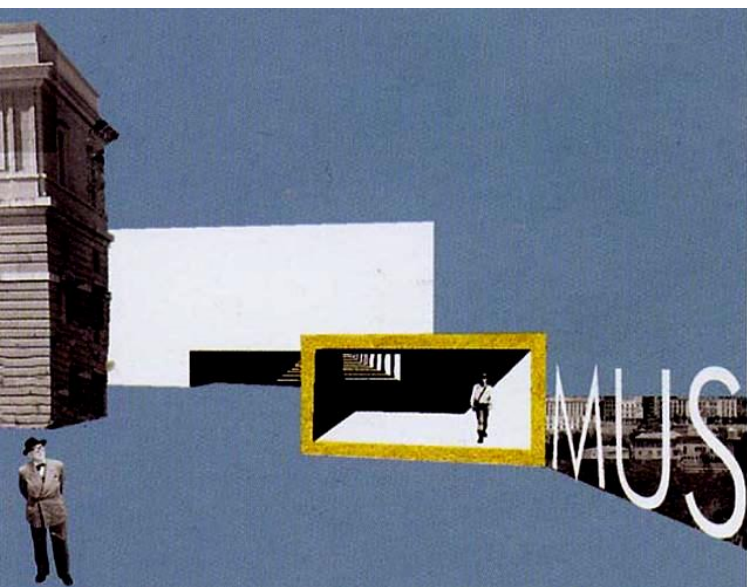
³⁹³ Luis Rojo (2005, p.24) nos entrega señales de la forma de aproximación desarrollada por van der Rohe sobre la ciudad: “La ciudad es montaje. Las torres se solapan con la ciudad histórica sin buscar más acuerdo que el de una presencia simultánea. Al igual que en los fotomontajes dadaístas, Mies no busca en la imagen una unidad formal o material, sino el registro de cada uno de los objetos, asegurando su aislamiento y manteniendo la integridad de cada uno de ellos en una condición de separación y diferencia”.

Jerez de la Frontera (2001-) que es representada a través de un collage absolutamente conceptual, en el cual las imágenes entremezcladas entre sí intentan dar cuenta de las actividades acogidas por el edificio.³⁹⁴ Lo mismo sucede en las primeras visualizaciones del Museo de arte contemporáneo de Castilla y León, *MUSAC*, que a través de sugerentes y ambiguos collages exponen los distintos actos en el espacio, evitando una formalización definitiva de la propuesta.

El fotomontaje de van der Rohe y el collage digital de Mansilla + Tuñón derriban la organización y el orden aparente de las cosas, propiciando una conciencia crítica frente a la configuración de la ciudad, activando y propiciando nuevas relaciones en el espacio. Nuevos paisajes marcados por la simultaneidad entre continuidad y ruptura, entre orden y superposición, que permite configurar escenarios heterogéneos que estimulan y despiertan la conciencia orientada y preconfigurada de quien observa. Bajo esta mirada, la experiencia de percepción de la ciudad no es ni coherente ni continua, sino más bien está marcada por la acumulación entre lo nuevo y lo antiguo como ocurre con el fotomontaje de Mies Van der Rohe, o entre los elementos aparentemente opuestos y lejano del collage digital de Mansilla + Tuñón. En ambos casos la representación es entendida como una instancia crítica que toma distancia de las formas de comprensión y visualización aprendidas, alterando la aparente estabilidad y equilibrio que rige la ciudad.

De igual modo como ocurre con las notaciones musicales de John Cage, la representación gráfica de Mansilla + Tuñón contrapone objetividad y azar, orden e indeterminación, intentando descubrir en el deformación de las constricciones nuevos caminos de significación.

³⁹⁴ Al respecto, los arquitectos plantean la siguiente reflexión: “¿Cómo es el interior de un libro? Una aproximación posible a la *Biblioteca Pública de Jerez* sería imaginar el interior de un libro: ese espacio conceptual, delimitado por sus bordes, en el que planos y páginas diversas se entrelazan entre sí. Un recipiente capaz de crear un mundo interior con vida propia. Donde la luz entra como en una vasija” (Mansilla, Tuñón, 2003, p.94).



_Imagen 165, 166,167. *Museo de las colecciones reales*, concurso primer premio, Mansilla + Tuñón, 2002-2003. Fotomontaje digital contexto de intervención. Fuente: <http://europaconcorsi.com>.

Conclusiones: [Hacia un rendimiento crítico de la representación gráfica en arquitectura.](#)

6.1_ Representación y proyecto: [síntesis de la realidad compleja](#).

“Para legitimar sus procedimientos repetitivos, la práctica llama a un proyecto: una construcción teórica enmarcante (enmarcada/englobante), definida desde otro lugar, y expresada en un lenguaje diferente al discurso cotidiano de la práctica. Distanciado de los sitios operativos de la técnica, la teoría reclama para sí un mundo de conceptos no contaminado por las contingencias del mundo real. La aparición de los tratados del Renacimiento, por ejemplo, donde por primera vez en la era post-clásica se establecieron códigos normativos en forma escrita, marcó un cambio de una ‘ciencia ambulante’ del constructor medieval a la cultura regulada de las ‘ciencias reales’”.

(Allen, 2000, p. p.XIV).

Comenzamos esta investigación preguntándonos por las condiciones de posibilidad que han permitido la consolidación en el tiempo del vínculo entre la arquitectura y la representación gráfica. Un vínculo a partir del cual hemos intentado exponer y explicar las particularidades de tal producción al interior de la disciplina arquitectónica, distinguiendo roles, posiciones y modos de hacer, así como también, posibilidades y oportunidades. Esto último a partir de la comprensión de la arquitectura no sólo como un procedimiento de construcción y formalización de objetos, espacios y ciudades, sino también, como un ámbito de discusión, reflexión y especulación crítica sobre los escenarios de interacción del hombre con la realidad.

En este contexto, hemos sugerido que la representación gráfica en arquitectura se encuentra ineludiblemente vinculada a la concepción moderna que hasta el día de hoy rige buena parte de los alcances de la disciplina. Una concepción que se construye a partir de una estrategia o procedimiento estructural jerárquico: el proyecto como sistema operativo de definición de las respuestas arquitectónicas. De esta manera, el proyecto se convierte en aquella instancia que permite vincular a la idea arquitectónica con la realidad físico-tangible, sobre la cual se intenta operar o intervenir. Es precisamente aquí, en el ámbito ideal del proyecto, donde se define a la arquitectura y donde se configura a la ciudad.

Como fue mencionado, esta definición disciplinar asociada al proyecto como estructura procedimental tiene su origen en el Renacimiento, momento en que no sólo se establece la diferencia entre la arquitectura y la labor de los gremios, modificando el estatus del arquitecto entendido ahora como un intelectual, sino que también, se definirá a la arquitectura a partir de la relación entre idea y materia. Tal como es sostenido por Leon Battista Alberti, la arquitectura será entendida como una forma mental que se piensa y luego se construye. Una aproximación que evolucionará a través del pensamiento cartesiano y el pensamiento abstracto, desarrollando una actitud proyectual que se mantendrá y acentuará con la revolución industrial y el fortalecimiento de la sociedad capitalista, que definirá al progreso como objetivo central a partir del cual se estructurará tal sociedad y las relaciones de producción desarrolladas al interior de ésta. La idea de progreso,

al igual como ocurre con el proyecto arquitectónico, supone la instauración de un plan que piensa y dispone el tiempo y las acciones por venir, estableciendo procedimientos y prácticas que permitan alcanzar las metas propuestas, que como fue señalado, se encuentran siempre un paso más adelante que los logros obtenidos.

En tal sentido, la arquitectura entendida como proyecto será determinada tanto por la conciencia de sus propias posibilidades de maniobra como por la posición histórica que ocupa, cuestión que le permitirá desarrollar y extremar su vocación transformadora sobre la realidad. Pues bien, si la arquitectura y la modernidad se desenvuelven en un ámbito definido por la autoconciencia, el espacio también será entendido bajo estos términos, distanciándose e incluso desvinculándose de la experiencia concreta. De esta manera, a partir de lo planteado por E. Cassirer, la emergencia y el desarrollo del espacio abstracto o cartesiano como ámbitos de modificación e intervención de la realidad, pueden ser leídos como síntomas de esta autonomía conseguida. El proyecto y la comprensión del espacio por parte de éste, se convierten en un proceso racional y sintético que está directamente relacionado con las estrategias que permiten su representación, en la medida en que la vocación transformadora y autónoma del proyecto arquitectónico moderno requiere de un ámbito efectivo sobre el cual traducir e informar sus procedimientos de intervención.

Ahora bien, bajo estas condiciones es posible establecer que la representación en arquitectura supone también un quiebre, una distancia entre el espacio de acción tangible y el espacio de operación propio del proyecto, ámbito de dominio en el cual se configuran las soluciones arquitectónicas y urbanas que intentan modificar la realidad. Es esta paradójica distancia lo que define la labor de la arquitectura en el contexto de la modernidad, una distancia que vinculará a la arquitectura con la generación e imposición de normas de configuración y conducta, reconocibles y a la vez reproducibles, sobre el espacio y la ciudad, que a su vez consolidará a la representación como el lugar en el que se delimita y difunden tales propuestas normativas.

En tal sentido, el desarrollo perspectivo o las posibilidades entregadas por la geometría analítica, permiten sintetizar la diversidad y complejidad de la realidad observada para poder disponer de ella, manipulándola e introduciendo cambios y transformaciones. La operación proyectual permite la traducción del espacio y de las relaciones que en él tienen lugar a un lenguaje aprehensible, con la correspondiente simplificación y pérdida de complejidad que tal traducción supone. En otras palabras, el proyecto opera en el dibujo, en la abstracción del espacio propuesto por la representación, distanciándose del ámbito de acción que intenta modificar. La arquitectura moderna, entendida bajo el alero de la modernidad filosófica, intenta traspasar las cualidades del espacio físico tridimensional al espacio plano de la representación, un procedimiento que es en sí mismo una limitación, a partir de la incapacidad de contener bidimensionalmente y en el ámbito de la representación, todas y cada una de las cualidades del espacio real y concreto.

En tal contexto es posible establecer que la representación gráfica en arquitectura es capaz de establecer y configurar una estructura de interacción simbólica, que define el ámbito de acción del proyecto. De este modo, la concepción del espacio equivaldrá a la representación de éste, o más bien, la presencia del espacio es reducida a su representación. En otras palabras: el espacio es el límite propuesto por su propia representación. Precisamente en esta reducción, en el traspaso que se produce desde el mundo tridimensional y complejo al plano bidimensional de la representación y operación del proyecto, hemos querido distinguir el intento de control y dominio de la modernidad sobre la comprensión de la realidad, volviendo comprensible aquello que ella misma es capaz de configurar y definir. Bajo estas condiciones, no sólo hemos analizado expresiones arquitectónicas individuales, sino que también, nos hemos aproximado a la ciudad como estructura de organización que define usos y comportamientos a partir del orden espacial, formal, volumétrico y programático que intenta imponer sobre el territorio. Una proyección que hemos identificado y discutido a partir de la ciudad ideal y de los tratados renacentistas, en la búsqueda de capturar el infinito analizada por Leonardo Benevolo, en las propuestas rupturistas de las vanguardias de principios del siglo XX y en el urbanismo moderno de Le Corbusier, pensado a partir de la ciudad europea y exportado al resto del mundo como solución universal.

Pues bien, a partir de la identificación de esta asociación ineludible entre representación y proyecto hemos querido pensar críticamente tal vinculación, en la medida en que se ha sostenido que tal hegemonía del proyecto limita las posibilidades de la arquitectura, obviando las complejidades y diversidades que hacen parte de la experiencia en lo real, ofreciendo soluciones sintéticas, muchas veces repetidas, que se desarrollan a modo de instrucciones de uso y ocupación del hombre sobre el espacio, ciudad o territorio. Una cuestión que en el caso de la representación gráfica, llevará a priorizar la importancia de la definición del objeto arquitectónico por sobre la interacción y modificación mutua que se produce entre éste y la realidad, entre el sujeto y su entorno. El objeto arquitectónico será entendido como un elemento abstracto disponible y manipulable, que se distancia del sistema de relaciones y afecciones en que finalmente se inserta, como ocurre por ejemplo con el desarrollo axonométrico por parte de la vanguardia neoplasticista, representación en que la carencia de referencias humanas o contextuales intenta exaltar las cualidades del objeto.

6.2_ La arquitectura como espacio de fricción. [Del objeto al campo expandido.](#)

“El término ‘condición de campo’ es al mismo tiempo una reafirmación de los cometidos de la arquitectura contextual y una propuesta para poder cumplir su programa. Las condiciones de campo se mueven de la unidad a la multiplicidad, de individuos a colectivos, de objetos a campos. Los arquitectos no sólo deben trabajar en oficina o estudio (en el laboratorio), sino también en el campo: en el sitio, en contacto con la fábrica de arquitectura. ‘Sondeo de campo’, ‘oficina de campo’, ‘verificar en campo’, ‘condiciones de campo’, implica la aceptación de lo real con toda su confusión e imprevisibilidad. Abre la arquitectura a la improvisación en el lugar. Las condiciones de campo consideran las restricciones como oportunidad y van más allá de la ética modernista-y estéticas-de transgresión. Al trabajar con y no contra el sitio provoca algo nuevo al registrar la complejidad de lo dado”.

(Allen, 1997, p.24).

A partir de lo anteriormente señalado y en un intento por pensar críticamente la vigencia del proceso proyectual tal como lo hemos identificado, podemos hacer referencia a lo planteado por Stan Allen, arquitecto y teórico norteamericano que precisamente cuestionará la vigencia del proyecto en el contexto de la arquitectura contemporánea. Para Allen, resulta necesario desplazar la preocupación central de la arquitectura por las estrategias proyectuales, desplegando una transformación disciplinar que supone pasar desde el objeto hacia lo que él denomina *campo*.

La idea de campo intenta concebir una arquitectura que valore y se vincule con su contexto de acción e inserción, pensando su participación en un escenario dinámico, en el cual se producen acontecimientos de manera permanente. Una visión que se contrapone a la definición de la arquitectura y la ciudad como objeto y planificación estática, un todo coherente y unitario que es configurado a través de la predeterminación. Por el contrario, entender a la arquitectura a través del concepto de campo no sólo propicia la confrontación y afección de la disciplina por parte de la realidad compleja, sino que también, descubre en ella nuevas potencialidades de configuración, atravesando los límites del orden abstracto y del dominio de las relaciones geométricas, recuperando a la realidad como escenario múltiple, como espacio de interacción de vínculos complejos que se resisten a la imposición de estructuras cerradas.

Para Allen, buena parte de la problemática que define a la arquitectura como disciplina, reside en la relación que se produce al interior de ésta entre la teoría y la práctica. Una relación que supone una distancia y también una subordinación por parte de la teoría abstracta que mandata la configuración y el desenvolvimiento del

sujeto en el espacio, definiendo los modos de hacer, la práctica de la arquitectura.³⁹⁵ Lejano a esta concepción, Allen plantea que la arquitectura debería ser entendida como una disciplina de circunstancias, permanentemente vinculada a las dinámicas de cambio (políticas, históricas, sociales, económicas, etc.) que conforman el campo en el cual se inserta y dialoga, cuestión que exige una revisión permanente de su presencia.³⁹⁶ Una mirada que al igual que lo planteado por Bernard Tschumi, reconoce que en el ámbito de la arquitectura hay cuestiones que están fuera del control del arquitecto, pues ésta se encuentra en una negociación permanente con la realidad tangible.

El concepto de campo se contrapone a la arquitectura entendida como el desarrollo de un pensamiento abstracto sobre las cosas y la realidad, que establece códigos y convenciones, que intenta unificar a partir de la homogeneización, estableciendo un marco teórico que define a la práctica. Para Stan Allen, bajo la lógica proyectual tanto la teoría como la práctica implican instancias limitadas, la primera al definir a la segunda y ésta última al implementar el mandato de un modelo abstracto, cuestión que define buena parte de la historia de la arquitectura incluso hasta nuestro días, entendiendo a la teoría como un ámbito de especulación que se independiza de cualquier instancia material, concreta y particular. Un proceso que implica la imposición de un criterio ideológico sobre lo que él denomina heterogeneidad indisciplinada de lo real, convirtiendo al diseño arquitectónico en una instancia reducida que genera reglas fijas y a la práctica en la implementación de soluciones conocidas y aceptas, incluso a modo de repetición permanente.³⁹⁷

En tal contexto, Allen cuestiona que la arquitectura lejos de enfrentarse y contrastarse con la realidad, intente generar una narrativa que legitime sus decisiones y procedimientos, cuestión que como hemos mencionado se produce y desarrolla en el espacio de la representación. Tal cuestionamiento radica en que precisamente el proyecto se distancia de la realidad, evitando la contingencia, imponiéndose a las circunstancias, como por ejemplo ocurre con el trabajo aquí revisado de Vignola o Durand, que extremando el *modus operandis* del proyecto, dan paso a soluciones tipos y estandarizadas que determinan y restringen las posibilidades formales del futuro edificio. Pues bien, bajo estos parámetros Allen propone un cambio de rumbo en la comprensión de la disciplina, definiendo la abstracción teórica de la práctica como una ficción, en la medida en que ni la teoría

³⁹⁵ Stan Allen explica de la siguiente manera tal subordinación: “Se delimitó un lugar para el pensamiento abstracto sobre arquitectura, gobernada por los códigos y convenciones del discurso, fuera del sitio de la construcción. Más recientemente, las teorías sobre tipologías, tectónica o precedentes históricos, fueron propuestos como formas de regular la heterogeneidad prolífica de la arquitectura. La promesa de la teoría es compensar la carencia de la práctica; dar unidad a los procedimientos dispares de diseño y construcción”. (Allen, 2000, p. XIV-XV).

³⁹⁶ Al respecto Allen (2000, p.XIV) sostiene: “La arquitectura es una disciplina de circunstancia y situación, sujeta no sólo a constricciones materiales (limites de forma y medios que cambian sólo incrementalmente en el tiempo) sino también a imperativos funcionales que difieren radicalmente de edificio a edificio. Estas variables son gobernadas por dinámicas políticas, sociales e históricas complejas y están abiertas a revisión continua”.

³⁹⁷ “La teoría impone un criterio ideológico regulado sobre la heterogeneidad indisciplinada de lo real, mientras los supuestos sobreentendidos de la práctica convencional refuerzan las soluciones conocidas y las repeticiones seguras”. (Allen, 2000, p. XV-XVI).

ni la práctica son espacios autónomos y definibles del todo, por el contrario, suponen un espacio relacional flexible en permanente iteración. La comprensión de esta condición permite, siguiendo la línea argumental de Allen, enfrentar y aproximar a la arquitectura con la complejidad que concierne a la realidad, permitiendo que la disciplina pueda desplazarse entre espacios de diversidad, evitando una visión sintética resultante de la secuencia lógica entre teoría y práctica.³⁹⁸ De esta manera, el saber hacer producto de la dialéctica entre teoría y práctica, supondrá una constante innovación, un campo de fricción atento a las transformaciones.³⁹⁹

Es precisamente esta nueva vinculación entre teoría y práctica lo que permite definir la condición de campo, que reemplaza y se contrapone a la hegemonía del objeto como centro de interés de la operación proyectual, independiente de la escala de intervención, sea tanto un edificio como una ciudad. Para Allen el arquitecto debe trabajar en el campo, en el sitio en que se inserta la arquitectura, entendiendo y aceptando a la realidad con toda la complejidad ésta implica, desplazando los esquemas geométricos y formales que intentan dominar la escena espacial.

Bajo esta mirada, los conceptos arquitectónicos deben vincularse a la acción, incluso a riesgo de sufrir importantes modificaciones, cuestión que para el autor evitará la distancia entre la teoría y la práctica. Así, las limitaciones de la arquitectura son entendidas como un recurso y una oportunidad y no como una definición que inhibe el cambio. Tal como es sugerido por Bernard Tschumi, la posibilidad de transgresión de lo normado es parte fundamental del quehacer arquitectónico, una mirada que se diferencia y contrapone al carácter inequívoco que intenta imponer la modernidad sobre la definición de las cosas, a partir de la correspondencia invariante entre signo y significante, entre teoría y práctica.

Una aproximación que reconoce y da cabida a aquello que Allen denomina trayectorias errantes, que se desplazan al interior del espacio sistematizado, interpelando a aquello que es definido como correcto y apropiado por parte de la planificación y el diseño. Una manera de entender y aproximarnos al quehacer arquitectónico que permite y no evita, la falta de correspondencia entre las reglas iniciales y los comportamientos que alteran tales reglas, entre la teoría y la práctica, entre la pirámide y el laberinto, como es planteado por el propio Tschumi. El control de la arquitectura sobre el espacio y la realidad nunca puede ser

³⁹⁸ Una cuestión que para Allen es fundamental en el desarrollo de la arquitectura contemporánea: “(...) ¿Cómo involucrar toda la complejidad e indefinición de la ciudad con las metodologías de una disciplina tan comprometida con el pensamiento unitario de control y separación? Ese es el dilema del trabajo del arquitecto de la ciudad de hoy. Arquitectura y planificación, alineadas históricamente con la racionalidad técnica y comprometida con las realizaciones de relaciones funcionales legibles, han tenido tremendas dificultades para pensar sus roles separadamente del ejercicio de control (...) La arquitectura y la planificación, en un desesperado intento por sobrevivir, simplemente han opuesto sus ideas de orden y caos: planificación contra crecimiento incontrolado. Pero esto es una especie de pensamiento cero-suma, donde el urbanismo puede ser repensado sólo en la medida en que renuncie a controlar lo incontrolable. Creemos en las ciudades porque precisamente hay lugares inesperados, producto de un orden complejo que surge en el tiempo”. (Allen, 1997, p.31).

³⁹⁹ Para Stan Allen (2000, p. XVI): “El ‘saber hacer’ de la práctica (tanto de la escritura como del diseño) es una continua fuente de innovación y cambio. Las improvisaciones tácticas se acumulan a través del tiempo para producir nuevos modelos de operación”.

total, en la medida en que las prácticas cotidianas tienen la capacidad de burlar la estructura rígida y el orden impuesto por el proyecto.

La posición de Allen, que aquí hemos intentado proponer como una postura crítica al predominio del proyecto como operación definitoria de la arquitectura, entiende a ésta última al interior de un ámbito de indefinición, o al menos no definido del todo, afectada por encuentros que no necesariamente responden a lógicas racionales y preestablecidas, sino también, a la influencia de vínculos que bien podríamos definir como fortuitos.⁴⁰⁰ Así, la arquitectura y la ciudad pueden ser entendidas como potencialidades, una aproximación que tal como fue pensado por Reyner Banham, intenta comprender a la disciplina y sus alcances más allá del plan y de las estrategias de proyección, dando paso a la manifestación de aquellos elementos que precisamente se encuentra reprimidos por los instrumentos de planificación.⁴⁰¹ Otra manera de percibir las cosas, una forma de operar que se enfrenta a la preservación de estándares, que incorpora lo extraño como signo de vitalidad.

Para Banham la arquitectura debe propiciar estados alertas que tomen distancia de la primacía e interés de arquitectos y urbanistas por la generación de espacios normalizados. Estados alertas que superan lo planificado, cuestionado la hegemonía del proyecto, entendiendo a la ciudad como un espacio influenciado por las transformaciones sucesivas, que ponen en entredicho la capacidad de prever y predecir conductas y comportamientos. Un cuestionamiento a la planificación como prohibición, que evidentemente está vinculado con la labor representacional, en la medida en que como ya fue mencionado, es en la representación donde se configura y persisten las convenciones.

Más allá de las estrategias de formalización y constitución del objeto arquitectónico, la visión de campo implica pensar a la arquitectura desde la vinculación y las conexiones, entendiendo que la práctica tiene la capacidad de activar a la teoría, permitiendo el diálogo entre ésta y el espacio concreto.⁴⁰² Bajo esta mirada, más allá de las estructuras y modelos de composición, de orden y jerarquía, se permite la introducción de la casualidad y la contingencia, permitiendo la emergencia de elementos o estructuras subyacentes desplazados

⁴⁰⁰ Al respecto Allen sostiene lo siguiente: “Al mismo tiempo es una visión realista, reconociendo que es imposible operar efectivamente desde afuera del ‘campo de operaciones’ de cualquier disciplina. Así como el caminante en la ciudad produce escandalosas figuras por fuera del espacio geométrico de la ciudad, allí existen prácticas tácticas-prácticas nómades de escribir, pensar o actuar-que son capaces de manipular y reformar los espacios proscritos de la teoría”. (Allen, 2000, p. XXIV).

⁴⁰¹ Cuestión que permite preguntarnos por la posible ausencia o distorsión de la planificación tradicionalmente aceptada: “¿Qué pasaría si no hubiera plan? ¿qué preferiría hacer la gente si estuviera libre de atadura para decidir? ¿serían mejores o peores las cuestiones planteadas a la planificación, o las mismas? (...) incluso si las cuestiones acabasen siendo las mismas, en términos de éxitos perdurables o fracasos desastrosos, el patrón sería diferente: el aspecto del experimento seguro sería diferente”. (Banham,Barker,Hall,Price, 2010,p.41)

⁴⁰² Para Allen “La arquitectura necesita aprender a manejarse en esa complejidad, lo que paradójicamente solamente se puede realizar abandonando alguna medida de control. La logística de contexto propone una aproximación provisoria y experimental a esta tarea”. (Allen, 1997, p.31).

por los sistemas de control. Una apertura que ya hemos reconocido e intentado ejemplificar a partir de los tres casos de estudio analizados con mayor profundidad: Matta-Clark, Bernard Tschumi y Mansilla + Tuñón.

De esta manera, el paso desde el objeto al campo supone poner en valor las relaciones e interacciones que se producen a partir de las intervenciones arquitectónicas, pero no necesariamente determinadas por tal presencia, dejando de entender a tales intervenciones como definiciones inequívocas y permanentes. Así, la arquitectura se enfrenta a la posibilidad de su propia afección, dialogando con secuencias de eventos y combinaciones de naturaleza intrincada, valorizando por cierto la presencia del sujeto que no sólo usa a la arquitectura, sino que también, tiene la capacidad de apropiarse de ella y modificarla. Como es planteado por Bernard Tschumi, la arquitectura permite establecer las condiciones donde se despliegan las combinaciones, propiciando el vínculo entre el sujeto y el espacio físico que habita, produciendo la interacción social, pero no puede prever con exactitud el curso de tal interacción.

A partir de este análisis crítico del proyecto como definición del quehacer arquitectónico, hemos intentado exponer las posibilidades reflexivas que también están presentes en la representación gráfica asociada a la disciplina. Un intento por ampliar las variables incorporadas al proceso de representación, que como hemos visto, también tienden a delimitar su accionar a partir de la configuración y control del objeto, obviando elementos dinámicos, complejos o indefinidos, comprometiéndose con la formalización de estrategias de control sobre el espacio construido. En la dirección contraria, tanto el fotomontaje y collage de Matta-Clark, la representación del evento por parte de Bernard Tschumi y los pasajes especulativos desarrollados por Mansilla + Tuñón, pueden ser entendidos como un intento por dejar de entender a la producción gráfica como un sistema de legitimación que permite controlar y modificar la realidad, reconociendo y entendiendo a la arquitectura como una disciplina que se desplaza en la complejidad, valorando lo oculto, las acciones dinámicas y los espacios indeterminados, las potencialidades reprimidas presentes en la propia disciplina.

Si bien es cierto la representación gráfica supone siempre una distancia con respecto a la realidad, tanto si la consideramos como antecedente previo a la construcción o si entendemos a la arquitectura como un proceso representacional en sí mismo, es posible reconocer las posibilidades de contribución de las estrategias de representación para pensar a la disciplina a modo de campo. Pese a que como fue mencionado en la cita de William J.R. Curtis que inicia esta investigación, muchos de los aspectos que compone la experiencia arquitectónica nunca podrán ser simulados y anticipados del todo, la representación gráfica tiene la capacidad no sólo de limitar, sino que también de imaginar, producir y permitir nuevas vinculaciones, cuestión que para Allen permite superar la distancia o paradoja que se produce entre las condiciones abstractas de la representación y su intento por generar transformaciones en el espacio tangible.

Una comprensión activa y crítica de la representación gráfica, que se hace aún más necesaria en el contexto de la ciudad contemporánea, marcada por la fragmentación de la información y la proliferación de

imágenes.⁴⁰³ En este escenario, siguiendo la lógica argumental expuesta por Fredric Jameson en el texto *La lógica cultural del capitalismo tardío*⁴⁰⁴, resulta oportuno pensar a la representación como una instancia capaz de generar nuevos mapas cognitivos, que permitan repensar la convenciones, que sitúen y orienten la ubicación del sujeto de cara a tal compleja realidad.⁴⁰⁵ La mirada propuesta por Jameson se enfrenta a un mundo que parece perder profundidad⁴⁰⁶, que queda atrapado en la superficialidad compuesta por la secuencia permanente de imágenes repetidas que configuran la experiencia del hombre en la realidad. Un conjunto de imágenes carentes de densidad, a las que también se incorporan la arquitectura y sus estrategias de representación. Frente a este panorama, Jameson sugiere la necesidad de generar nuevas estrategias de percepción y ubicuidad⁴⁰⁷, sin perder la conciencia crítica del sujeto frente al panorama abrumador de sucesos que se despliegan ante él. Una visión que más allá de la delimitación del objeto, entiende a la representación como un ámbito relacional, que incorpora nociones de tiempo, cambio, escalas variables, puntos de vista múltiples, aspectos muchas veces relegados por las estructuras de control que norman al espacio.

⁴⁰³ Tal como es planteado por Stan Allen: “En el uso de representaciones tradicionales se asumen objetos estables y temas prefijados. La ciudad es hoy un lugar donde líneas visibles e invisibles de información interactúan como formaciones complejas. Forman un campo disperso, una red de fluidos. Para poder describir o intervenir en este nuevo campo los arquitectos necesitan técnicas de representación que conjuguen tiempo y cambio, escalas variables, puntos de vista múltiples y variedad de programas. Para poder mapear esta complejidad en alguna medida hay que relegar la posibilidad de control (...) Proponer una nueva tentativa para la notación en la representación arquitectónica no es proponer otro cambio paradigmático-una simple sustitución de una forma de trabajo por otra-sino que es más una propuesta para ampliar el catálogo de técnicas disponibles para el arquitecto que trabaja sobre la ciudad”. (Allen, 2000, p. 40).

⁴⁰⁴ Publicado originalmente bajo el título de *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, el año 1984.

⁴⁰⁵ Al respecto Jameson (1998, p.57-58) establece la necesidad de establecer nuevas estrategias de aproximación frente a un espacio cada vez más determinado por la mediación tecnológica: “Permítanme ampliar la imagen que ha recorrido los comentarios anteriores para volverla aún más explícita: sugiero que nos hallamos en presencia de algo así como una mutación en el espacio construido. Mi tesis sería que nosotros mismos, los sujetos humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompasado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto. Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a lo que llamaré este nuevo hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos perceptuales se formaron en aquel espacio antiguo que he llamado espacio del modernismo”. Frente a tal panorama Jameson (1998, p.69) hace un llamado para reconquistar el sentido del lugar, cuestión que le permitirá al sujeto situarse críticamente frente a la realidad y tomar posición ella: “Así pues, la desalineación en la ciudad tradicional implica la reconquista práctica de un sentido de lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual pueda cartografiar y corregir atendiendo a los momentos de trayectorias móviles y alternativas”, cuestión que se vincula con la generación de mapas cognitivos, tal como explica el propio Jameson (1998,p.69-70): “Sin duda, esto es justo lo que se le exige al mapa cognitivo en el marco más estrecho de la vida cotidiana de la ciudad física: que el sujeto individual, sometido a esa totalidad mayor e irrepresentable que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo, pueda representarse su situación”.

⁴⁰⁶ Como es comentado por el propio Jameson (1998, p.53): “El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes filmicas sin densidad”.

⁴⁰⁷ Una mirada que en el caso de Jameson (1998, p.69), proviene de lo ya establecido por Kevin Lynch, urbanista norteamericano: “En su obra clásica *The Image of the City*, Kevin Lynch nos ha enseñado que la ciudad alineada es, ante todo, un espacio donde las personas son incapaces de cartografiar (en la mente) su propia posición y la totalidad urbana en la que se encuentran...”.

Una representación que no sólo es entendida como una imagen o icono normativo, sino más bien, como un escenario abierto a la interpretación y al cambio de rumbo. Un intento por expandir la clausura que impone la concordancia entre el objeto y su representación⁴⁰⁸, incorporando la duda y la incertidumbre. Una representación que utilice y exponga sus recursos como expresión, en búsqueda de enriquecer la capacidad significativa de lo representado, restituyendo una y otra vez los límites de su lectura, haciendo explícita la tensión no resuelta. Así, la representación no sólo intentará establecer o modificar el orden de las cosas, sino también, permitirá la emergencia de lo que podríamos definir como su revés, poniendo en peligro el sentido, poniendo en entredicho la relación que se produce entre los recursos de representación y su significado.

Una cuestión que intentamos manifestar a través de los casos de estudios analizados, que amplían los territorios de la representación, poniendo en cuestión los códigos utilizados y sus posibilidades, desautomatizando el lenguaje, rompiendo el vínculo de correspondencia preestablecido que nos enseña a valorar y entender nuestra experiencia en la arquitectura, la ciudad y el espacio, limitando sus posibilidades. De esta manera, si la hipótesis inicial de esta investigación sostenía que la representación gráfica en arquitectura está directamente relacionada con la consolidación de la idea de proyecto, una lectura crítica de tal vínculo supone pensar a la representación gráfica más allá de la instauración de categorías de comprensión del objeto arquitectónico y del espacio. Por el contrario, tal mirada propone una aproximación a la representación entendida como una instancia en permanente interacción entre el pensamiento y la realidad, entre la imaginación y la construcción efectiva de soluciones arquitectónicas, entre la teoría y la práctica. Así, podremos entender a la representación ya no como un conjunto de normas o una reproducción rigurosa de la obra de arquitectura, sino más bien, como un ámbito que a partir de su imposibilidad de predecir la experiencia en el espacio⁴⁰⁹, posibilita relaciones abiertas que estimulan la participación del espectador, que no intenta lograr la estabilidad de los significados, sino más bien, su cuestionamiento permanente.

⁴⁰⁸ Una concordancia que es también una ilimitación si queremos indagar sobre las condiciones de producción de tal respuesta arquitectónica, pues no permite una aproximación al proceso de gestación, a las condiciones que determinaron y modificaron su elaboración, tal como es comentado por Stan Allen (2000, p.54): “El significado de la obra está dominada por la estructura de la representación en sí, que siempre permitirá el acceso sólo parcial a los procedimientos de diseño”.

⁴⁰⁹ Tal como es planteado por Stan Allen (2000, p.12): “¿Podría ser que lo que un arquitecto en ejercicio, pueda razonablemente pedir en una teoría de la representación no es una combinación perfecta entre el objeto y su representación, sino más bien, aceptar la imposibilidad de una transcripción exacta de la visión como un punto de partida fundamental?”, cuestión que deriva también en una reconsideración del concepto de proyecto: “La proyección no es una cosa en sí, sino una relación de cosas. Como tal, sus relaciones internas no son fijas y siempre pueden ser reconfiguradas. De ello se desprende que el ejercicio de la representación en la arquitectura siempre requiere un esfuerzo activo...”. (Allen, 2000, p.12).

_Adorno, Theodor W. (2001). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Versión castellana de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, España: Tarus.

_Alberti, Leon Battista. (1991). *De Re Aedificatoria*. Prólogo de Javier Rivera; traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid, España: Edición Akal.

_Alberti, Leon Battista. (1999). *Los tres libros de la pintura*. Barcelona, España: Editorial Alta Fulla.

_Allen, Stan. (1997). From objects to field. *AD Profile 127 (Architecture after Geometry) Architectural Design vol.67 no.5/6*. Mayo-June 1997, p.24-31. Londres, Inglaterra: Academy Group Ltda.

_Allen, Stan. (2000). *Practice architecture, technique and representation*. Australia: G+B Arts.

_Álvarez, Carlos; Martínez, Rafael (cord.). (2000). *Descartes y la ciencia del siglo XVII*. México: Siglo XXI Editores.

_Allen, Stan. (2009). Velocidades terminales: el ordenador en el estudio de diseño. En Ortega, Lluís (Ed.). *La digitalización toma el mando*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Amstrong, Richard., et.al. (1999). *Gordon Matta-Clark*. Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

_Anónimo. (2006). Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre 1977. En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Aravena, Alejandro., Quintanilla, José., Pérez, Fernando. (2007). *Los Hechos de la arquitectura*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ.

_Arnheim, Rudolf. (2001). *El poder del centro : estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, España : Akal.

_Banham, Reyner.,Barker,Paul.,Hall,Peter.,Price,Cedric.(2010).Sin plan: un experimento sobre la libertad. En Walker, Enrique (Ed.). *Lo ordinario*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Baudrillard, Jean.,et.al. (2002). *La posmodernidad*. Selección y prologo por Hal Foster, traducción de Jordi Fibla. Barcelona, España: Kairós.

_Bauman, Zygmunt. (2002). *Modernidad Liquida*. México: Fondo de cultura económica.

_Baxandall, Michael. (1996). *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid, España: Visor.

_Béar, Liza (1999). Entrevista Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. En Armstrong, Richard., et.al. *Gordon Matta-Clark*. Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

_Benevolo, Leonardo; Melograni, Carlo; Giura Tommaso. (2000). *La proyectación de la ciudad moderna*. Versión castellana Carlos Gómez González. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Benevolo, Leonardo. (1994). *La Captura del Infinito*. Madrid, España: Celeste Ediciones.

_Benjamin, Walter. (2004) *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. México: Itaca.

_Benjamin, Walter. (2005) *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid, España: Akal.

_Benjamin, Walter. (2009) *Estética y política*. Prefacio de Ralph Buchenhorst; traducción de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.

_Berman, Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Editorial Siglo XXI.

_Bertin, Jacques. (2005). *Sémiologie graphique: les diagrammes - les réseaux, les cartes*. Paris, Francia: Ecole des hautes études en sciences sociales.

Black, Max; Gombrich, Ernst; Hochberg, Julian. (2007). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

_Bourdieu, Pierre. (2000). *Cuestiones de Sociología*. Madrid, España: Ediciones Akal.

_Bourriaud, Nicolas. (2009). *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

_Brouwer, Marianne. (1999). Dejando al descubierto. En Armstrong, Richard., et.al. *Gordon Matta-Clark*. Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

_Cabanes, José Luis. (2007). Espacio geométrico, espacio arquitectónico. *EGA, revista de expresión gráfica arquitectónica* N° 12. Las Palmas de Gran Canaria, España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

_Cassirer, Ernst. (1968). *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Traducción revisada de Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económico.

_Chartier, Roger. (2005). *El Mundo como Representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Traducción Claudia Ferrari. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

_Cohn, David. (2000). Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Cohn, David. (2003). Razón y forma. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Collins, Peter. (1981). *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Traducido por Ignasi de Solà-Morales Rubió. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Campo Baeza, Alberto. *Aprendiendo a pensar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.

_Conde, Yago. (2000). *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona, España: Actar.

_Costa Joan, Moles, Abraham. (1991). *Imagen Didáctica*. Barcelona, España: Ediciones Ceac.

_Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Costas, Xavier. (2010). El arquitecto como etnógrafo. En Devesa, Ricardo., Gausa, Manuel. (Eds.) *Otra mirada: posiciones contra crónicas: la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Crow, Thomas. (2000). Arte para lugares específicos: el fuerte y el débil. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Cuadra, Álvaro. (2010). *Walter Benjamin: ópticas de la modernidad*. Santiago, Chile: Universidad Arcis.

_Curtis, William J.R. (1998). Lo único y lo universal: Una perspectiva de historiador sobre la arquitectura reciente. *Revista El Croquis, Nº 88/89*. Madrid, España: El Croquis Editorial.

_Da Vinci, Leonardo. (1999). *El tratado de la pintura*. Barcelona, España: Editorial Alta Fulla.

_Damisch, Hubert. (1997). *El origen de la perspectiva*. Versión española de Federico Zaragoza A. Madrid, España: Alianza Forma.

_De Azúa, Félix. (1995). *Diccionario de las Artes*. Barcelona, España: Planeta.

_De Lapuerta, José María. (1997). *El croquis, proyecto y arquitectura: scintilla divinitatis*. Madrid, España: Celeste Ediciones.

_Díaz-Mauriño, Luis. (2003). Una aproximación a Mansilla + Tuñón. El método de Monte Carlo. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Diserens Corinne. (2000). The reel world. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Eco, Umberto. (1994). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona, España: Lumen.

_Eisenman, Peter. (1994). El fin de lo clásico. En Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, España: Nerea.

_Expósito, Marcelo; Villota, Gabriel. (2000). Saber vivir. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Foucault, Michel. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Segunda edición corregida. México D.F.: Siglo XXI Editores.

_Galende, Federico. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago, Chile: Metales Pesados.

_García Canclini, Néstor. (2008). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_García, Efrén; Díaz, Cristina. (2003). Capacidades blandas y disciplina. Modo de empleo. Una entrevista con Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. *Revista El Croquis, Nº. 115-116*. Madrid, España: El Croquis Editorial.

_Gausa, Manuel. (2010). Mirada híbrida, mirada múltiple, mirada polifocal. En Devesa, Ricardo., Gausa, Manuel. (Eds.) *Otra mirada: posiciones contra crónicas: la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_ Gombrich, Ernst H. (2009). *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Segunda edición en español. Londres, Inglaterra: Phaidon.

_ Graham, Dan.(1999) Gordon Matta–Clark. En Armstrong, Richard, et.al. *Gordon Matta-Clark*. Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

_ Habermas, Jürgen. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Taurus.

_ Heidegger, Martin. (1998). La Época de la Imagen del Mundo. En Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Versión y traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, España: Editorial Alianza.

_ Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, España: Nerea.

_ Holloway, Robert. (2000). Matta-Clarking. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_ Izquierdo, Luis. (2004). Desde la planta en la arquitectura. *Revista ARQ N°58 En planta / Planta view*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ.

_ Jaime García, Miguel. (2000). *La dimensión reflexiva de la arquitectura moderna*. Navarra, España: EUNSA.

_ Jameson, Fredric. (1998) *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid, España: Trotta.

_ Jiménez, Carlos. (2000). La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_ Kostof, Spiro. (2003). *Historia de la arquitectura, vol. 1*. Madrid, España: Editorial Alianza Forma.

_ Kostof, Spiro. (2003b). *Historia de la arquitectura, Vol.2*. Madrid, España: Editorial Alianza Forma.

_ Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. Edición y traducción Manuel García Morente. Madrid, España: Espasa-Calpe.

_ Kemp, Martin. (2000). *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Traducción de Soledad Monforte M. y José Luis Sancho G. Madrid, España: Akal.

_Kirshner, Judith Russi. (1999). Non-uments. En Armstrong, Richard, et. al. *Gordon Matt-Clark*. Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

_Le Corbusier (1964). *Hacia una arquitectura*. Traducción por Josefina Martínez Alinari. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.

_Le Corbusier. (1984). *Como concebir el urbanismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.

_Lee, Pamela M. (2000). Objetos impropios de modernidad. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Loos, Adolf (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Traducción de: Lourdes Cirlot y Pau Pérez. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Magalhães, Víctor. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad de la imagen contemporánea*. Madrid, España: Fundación arte y derecho.

_Magnago Lampugnani, Vittorio. (1983). *Dibujos y textos de la arquitectura del siglo XX: utopía y realidad*. Traducción de José Luis Moro Carreño. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Majó, Pau. (2006). Mies y el fotomontaje. *Revista DC papers, número 15-16*. Barcelona, España: Universitat Politècnica de Catalunya.

_Maldonado, Tomás. (1990). La edad proyectual y Daniel Defoe. En Maldonado, Tomás. *El futuro de la modernidad*. Madrid, España: Ediciones Júcar.

_Maluga, Leszek. (1990). *El dibujo arquitectónico*. México: Tilde.

_Malsch, Friedemann. (2000). Gordon Matta-Clark. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

_Mansilla, Luis E; Tuñón, Emilio. (2003). Sistema expresivos. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Mansilla, Luis; Rojo, Luis; Tuñón, Emilio. (2005). *Escritos circenses*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Mansilla, Luis; Rojo, Luis; Tuñón, Emilio. (2010). Injertos: cuatro comentarios. En Devesa, Ricardo., Gausa, Manuel. (Eds.) *Otra mirada: posiciones contra crónicas: la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Martín, María Fernanda. (2004). *El espacio escrito en Bernard Tschumi*. Seminario de Investigación. Prof. guía Enrique Walker. Santiago, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

_Matta-Clark, Gordon (2006 a). Carta de Gordon Matta-Clark a Florent Bex (28 de junio 1976), texto mecanografiado. En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Matta-Clark, Gordon (2006 b). Work with abandoned, texto mecanografiado (1975). En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Matta-Clark, Gordon (2006c). Dissections, texto mecanografiado (sin fecha). En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Moneo, Rafael. (2003) Mansilla + Tuñón: Una declaración de intenciones. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Montaner, Josep María. (1995). *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Montaner, Josep María (1997). *La modernidad superada, arquitectura arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Moure, Gloria. (2006). La eternidad a corto plazo. En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Muñoz Cosme, A. (2008). *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso, representación*. Barcelona, España: Editorial Reverté.

_Muro, Carles. (2003).Arquitectura anagramática. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Navarro de Zuvillaga, Javier (2000). *Mirando a través .La perspectiva en las artes*. Barcelona, España: Ediciones El Serbal.

- _ Navarro de Zuñiga, Javier (2008). *Forma y representación, un análisis geométrico*. Madrid, España: Akal.
- _ Norberg-Schulz, Christian. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, España: Blume.
- _ Opazo, Daniel. (2005). Crisis y continuidad: Arquitectura, ciudad y proyecto moderno. *Revista De Arquitectura N°12 Certezas e incertidumbres*. Santiago, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- _ Oppici, Fabio; Walker, Enrique. (1998). *12 entrevistas con arquitectos*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- _ Ortega, Lluís (Ed.). *La digitalización toma el mando*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _ Oxtorena, Juan M. (1991). *Arquitectura y proyecto memoria: La pregunta por la modernidad*. Barcelona, España: Edición EIUNSA.
- _ Palladio, Andrea. (1988). *Los cuatro libros de la arquitectura*. Traducción del italiano de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo. Introducción de Javier Rivera. Madrid, España: Akal.
- _ Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Tusquets.
- _ Panofsky, Erwin. (1980). *El significado de las artes visuales*. Segunda Edición. Madrid, España: Editorial Alianza.
- _ Peliowski, Amari (2009). Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico. En *bifurcaciones [online]*. núm. 9. <http://www.bifurcaciones.cl/009/Peliowski.htm>.
- _ Peries, Lucas. (2008). El retorno del collage. Sobre la técnica del collage en el diseño del paisaje arquitectónico. *Revista Summa + N° 94*, Junio 2008. Buenos Aires, Argentina: DONN.
- _ Picon, Antoine. (2009). La arquitectura y lo virtual. Hacia una nueva materialidad. En Ortega, Lluís (Ed.). *La digitalización toma el mando*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _ Pincus-Witten, Robert. (2000). Gordon Matta- Clark: Arte en interrogativo. En Corbeira, Darío (Ed.). *Construir...o deconstruir? : Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

- _ Piranesi, Giovanni Battista. (2001). *Sélection des eaux-fortes*. Londres, Inglaterra: Taschen.
- _ Ramírez, Juan Antonio. (1988). *Construcciones Ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- _ Ramírez, Juan Antonio. (1991). *Edificios y sueños: estudios sobre la arquitectura y utopía*. Madrid, España: Narea.
- _ Ramírez, Juan Antonio. (2005). Del plano a la inteligencia angélica. En Sainz, J. *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona, España: Editorial Reverté.
- _ Ramírez, Juan Antonio. (2009). *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Madrid, España: Akal.
- _ Rojas Contreras, Sergio. (2004). *Las obras y sus relatos*. Santiago, Chile: Universidad Arcis.
- _ Rojas Contreras, Sergio. (2010). *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significante*. Santiago, Chile: Palinodia.
- _ Rojo, Luis. (2003). Monumentos y anti-monumentos. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _ Rossi, Aldo. (1986). *La arquitectura de la ciudad*. Traducción por Josep Ma. Ferrer-Ferrer, Salvador Tarragó Cid. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _ Sainz, Jorge. (2005). *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona, España: Editorial Reverté
- _ Sarlo, Beatriz. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _ Schachter, Amanda. (2003) Del hito a la marca en el paisaje: una respuesta a la largesse urbana. *2G: revista internacional de arquitectura Nº 27. Mansilla + Tuñón, obra reciente*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _ Solá Morales, Ignasi. (2000). Renovando la superficie. En Conde, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona, España: Actar.

_ Solkin, D.H. (2003). La transformación del Paisaje en la Inglaterra del Siglo XVIII. *Revista Cuadernos de Arte número 9*, noviembre. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

_ Tafuri, Manfredo.(1984).*La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Traducido por Francesc Serra Cantarell, Esteve Riambau Saurí y Francesc Arola Coronas. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_ Tafuri, Manfredo. (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid, España: Celeste Ediciones.

_ Tschumi, Bernard. (1999). Temas extraídos de los Manhattan Transcripts. En Hereu, Pere; Montaner, Josep María; Oliveras, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, España : Nerea.

_ Tschumi, Bernard.(2001).Architecture and disjunction. Massachusetts, EE.UU: The MIT Press.

_ Tschumi, Bernard. (2004). Ensayos sobre el espacio: escritos por Bernard Tschumi entre 1975 y 1976.En Martín, Fernanda. *El espacio escrito en Bernard Tschumi*. Seminario de Investigación. Prof. guía Enrique Walker. Traducido por Fernanda Martín con la revisión de Enrique Walker. Santiago, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

_ Tschumi, Bernard. (2005). Concepto, Contexto, Contenido. *Arquine, Revista internacional de Arquitectura y Diseño, vol.34*. México: Arquine.

_ Vagnetti, Luigi. (1958). *Disegno e architettura*. Genova, Italia: Editorial Vitali e Ghianda.

_ Valdés, Adriana. (2006).*Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile*. Santiago, Chile: Metales Pesados, 2006.

_ Valdivia, Lorena. (2006).Sobre principios de la representación arquitectónica. *Revista ARQ N°64 Chile dentro y fuera / Chile in & out*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile.

_ Vasari, Giorgio. (1998). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan M. Montijano García. Madrid, España: Editorial Tecnos.

_ Vásquez Rocca, Adolfo. (2008). Gordon Matta-Clark Anarquitectura y Deconstrucción. *Escáner Cultural, Revista de Arte contemporáneo y nuevas tendencias, N° 108*. <http://revista.escaner.cl/node/894>.

_ Venturi, Robert. (1999).*Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Versión castellana de Antón Arrigoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Slonso y Esteve Rainbau i Saurí. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Venturi,Robert; Scott Brown,Denise; Izenour,Steven. (2000). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Traducción Justo G. Beramendi. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Vitruvio, Marco. (2008). *Los diez libros de arquitectura*. España, Barcelona: Linkgua Ediciones.

_Walker, Enrique. (2006). *Tschumi on architecture : conversations with Enrique Walker*. New York, EE.UU: Monacelli Press.

_Walker, Enrique (ed.). (2010). *Lo ordinario*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

_Wall, Donald (2006). Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. En Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Póligrava, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_Wall Donald. (1999). Gordon Matta-Clark's Building Dissections (originalmente publicado en Arts Magazine, May 1976). En Armstrong, Richard., et.al. *Gordon Matta-Clark* . Valencia, España: Generalitat Valenciana, IVAM Centre Julio González.

Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX:
[Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto.](#)

*

Universidad de Chile * Facultad de Artes * Escuela de Postgrado *
Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte.

