

LA HABITACIÓN DEL MURO

Paulo Dam Mazzi

Jurado

Jean Stillemans (promotor),
Wiley Ludeña, Mario Montalbetti (comité de encuadramiento),
Bernard Declève y David Vanderburgh

Lovaina la Nueva
2009

LA HABITACION DEL MURO

PRÓLOGO		11
APERTURA	Terra incognita	15
CONTINENTES I	Ex sistere estar/poner a distancia.....	55
CONTINENTES II	In sistere habitar como repetición	83
CONTINENTES III	Re sistere estrategias de habitación	115
CONTINENTES IV	Con sistere ilusión de inmersión	157
CONTINENTES V	Per sistere la habitación del muro	187
EPÍLOGO		211
ANEXO	Corpus de textos y obras-.....	217

PRÓLOGO

Fragmentos de red (1)

APERTURA. Terra incognita

Fragmentos de red (2)

Mapas para llegar a ninguna parte (4),

Mapas desplegados (5),

Vija Celmins: localizaciones (5),

Semel Plex,

Osario.(3)

CONTINENTES I Ex sistere

Laberinto hipóstilo (5),

Lucio fontana en su estudio

Acción habitar.Arquitectura de emergencia.

CONTINENTES II In sistere

Natura Morta(4)

Nudos (4)

Prora Project(4)

Arquitectura militar griega(2)

Muros dibujados.

CONTINENTES III Re sistere

Arqueología Bunker,

Iglesia Sainte Bernadette du Banlay,

Contra la arquitectura

Constant: diorama y New Babylon

La función oblicua

Prada_Transformer (2)

Supertudio: Prima citá y monumento continuo

OMA: *Exodus or the voluntary prisioners of architecture.*

PRÓLOGO

APERTURA.Terra incognita

1

2 Lugar y primer horizonte

2 Disecciones del lugar: Heidegger

4 Otras disecciones (Pica)

5 Habitar

6

CONTINENTES I Ex sistere

1 Exisistir

2 Un umbral: los *topoi* de Sloterdijk

3 Muros

4 Muros y paredes

5

CONTINENTES II In sistere

1

2 Habitación posesión y tiempo de espera.

3 Migrantes y nómades estáticos:

Vilém Flüsser y Gilles Deleuze.

4 Fondos insistentes: muros y memoria

5

CONTINENTES III Re sistere

1

2 La Estética de Hegel y la jerarquización de las artes.

3 Obra de arte total: asimilación y expulsión

4 Horizonte negativo y actos resistentes.

CONTINENTES IV Con Sistere

Templo griego 1, Templo de Apolo en Didyma,
Telesterion de Eleusis, Apollon de Thermes
Goltzius: *Job in distress*
Goltzius: *La caída de Faetón, La caída de Ícaro*
Leonardo da Vinci: edificio esférico.
James Turrell: Roden Crater (detalle)
Manos
Mies van der Rohe: perspectivas interiores, casas patio,
Casa Hube, Casa Lange, Casa Farnsworth
Olafur Eliasson: *The wheather Project* y *Double Sunset*

CONTINENTES V Per sistere

Sanaa: Pabellón del vidrio del Museo de Toledo, Museo del Silgo XXI,
Ryue Nushizawa: casa Moriyama,
Dom Hans van der Laan: experimentos de distinción
Construcción de cosas-lugar a partir de *L'Espace Architectonique*
Laberinto hipóstilo

EPÍLOGO

Tatuaje japonés
La reproduction interdite

ANEXO Corpus de textos y obras

CONTINENTES IV Con Sistere

- 1 Consistencia e inmersión
- 2 Inmersión en el secreto
- 3 Inmersión en la esfera de lo Uno
- 4 Inmersiones estéticas
- 5 Una inmersión en el muro
- 6 Inmersión en el puro artificial
- 7

CONTINENTES V Per sistere

- 1
- 2 Tres proyectos de Sejima y Nishizawa
- 3 El espacio arquitectónico de Dom Hans van der Laan

EPÍLOGO

ANEXO. Corpus de textos y obras

PRÓLOGO

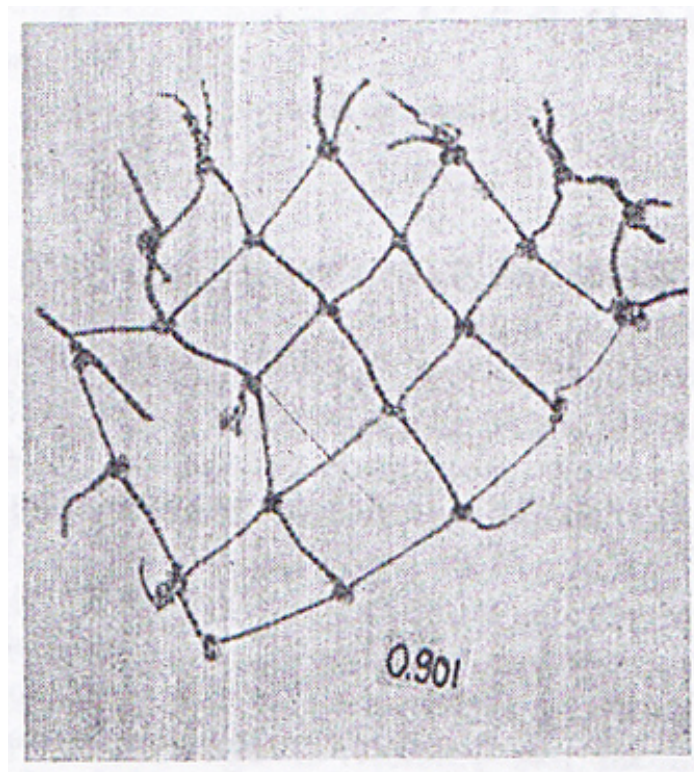
Palabras que anteceden a palabras.

¿Cómo hacer espacio y a la vez contener a las cosas, a las palabras, a los cuerpos?
¿Dónde ponerlas, dónde hacerlas estar? ¿De qué manera disponerlas una al lado de la otra, en la continuidad de un discurso?

En el presente trabajo, hemos dispuesto a las palabras y las cosas en continentes. Continentes que abren y crean espacios en continuidad. Continentes que son divisiones al interior de una totalidad, y que en clave geográfica distinguen la superficie terrestre y crean historias en su interior, así como los discursos están al interior de las palabras todas.

Para nombrar la manera en que las cosas están, se tienen, en el espacio que abre cada continente hemos usado algunas variantes de la palabra *sistere*, en latín ‘tenerse ahí’. Ex-sistir, con-sistir, in-sistir y per-sistir, son los nombres de los continentes en que agrupamos las cosas y las palabras con que queremos tocar, actuar, un discurso sobre las cosas-lugar, sobre la arquitectura.

En el transitar (*transire*, ‘ir a través’) por estos continentes, en este trayecto-habitar, el muro se instalará como una figura insistente, consistente, persistente, resistente. Muro que subyace (subsiste) como el sujeto (sub-iectum) necesario a estas páginas.



Fragmento de tejido 0.901. Excavación playa Asia

Prólogo (Del gr. $\pi\rho\omicron\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$). 1.m En un libro de cualquier clase, escrito antepuesto al cuerpo de la obra. 2.m Aquello que sirve como de exordio o principio para ejecutar una cosa. 3.m Primera parte de algunas obras dramáticas y novelas, desligada en cierto modo de las posteriores, y en la cual se representa una acción de que es consecuencia la principal, que se desarrolla después. 4.m Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el antiguo de pueblos modernos, solía preceder al poema dramático, y se recitaba ante el público.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española

En este proyecto cada continente hace espacio, deja estar, a un conjunto de imágenes (cosas-imagen) por un lado, y a un flujo (conjunto) de palabras (cosas-idea) por otro. El espacio entre estas dos superficies (la de imágenes y la de palabras) se regula cada vez: de la proximidad / lejanía de la interdependencia a la proximidad/lejanía de un fondo, o un vacío.

No queremos acabar sin mencionar la importancia que ha tenido para el tramado de esta tesis la escucha y lectura de los seminarios *Comment vivre ensemble* (1976-1977), *Le Neutre* (1977-1978) y *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes. El método activo de Barthes en estos seminarios es más un estar entre las cosas (palabras, ideas, categorías, despliegues metafóricos y metonímicos) que un encadenamiento lineal de causas y efectos. Este trabajo intenta aprovechar los efectos de verdad que se pueden desprender de este método. Sin ser citados de manera directa en el texto, estos seminarios de Barthes atraviesan, subyacen, la estructura de las palabras de este *homo faber* que escribe.

APERTURA. *Terra incognita*

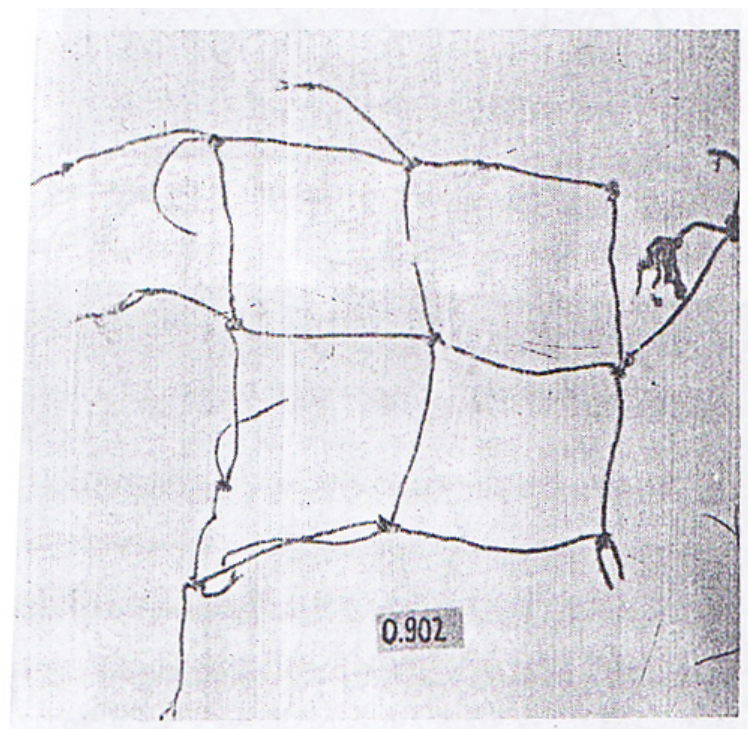
Continente. (Del ant. part. Act. de contener; lat. continens, -entis) **1.** adj. Que contiene. **2.** adj. Dicho de una persona: que posee y practica la virtud de la continencia. **3.** m. Cosa que contiene en sí a otra. **4.** m. Aire del semblante y actitud y compostura del cuerpo. **5.** Geogr. Cada una de las grandes extensiones de tierra separadas por los océanos.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española

1

Parecería una tarea absurda intentar localizar las palabras, las ideas. Pero es una tarea que se hace urgente si se quiere evitar la inmediatez de los significados asignados socialmente a las palabras.

La dificultad de localizar las palabras que describen o rodean a la arquitectura es particularmente compleja, pues sus términos, los términos que designan habitualmente la construcción de cosas, su disposición del espacio, sus fundaciones, han sido usados desde otros medios como metáforas de otras construcciones.

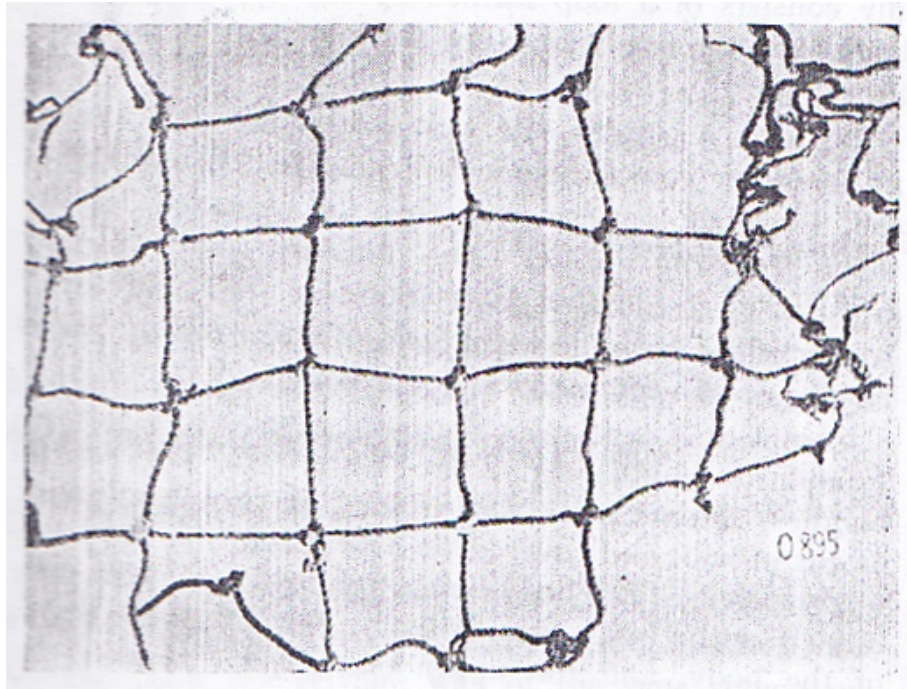


Fragmento de red 0.902. Excavación playa Asia

Architecture as Metaphor son las palabras que Kojin Karatani (1995) escogió como título para un estudio sobre el formalismo en los principales sistemas teóricos del siglo veinte. En él escribe:

Philosophers since Plato have returned over and over again to architectural figures and metaphors as a way of grounding and stabilizing their otherwise unstable philosophical systems. Descartes developed that metaphor of the city planner as a model for producing a solid edifice of thought, while Hegel believed that knowledge must be systematic, architectonic. Even Kierkegaard, despite his parable ridiculing Hegel for living in a hut overshadowed by a magnificent edifice of Hegel's own construction, availed himself of the metaphor of architecture. Today architectural terms are ubiquitous in philosophical and theoretical discussions. It is thus not coincidental that we give the name deconstruction to the movement that attempts to undermine metaphysics as it has developed from Plato. (p.9)

La metáfora del *architecton*, arquitecto en griego, permite a Platón reunir la *arché* (origen, principio) con la *techné*, entendida en un sentido amplio como *poiesis* (creación, hacer). El pensamiento es descrito, imaginado, como un edificio; una cosa fabricada con la perfección y el control que una construcción ideal puede tener. La metáfora de la arquitectura instalada, en la posibilidad de ligar *techné* y *poiesis*, (makings and becomings), fue objeto del propio desprecio de Platón tanto por el hecho arquitectónico como por el arquitecto real. Del mismo modo que, con la consistencia que abrazaba las matemáticas, despreciaba las matemáticas que habían sido desarrolladas en Babilonia por considerarlas poco rigurosas, por su carácter práctico y empírico (Karatani, 1995, p.8). Sin embargo usa la metáfora de la arquitectura, o de la fabricación de la arquitectura para describir un pensamiento que se “funda”, que permite marcar un inicio.



Fragmento de red 0.895. Excavación playa Asia

Pero este intento de construir un pensamiento como se construye un edificio, fracasa en su intento: “*the will to construct a solid edifice ultimately does not achieve a foundation, but reveals instead the very absence of its foundation*” (Karatani, 1991, p.8). La perfección cerrada que permite la fabricación de una cosa muestra desde el análisis formal su falla interior.

La recurrencia de la metáfora arquitectónica en el pensamiento filosófico y en la teoría en general, ha distraído muchas veces la atención sobre los hechos mismos, o mejor dicho ha hecho suponer al arquitecto que, en su construir *filosofaba* o que efectivamente sus construcciones actualizaban, encarnaban un pensamiento, una forma de profundidad.

Pero acaso, una vez probada la falla interna en todo sistema formal matemático (p.e Gödel, Teorema de Incompletitud), ¿se derrumban acaso las cosas?

O ¿debe la arquitectura, en un intento de mantener una tensión con el espíritu de los tiempos, intentar representar esta falla, esta ruptura?

Muchos de los intentos de renovación del discurso o de la práctica arquitectónica han seguido la tarea autoimpuesta de representación del pensamiento, incluso con cierta culpa.

Pensamos que los hechos de la arquitectura tienen una historia y una manera distinta de abordarse.

En tanto cosas, sus fundamentos en la construcción quedan intactos.

En tanto, fabricadora de lugares que contienen, poco han cambiado sus configuraciones a pesar del esfuerzo de los arquitectos.



Mapas para llegar a ninguna parte (1/4). Esther Vainstein (1991)

En tanto posibilitadora de representaciones, una forma de vaciado se ha hecho evidente, pero planteamos, que la representación no es el dominio propio o exclusivo de la arquitectura.

En el presente trabajo entenderemos la noción de arquitectura como *cosa* construida (cosa práctica y empírica).

Cosa que contiene los cuerpos en algún lugar.

Cosas que permiten responder al dónde y estoy.¹

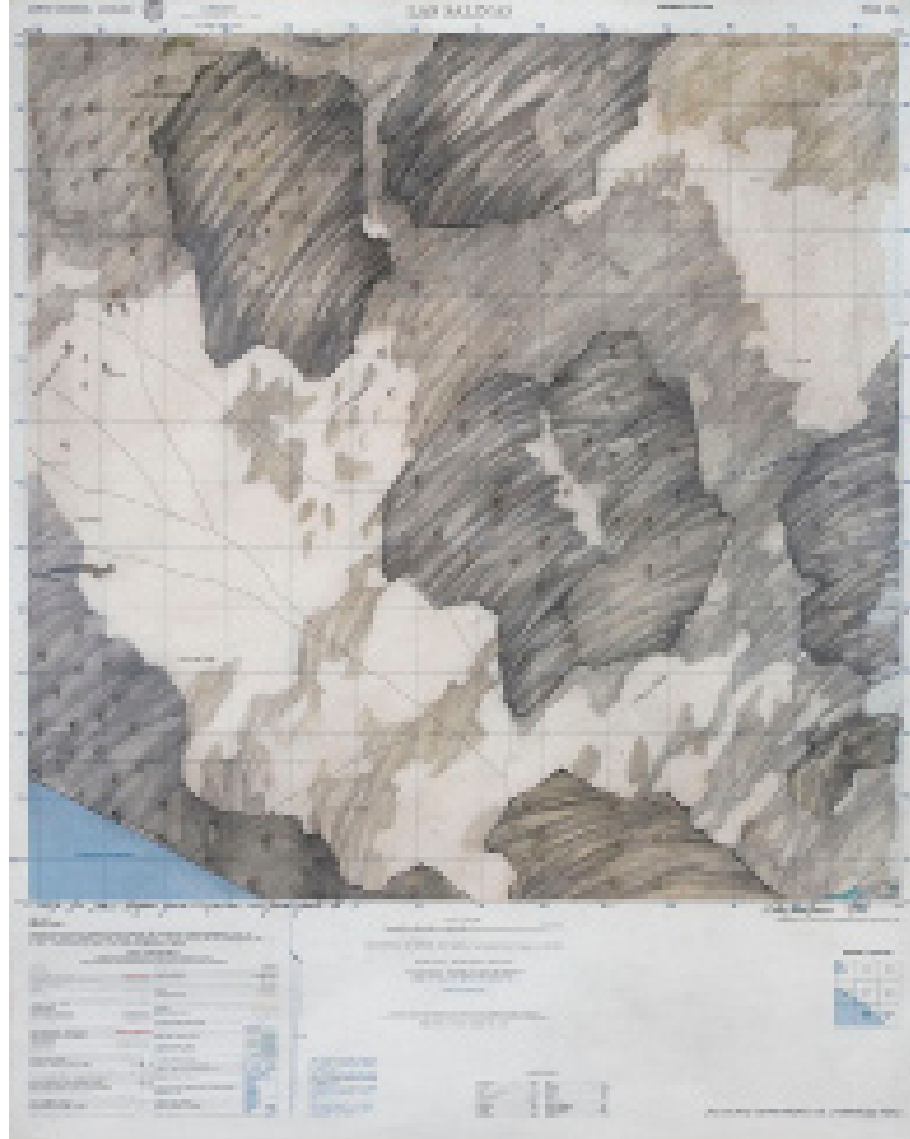
Cuando hablemos de arquitectura, hablaremos de cosas-lugar.

Pero ¿dónde colocar a las cosas-lugar? ¿Desde dónde hablar?

Alberto Pérez Gómez (1985) ha criticado el resultado de la separación entre el ingeniero y el arquitecto: la ubicación de la arquitectura en el compartimento de las Artes, de las Bellas Artes. En su opinión, el campo donde tendría que haber sido enviada luego de su separación del objeto técnico, tendría que haber sido el de las ciencias humanas.

Si la producción de una cosa, de un objeto material, puede estar compartida entre una dimensión técnica y una dimensión plástica (artística, en una concepción del arte válida sólo hasta principios del siglo xx), la tensión de la dimensión *lugar*, en la cosa-lugar, no encuentra ni en la técnica ni en el arte un espacio para su estudio. Los seres humanos dentro reclaman otro punto de vista, otras palabras.

¹ El francés ha conservado el “y” para designar al ser en un lugar. Il y a. Hay *ahí*.



Mapas para llegar a ninguna parte (2/4). Esther Vainstein (1991)

2 Lugar y primer horizonte

La historia del lugar no está del todo escrita. Sus intentos desde la arquitectura han estado más próximo de los lugares geográficos o culturales, que a una visión de tipo antropológica. Creemos que una perspectiva antropológica del lugar es fundamental hoy en día. Una antropología radical que puede ser entendida como una antropológica².

Si la arquitectura es nombrada muchas veces como arte primero, como primer gesto, en una especie de narrativa de la evolución de la cultura³, rara vez se trabaja desde la tensión abisal que la noción misma de lugar permite, o desde cómo la aparición de algún dispositivo material espacial, puede haber sido causa de humanización.

Sin pretender desarrollar una tesis así, nos colocaremos en la tensión que un horizonte antro-po-lógico crea. Horizonte de una primera aparición, de una primera *ek-sistencia*.

Con este horizonte-tensión, recorreremos cosas, e ideas, y en un riesgo inverso al de la metáfora de la arquitectura, muchas veces trataremos ideas o palabras como cosas.

3 Disección del lugar: Heidegger

Peter Sloterdijk(2006) propone que hubo un hecho que quizás haya sido más determinante para entender los cambios en el mundo moderno que la llamada *revolución copernicana* (la expulsión de la Tierra del centro del universo): la publicación en 1547 de *De humani corporis fabrica* (Sobre la estructura del cuerpo

² Una aproximación desde esta perspectiva está en curso en la facultad de arquitectura de Lovaina-la-Nueva. Unidad de investigación creada por Jean Stillemans. Este trabajo toma esa misma posición y muchas veces sus palabras.]

³ Por ejemplo en la Estética de Hegel.



Mapas para llegar a ninguna parte (3/4). Esther Vainstein (1991)

humano) escrito por Andrea Vesalio (1514-1564). En este texto, Vesalio muestra una nueva anatomía del cuerpo humano presentada e ilustrada detalladamente. Un trabajo de disección, y esta era una disección de lo real, de la fábrica del cuerpo.⁴ Mapas anatómicos que obligan a aceptar su mensaje real-objetivo, como luego los mapas de la primera circunnavegación terrestre hecha por Magallanes y Elcano, obligarán a redibujar la superficie terrestre objetivamente y a empezar a evacuar fantasmas. Sloterdijk (2006) llama a esta acción de recorrer la realidad y registrarla en mapas incontestables el “hábito cognitivo” de la modernidad (p.59).

Hábito de autopsias de realidad y mapas incontestables, en donde la ambigüedad del discurso queda debilitada.

En esta perspectiva la modernidad es vista como un proceso de hacer explícito el mundo material. Proceso incesante de explicitación que evacuará de a pocos a los dioses, sea aquel de la metafísica, o aquel de los poetas.⁵

Podemos decir que ha habido alguna sección del lugar? ¿Algún mapa incontestable?

Tendríamos que aceptar que no. No hay mapa de lugares, y quizás sea un mapa imposible, una representación imposible. Podemos citar quizás el descubrimiento del inconciente en el psicoanálisis de fines del siglo XIX. Los mapas aún se discuten, pero existen.

Mencionaremos también “Ser y Tiempo”. En esta obra, escrita en 1927, Martín Heidegger hará lo que, para propósitos de este trabajo, será una sección en la *fabrica*

⁴ Hasta ese momento la obra de referencia era el trabajo de *Claudius Galenus* (130-200) conocido como Galeno. *Procedimientos anatómicos* o *Sobre la localización de las enfermedades* estaban basados en disecciones de animales, estando la disección humana prohibida en la antigua Roma.

⁵ Expresiones de Alain Badiou. *Le siècle* (2005)



Mapas para llegar a ninguna parte (4/4). Esther Vainstein (1991)

del habitar humano, entendido como capacidad específicamente humana de estar-en-el-mundo, de construir medios, de fabricar interiores.

El texto describe, por un lado una predisposición natural que ligaría orientaciones y entornos, y que Stillemans (1989) señalará como levantadores de indeterminación a partir de una *geometría potencial*:

“estos puntos cardinales, incluso antes de haber recibido un sentido geográfico, nos entregan las direcciones a priori donde se pueden formar los entornos, que ellos mismos se articulan en lugares”

(Heidegger, 1927, p.128)

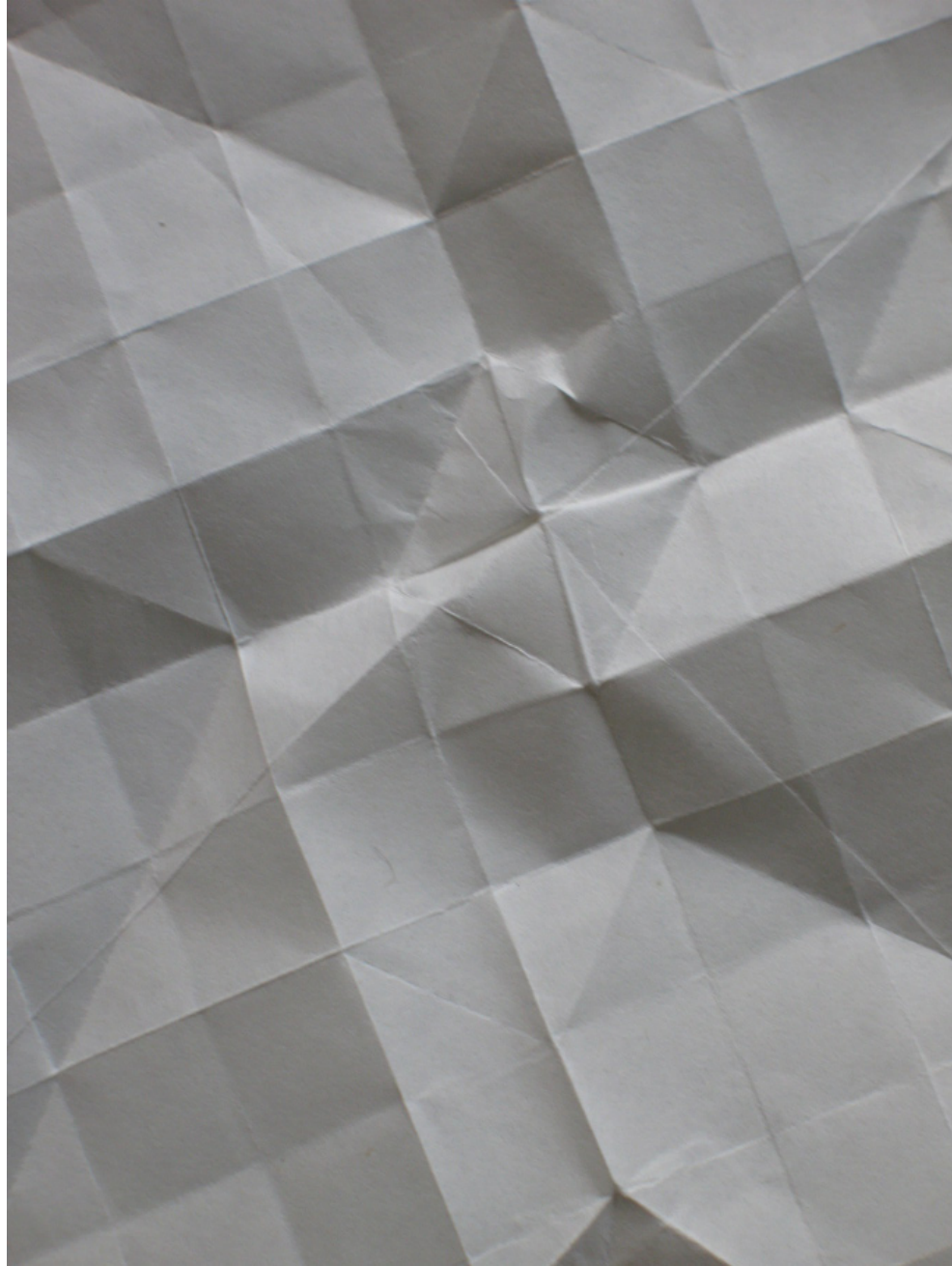
Este fondo será inicio de la posible antropología del lugar.

Por otro lado hay en “Ser y Tiempo” una descripción del estar-en-el-mundo, como construcción a partir de los instrumentos, y el ser humano como ser que *hace* con las manos.

En el texto de una conferencia dictada en 1951, “Construir, habitar, pensar”, Heidegger (1994) retomará, estos conceptos e intentará acercarlos a ejemplos más concretos: los ya clásicos puente entre dos riberas y la casa en la selva negra.

A pesar de la advertencia inicial de que esa conferencia no tiene ninguna relación con los edificios reales, con la construcción material efectiva, el uso de ejemplos tan concretos hace muy difícil no hacer una lectura literal de ellos mismos. Una lectura de esas palabras como *cosas*.

Podríamos hablar otra vez del riesgo de la metáfora de la arquitectura para hablar de otros fenómenos (en este caso el fenómeno del ser-en-el-mundo), pero tratándose de cuestiones de lugar la cuestión se hace más compleja, pues probablemente estemos hablando de las mismas cosas.



Mapas desplegados(1/4). Elaboración propia (2004-2009)

Es decir, de las cosas-lugar, en el marco de una antropológica radical de lugar.

Muchas lecturas han insistido, e insisten, en el carácter religioso, en el sentido de re-ligar, del texto, y ven en una arquitectura perfectamente adaptada al habitar existencial una solución a los problemas contemporáneos.

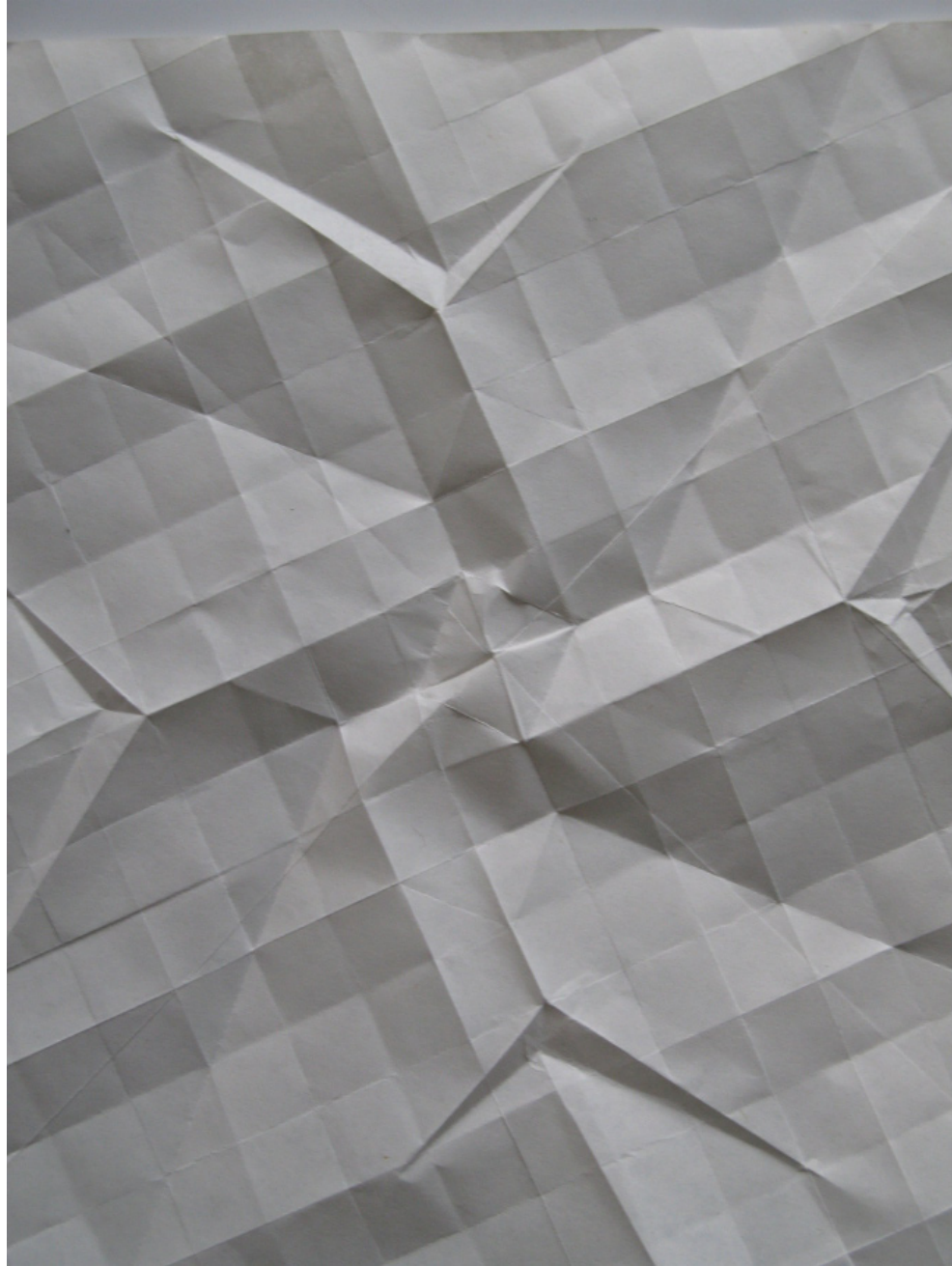
Al margen de decir si esa es una lectura posible o no del texto de Heidegger, diremos por lo menos que no es lo mejor que de él se puede extraer, o mejor dicho encerrarlo en sus limitaciones no permite explorar el potencial que sus bordes / límites contienen.

Una lectura más literal del texto, una lectura próxima a una manipulación de cosas, nos puede ser útil para acercarnos a una cierta definición de la cosa-lugar.

Por un lado puede decirse que el texto de Heidegger es un ensayo de entender palabras como *cosas*. Aquí adelanto parte de su propia explicación de cosa, cosa en el sentido de construcción que libera, que deja espacio.

Dejarle espacio a las palabras, sería ensayar suspender el intento de dominio sobre el lenguaje, y dejarse “invadir” por el lenguaje, por las palabras. Permitirle ser *medio* ambiente, en lugar de ser *medio* al servicio de. Oír, o volver a oír sería más bien la tesis, la resonancia del espacio que las palabras liberan y que de alguna forma el tiempo y el intento de dominio sobre el lenguaje ocultan.

“El hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es y ha sido siempre el señor del hombre. Tal vez, más que cualquier otra cosa, la inversión, llevada a cabo por el hombre, de esta relación de dominio es lo que empuja a la esencia del lenguaje a lo no hogareño”. (Heidegger, 1994, p.128)



Mapas desplegados(2/4). Elaboración propia (2004-2009)

La palabra escogida es *bauen*, que en alemán significa construir, y que en el antiguo alemán, *buan*, significa habitar en tanto permanecer, residir.

En un primer despliegue hará la ruta que va desde el construir (*bauen*), hasta el ser (“*bauen, buan, bhu, beo* es nuestra palabra *bin* (soy)”), teniendo como espacio intermedio el habitar (*buan*). *Buan* tendría todavía un rastro en el alemán contemporáneo en *Nachbar* (vecino). “El *Nachbar* es el *Nachgebur*, el *Nachgebauer*, aquel que habita en la proximidad. Los verbos *buri, büren, beuren, beuron* significan todos el habitar, el habitat.” (Heidegger, 1996, p.128)

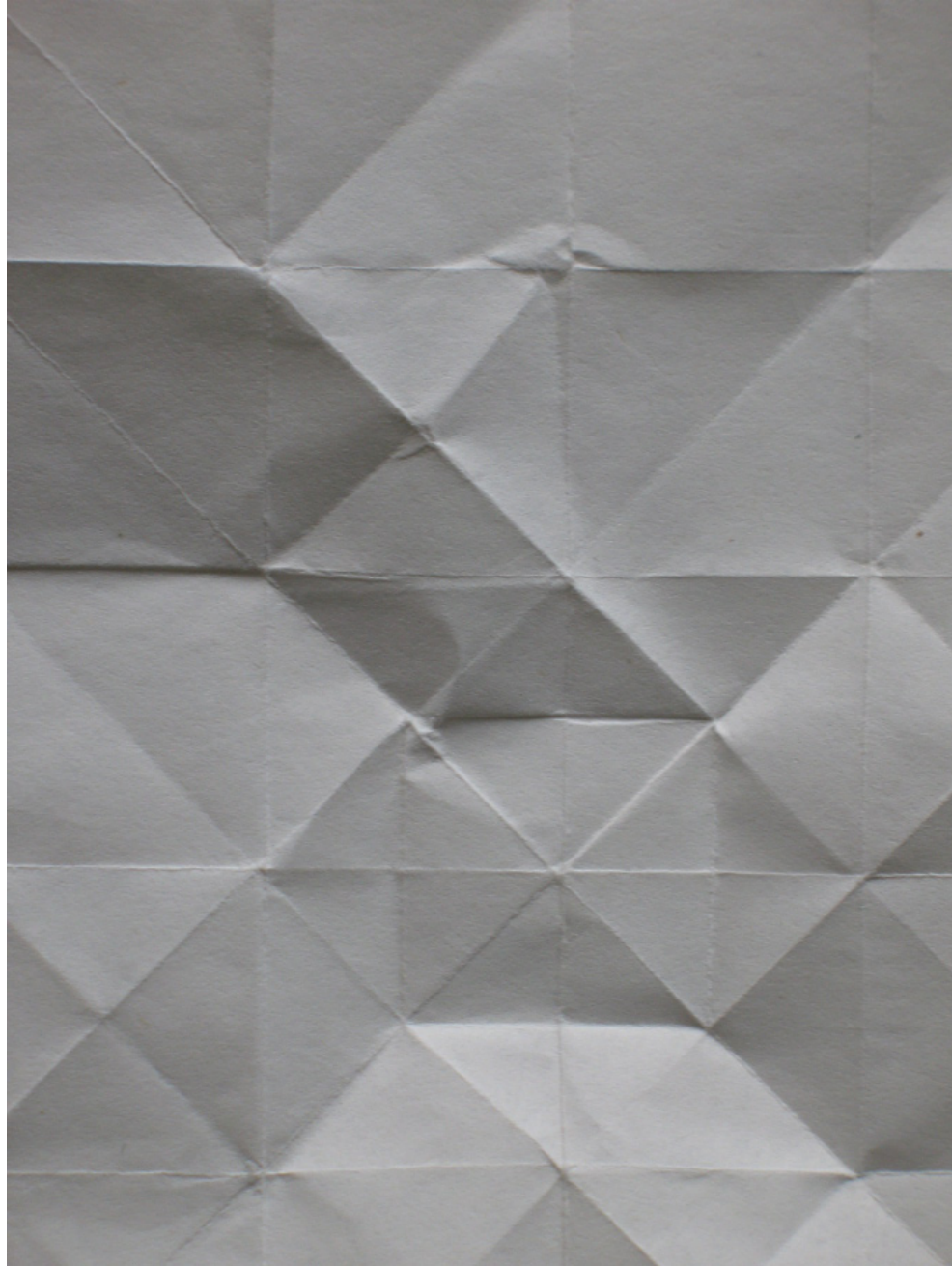
Este rastro le permite construir el plural, hacer el “*ich bin*”, “*du bist*” (el vecino), y decir “El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar”

En un segundo despliegue, *Bauen* nos hablaría al mismo tiempo de cuidar, abrigar, y de construir, en el sentido de edificar:

Construir como cuidar, entendido en el sentido del latín *collere*, cultura; y construir como levantar edificios.

Para precisar el *bauen* que cuida, se remitirá nuevamente a las palabras, esta vez al antiguo sajón *wuon* y al gótico *wunian*, que significan como *bauen*, el permanecer, el residir, pero un permanecer como “estar satisfecho, estar en paz”, y una vez allí permanecer en ella. *Friede* (paz) significa también lo libre, *das Frye*, y *fry*: preservado de daño o amenaza.

Cuidar es liberar, permanecer en paz. Y este liberar en la noción de Heidegger implica hacerle espacio a su esencia. La tarea del *bauen* que cuida será cuidar la unidad originaria de la Cuaternidad: tierra, cielo, los divinos y los mortales.



Mapas desplegados(3/4). Elaboración propia (2004-2009)

Cuidar⁶ efectivamente al ser entre el cielo y la tierra: cuidar la tierra y recibir el cielo. Cuidar la doble espera: la espera de la muerte y la espera de lo divino (“...*en la desgracia, esperan aún la salvación que se les ha quitado*”).

El habitar es siempre residir junto a las cosas.

Resumiendo. El *bauen* que cuida, abriga las cosas que crecen. El *bauen* que edifica, erige las cosas que no crecen. Y a partir de las construcciones, de las cosas que no crecen, que Heidegger introduce el tema del lugar y del espacio.

El ejemplo conocido es el del puente que reúne las dos orillas, y al hacerlo *coliga* la cuaternidad. Antes del puente no hay dos orillas. Es su instalación la que permite percibir el paisaje, la que permite establecer la referencia entre un lado y otro, y en ese pasaje hacer existir el río mismo. El puente hace lugar a un paraje y “sólo puede abrir un espacio a un paraje aquello que en sí mismo es un lugar”. El puente, es definido así como una cosa-lugar.⁷

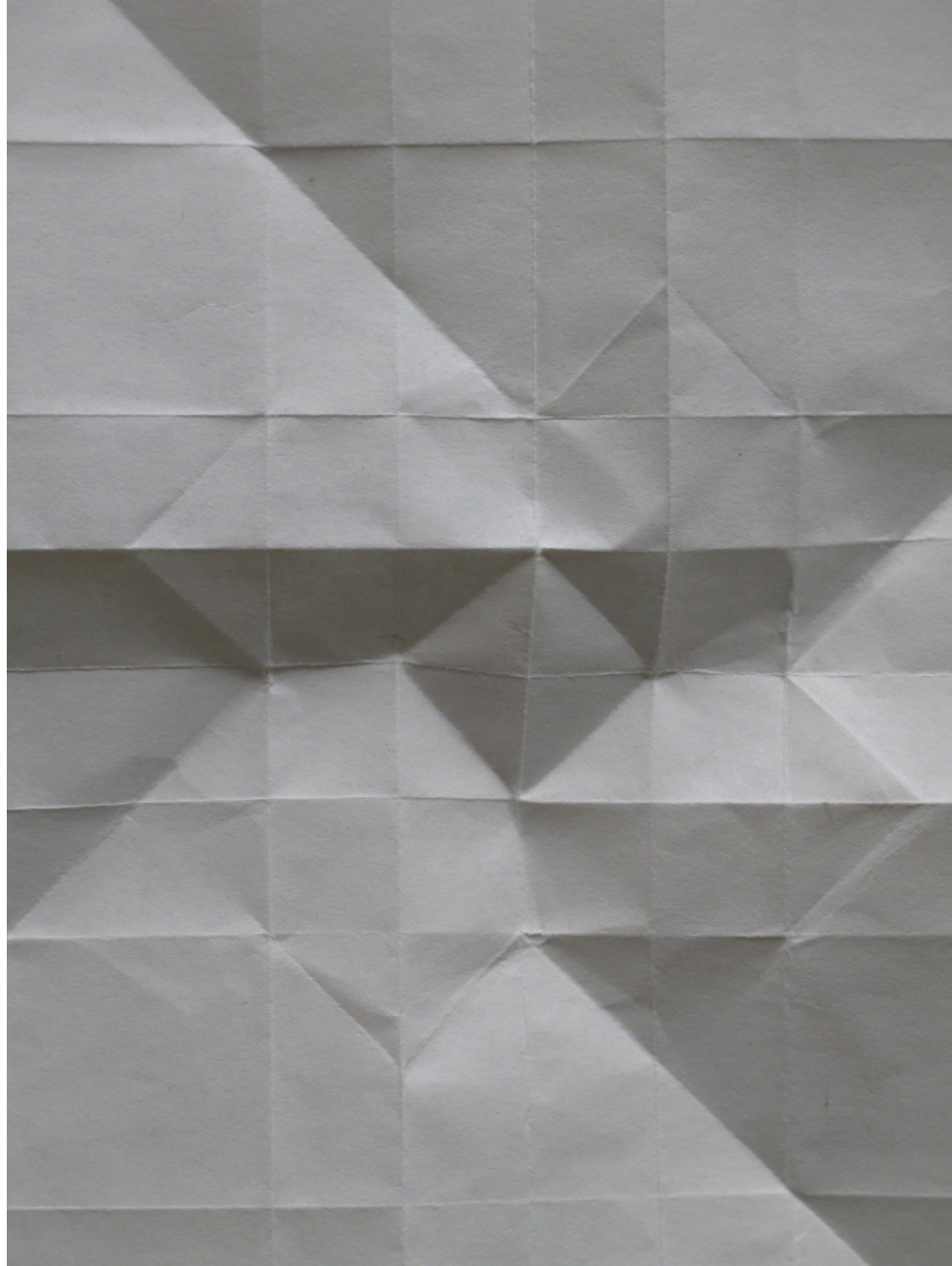
Cosa-lugar en sí misma, y cosa/causa-lugar en la medida en que hace espacio para un paraje. La cosa-lugar es el punto de *clivage* entre los dos despliegues de palabras.

El primero es el que fue de *bauen* al ser, que pone al centro al habitar.

El segundo será un producto de las cosas, de las cosas-lugar, e irá de la noción de lugar como espaciamiento a la noción de espacio matemático, teniendo como centro la *extensio*.

⁶ Elcastellano acerca al *cogito cartesiano* con el cuidar: ambas comparten un origen en cogitare. Cuidar, es pensar.

⁷ “A las cosas que, como lugares, otorgan paraje las llamaremos ahora, anticipando lo que diremos luego: construcciones”. En este trabajo haremos el proceso inverso: a las construcciones, las llamaremos cosas-lugar.



Mapas desplegados(4/4). Elaboración propia (2004-2009)

La instalación del puente, hace espacio a distintos parajes, más cercanos más distantes de él. Este espacio se permite describir en términos de distancias mensurables, a intervalos. Esta distancia es un espacio intermedio, y que, siguiendo al texto, equivale a la palabra latina *spatium*, a partir de *stadio*, distancia.

En una primera abstracción un espacio representado como *spatium*, por ejemplo el puente, puede ser reemplazado por una marca u ocupado por algo distinto, creando un sistema de espaciamentos-localizaciones del que además se puede sacar las extensiones según altura, anchura y profundidad.

En una siguiente abstracción, esta pluralidad dimensional, o esta potencialidad no determinada, no es ya un *sptatium* mensurable, sino sólo *extensio*, pura extensión.

Extensio, en una siguiente abstracción, será el espacio de relaciones analítico-algebraicas, y que Heidegger llamará *el* espacio.

“Pero *el* espacio en este sentido no contiene espacios ni parajes. En él no encontraremos nunca lugares, es decir, cosas del tipo de un puente. Ocurre más bien lo contrario: en los espacios que han sido dispuestos por los lugares está siempre el espacio como espacio intermedio, y en éste, a su vez, el espacio como pura extensión”.(Heidegger, 1996, p.137)

Es decir, posible abstracción a partir de las cosas. Imposible el sentido inverso, luego de atravesado el umbral de la abstracción en *extensio*. Y este límite dibujado por el texto, quizás esté determinado por el cuerpo. El lugar es una cuestión de cuerpos.

“Construir, habitar, pensar”, habla finalmente a partir de las cosas. De las cosas-palabra y de las cosas-lugar. Y en cierto modo las aproxima en la dimensión en



Star Fied III. Vija Celmnis (1983)
Grafito sobre papel con base de acrílico.
53.5 x 68.5 cm

que ambas crean distancia. Distancia entendida como distancia-espaciamento y distancia-distinción.

Pero el texto también reclama un alto en la posición de dominio, tanto en el lenguaje como en las cosas técnicas.

Este alto, es un alto para dejarse entrar en un medio ambiente. Para dejarse sumergir.

Un dejarse penetrar como proceso de inmersión:

- Inmersión en la palabra.
- Inmersión en la espera, la espera de la muerte.
- Inmersión en un orden natural: entre el cielo y la tierra.
- Inmersión en la esperanza de lo inesperado. (lo divino)
- Inmersión en la extensión.

Pero siendo el antropos un animal que ek-siste, ¿no está más bien dispuesto a evadir en permanencia situaciones de inmersión?

Es difícil no ver en este llamado a la inmersión, un intento de re-ligar una situación perdida y un cierto fatalismo. El mismo autor que hiciera la disección del lugar, pone freno ante sus propias constataciones.

Conservaremos de este texto: su ingenio para ver en las cosas, sean cosas-palabras o cosas-lugar, espacios disponibles a ser ocupados; la noción robada cosa-lugar; su descripción del espacio y la ubicación de la cosa-lugar, entre la *extensio* y el suelo; y por supuesto el poner en un primer plano el concepto habitar.

4 Otras disecciones. Pierre Pica

Además de las posibles disecciones del lugar del sicoanálisis y de la antropología radical del lugar de Martín Heidegger, otras disecciones están siendo hechas.



To fix the image in memory. Vija Celmnis (1977-1982)

En sus estudios sobre los Mundurucu, Pierre Pica ha sugerido que existe una facultad en la biología del cerebro humano para la comprensión de las cantidades y la orientación en el espacio. Una facultad que puede ser suspendida por procesos culturales. Específicamente por la escritura y la instrucción de una matemática de lógica lineal.

Los Mundurucu son un grupo humano de la Amazonía con muy pocas palabras para designar cantidades. Existen palabras para designar cantidades del uno al cinco, y están referidas al cuerpo⁸. Para cantidades mayores, existe un particular sistema de duplicaciones y reduplicaciones, que involucran una noción espacial de referencia al cuerpo. Pica y Lecomte (2008) llaman a estos números “números paralelos”.

Existiría una primera duplicación del orden de la copia, o del doble. Esta existe sobre todo en el campo fonético y construye algunas de las palabras que describen cantidades entre el uno y el cinco.

Así siendo	
pug	+/- uno
xep-xep	+/- dos (simple duplicación de la sílaba xep)
e-ba-pug	+/- tres
e-ba-dip-dip	+/- cuatro (simple duplicación de la sílaba dip)

Una segunda duplicación, una reduplicación se produce para comprender cantidades mayores. Estas nociones de cantidad, pues no existe una noción de cantidad exacta, se articulan a través de una simetría espacial que involucra al cuerpo. Un eje simétrico (el eje del cuerpo) distribuye cantidades a ambos lados.

⁸ Esta no es una característica exclusiva de los Mundurucu.



To fix the image in memory (detalles). Vija Celmnis (1977-1982)

Expresiones numéricas obtenidas por doble duplicación serían:

- xep-xep-xep (doble duplicación de la sílaba xep)
- e-ba-pug-pug-pug (doble duplicación de la sílaba pug)
- e-ba-dip-dip-dip (doble duplicación de la sílaba dip)

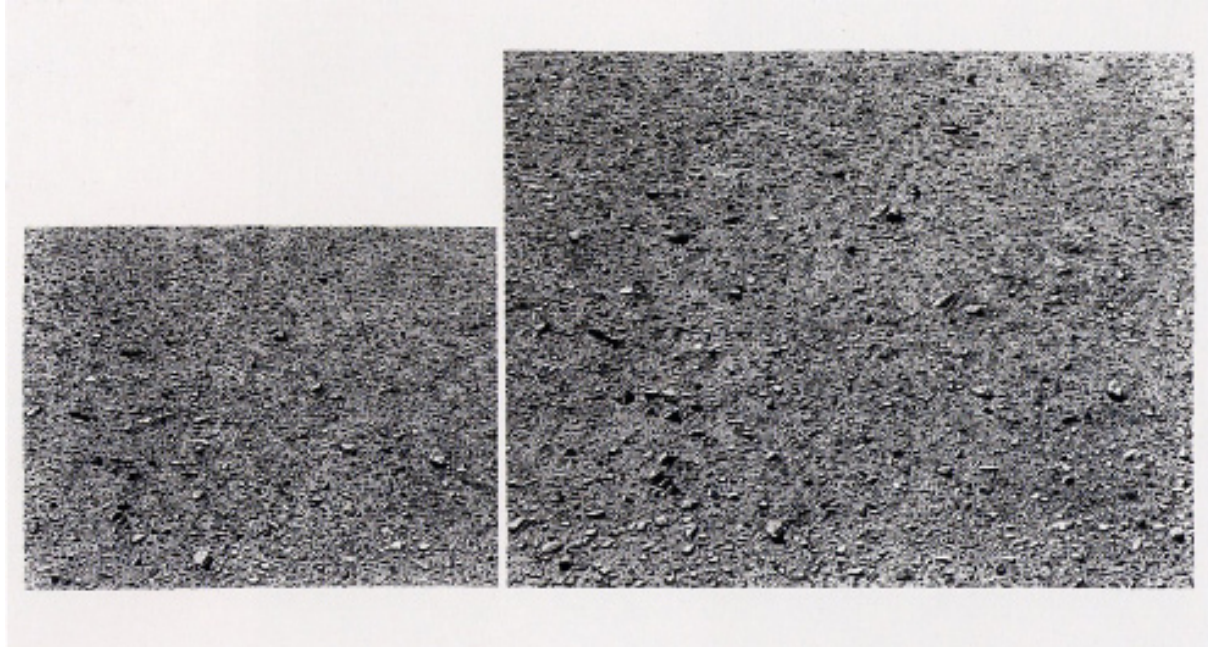
De donde los números paralelos:

- pug-pug-pug uno en ambos lados
- xep-xep-xep dos en ambos lados
- e-ba-pug-pug-pug tres en ambos lados
- e-ba-dip-dip-dip cuatro en ambos lados

Los autores establecen la referencia entre esta estructura natural de identificación de cantidades en el espacio, con los procedimientos de simetrías simples y diagonales en las representaciones artísticas.

En otro experimento del equipo dirigido por Pica se pide distribuir cantidades del uno al cien en un eje lineal. Los munduruku (niños y adultos) dan los mismos resultados estadísticos y ubican con precisión las primeras cantidades, aquellas con precisión desde las duplicaciones, y a partir del número cinco se producen distanciamientos que dibujan una escala logarítmica. Los niños portugueses en etapa pre-escolar muestran los mismos resultados, mientras que aquellos que han recibido una educación organizan los números a igual distancia en una escala lineal.

De los resultados los autores concluyen que el paso de una escala logarítmica a una escala lineal no es un proceso de simple maduración, al persistir el pensamiento logarítmico en los adultos Mundurucu.



Sin título (Doble desierto) Large Desert. Vija Celmins (1974)
Grafito sobre papel con base de acrílico.
32 x 65 cm

Al preguntarse por las fuentes de este universal logarítmico dicen:

“Research on the brain mechanisms of numerosity perception have revealed a compressed numerosity code, whereby individual neurons in the parietal and prefrontal cortex exhibit a turning curve on a logarithmic axis of number...such a constant imprecision on a logarithmic scale can explain the fact that larger numbers require a proportional larger difference in order to remain equally discriminable⁹....the logarithmic code may have been selected during evolution for its compactness: like an engineer’s slide rule, a log scale provides a compact neural representation of several orders of magnitude with fixed relative precision” (Dehaene, S., Izard, V., Spelke, E., Pica, P., 2008, p.1217)

Los autores no llegan a proponer una explicación final a la causa del paso a la escala lineal, e incluso sugieren que permanece dormida y que es usada para el cálculo de grandes cantidades o para aproximaciones: “log and linear scales may be deeply embedded in all of our mental activities”.

Esta convivencia de escalas parece mantener la tensión entre álgebra y geometría en las matemáticas. En Grecia, la noción de número racional surgió de la necesidad de contar, y esta misma noción fue usada para medir el espacio. La confrontación de números y mediciones es central en la *crisis de los números irracionales*. Las superficies generan irracionalidad (ubicación *precisa* en el espacio) desde el punto de vista de la racionalidad (ubicación *precisa* en la línea) de los números.

En la hipótesis de Pica la imposibilidad para los Mundurucu de desarrollar un

⁹ Los resultados de los experimentos de distinción de figuras, en el trabajo de Hans van der Laan, también se organizan en una escala logarítmica.



Sin título (Océano con cruce). Vija Celmnis (1971)
Grafito sobre papel con base de acrílico
44 x 58 cm

entendimiento de la escala lineal y de toda cardinalidad, es un mecanismo de supervivencia. Su pérdida involucraría la pérdida de orientación. El explica esta pérdida en el contexto específico de la selva amazónica, donde un sistema de navegación especial resulta fundamental. Pone como ejemplo el caso de miembros de la comunidad que luego de procesos de alfabetización se pierden en el denso espacio de la selva amazónica. Aprender algo supone desaprender otra cosa :

“Par exemple, pour apprendre à lire, il faut “oublier” qu’un p et un d sont en fait un seul et même objet tourné d’un côté à l’autre: il faut désapprendre une certaine symétrie que l’enfant possède en bas âge.... de plus en plus de Mundurucus se perdent dans la forêt” (Pierre Pica, citado en Zetioun, 2005)

El sistema de cantidades en simetría, los números paralelos, habría funcionado como una defensa contra el sistema lineal.

En una traspolación agresiva sería interesante releer estructuras arquitectónicas de culturas sin escritura, p.e. la incaica¹⁰, desde la perspectiva de múltiples duplicaciones. En este caso podríamos ir del 1 al dos, del dos al cuatro y luego a dos veces cuatro, y así sucesivamente, sin necesidad de llegar a una secuencia lineal, sino a un despliegue simple.

Los argumentos de Pica, nos proponen muchos retos y exigen una reubicación del hecho arquitectónico desde una antropología de los números y el espacio-orientación como condición humana.

¿Cómo explicar otras desorientaciones? ¿Qué relación tienen la cosas-lugar con

¹⁰ Suponiendo que los quipus hayan sido una forma de inscribir narrativas, además de un sistema numérico, su condición no lineal permitiría suponer la no pérdida de la orientación original.

Mme. Celmins:
Would you say that architecture is also very specific, but it is not specific to things that you can say?

“L’aoriste est lié à l’achronie.
On dit aussi: le passé simple.
Passé si simple que la seule différence que s’anime paraît originaire.
L’aoriste du désir secuel a le visage du Simple.
Le mot français simple vient du latin semel plex.
Temps d’un seul pli comme il y a des âmes d’un seul pli.
Les simples ne s’opposent pas comme les mots du langage se
discriminent et se polarisent.”

Pascal Quignard, *Sur le Jadis*, p. 127

« Les grands Rhénans qui vécurent à la fin du Moyen Age étaient hantés par la nostalgie de l’unité qui précède en chacun d’entre nous la naissance atmosphérique. Cette recherche ne part pas de la deuxième étape (la vie atmosphérique) en direction du premier site (la vie utérine). Car cette quête ne part pas du langage. Elle est un absolu originaire.

C’est l’a-bîme.
C’est l’a-oriste.

Ils disaient eux-mêmes : c’est le Simple. Le semel plex.
Dès la première implication il y a ce pli étrange, ce rift étrange, ce clivage. Le simple est ce pli initial.
(...)
Le simple renvoie à tout ce qui a les traits de l’hospitalité du corps avant qu’il se divise et vieillisse. Car la faim, la soif, la saleté, le froid, le désir, la carence, l’abandon, la solitude hèlent le même souvenir. Ils hèlent la « chose » dans son « ici ».

La chose ce n’est pas la mère : c’est la mère avant la mère (la mère avant que la mère soit un corps disjoint de celui qu’il portait).
Le simplex réfère à la mère comme idem. »

Pascal Quignard, *Paradisiques*, p.1

la orientación, con la escala logarítmica dormida, con los ejes de simetría des aprendidos?

Alguna vez el cielo sirvió para orientarnos. Distinguíamos en la aleatoriedad de la distribución de los astros, constelaciones que nos guiaron. Hoy nuestra posición está informada por otras estrellas: satélites que no necesitamos ver, pero que tejen una enorme red que nos pone en coordenadas. El GPS es una voz que te guía: orientarse es seguir una instrucción.

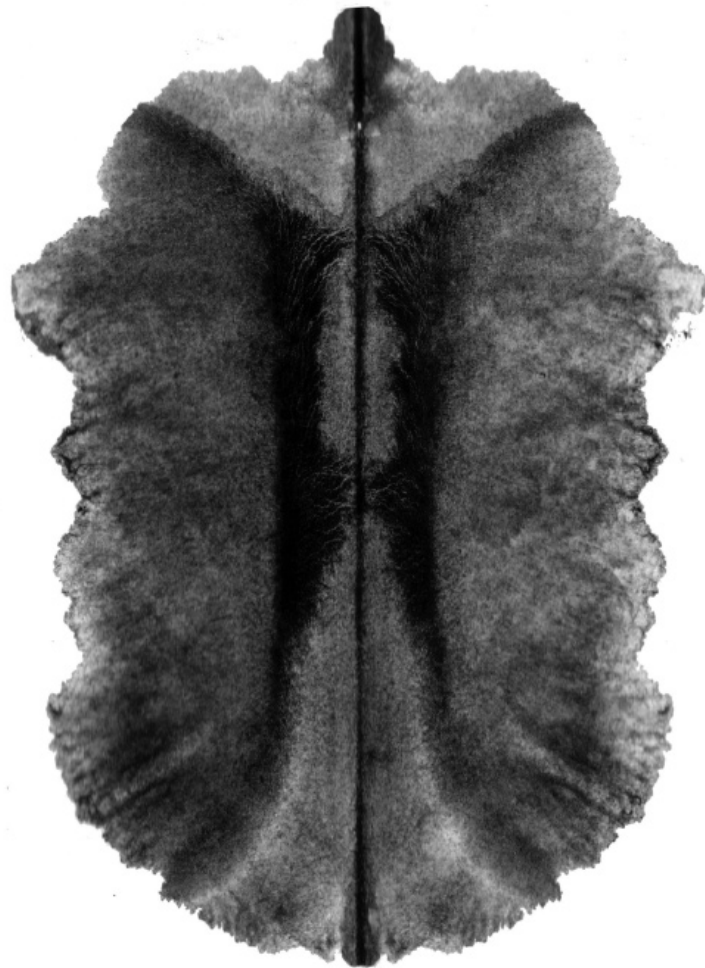
Ubicarse en la cosa-lugar, su respuesta al dónde y estoy, sea quizás un eco de una facultad contenida en el cuerpo, y que insistentemente repetimos en la constitución material de entornos.

Los mapas de Pica están aún en construcción. Quizás un día serán incontestables. Por ahora nos hemos limitado a registrar sus avances, para mantener la tensión que el horizonte de una estructural antropológica de orientación permite.

5 Habitar

Reconocemos a Heidegger y a la fenomenología en general, el hecho de haber instalado en la discusión teórica la noción de habitación, y con ella a los cuerpos. Pero es importante señalar que para lo que sigue de este trabajo nos alejaremos de cómo Heidegger trata el concepto de habitación en “Construir, habitar, Pensar”. En él, habitar es propuesto como un acontecimiento, como situación excepcional y objetivo.

“Hoy en día las viviendas pueden incluso tener buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar?”
(Heidegger (1994), p. 128)



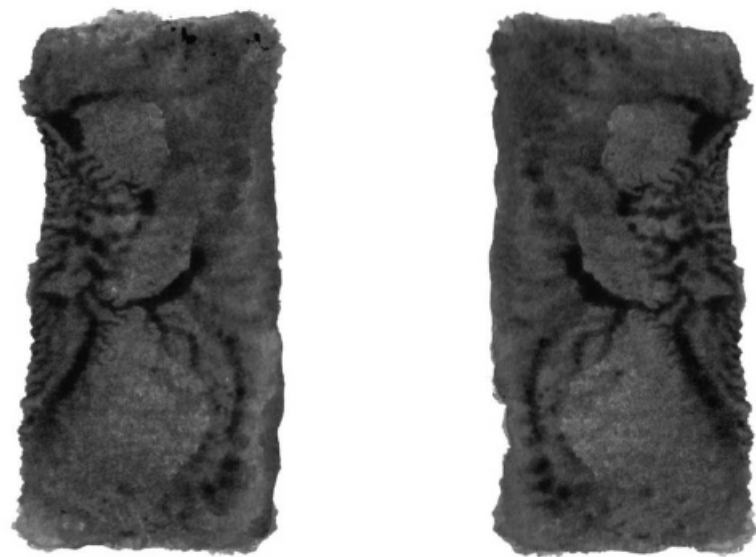
Osario (detalle)1/3. Mariella Agois (2000)

Pensamos al contrario, que el habitar no es objetivo ni acontecimiento, sino función ineludible del ser humano, del ser que existe. Propiamente, no creemos que se pueda decir que algún lugar sea inhabitable. Más fuerte que la nostalgia del lugar natal entendida como lugar de inmersión natural, es la vitalidad ineludible del habitar y su capacidad de adaptación. Esta discusión toca además el campo de la ética y de las diferencias materiales entre los hombres. En esta dirección está el esfuerzo del pensamiento de Vilém Flüsser(2003) cuando escribe:

«People think of *heimat* as being a relatively permanent place; a home, as temporary and interchangeable. Actually, the opposite is true: one can exchange *heimats* -or have none at all- but one must always live somewhere, regardless of where. Parisian clochards live under bridges, Gypsies live in caravans, Brazilian agricultural workers live in huts, and as horrible as it may sound, people lived at Auschwitz. Because a person will simply perish without a home, a place to live. This death may be formulated in any number of ways, but the one that is least emotionally loaded is that without a place to live, without the protection of the usual and habitual, everything that encroaches on one is noise-without-information- and without information, in a chaotic world, one can neither feel nor think nor act.» (p.12)

Con este horizonte-habitación, haremos un recorrido por las cosas-lugar, por los “muros”, y en donde la noción de “habitación” será guía y criterio discriminante.

Habitar entendido, como la forma que tiene el existente de habitar en el mundo. Forma que lo define a partir de su relación con las cosas. Las cosas que además él mismo construye. Existir es ya estar en un lugar. Estar en un lugar, es haberlo producido.



Osario (detalle)2/3. Mariella Agois (2000)

Habitar entendido como hábito, como repetición. Como posibilidad de construcción de fondo. Construcción de fondo en el espacio de la cultura, de la representación. Como manera de eliminar el valor representacional a las cosas¹¹.

Habitar entendido como capacidad de generar hábitos, de borrar lo excepcional y permitir su llegada. En este sentido la noción de habitar puede ayudarnos a distinguir en el universo de las cosas, a las cosas-arte, que pueden ser todo menos habituales.

Habitar como un *estar en relación*: “En tanto es un ser que existe, el ser humano es el genio de la vecindad”(Sloterdijk, 2006, p.16)

Habitar entendido como la condición/cualidad humana ineludible de generar mundos, medios convenientes, *milieux*.

De estos *mi-lieux* nos interesa en especial el dispositivo material que localiza y relaciona que llamamos arquitectura, y que en su estructura más elemental, más simple llamamos muro. Elemental como elemento y a la vez como condición elemental. Simple en su sentido etimológico: *semel plex*, el pliegue seminal, el primer pliegue (Quignard, 2005, p.183). El muro más simple es así materia duplicada (en el sentido de Pica), materia que distancia-se. Lugar.

¹¹ Comentario de Mario Montalbetti.

Continent, adj., XII; continence, XII. Empr. du lat. *continens*, part. prés. de *continere*, au sens de “maîtriser”, *continentia*. Subst., 1532. Empr. du lat. *continens* (sous-entendu *terra*), aussi *terre continente*, 1532-1609, propr. “continu” (de *continere*, au sens de “tenir ensemble”). Der.: continental, 1773 (ou empr. de l’angl.)



Osario (detalle)3/3. Mariella Agois (2000)

6

Para organizar los capítulos que siguen hemos elegido colocar sus contenidos, en *continentes*. Continente, que en clave geográfica es una forma de particionar un cuerpo, el cuerpo material de la superficie terrestre.

Idea también de escala intermedia entre la totalidad de la tierra y la isla, y que a diferencia de ella, tiene en la continuidad intrínseca que la distingue del contenedor.

Y también por supuesto, una forma de dominar o con-tener las cosas aquí dispuestas; de hacerles espacio.

La multiplicidad de continentes está reunida o tensada por la palabra latina *sistère*: colocar, sentar, detener, tenerse, y de las palabras que en el tiempo ha construido y que consideramos tocan el fenómeno de la habitación.

Entenderemos el gesto de hablar, el gesto de escribir como una acción de asentamiento.

Desde aquí hablaremos, o desde aquí nos quedaremos.

CONTINENTES I. Ex sistere

existir (del lat. *Existĕre*) **1.** intr. Dicho de una cosa: ser real y verdadera.
2. intr. Tener vida. **3.** intr. Haber, estar, hallarse.
Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española

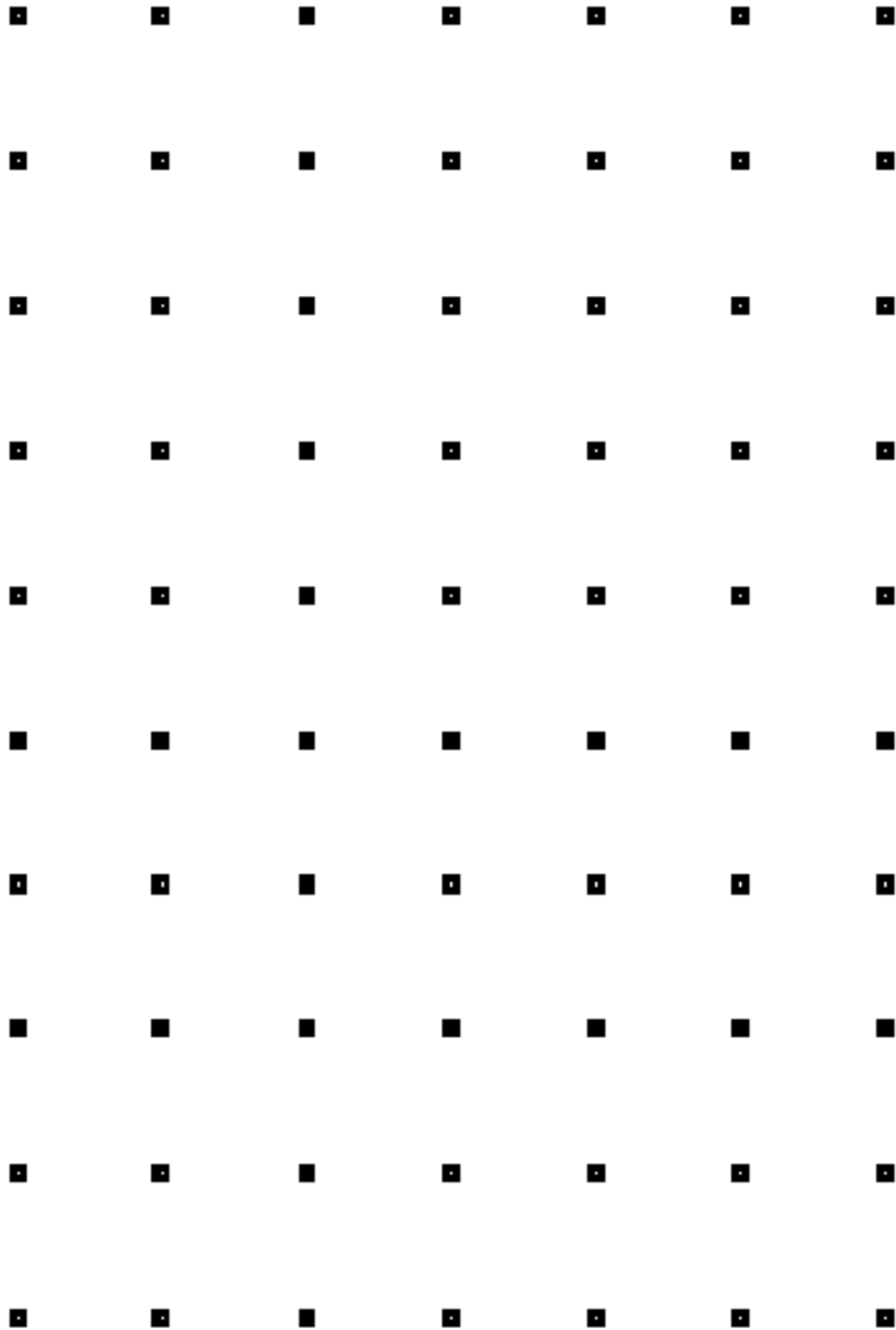
existir, tomado del lat. *Existĕre* ‘salir’, ‘nacer’, ‘aparecer’, derivado de *sistĕre* ‘colocar’, ‘sentar’, ‘detener’, ‘tenerse’.
Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.
Joan Corominas

1 Existir

El ser humano es una animal que ex-siste.

Partimos aquí de la diferenciación establecida por Heidegger para distinguir el modo de ser de los animales, unido / consistente a su entorno, del modo de ser extático de los humanos. Modo de ser, que lo hace configurador de mundos, de interiores.

Pero no es esta una diferenciación entre un estado natural en-la-naturaleza, y una condición mundo-artificial. No describe una momento momento mágico, en que un capacidad animal queda anulada por una necesidad de crear constantemente interiores. Ser-en-el-mundo, para seguir citando a Heidegger, supone llegar a un



Laberinto hipóstilo (1/6). Elaboración propia (2006)

mundo ya configurado, pero en el cual seguimos siendo ex-sistentes, en el sentido de no consistentes.

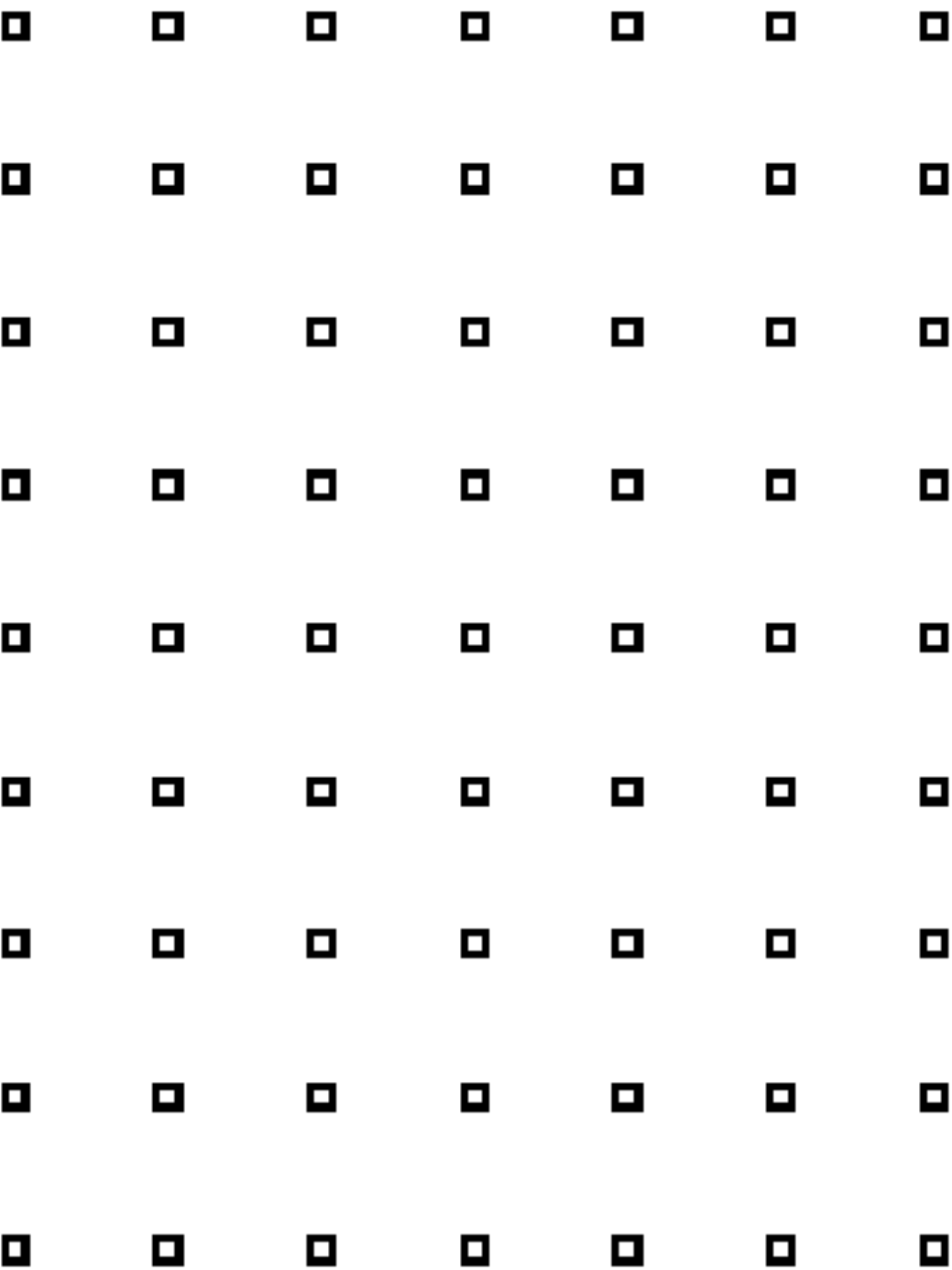
“Quien existe se mantiene fuera en algo, donde en principio, no puede sentirse cabe sí. En el caso de los seres humanos, los excéntricos ontológicos, el ser fuera antecede al morar en sí; aunque la dureza de este diagnóstico se aminora, por regla general, por la fuerza protectora de las alianzas esféricas. Cuando se habla de situaciones en el mundo no cabe duda alguna de la prioridad de la exterioridad frente a todo tipo de morada, inclusión, envoltura e instalación cabe de uno mismo. Por ello, toda teoría de la situación elemental es también una interpretación del trauma primario: que hay más espacio exterior del que puede poseerse, configurarse, abstraerse o negarse. Porque ello es así, los seres humanos están condenados a la producción de interior”
(Sloterdijk, 2006, p.30-301)

Pero ¿cómo hacen su aparición los muros, o las arquitecturas a la hora de configurar mundos que soporten la suposición de una exterioridad inabarcable?

¿De qué manera la cualidad de poner distancia del muro colabora en la construcción de interiores, entendidos como situaciones de inmunidad selectiva?

2 Un umbral: los topoi de Peter Sloterdijk

Si mantenemos la tensión de la intuición de la arquitectura como determinante del antropos, nos vemos obligados a imaginar o ensayar una descripción más detallada de la primera separación del fondo natural, de las primeras puertas a distancia; de los primeros lugares ex-táticos /ex-céntricos, de los primeros interiores.



Laberinto hipóstilo (2/6). Elaboración propia (2006)

Este paso es anterior a la suposición fundamental de la hiper exterioridad; una estancia en un momento *umbral*.

En este intento seguiremos la ruta elaborada por Peter Sloterdijk en el primer capítulo de Esferas III. En él, bajo el título *Insulamientos*, Sloterdijk propone una división en nueve dimensiones del espacio inaugural / primitivo de la antropoesfera.

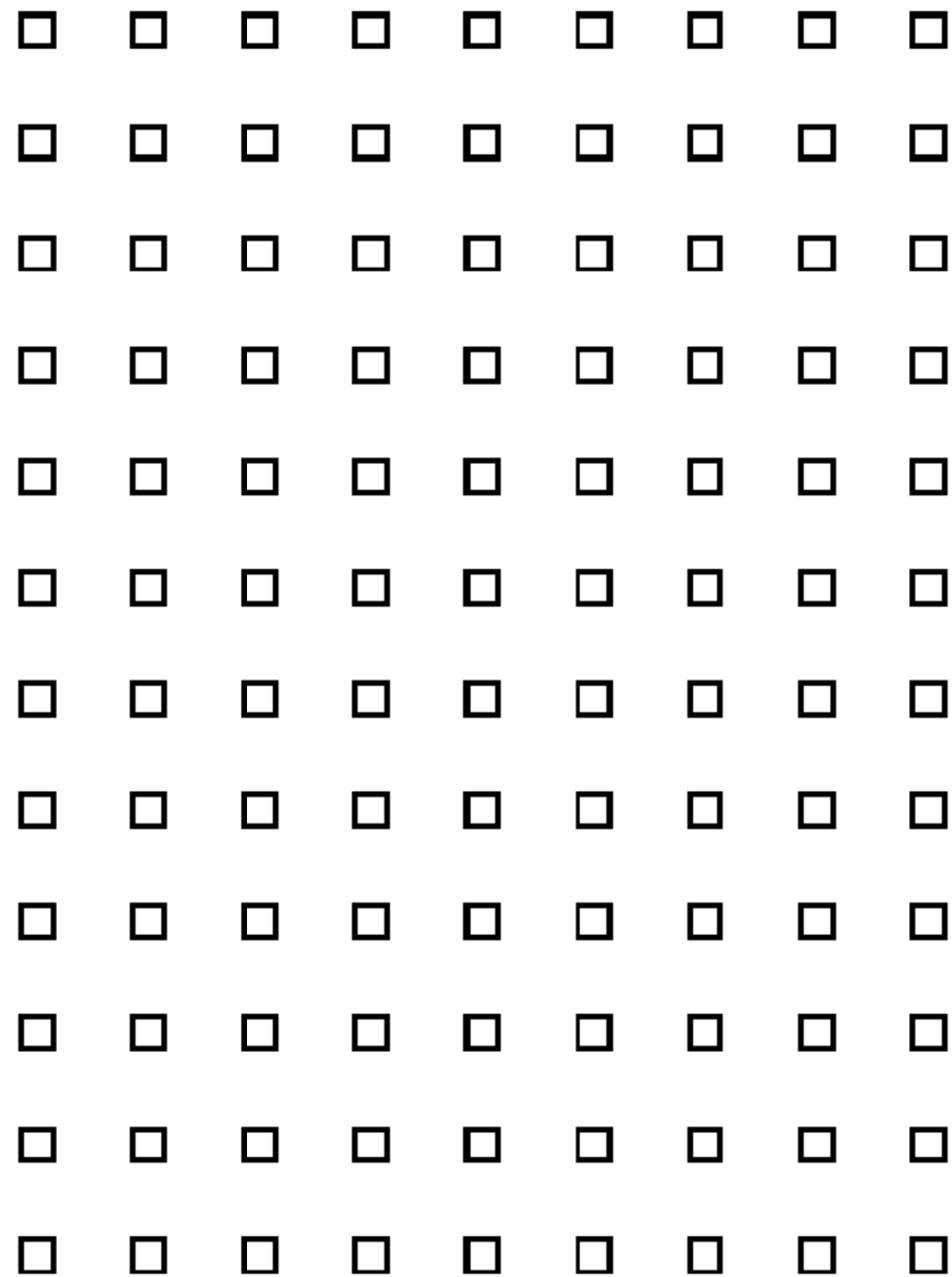
Esta división compleja / múltiple nos parece operativa para ensayar una primera caracterización de los muros, relacionadas con estas dimensiones-lugar (*topoi*).

Empecemos diciendo que en esta descripción Sloterdijk plantea una hipótesis narrativa de la hominización, en el espacio concreto de la sabana africana. Parte de la pregunta del por qué la coexistencia primitiva de homínidos con sus semejantes y con su entorno produce un efecto de auto-aislamiento. Auto-aislamiento que prepara las condiciones para la génesis del género humano; y cómo este auto-aislamiento de los grupos desencadena, por la manera de su coexistencia, el acontecimiento ontológico: el efecto mundo.

Este espacio umbral, el de las *islas antropógenas*, está entendido como productor complejo de espacio. “El antropotopo surge del ensamblaje de una plétora de tipos de espacio de cualidad específicamente humana, sin cuya apertura simultánea no sería imaginable la coexistencia de seres humanos con sus semejantes y el resto en un todo común” (Sloterdijk 2006, p.276). Espacios implicados reactivamente unos con otros en permanencia.

Así, las nueve dimensiones que configuran el primer estado de desarrollo que podemos considerar completo son:¹

¹ El listado que sigue ha sido extraído del texto de Sloterdijk. p.279-280.



Laberinto hipóstilo (3/6). Elaboración propia (2006)

1 el quirotopo, que incluye el ámbito de acción de las manos humanas, la zona de lo que está ante ellas y a su disposición, el entorno de acción (acción manual en sentido literal), en el que se producen las manipulaciones objetivas primarias, los primeros lanzamientos, golpes y cortes, los primeros efectos característicos,

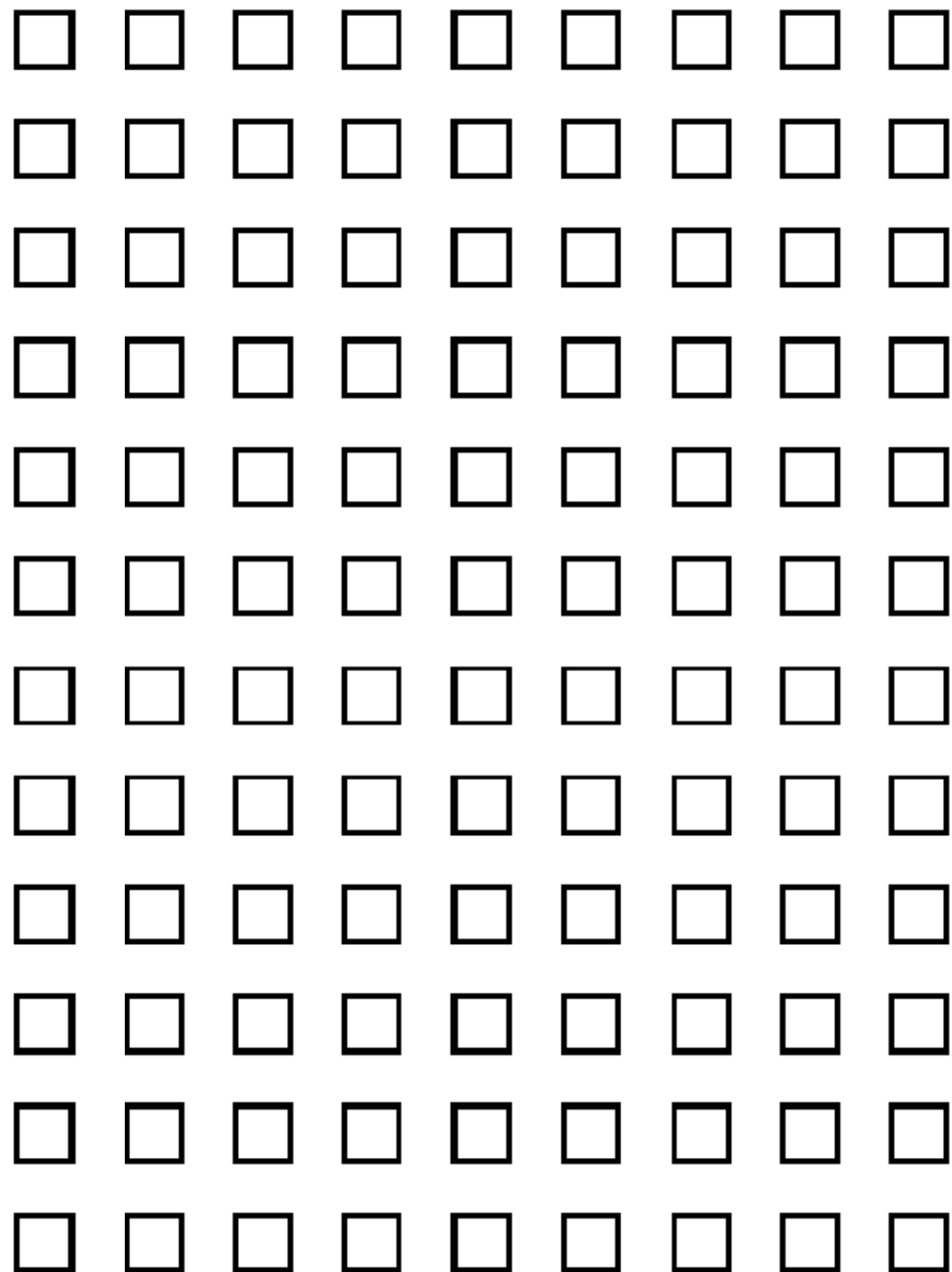
2 el fonotopo (o logotopo), que genera la campana vocal bajo la que los convivientes se oyen unos a otros, hablan unos con otros, se reparten órdenes unos a otros e inspiran unos a otros,

3 el uterotopo (o histerotopo), que sirve para la generalización del ámbito maternal y la para la metaforización política de la gravidez, y produce una fuerza centrípeta, que, incluso en unidades más grandes, será experimentada por los incluidos en ellas como sentimiento de pertenencia y fluido de existencia común,

4 el termotopo, que integra al grupo como receptor originario de los beneficios de la repartición de hogar, que representan la matriz de todas las experiencias de confort y a causa de los cuales es dulce la patria,

5 el erototopo, que organiza el grupo como el lugar de las energías eróticas primarias de transferencia, y le pone bajo estrés como dominio de celos,

6 el ergotopo (o falotopo), en el que una fuerza paternal o sacerdotal de definición, con efectos en todo el grupo, genera un *sensus communis*, un *decorum* (una convivencia) y un espíritu de cooperación, desde el que se formulan obras (*erga, munera*) comunes, fundadas en la necesidad, y se distinguen diferentes funciones laborales, hasta el enrolamiento de los miembros en el máximo estrés, la guerra, que se entenderá como la obra fundamental de una comunidad elegida para la victoria,



Laberinto hipóstilo (4/6). Elaboración propia (2006)

7 el alethotopo (o mnemotopo), por el que un grupo en aprendizaje se constituye como custodio de su *continuum* de experiencia y se mantiene en forma como depósito central de la verdad con su propia pretensión de validez y su propio riesgo de falsificación,

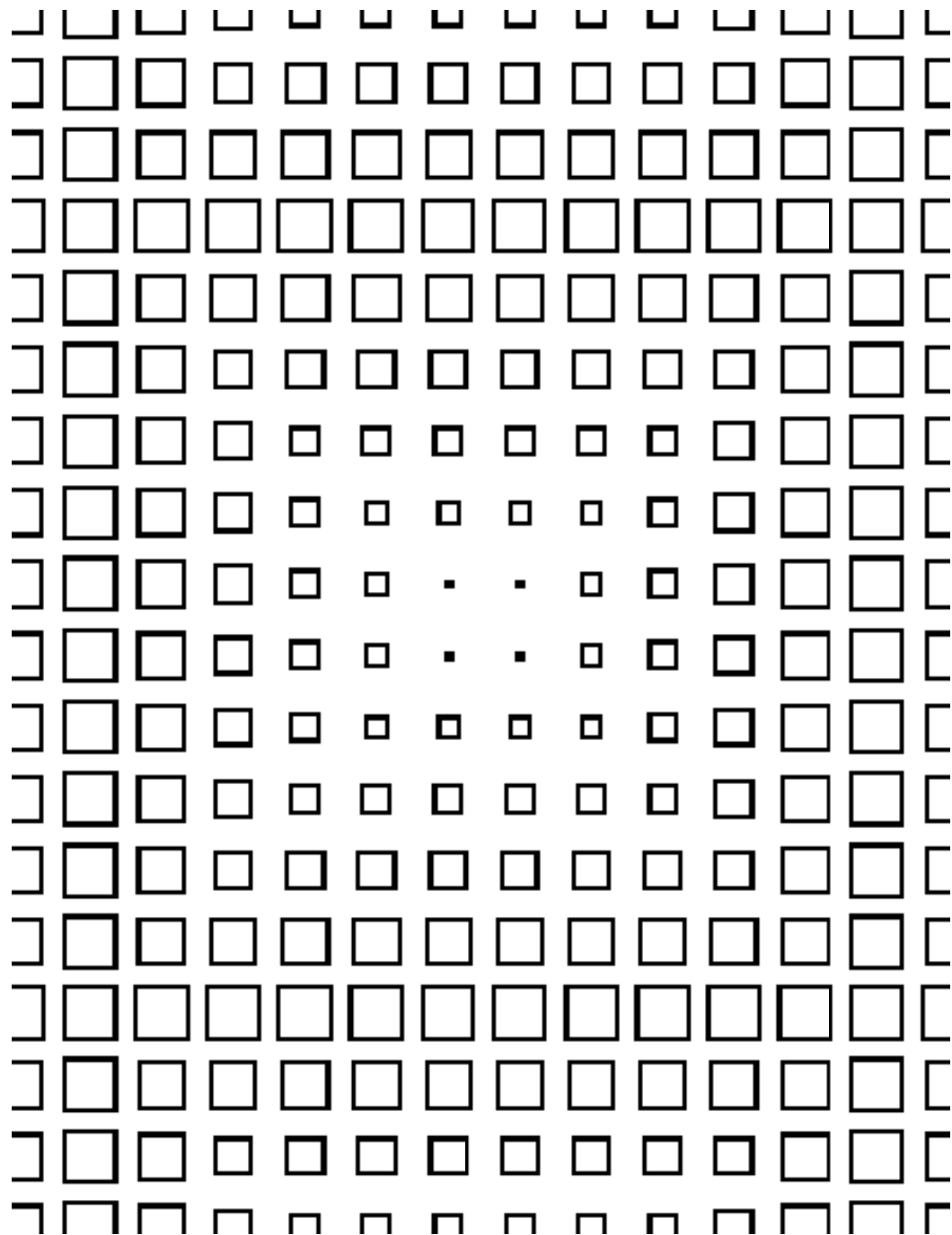
8 el thanatotopo o theotopo (o bien, iconotopo), que ofrece a los antepasados, a los muertos, a los espíritus y dioses del grupo un espacio de revelación o un teclado semiótico para manifestaciones significantes del más allá,

9 el nomotopo, que vincula recíprocamente a los coexistentes por “costumbres” comunes, por reparto del trabajo y expectativas recíprocas, con lo que, por el intercambio y el mantenimiento de la cooperación, aparece una tensegridad imaginaria, una arquitectura social compuesta de expectativas, apremios y resistencias mutuos, en una palabra: una primera constitución.

Esta división proto-arquitectónica, propone la tesis de que la arquitectura “constituye una reproducción tardía de configuraciones espontáneas de espacio en el cuerpo grupal” (Sloterdijk, 2006, p.277). En un principio las islas antrópicas no construyen muros, ni techos como configuradores de espacio. El homínido arborícola erguido en la sabana consigue la perspectiva del horizonte y se instala en sí mismo.

Con esta descripción multidimensional del espacio de humanización intentaremos construir unas primeras diferencias; categorizaciones de la cosa-muro como objeto construido generador de distancia, o como objeto construido contenedor de espacio. El surgimiento específico de “la arquitectura” será suspendido para intentar iniciar una historia de distintos comienzos, a partir de las relaciones que se pueden establecer entre los muros y las dimensiones de la antroposfera.

Este ejercicio de instalación en un umbral pre, o proto-arquitectónico, nos parece útil



Laberinto hipóstilo (5/6). Elaboración propia (2006)

Cosas, cosas que contienen los cuerpos en alguna parte..

en la medida en que permite una lectura de la constitución de espacio, distancia y lugar en grupos humanos, en culturas, que no desarrollaron muros, que no construyeron arquitecturas como continentes espaciales.

Además, obliga a un análisis específico de condiciones de lugar geográfico y de cómo los distintos tejidos de las nueve dimensiones construyen distintas formas culturales, distintos objetos, distintas nociones de confort o incluso, si en el proceso de su constitución qué formas podrían no haber nunca aparecido o haber sido descartadas por razones de supervivencia o competencia.²

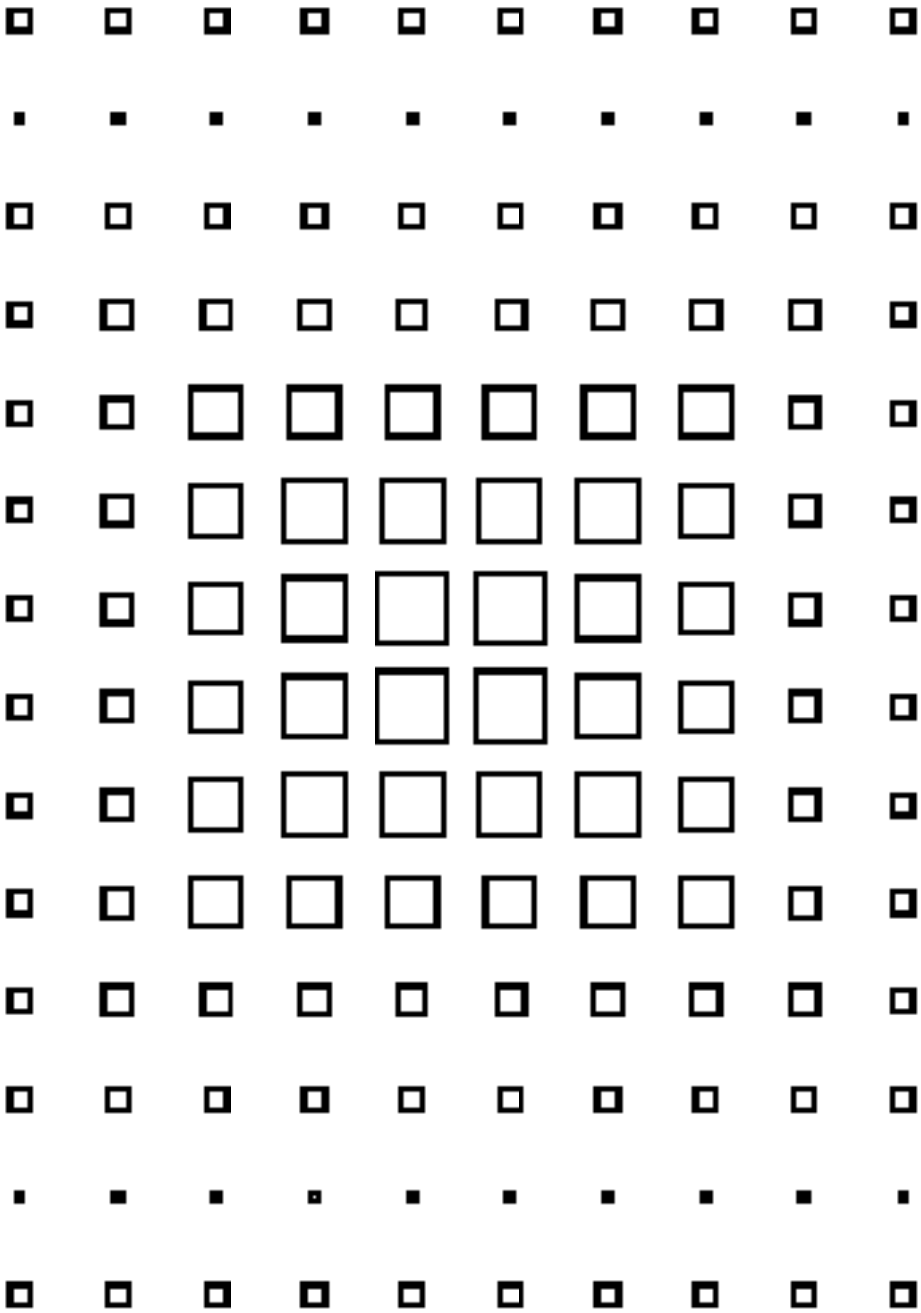
3 Muros

muro, del lat. Murus 'muralla', 'muro', 'pared'. Desde el principio se especializa en iberorromance en la ac. 'muralla', 'pared gruesa y externa, especialmente la que defiende un lugar fortificado'. Es de uso general en la Edad Media y hasta más tarde; poco popular modernamente; ha dejado descendencia en todos los romances.

Antes de empezar nuestro ensayo de relacionar una tipología mínima de muros con las nueve dimensiones de Sloterdijk, es importante detenernos en el quirotopo, siendo el muro una fabricación material, algo hecho con las manos.

La metamorfosis de las patas animales en manos humanas, cambia la relación del humano /homínido con las cosas. Asir con las manos un objeto, poder manipularlo,

² Dan Everett, en su estudio de los Pirahá postula que es un pueblo sin memoria, o de una memoria muy corta: limitada a lo que ve, o a lo que alguien cuenta que vió.



Laberinto hipóstilo (6/6). Elaboración propia (2006)

permite la transformación de lo que está ahí, in-útil, alrededor en una cosa utilizable.

Esta primera transformación, la de un objeto al alcance de la mano en una cosa útil (aún no un instrumento, pero casi), será un primer paso de construcción de mundos, y de una relación de ida y vuelta con las cosas.

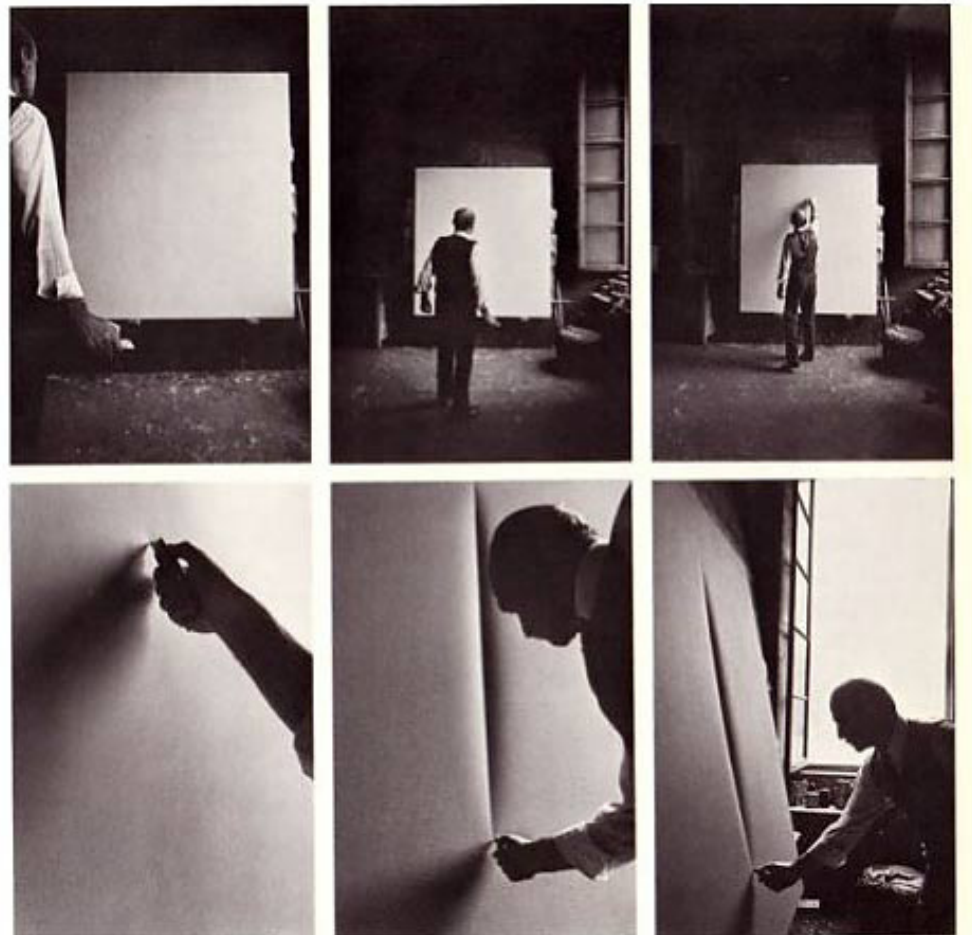
Una piedra entendida como un potencial proyectil, a partir de experiencias sucesivas previas acumuladas y entendidas, empieza a “hablar”, en el sentido que por ejemplo Kahn hacía hablar al ladrillo (un ejercicio de *escucha*, casi heideggeriano).

Heidegger también presta una especial atención a las manos en su análisis del útil en Ser y Tiempo. Ser-en-el-mundo, es ser-entre-las-cosas.

La independencia cartesiana de la *res cogitans* y de la *res extensa* es tejida a través del cuerpo. Este cuerpo, es un cuerpo con manos para tocar las cosas, y oídos para orientarse en relación a ellas. Aclaremos que cuando hablamos aquí de cosas lo hacemos ya en el sentido de útiles, como construcciones técnico-culturales, construcciones que forman ya parte del mundo.

“El habitar es más bien siempre un residir junto a las cosas. El habitar como cuidar custodia la Cuaternidad en aquello junto a lo cual los mortales residen: las cosas” (Heidegger, 1994)

Vilém Flüsser (1999) agregará, en relación al mundo al alcance de las manos, lo específico de ser dos manos, dos en simetría de imposible reunión, intentando desarrollar un paralelo con un pensar que no puede ser sino dialéctico: pensamiento derivado de actos de manipulación, de cosas, y de cosas ideas. Tres son las



Lucio Fontana en su estudio

manipulaciones básicas en un primer estadio del quirotopo.³ Tres los actos luego de asir el objeto.

- 1 El acto de lanzar, y el útil para lanzar (proyectil)
- 2 el acto de golpear; y el útil para golpear
- 3 el acto de cortar; y el útil para golpear.

El útil para lanzar, permitirá la creación de distancia, y con ella un cierto espacio de inmunidad alrededor. Lanzar un proyectil, una piedra, permite una opción “estática” de evitar un ataque, o de acometerlo; como alternativa a la huida permanente.

“como lanzadores, los seres humanos consiguen su competencia ontológica más importante hasta hoy: la capacidad de *actio in distans*” (Sloterdijk, 2006, p.282)

Esto permite ver los resultados del acto de lanzar e incluso poder preverlos, poder proyectarlos. Estamos ante un distanciamiento progresivo a través de los útiles o las armas, en que el cuerpo quedará cada vez más protegido y aislado de su entorno. El contacto con este entorno regulado por los efectos de distancia ejercida por las manos.⁴

El útil para golpear: la primera idea que viene a la mente del útil para golpear estaría en la fabricación de armas de proximidad. Pensemos más bien en materiales que se golpean mutuamente, y las conclusiones de sus diferencias de resistencia. El útil para golpear permite la transformación de un material por otro material, a condición de su diferencia de dureza. Con estas diferencias aparece propiamente el útil, por ejemplo:

³ En esta propuesta seguimos en la clasificación propuesta en Esferas iii por Peter Sloterdijk.

⁴ Hibernación del cuerpo por los efectos de distancia. Solo las manos y el cerebro las partes del cuerpo que han efectivamente evolucionado. Las manos en especial además permiten un nivel de desarrollo a partir de una educación entrenamiento.



Módulo de emergencia para catástrofes (1/6). leondelima (2009)

piedra para romper otras piedras, hueso para hollar la madera, madera para hollar la tierra, etc.

Y con estas distinciones sucesivas la posibilidad de asociar diferencias de dureza a tareas específicas, dentro del mismo útil: asociar una piedra a una vara de madera. La piedra para el golpe, la madera para el mango.

Véase que en este momento asociar por especialización, implica ya un distanciamiento. Entre la piedra que golpea y la mano que ase el instrumento hay una unión.

El campo del golpear será el campo de los útiles, entendidos como utensilios, y como primer espacio de toda *techné*.

El útil que corta. Si el útil que golpea daba paso a un pensar la especialización, el útil que corta abrirá paso a la posibilidad de imaginar las cosas, y el mundo como objetos divisibles. A diferencia del golpe, que asocia cualidades potenciales de las partes para un resultado proyectado, la violencia del corte se impone en una unidad, una distribución. En el caso de grupos humanos podemos pensar en tareas asignadas verticalmente: una división impuesta de roles.

Pero el útil que corta permite también entrar en las entrañas de las cosas, visibilizar interiores. El útil que corta permite pasar del uno al dos en simetría.

Detengámonos aquí la incursión en el quitopo, para empezar a relacionar los muros que construimos con las nueve dimensiones del espacio antropógeno.

Las narraciones de los gestos de las manos descritos anteriormente están dominados por un vocabulario violento: cortar, golpear, lanzar proyectiles. Oscultar, asociar, encerrar, todos contienen el ejercicio de una forma de violencia sobre las cosas.



Módulo de emergencia para catástrofes (2/6). leondelima (2009)

Cortar y golpear, pueden ser entendidos como violencia productiva. Productora de conocimiento, productora técnica.

Lanzar proyectiles para producir distancia, es inevitablemente asociado al desarrollo de las armas y las guerras. Quizás también al lenguaje, en el punto en que cortar y producir distancia se tocan. Nombrar una cosa diciendo no-al resto; extraerla del fondo de indistinción.

¿Se pueden asociar estos tres actos de violencia con la triada que ha descrito tradicionalmente la arquitectura? Sea esta en niveles equivalentes (Vitruvio) o en sistemas de muñecas rusas (Alberti)⁵?

La *commoditas* podría asociarse a la violencia del corte. Si entendemos el corte como división de actividades sociales, de funciones, de programa y las demandas que estas pueden imponer en su adecuación a la forma.

La *soliditas* podría asociarse directamente a las cualidades técnicas comprendidas en los gestos del golpe y de la organización material en base a un reconocimiento de las cualidades específicas de los materiales.

Asociar la belleza (*venustas*) parece más problemático, pero quizás el arte del siglo xx nos haya acercado a esta posibilidad: que toda la producción de belleza, de cultura como embellecimiento-control-del caos, no es otra cosa que el último escudo para cubrir la violencia inicial de poner distancia, la violencia inicial de construir murallas.

⁵ Observación cajas chinas de Jean stillemans



Módulo de emergencia para catástrofes (3/6). leondelima (2009)

PARED, del lat. Paries, -ētis, íd. 1ª doc: parete, doc. de 1043; pared, íd. 1203. De uso general en todas las épocas y común a todos los romances salvo el sardo. En latín era masculino, pero todos los romances (excepto el rumano y algún dialecto italiano) le cambiaron el género.

PĀRIES, a wall. As τείχος and, to produce, create. Make, and so construct, from build, is paries, as from Specio is Species. ¶ Or from παρ.... (see Pars) to penetrate, and so divide, separate. See moerus. ¶ Al. From paro, to prepare to arrange. ¶ Al. From πάρος, in front of.... are transleted “parietes.

4 Muros y paredes

En castellano, en el lenguaje común, muros y paredes como sinónimos, aunque puestos en una balanza el muro tiene un peso mayor: parece más fácil “levantar cuatro paredes” que construir un par de muros.

Un muro parece proveer más distancia que una pared, y ser más impenetrable: un o se esconde detrás de un muro, y más discreto, le cuenta sus secretos a un muro o a sus grietas. Hablarle a las paredes equivale a decir que uno está loco. Pareciera que en su banalidad las paredes estuvieran menos cargadas, menos humanizadas, en relación con el muro que escucha o murmura.

Las definiciones que nos dan los diccionarios etimológicos nos dan una pista de esta historia de diferencias.

Muro tiene su origen en “muralla”, “la muralla que protege a una ciudad”

Pared, *pares-parietes*, se refiere a las paredes de una casa.



Módulo de emergencia para catástrofes (4/6). leondelima (2009)

El muro, en tanto muralla, se puede imaginar como un solo gesto que se cierra en sí mismo, el trazo de un círculo en el que el inicio y el fin casi se tocan; como protección ante los agresores el ideal es hermético. Debe existir la menor cantidad de puertas que puedan franquearlo.

El muro, en tanto pared, se entiende como una partición, como una compartimentación. Una casa incluye otra casa como vecina. Digamos que los muros de las casas, las paredes, dividen el espacio entre iguales, entre ciudadanos. El muro como muralla, dividirá un conjunto de habitantes, entendido como un grupo de intereses o de identidades, de otro grupo entendido como extraño, y agresor.

El muro-muralla, será perfecta defensa, la mayor puesta a distancia.

El muro-pared, será la división del espacio compartido.

Muros-muralla construirán:

- el quirotopo, como gesto de defensa. Como petrificación del límite construido por la armas. Es una historia de murallas entendidas como elementos de defensa. Muros de lamentos, gran muralla; grandes constructores de identidad y estaticidad.

- el thanatopo, ocultar el secreto y la religión. Ocultar la primera muerte, ejecutada en grupo (René Girard, 1972). Es una historia de murallas y espacios restringidos. No necesariamente construido, al interior de la comunidad. Los templos ocupan un espacio exterior, nuevamente cercado y de acceso controlado.

Tanto la muralla en contra del enemigo, como la muralla alrededor del secreto son obras que sólo puede emprender un colectivo entendido como unidad. Sea desde el sentido del peligro común, o de la culpa común del primer asesinato.



Módulo de emergencia para catástrofes (5/6). leondelima (2009)

Son obras que necesitan el acuerdo de la unidad del grupo, por lo mismo son grandes generadores de identidad interior.

Podríamos agregar como una situación de mayor puesta a distancia, el alejamiento progresivo del medio ambiente en muros que permiten un insulamiento total o casi total. Espacios invernadero, como el Crystal Palace; pero ese tipo de desarrollo de las envolturas está demasiado lejos de las primeras dimensiones y habla de un proceso de control de los elementos que sólo una técnica muy desarrollada en el tiempo pudo posibilitar.

Muros-pared construirán:

Aquellos distanciamientos/divisiones necesarias al interior del grupo. Podemos dividirlos en dos grupos:

- controladores de violencia al interior del grupo. En el sentido que el grupo mismo ha establecido ciertas reglas de funcionamiento, ciertas divisiones. El erotopo y la vivienda separada como guardián de la privacidad en comunidad.
- Paredes que permiten la distinción de los grupos al interior del grupo, entre la unidad familia y la unidad total. Estas paredes construirán una historia de tipologías.

Un comentario aparte merece dos *topoi* que no construyen muros o paredes, pero son configuradores de espacio cultura:



Módulo de emergencia para catástrofes (6/6). leondelima (2009)

Por un lado al logotopo, que construye él mismo otros mundos y sus propias redes no ya tejidas de muros sino de palabras que puede leerse bajo la forma de nudos-espacio.

Por otro lado el alethotopo o mnemotopo, espacio de memoria y repetición que exigirá en el tiempo formas de representación y permanencia, y superpondrán a los muros en tanto cosas construidas, tareas de soporte y fondo: historia de muros dibujados, muros como soporte de la representación.

5

Existir es una condición del imperativo de construir mundos. Estos espacios, estos primeros *topoi* revisados anteriormente son primeras estructuras. Como tales articulan, organizan. Y esta articulación, esta estructuración, es una construcción de distancia. Todo muro, produce una exposición, un ex-posicionamiento.

CONTINENTES II. In sistere

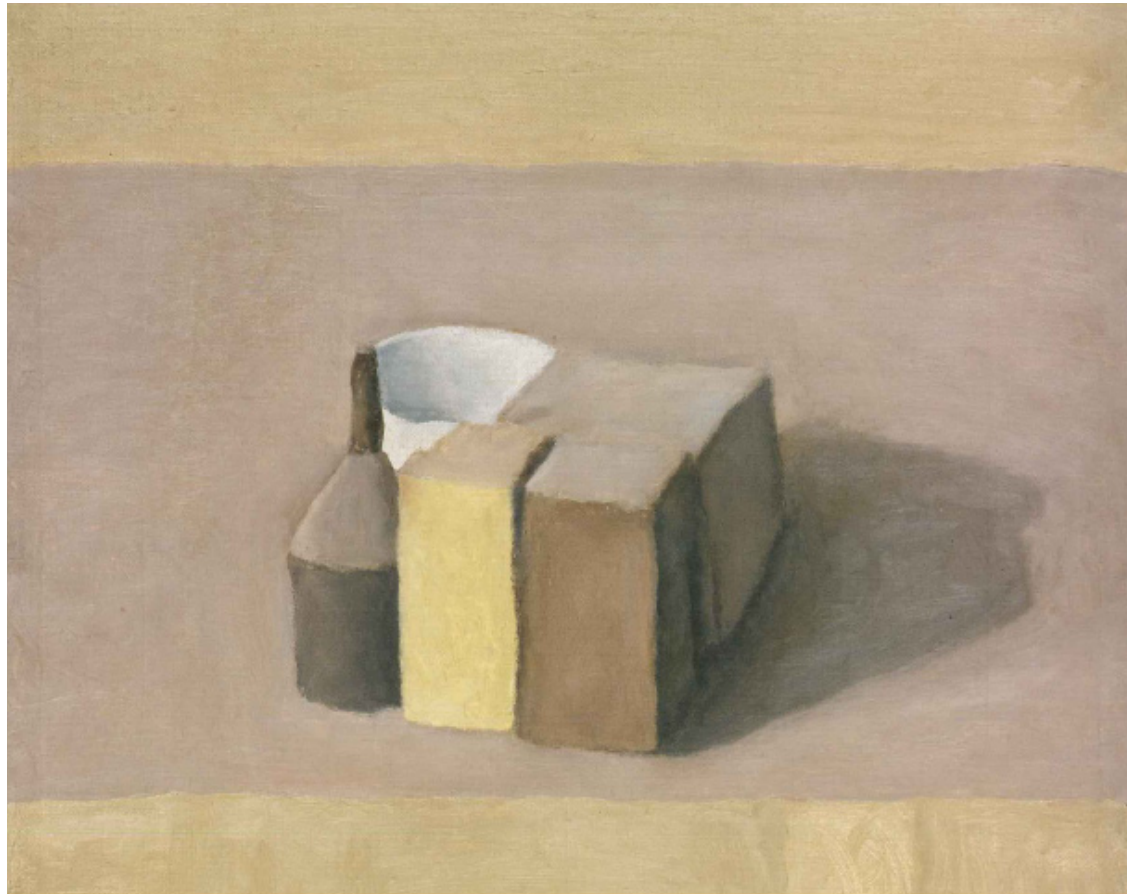
Insistir (Del latín. *Insistĕre*) **1.** Instar reiteradamente. **2.** intr. Persistir o mantenerse firme en algo. **3.** intr. Repetir o hacer incapié en algo. **4.** intr. p. us. Dicho de una cosa: descansar sobre otra.

1

Dijimos que el antropos es el animal que ex-siste.
Cada día se pregunta ¿dónde está?, ¿dónde “y” es?
Una pregunta del cuerpo, de la imagen, y sólo luego del lenguaje.
Al despertar la respuesta implica una cosa artificial, construida: una parte del mundo que habitamos.

La respuesta “naturaleza” no es suficiente. Decir que amanecemos en el desierto, es insuficiente, equivale a decir “ninguna parte”.

En las culturas que construyen muros, la respuesta diaria a la pregunta está en la arquitectura que nos con-tiene. Que nos permite decir “dentro” de, que nos permite decir un lugar.
En su repetición, en su habitación como acto, en su devenir *habitual*, se consigue la ilusión del olvido o la desaparición de la pregunta. Por un instante, guardamos/tenemos la ilusión de consistir. En lo que sigue intentaremos señalar dos hechos



Natura Morta. Giorgio Morandi (1956).

insistentes, y quizás ineludibles. Por un lado mencionaremos la facultad de habitar, como acto-creador-de-mundo y creador de hábito, de fondo. Por otro lado la insistencia en la fabricación material de muros, y específicamente en su relación con los *topoi* configuradotes de cultura. (alethotopo o mnemotopo)

2 Habitación, posesión y tiempo de espera.

Etimológicamente “habitar” comparte su origen con la palabra “poseer”. *Habēre*, en latín significa “tener, poseer”. El actual significado que le damos a habitar sería como un retorno sobre sí mismo del significado “tener”, como su versión transitiva: tener-se. A la vez sostenerse, y poseerse.

Los lazos entre habitar y poseer, están íntimamente ligados a hacer un alto, a actos de asentamiento, al ser sedentario. El desarrollo de la agricultura como control en el espacio del alimento, permite al grupo humano quedarse en un lugar, a la espera de la maduración del fruto.

Primeras paredes, los primeros habitáculos, serán construidas para contener la espera de los humanos y almacenar frutos y semillas. Espera que permite la irrupción del tiempo en el espacio; contendores de tiempo detenido, en suspenso hasta la llegada de la siguiente cosecha.

La descripción de la casa como dispositivo de espera, se la debemos a Vilém Flüsser (2003), quien desarrolla esta narrativa en un intento de pensar formas alternativas a la visión sedentaria en sus estudios sobre el espacio virtual.

La espera instala un tiempo cíclico de siembra y cosecha. O mejor dicho, de siembra, espera y cosecha. A los primeros proyectiles, se agregará un primer proyecto: la



Natura Morta. Giorgio Morandi (1956).

previsión de la siguiente cosecha. Proyecto que es control de la naturaleza, a la vez que sometimiento a sus ritmos implacables.

Ese tiempo de espera es el tiempo de lo habitual, de lo que se hace hábito, a la espera del acontecimiento excepcional. Por un lado el acontecimiento de la constatación positiva del proyecto: en ese caso se agradecerá a los dioses o al conocimiento. Por otro lado, la irrupción de lo efectivamente inesperado.

“Los mortales habitan en tanto esperan”, dirá Heidegger (1994)

La descripción de la casa como un dispositivo de espera y almacenamiento, permite hacer una distinción con la cabaña entendida como refugio.

Si ambas comparten la protección mínima ambiental, como muros del *thermotopo*, tienen en la noción de tiempo una categoría de diferenciación fundamental.

Por un lado la casa tiene un tiempo anual, insertado en una dinámica estacional. Tiempo de eternos retornos, de proyectos y de espera del acontecimiento.

Por otro lado el refugio, en un tiempo diario, no contiene proyecto alguno, más allá del proporcionar abrigo cada día.

Estas diferencias según su forma de habitación, no son necesariamente posibles de distinguir en las tipologías arquitectónicas. Casas y refugios pueden plantearse como habitáculos idénticos, aunque si quisiéramos radicalizar diferencias podríamos postular momentáneamente que la función espera-habitar requiere de un exceso entendido como un *vacío organizado*.



Natura Morta. Giorgio Morandi (1955).

Como máquinas de espera (de esperanza), las casas soportan lo habitual que espera la inusual, lo inesperado. Un acontecimiento.

En un sentido inverso, permitirán convertir lo inesperado en habitual.

A la vez fondo sobre el que se distingue lo nuevo; y fondo que reabsorbe lo nuevo en un interior nuevamente unificado en lo habitual.

La función habitar, en tanto generador de hábito sería:

$$1 <x> 1$$

donde 1= fondo, y x= in habitual

La crisis del habitar clamada por Heidegger (1994), no sería tanto una crisis de viviendas, sino de la imposibilidad o la dificultad de generar fondo, función fundamental del habitar.

Flüster sigue esta línea de análisis y plantea que tal crisis, es en realidad la dificultad de salir del tiempo de la espera, y el miedo a la entrada al espacio de la experiencia. El llega a decir que las casas se han hecho inhabitables, in-vivibles en los términos que las conocíamos. Lo interesante es que a diferencia de la sugerencia implícita de Heidegger de un cierto problema en las casas mismas, él cambia la dimensión de la cuestión al retomar el tema de la propiedad, del poseer del habitar.

Si son inhabitables, es porque son imposibles.

“the most unusual thing about a house that has become unlivable is that nothing in it can actually be possessed (*be-zeiten*) because everything that is movable (furniture, chairs, etc.) and everything that is immovable (ground and floor) has been stirred up to the point where a division between private and public no longer makes sense.”(Flüster, 2003, p.42)



Natura Morta. Giorgio Morandi (1956).

En un trabajo previo, *Choses et non-choses*, ya Flüsser (1996) había adelantado su preocupación. Las no-cosas, serían aquellas de imposible o muy distante comprensión. En el libro desarrolla la distancia a partir de un desarrollo del útil, y de las cosas al alcance de la mano muy próxima a Heidegger.

Distancia que va desde la cercanía de la cosa fabricada, hasta el producto virtual; una secuencia de incomprensiones en aumento a partir de la distancia progresiva impuesta a las manos en la producción y manipulación de las cosas.

En este esquema una *cosa* sería un objeto capaz de ser poseído, y por ende de ser habitado.

Como explicación, Flüsser adelanta la diferencia entre acceder y poseer, y utiliza como fondo el espacio creado por las comunicaciones y el mundo virtual. Coincidimos con el análisis, aunque no podría reducirse al otro mundo, a la realidad virtual, la explicación sobre la imposibilidad de la posesión de las cosas.

La evolución de las relaciones entre bienes y dinero tiene un paralelo directo. La condición de consumo es una condición de acceso, más que una posibilidad de poseer, aunque su forma de actuar sea a partir de mini posesiones sucesivas.

Decimos mini posesiones en el sentido del poco tiempo que un objeto “dura”, y la compulsión de la renovación permanente.

Las cosas pierden valor en sí mismas, y son sólo rastros, pruebas de la posibilidad de acceso a ellas mismas a través del dinero.



Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1973).
Tela de algodón. 20x33x24 cm

3 Migrantes y nómades estáticos: Vilém Flüsser y Gilles Deleuze

Describir el paradigma del que estamos de salida, a saber el de la sedentarización en el trío posesión-espera-tiempo, lleva a plantear a Flüsser una propuesta de solución en un retorno al nomadismo, como una situación acceso-experiencia-espacio.

Esta propuesta nómade, sería en realidad un retorno a un nomadismo natural al ser humano, pues Flüsser (2003) ve en el sedentarismo es una de las catástrofes de la historia humana:

“The three-part division of the span of human existence into Paleolithic Age, Neolithic Age, and the Immediate Future is based on the three catastrophes that we have experienced over the course of our existence. The first may be called “humanization”, and it was characterized primarily by the use of stone tools. The second catastrophe may be called the “creation of civilization”, and it has been characterized above all by life in settlements. The third one has as yet no fitting name; it is characterized primarily by the fact that our world of habit is becoming inhabitable” (p.39)

Al margen de usar la imagen catastrófica para enunciar los cambios en el ser humano, y de un cierto retorno a una situación adámica o incluso pre-adámica, hay en el discurso de Flüsser una aceptación del cambio. La resistencia que el cambio le produce no le impide verlo y describirlo. En cambio se ve en una posición privilegiada al vivir en el tiempo de un cambio en la naturaleza de los hombres. Se entiende como un hombre que vive un umbral de cambio, y reconoce la posición desde la que habla: La posición del homo sapiens sedentario, que espera y posee. Quién sabe si la imagen de la catástrofe no encierra la frustración de no ser él ya un nómade del futuro.

Desde esta posición intermedia, y preparando la llegada del nomadismo radical, Flüsser desarrolla una primera teoría del habitar-migrante, en contra del substrato



Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1996).
Acrílico y tela yute. diámetro 30 cm

monolocalizado del nostálgico del terruño heideggeriano.

El migrante, es aquel que, por motivaciones propias o forzadas, se ve obligado a dejar un lugar e instalarse en otro. En esta situación ve él el verdadero potencial del habitar: el de construir mundos entre las cosas. Así dibuja la idea del migrante de múltiples *heimat*¹.

Es decir, la facultad habitar, la de construir interiores, como potencia de adaptación y facultad de vivir. Digo aquí facultad de vivir, para no usar la palabra supervivencia, que encierra una condición de calidad mínima. Poder crear un interior es una potencia sin medida, y como dijimos antes, las comparaciones entran en el campo de la ética.

Podemos construir una casa en cualquier territorio, geográfico o cultural. Lo cual no implica páginas en blanco: la primera siempre nos acompañará, y cada salida implicará un desarraigo, como cada llegada un tejido de raíces. Es esta posición lo que le hace valorar en primer lugar el hecho físico de tener una casa, antes de la noción de patria. La urgencia del cuerpo de estar contenido.²

Algo tremendamente rico del pensamiento de Flüsser es su capacidad de entender el habitar y las cosas a partir de observaciones directas y transferencias personales.³

A pesar de esta experiencia vital, Flüsser discute las arquitecturas mismas, las cosas mismas y piensa en que hay que buscar otros objetos materiales como camino a una solución del habitar. Hacer una nueva arquitectura, entendida ya no como espacio de espera, sino como una carpa abierta a las interconexiones. El interior como un super

¹ *Heimat*, palabra alemana sin traducción precisa al castellano. Equivale al “terruño”.

² Ver cita en página 35 y 37

³ La propia noción del migrante es una constatación en su propia biografía. Teniendo que dejar Praga durante la Segunda Guerra mundial, se instalaría en Inglaterra, Brasil y Francia.



Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1996).
Acrílico, tela yute y paño. diámetro 30 cm

exterior o más bien un hiper-exterior: un nómada en el espacio de la información. Pero este escenario falla en nuestra opinión, pues no supone un cambio real, sino la sustitución de un soporte material por otro: el material por el virtual, el tiempo de espera por el tiempo de conexión. En la perspectiva de esta solución hay un horizonte de inmersión, una recuperación del universo perdido, de la consistencia perdida, esta vez en la ilusión del paraíso virtual.⁴

¿Cómo pensar en esta perspectiva la insistencia en la construcción de muros?, o ¿qué hacer con los muros que ya hemos construido materialmente? Una pregunta permanente para un arquitecto y pocas veces enfrentada: la convivencia de distintos tejidos superpuestos. Los análisis que lo han encarado abordan solamente el aspecto formal, y las propuestas más inteligentes de producción de forma estrategias de continuidad.

Pero estos análisis están pensados históricamente y formal-espacialmente. Explican cómo se construyó el collage urbano, o de qué manera construyen unidad una pieza al lado de la otra.

La cuestión sería observar la experiencia diaria de estos habitares en términos topológicos: uno atraviesa cada día diversas porciones, diversas arquitecturas, diversos tiempos. Los edificios conviven unos al lado de otros.

Su descripción del habitar migrante parecía tocar una posibilidad de sobrepasar la crisis, a partir de un cambio en la relación con las cosas, en un cambio en la construcción de mundos, vistos éstos como espacios relación.

Otros nómades nos pueden dar una pista, y desde la noción de habitar. Sin pretender acá desarrollar toda la extensión del pensamiento de Gilles Deleuze, utilizaremos la

⁴ Esta interpretación está hecha a partir de las propuestas de Flüsser sobre el espacio físicamente construido. En otra línea de investigación intentará dilucidar el cómo orientarse en el universo virtual, el cómo convertir en información el “ruido del fondo”. En esta línea plantea el fin del paradigma lineal de la palabra, y el paso al de la imagen: a la vez bidimensional y esférico.



Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1995).
Tejido. diámetro 40 cm

noción de nómade deleuziano, interpretado como un nómade estático, sin necesario desplazamiento en la superficie terrestre.

Gran parte de las ideas de Deleuze, o más bien muchas de sus palabras, han sido y son usadas como vocabulario corriente en la producción arquitectónica de los últimos años: desterritorialización, rizoma, línea de fuga, pliegue, virtual, intensidades puras, nomadismo.

Bruno Latour menciona en una entrevista que hay pocas cosas que le dan más miedo que un arquitecto al lado de textos de filosofía. El miedo es justificado: hay una tendencia profesional a representar las ideas. A convertir palabras en formas. Pensamos que este ha sido el caso con Deleuze y al hacerlo perdimos de vista el potencial de las ideas en el contexto de una discusión sobre el habitar.

En *L'ABÉCÉDAIRE*, Claire Parnet le plantea a Deleuze explicar la paradoja del hecho de que haya desarrollado un concepto como el nomadismo cuando él detesta viajar.⁵

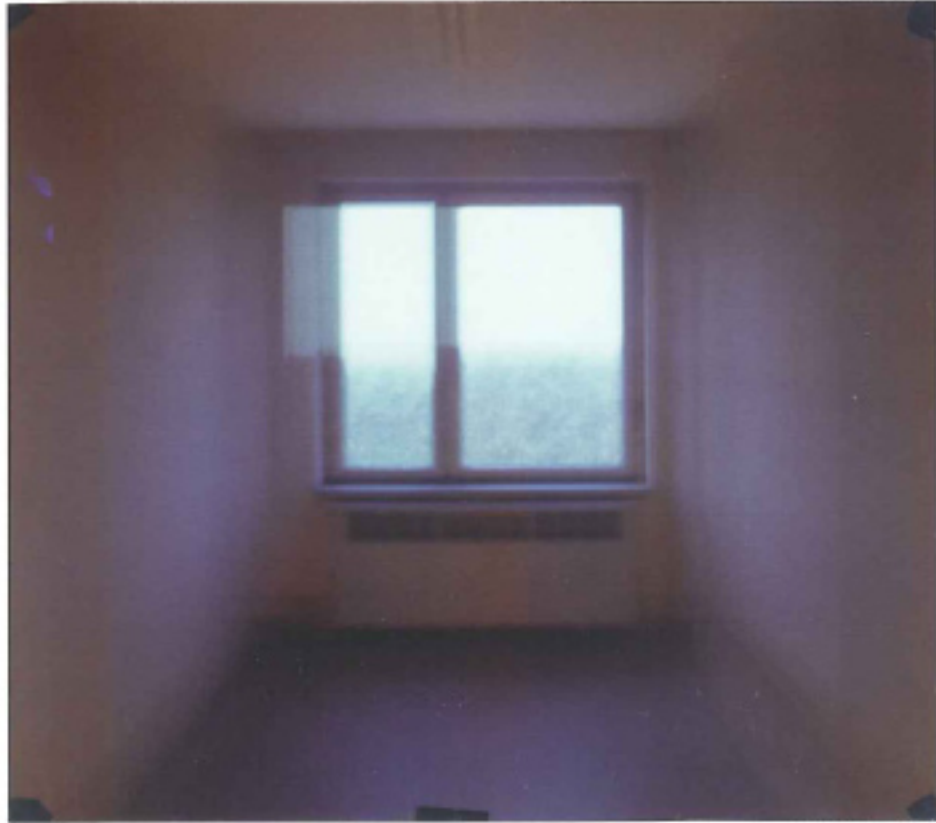
Deleuze da cuatro razones por las que los viajes le disgustan o le parecen ininteresantes. Razones que le hacen los viajes “antipáticos”.

1 Porque es una falsa ruptura, *une rupture à bonne marché*. Y cita a Fitzgerald “*il suffit pas d'un voyage pour faire une vraie rupture*”⁶

2 Otra cita, esta vez de Beckett: “*on est con quand même, mais pas au point de voyager pour le plaisir.*”

⁵ *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze. Letra “V comme voyage”.

⁶ Seguido a este comentario se burlará de los viajes edípicos, los viajes de cambio en busca del padre, y que componen una inmensa colección de libros testimoniales de supuestas transformaciones y autoayuda.



The Prora Project N°18 27.9.2002

Gabor Ösz
 tiempo de exposición: 3h 16min, dividido entre 20 habitaciones
 camera oscura, papel cibachrome, 126.5 x 144.7 cm

3 Acá por oposición hace un comentario positivo a partir de su atracción por el nomadismo. Dirá: “los nómades son gente que no viaja. *A la lettre ils restent immobiles...* es porque no quieren salir que se agarran a la tierra y no la dejan... *rien n’est plus immobile qu’un nomade, rien ne voyage moins qu’un nomad*”. En este punto Deleuze hace un aparte en relación a los desplazamientos forzados, a las migraciones, como viajes impuestos y de los que tiene el mayor respeto.

4 Finalmente sugiere que para él no es necesario viajar. Sus exteriores están en otra parte: en la música, en la literatura, en la filosofía. ¿Para qué arriesgar las condiciones materiales favorables? Y como muestra de una definición positiva del viaje cita a Proust:

“finalement qu’est ce qu’on fait quand on voyage: on vérifie quelque chose... un mauvais rêveur est quelqu’un qui va pas voir si la couleur qu’il est rêvé est belle et bien là.” (el buen soñador va a constatar el color soñado y que el color está bien y allí)

Y claro para él los colores soñados, sus proyectiles-conceptos, estaban en otra parte. Para verdaderos cambios, para que se produzca movimiento, el desplazamiento en el espacio no es necesario. El desplazamiento está en la relación, en la condición-mundo.

Pero ¿por qué convocar la figura del nómade, luego de haber visto la figura del migrante múltiple, en la capacidad del habitar de adaptarse a desraizamiento, descrita por Flüsser?

Primero porque creemos que están estrechamente relacionadas.



The Prora Project N°17 27.9.2002

Gabor Ösz
 tiempo de exposición: 3h , dividido entre 20 habitaciones
 camera obscura, papel cibachrome, 126.5 x 155.8 cm

El nómada no sale de un espacio de condiciones de confort favorables, sólo que éste está extendido a gran escala en el espacio geográfico. Digamos que sus raíces son sobre todo de hábito, y no están fijadas en un sólo punto. Los hábitos son frecuentaciones e implican desplazamientos.

Pero, la condición nómada no excluye la posibilidad de la salida o la catástrofe del cambio de ambiente. El nomadismo implica un territorio concreto. Dejarlo por otro, aunque las condiciones sigan siendo nómades, es la misma catástrofe que aquella del migrante múltiple.

El migrante, el migrante no forzado, es aquel que abandona el medio que le resulta ingrato; el nómada se aferra al medio ingrato e inventa el nomadismo como modo de respuesta activa al desafío que la realidad le impone.

Se queda. Insiste. No busca un vacío donde empezar de nuevo. Su acción es transformadora. Sea activa transformación del entorno, o *virtual*, en términos deleuzianos, la única transformación-acontecimiento.

En cambio el migrante voluntario, deja lugares para empezar de nuevo. Va en busca de exteriores vacíos, de páginas en blanco, y en el camino deja sus excesos.

Pero esta oposición nómada-sedentario no es suficiente. Finalmente tanto Flüsser como Deleuze utilizan la misma imagen del nómada. Uno estático de transformación virtual y el otro como un errante libre del que hay que entender el cómo orientarse.

Proponemos que ambas hipótesis plantean un mismo hecho: una real transformación en el seno del habitar sedentario humano y que estaría intuita en el pensamiento del lugar de Heidegger.



The Prora Project N°8 12.7.2002

Gabor Ösz
 tiempo de exposición: 3h 15min, dividido entre 20 habitaciones
 camera obscura, papel cibachrome, 140.5 x 126.5 cm

Una transformación que no nos permite seguir entendiendo nuestro entorno construido como espacios de espera: como gran filosofía del tiempo de espera *Ser y Tiempo* es una despedida (Sloterijk, 2006), despedida desde el umbral zanjado por la explicitación del lugar y el habitar como repetición.

“Deleuze’s most radical anti-hegelian argument concerns pure difference:(...) pure difference is not actual, it does not concern different actual properties of a thing or among things, its status is purely virtual, it is a difference which takes place at its purest precisely when nothing changes in actuality, when in actuality, the SAME thing repeats itself” (Slavoj Žižec, 2008, p.1)

4 Fondos insitentes: muros y memoria

Los muros no sólo solicitados para contener la acumulación de propiedades y los cuerpos en el tiempo de espera. El tiempo de espera y los algunos *topoi* solicitan otro tipo de muros, de tejidos. Esta vez tejidos para explicarse y para ser leídos.

En ellos las solicitudes son más del orden de la representación: representación del poder del ergotopo; representación de la muerte el thanatotopo; y sobre todo, las capas que agrega la memoria en la instalación del tiempo cíclico el mnemotopo y el fonotopo.

Fijar la memoria: fijar las cosas. Fijarlas como imágenes. Fijarlas como palabras. No es tema de estas líneas revisar los lazos tejidos entre imágenes y palabras.

Mencionaremos que llegado el momento los muros serán habitados por ellas: imágenes sobre los muros, relatos o explicaciones sobre los muros, relatos entendidos



The Prora Project N°16 27.9.2002

Gabor Ösz
 tiempo de exposición: 3h 5min, dividido entre 20 habitaciones
 camera obscura, papel cibachrome, 150.9 x 126.5 cm

como discursos hechos de palabras, pero sobretudo sistemas de insistencia en la explicación de sí mismos.

Explicación para hacer evidente un mensaje o insertar las cosas-lugar, ahora entendidas como edificios con nombre (templo de Hera, Acllahuasi, Palacio de Justicia, casa del Alcalde, MI CASA) en el fondo de la cultura.

El lenguaje de los órdenes pueden ser entendidos así: superponer una lectura a la violencia de la irrupción violenta de los muros, y los secretos que ellos ocultan. La explicitación de la memoria del sistema constructivo de la madera en el templo griego es un ejemplo de ello. Este orden, al reconocer un pasado lo instala en una narración que puede ser mítica o histórica. Permiten decir “qué es”; y lo localizan en un “donde es” en el espacio de la cultura, de la memoria.

Las cosas-lugar son exigidas a entrar en la cultura, en lo compartido socialmente. Para esto son solicitadas a poder ser nombradas claramente: decir qué son; y a la vez ubicarse: dónde están en la narración del grupo.

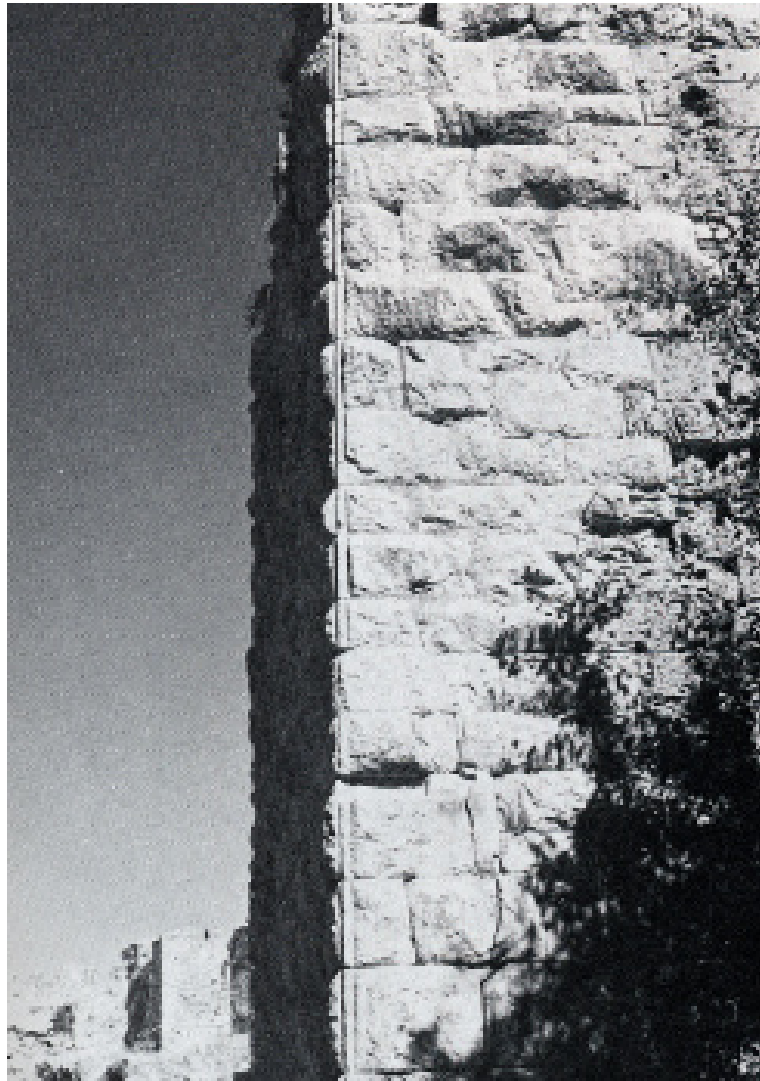
Tres historias de muros se abren: la técnica (cómo se edifica), la de los estilos (como entra en la cultura) y la de las tipologías (como distingo entre los muros, cosas-lugar). Con ellos se introduce la distinción en el nuevo entorno de cosas-lugares dispuestas en el territorio. ⁷Distinción que *coliga* el fondo muro a la *cultura*.⁸

Los interiores, las superficies también serán solicitadas a la representación. No sólo como exigencia de inclusión de la edificación en el cuerpo de la cultura, sino como

⁷ Bajo este marco es interesante clasificar las producciones de arquitectura en relación a especificidades culturales. Entre las que “reescriben” sobre los muros, diseñan en el sentido de insistir en lo que ya es; y aquellas en las que hay un mínimo en la superficie, que sólo son muros (p.e. La inca)

⁸ Quizás sea en términos de representación que Flüsser (1996) plantea que los muros son lo más cultural y lo más anticultural.

“Perception devien image. Image, rapetisse-toi. Image, va ton chemin sous mes paupières.
 Image, entre dans les sangs de mon coeur” Pascal Quignard, *Sur le Jadis*



Arquitetura militar grega (siglo IV a.C.)

soporte, como fondo de otras narrativas de otras habitaciones.

Y la representación será de la naturaleza, de los dioses, del dios vivo, del dios de la belleza, del dios de la subjetividad, de cualquiera haya sido el orden que en su momento arquitecturara el universo.

La identificación del nacimiento de la arquitectura con el nacimiento de la cultura está directamente relacionada con la aparición de las representaciones sobre los muros, sobre superficies de dos dimensiones entendidas como tales.⁹

Veamos cómo en el mundo griego, la arquitectura militar evidencia también la importancia de las dos dimensiones como forma de aprehender la muralidad.

Y lo hace con un gesto mínimo, pero que exige gran preparación, gran cálculo, gran precisión.

Por una cuestión estructural, en un muro de piedra, la esquina permite ver la tercera dimensión de la piedra (si pensamos que en una vista frontal vemos dos: alto y largo, la vista en esquina nos revela el ancho): su profundidad.

Esto es además más evidente en las arquitecturas militares, pues las piedras de mayor tamaño tienden a colocarse en los ángulos para reforzar la estabilidad de la unión.

¿Cuál es el artificio?

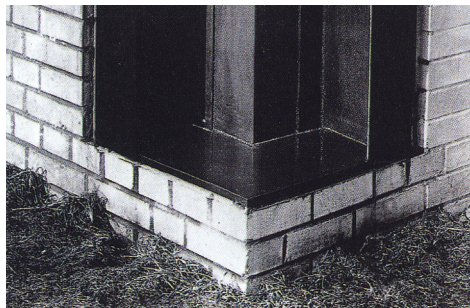
Cada piedra es labrada de manera que sugiera el encuentro perfecto de dos planos.

La profundidad del muro es disuelta, obliterada.

⁹ Las narrativas de la arquitecturas primitivas y lo textil en los escritos de Semper (2007) es una manifestación de esta posición.



Arquitectura militar giega (siglo IV a.C.)



Esquina del Alumni Memorial en el ITT. Mies van der Rohe (1945)

Esta imposición de evidenciar la bidimensionalidad puede ser entendida como una muestra de la dimensión imagen o como una explicitación del proceso de concepción del objeto a partir de una planimetría. A partir de una representación bidimensional previa. Explicitación de un proceso, elemento constitutivo de lo humano (la imagen, las dos dimensiones).

Los muros serán entonces soportes a la producción de imágenes, o más bien, fondo a un mundo a *representar*, a presentar como una imagen bidimensional.

La arquitectura como fondo-para-la-imagen se puede poner en paralelo con el tiempo de espera y el sedentarismo. Las imágenes quedan fijadas a la parte inmóvil (no mueble, inmobiliaria). La historia de los soportes de textos e imágenes parece poder recorrerse como un paso de lo sedentario a lo nómade. De lo móvil (mobiliaria) a lo in móvil (inmobiliaria), y luego ellos sí, en tanto información al espacio digital.

5

Hemos recorrido dos formas de insistencia. Por un lado la facultad habitar como constructora de distancia (de distinción) a la vez como habituación, repetición constructora de fondo; fondo disponible para nuevas distinciones, nuevas inscripciones. Por otro lado hemos visto cómo los muros han sido soportes de inscripciones culturales además de continentes de espacio y control ambiental. Esta disposición a la inscripción, la cultura, la acerca a los objetos que llamamos artísticos. En el siguiente capítulo revisaremos parte de la historia reciente del arte y la arquitectura, atravesadas por el concepto del habitar. Por ahora hemos adelantado



Patio del Palacio Te. Giulio Romano (1524-1535))



Columnas de la stoa de los Atenienses y muro poligonal de la plataforma del templo de Apolo de Delfos, ca. 470 a.C. y principios del siglo VI a.C. respectivamente

las imágenes de algunos “nómades estáticos”. Artistas cuyo actuar, cuyo construir, es un acto de repetición, de habitación. En los trabajos de Morandi, Eielson u Osz la modificación de la actualización es secundaria, incluso su repetición necesaria. Repetición necesaria para una diferencia vital, para una transformación de la relación. Para una transformación mundo.

CONTINENTES III. Re sistere

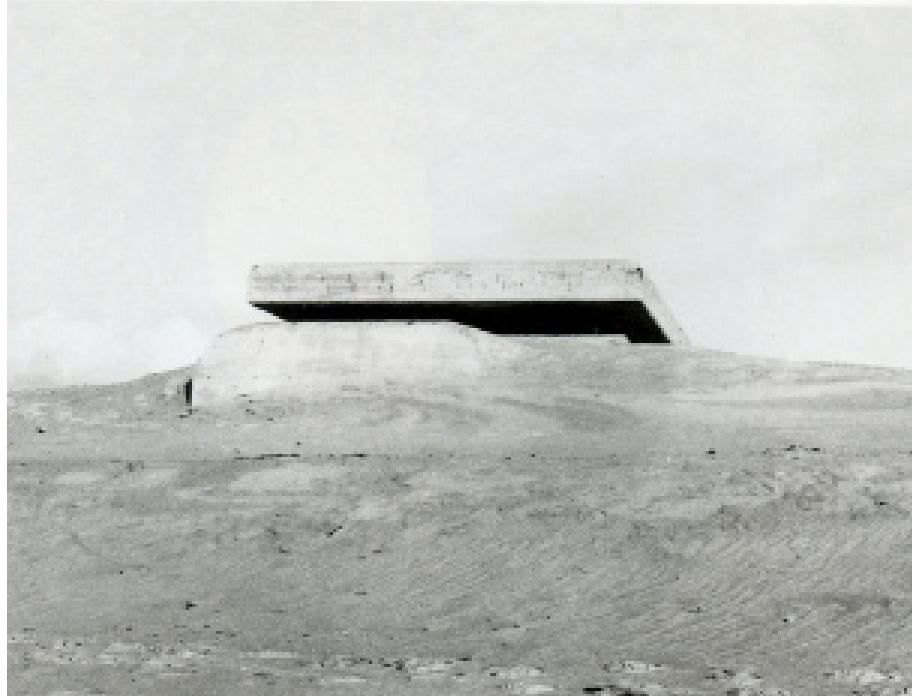
resistir (Del lat. *Resistĕre*) **1.**tr. Tolerar, aguantar o sufrir. **2.** tr. Combatir las pasiones, deseos, etc. U.t.c. Prnl. **3.** intr. Dicho de un cuerpo o de una fuerza: oponerse a la acción violenta de otra. U. t. c. tr. Y c. Prnl. **4.** intr. Dicho de una persona o de un animal: **pervivir**. *Este coche todavía resiste*. **5.** intr. Dicho de una cosa: **durar** (continuar viviendo). **6.** intr. Repugnar, contrariar, rechazar, contradecir. **7.** prnl.Dicho de una persona: oponerse con fuerza a algo. *Se resistió a ser detenido*. **8.** prnl. Dicho de una cosa: oponer dificultades para su comprensión, manejo, conocimiento, realización, etc. *Este problema se me resiste*.

1

Mencionamos antes la propuesta de Alberto Pérez Gómez (1985) de ubicar a la arquitectura entre las ciencias humanas, para sacarla del espacio intermedio entre la ingeniería y las artes. El espacio compartido con la ingeniería podría estar definido en su sentido constructivo. En las cualidades técnicas necesarias para su materialización concreta en la realidad. El espacio compartido con el arte es más difícil de situar, sobre todo si se intentan dibujar sus límites.

La expansión del espacio material de los medios para producir el arte, así como la disolución de fronteras entre las disciplinas tradicionales del arte, parece dibujar un espacio expandido que absorbería la producción de la arquitectura.

Espacio interior-exterior, umbrales, trazos, condiciones de uso, son conceptos no más exclusivos del mundo del arquitecto.



Bunker Archéologie, enlissement. Paul Virilio (1975)

Esta captura expansiva de la realidad exterior al campo de la estética, por parte del arte, ha ido de la mano con un proceso constante de desvaloración de la especificidad material, en favor de acciones conceptuales, o eventos de gran intensidad estética o de compromiso político.

La arquitectura ha sido *resistente* a este proceso de desmaterialización real en favor de una materialidad conceptual. Si el arte puede entenderse como una acción, la arquitectura no puede entenderse de otro modo que como un hecho, como un hecho construido.

Esta resistencia de la arquitectura a la conceptualización/desmaterialización, ha sido usada, desde el campo del arte como fondo negativo para su propia definición. Para afirmar sus cualidades específicas el arte no usará los muros de la cosa-lugar como soporte de sus representaciones, sino como fondo del cual substraerse.

Para ello, la arquitectura ha sido no pocas veces acusada y sentenciada culpable, desvalorada desde una perspectiva artística.

Pensamos que estos actos de distanciamiento, a veces violentos, nos sirven para ajustar nuestra visión del hecho arquitectónico. No tanto para intentar una reincorporación al universo de las artes, sino porque pensamos que en muchos de los casos, sino en todos, las críticas expulsivas han sido más precisas en cuanto al hecho arquitectónico que muchos de los intentos de la teoría de la arquitectura por definir su objeto de estudio.



Bunker Archéologie, basculement. Paul Virilio (1975)

2 La Estética de Hegel y la jerarquización de las artes

Un referente ineludible en una historia del arte con la arquitectura como fondo negativo es la “Estética” de Hegel, texto que recoge los cursos sobre estética que dictara entre 1818 y 1829. En ella se realiza una doble estructuración de los productos del arte. Por un lado una jerarquización, que va desde la arquitectura hasta la poesía; y por otro lado una historia del arte, organizada en secuencias evolutivas que habrían llegado a una culminación en el tiempo.

El texto puede ser visto también como una constatación del fin del arte como estructura viva:

“...l’art reste pour nous, en ce qui concerne sa destination suprême, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous sa vérité authentique et sa vitalité et il est plutôt relégué maintenant dans notre représentation, alors qu’antérieurement il affirmait sa nécessité dans la réalité et y occupait une place plus haute” (Hegel, *Esthétique*, citado en Bouchier (2006), p.29)

El arte, entendido como una materialización sensible de la idea ha perdido *presentness*¹, y esto visto no como una fatalidad, sino como un desarrollo natural de su propia evolución.

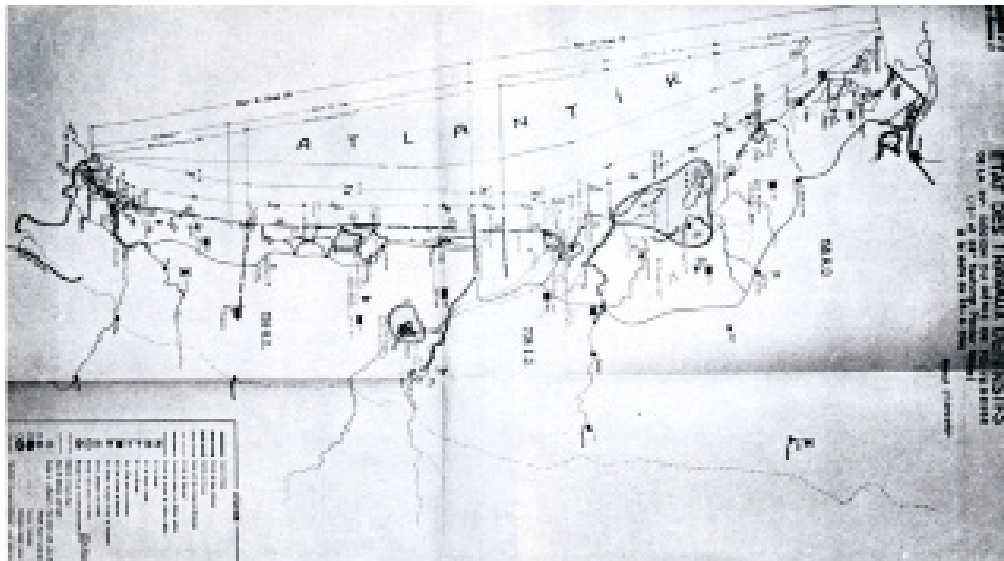
Esta evolución, Hegel la describe a partir de tres momentos: El arte simbólico, el arte Clásico y el arte Romántico:

“L’art symbolique cherche cette unité parfaite de la signification intérieure et de la forme extérieure. L’art classique la trouve, pour le sens et pour l’imagination, dans la représentation de l’individualité spirituelle et l’art

¹ Palabra utilizada por P. Einsenman para referirse a la cualidad de vigencia en el presente.



Bunker Archéologie, porte de guet. Paul Virilio (1975)



Estado de los trabajos en la fachada atlántica, plano 1944. Bunker Archéologie. Paul Virilio (1975)

romantique la dépasse dans sa spiritualité infinie qui s'élève au-dessus du monde visible”(Hegel (1979) vol. I, p.402)

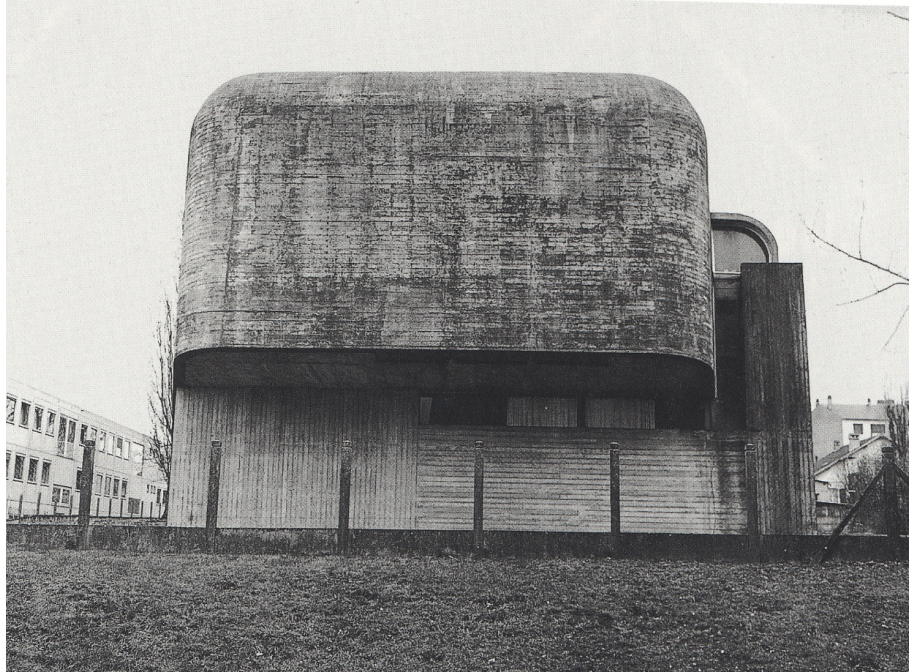
Esta superación se da, en el arte romántico, a través de la subjetividad. El encuentro del yo con el yo mismo, a una cierta auto referencialidad, que hace innecesaria o ineficaz una representación material (sensible) de lo espiritual.

En este punto la jerarquía de las artes queda establecida. Siguiendo un orden ascendente: arquitectura, escultura y pintura , música y poesía.

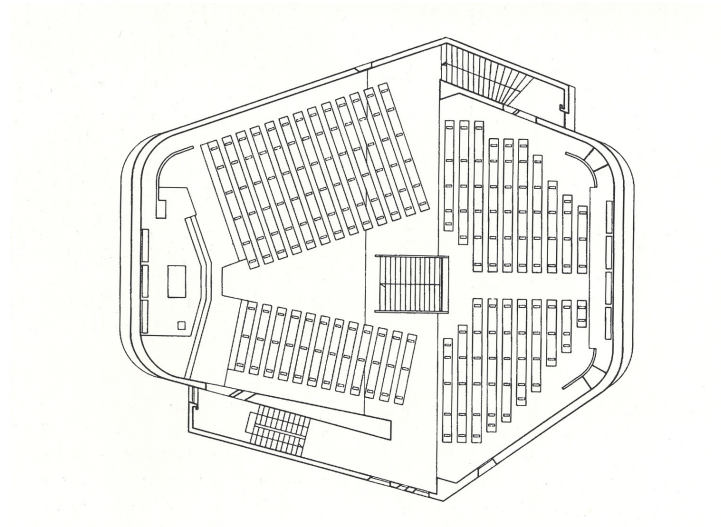
Las tres primeras tienen un origen en la representación del mundo sensible, y se las ordena de acuerdo a sus posibilidades de liberarse de cualquier condicionamiento exterior.

Así la arquitectura estará siempre condicionada, además de sus propias leyes geométricas y del peso, por la utilidad. La escultura, por su misma representación tridimensional que la acerca siempre a un modelo. La pintura, tiene un estatuto especial, pues de las artes plásticas es la que se considera más próxima a la posibilidad de expresar lo espiritual por su cualidad de ser una doble abstracción. Primero del real al objeto mismo, y luego por una reducción. Esta reducción, que es una segunda abstracción, es la que es obligada a operar por el hecho de pasar de las tres dimensiones a las dos dimensiones de la superficie pictórica.

La música y la poesía, en ese orden seguirán en la escala ascendente a la desmaterialización y a la auto referencialidad. La palabra, entendida ya como “signo arbitrario”, estaría desprovista de toda limitación exterior, estaría regida por una pura representación en la forma de una estructura y una idea:



Iglesia Sainte Bernadette du Banlay. Paul Virilio y Claude Parent (1964-1966)



Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, planta. Paul Virilio y Claude Parent (1964-1966)

“... dans le langage, le moyen de communication est constitué par un signe, c’est-à-dire par quelque chose d’extérieur et arbitraire. L’art, au contraire, ne peut se servir de simples signes, mais doit donner aux significations, une présence sensible correspondante.”(Hegel (1979) vol. III, p.31)

Si bien la arquitectura en el sistema hegeliano de la representación como arte está en el estrato más bajo, en el fondo, podemos hacer otra lectura de este *límite* de la propia arquitectura. Decir por ejemplo que fue la primera en alcanzar un sistema de autorreferencialidad interna, y hasta cierto punto propia, en su relación con el número y la geometría.

Dijimos antes que todas las artes plásticas tenían un origen en la representación. En el caso de la arquitectura, en el sistema hegeliano, inicia con un sistema de repetición de la naturaleza. Sus ejemplos se encuentran en la arquitectura oriental².

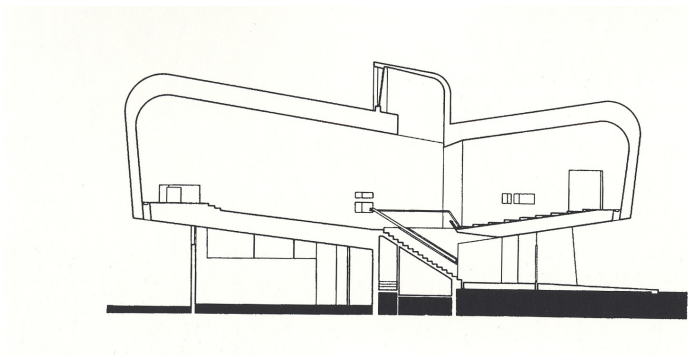
Por un lado las plataformas elevadas, vistas como pedestales o montañas: por otro lado las representaciones colosales de elementos de la naturaleza, como por ejemplo las esfinges. Este principio casi escultural, y descrito desde una necesidad social de representación religiosa, requiere de una disposición: tiene que decidir cómo poner una al costado de la otra. Es en esta disposición, en este ordenamiento por distanciamiento controlado, es que comenzaría a cristalizarse lo propiamente arquitectónico.

“l’architecture symbolique, au contraire, prend plus ou moins son point de départ dans ces formations organiques, en créant, par exemple des sphinx, des memnos, etc.; cependant, dans la construction de murs, des portes, des

² Oriental tiene aquí un sentido dentro de la historia de la arquitectura occidental. El conjunto incluye la arquitectura de la India, la arquitectura de Egipto y la arquitectura de Babilonia.



Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, interior. Paul Virilio y Claude Parent (1964-1966)



Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, sección. Paul Virilio y Claude Parent (1964-1966)

poutres, d'obélisques, etc., elle ne peut soustraire entièrement à la régularité et à la ligne droite, et elle doit en général, lorsqu'elle veut architectoniquement ériger et ranger les uns à côté des autres des colosses sculpturaux, faire en sorte que les rangées aient la même longueur, que les intervalles qui les séparent soient égaux, qu'elles s'étendent toutes en ligne droite, bref elle doit utiliser l'ordre et la régularité de l'architecture proprement dite." (Hegel, 1979, vol. III, p.53-54)

“Les grandes sculptures de Memnon à Thèbes....c'étaient deux colossales formes humaines assises, tellement grandioses et massives qu'elles paraissaient plutôt inorganiques et architectoniques que sculpturales; il y avait également de ces statues dressées en rangées, si bien qu'en raison de la régularité de leur disposition et de leurs dimensions, il est permis de voir dans ces productions une transition de la sculpture à l'architecture.” (Hegel, 1979, vol. III, p.40)

“il s'agit là à proprement parler, d'une œuvre sculpturale (*habla acá de una esfingue monolítica*), à une échelle colossale; mais, d'autre part, les sphinx étaient disposés en rangées parallèles, de façon à border des couloirs, ce qui leur donnait un caractère architectonique.” (Hegel, 1979, vol. III, p.40-41)

No es casual que en el párrafo anterior se mezclen los elementos colosales/esculturales con elementos de pasaje, como puertas y elementos estructurales como las vigas o columnas.³

La geometricidad, como primer acto de representación, en tanto que primera abstracción, tocará un primer límite en elementos intermedios como los obeliscos, y su cúspide en la pirámide.

³ Mención aparte merecen los obeliscos, que son objeto de estudio específico por su geometricidad.



Anarquismo. Jorge Aguirre (1972)

Pero la geometricidad radical de la arquitectura, estará determinada por la utilidad. Esta utilidad encontrada no en la libertad del sistema de representación religioso sino en la sistematización de la construcción de la vivienda, en un espacio individualizado. En un primer momento, el del arte simbólico, la arquitectura responderá sobre todo a una necesidad de representación del grupo social. Templos y lugares de reunión como formas de conmemoración.

“ De même que l’agriculture a transformé la vie nomade en un genre de vie stable et sédentaire, les tombes, les tombeaux et le culte des morts ont contribué à réunir les hommes, et sont devenues, même pour ceux qui, faute de propriété, ne menaient pas une vie stable, des lieux de réunion, des lieux sacrés qu’on défendait et que pour rien au monde on ne voulait se laisser arracher.” .”(Hegel, 1979, vol. III, p.49)

En un segundo momento, el del arte clásico, la arquitectura encuentra su orden propio, regido por la pesantez y la geometría. Este orden es una consecuencia de las exigencias de racionalidad en la construcción de la vivienda, el tipo fundamental.

“lorsque cette rationalité est, au contraire, poussée à l’extrême, lorsqu’on lui fait jouer un rôle prédominant, on obtient la maison, destinée à satisfaire un besoin direct: des piliers en bois, ou des murs droits, avec des poutres disposées à l’angle droit et une toiture...le besoin donne naissance dans l’architecture à des formes uniquement rationnelles, dictées par l’entendement: lignes droites, angles droites, surfaces planes.” .”(Hegel, 1979, vol. III, p.52)

Nos interesa distinguir en estos comentarios geométricos tres situaciones.



Partially buried woodshed. Robert Smithson (1970)

Primero la geometría como abstracción de la forma natural u orgánica, representada en los obeliscos y la pirámide.

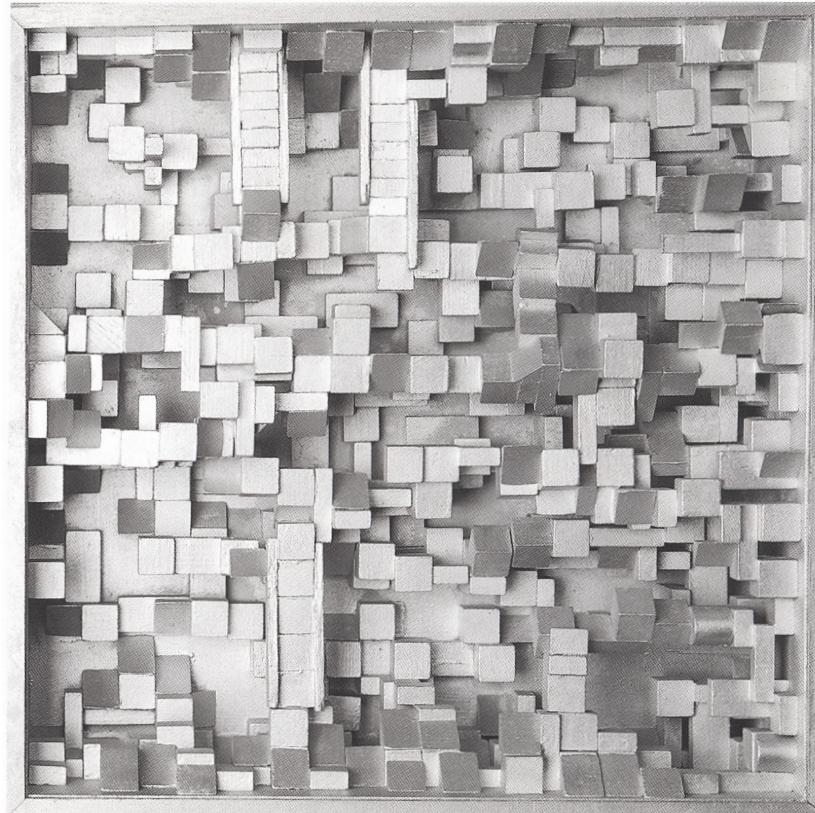
En segundo lugar la geometría como distanciamiento y disposición de elementos. Cómo organizar hileras de obeliscos, o de esfinges; y organizar así recorridos como primeras situaciones arquitectónicas.

Y por último, la aparición de una geometría recta, fruto de un proceso constructivo racional y de la necesidad de creación de espacio.

En la arquitectura del arte clásico, el templo, tomará la disposición de la casa. La arquitectura no cubre o entierra a sus dioses, sino los abriga, los encierra entre muros. Los coloca en un espacio aparte. Hegel menciona además para distinguir los cuatro muros de una casa de los muros que encierran la imagen del dios en el templo, el hecho de que en muchos templos griegos la *cella* no tiene techo: pequeña distinción en la distancia de la pura utilidad de habitación, que reintroduce el *dios* en un espacio exterior.

Es interesante notar como esta situación recta, no es deducida de un proceso de abstracciones sucesivas, sino es planteada como un acontecimiento práctico. Una irrupción extraña, justificada sólo en términos constructivos. A pesar de ser una forma de libertad, en el sentido de no depender de la imitación de la naturaleza, en la “Estética” de Hegel una geometría abstracta no permite una evolución mayor a la alcanzada en el período clásico. Esa geometría es punto de inicio y punto final en una evolución del arte que se quiere desmaterializada.

Además en el texto, Hegel asocia a la arquitectura con un elemento mineral, de inferior posición en la escala de las cosas en relación con lo orgánico natural.



Diorama III. Constant (1964)

La geometría se convierte en un sistema abstracto autorreferente. La arquitectura se refiere a la arquitectura. Una forma de autonomía queda instalada o nombrada, bajo el velo de una limitación a la desmaterialización. Una forma de re-sistencia estructural, y de insitencia en su condición contingente.

3 Obra de arte total: asimilación y expulsión

La superación del arte clásico por el arte romántico, en el sistema hegeliano, supone una superación de la necesidad de representaciones materiales por un repliegue del espíritu sobre él mismo, en una conciencia de su existencia “como Espíritu”.

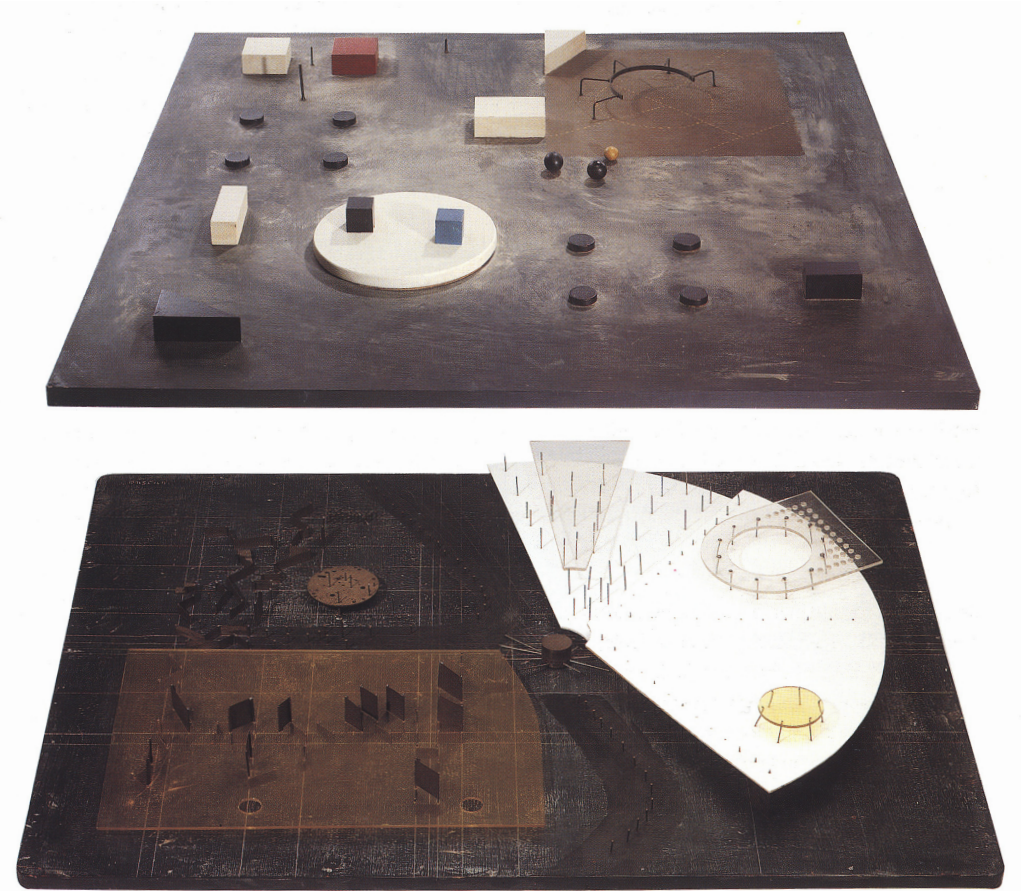
Este repliegue, del que sólo es capaz la poesía, quiebra la unidad ideal del clasicismo donde forma y contenido están intrínsecamente ligados.

Replegado y entendido como acto autónomo, la poesía tiene además la cualidad de síntesis de las artes:

“La poésie est la synthèse des autres arts, elle les résume, les généralise, en unifie les particularités tout en les dépassant par son pouvoir de dissolution dans l’espace et dans le temps du récit. Par son rythme, elle est musicale, par la puissance évocatrice des mots, elle est picturale.” (Bouchier, 2006, p.28)

La posibilidad de imaginar un espacio de síntesis de las artes, será ampliado a partir de la idea de obra de arte total. Y en esta idea, la arquitectura reencontrará una ubicación desde la perspectiva del arte.

Martine Bouchier propone, en *L’art n’est pas l’architecture* (2006), que se puede trazar una historia de la relación del arte y la arquitectura durante el siglo veinte a partir de tres momentos claves.



Ambiance de jeu y Ambiance de départ. Constant (1956 y 1958 respectivamente)

El primer momento sería el planteado en la Estética de Hegel, y correspondería a una *Jerarquización*. Momento que venimos de trazar anteriormente.

Un segundo momento, de *Fusión*, que abarcaría desde la noción de obra de arte total hasta los procesos de retroalimentación permanente a través de una integración en la vida.

Hay que distinguir en la noción de obra de arte total la propuesta fundadora⁴ teorizada por Richard Wagner a mediados del siglo xix de otras formas de integración y síntesis desarrolladas en el siglo xx.

La teoría wagneriana plantea la disolución de las artes como posibilidad de crear una nueva forma de unidad. Una unidad como respuesta a la desorientación provocada por la emergencia del mundo moderno, y que en la producción artística Baudelaire describiera como “turbulence, tohu-bohu des styles et des couleurs, cacophonie des tons de trivialités énormes, absence d’unité”(citado en Bouchier, 2006, p.56)

En este contexto la propuesta wagneriana actúa de manera violenta y se entiende como propuesta desde las artes al campo social.

“Les expressions employées par Wagner pour décrire ce qui se joue dans le *Gesamtkunstwerk* dénotent une position critique, voire révolutionnaire car il veut réaliser sur le plan de son art ce qu’il souhaiterait voir s’accomplir sur le plan social” (Bouchier, 2006, p.57)

⁴ “Aux yeux de tous ceux qui ont réfléchi après lui aux moyens de dépasser les catégories artistiques, Wagner représente le véritable fondateur de la théorie de l’oeuvre d’art totale. C’est à partir de ses écrits que la problématique de la synthèse des arts accède à la dimension d’un mythe fondateur”. Bouchier, Martine. Op cit p.49



New Babylon / Amsterdam. Constant (1963)

En un mundo disperso, hay una posibilidad de unidad por disolución de fronteras. Pero esta unidad tiene un horizonte extático en términos de experiencia estética, y vertical en términos de organización social o política. La monumentalidad de las representaciones no está sólo expresada en la extensión y complejidad de la obra, sino en la cualidad de memoria, de memoria absoluta de referencia.

La *gesamtkunstwerk* es otra vez la metáfora del Uno absoluto.⁵

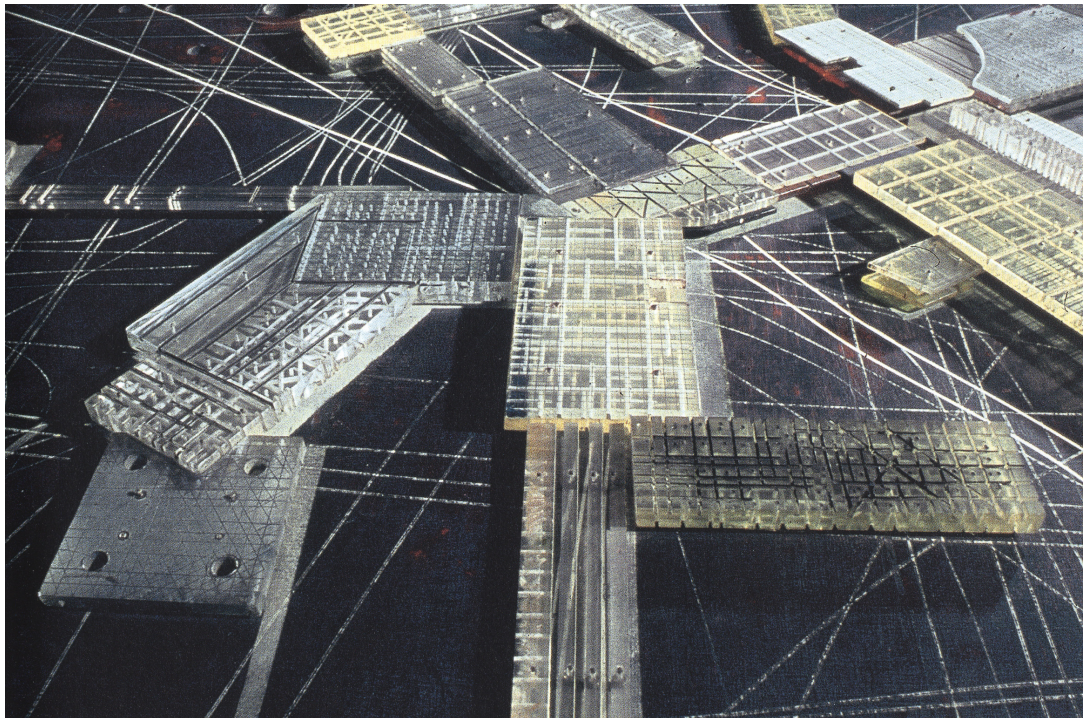
Esta especie de metafísica absoluta, en que la jerarquía queda reducida a un absoluto de la idea, será contestada en los principios del siglo veinte, más propenso a articular la dispersión en términos de nuevos comienzos y nuevas articulaciones del mundo del arte con la realidad. Los intentos de construir una obra de arte total, una síntesis de las artes, tendrán una referencia ineludible con el proyecto wagneriano, pero con un intento paralelo de redefinición de las especificidades de las prácticas artísticas.

La síntesis de las artes, propugnada por W. Kandinsky insistía en la máxima diferenciación de las partes: un conjunto en donde cada elemento puede ser distinguido con claridad. En oposición a la idea de una síntesis en la que ciertas partes de la obra se homogenizan para permitir resaltar elemento mayores,⁶ Kandinsky inventa el concepto de unión desjerarquizada (*liaison dé-hiérarchisée*), que daría un estatuto idéntico a todos los elementos de la composición.

Podríamos decir que ante la jerarquía vertical de la propuesta wagneriana, se propone una situación horizontal, en donde las artes están una al lado de las otras y sin un horizonte de disolución.

⁵ Ver Stillemans y el fin de lo bello y del uno.

⁶ Que será el caso del drama wagneriano y el tema.



Maqueta de Sector suspendido y Grupo de sectores. Constant (1960 y 1959 respectivamente)

En estos intentos, se supone un fondo indiferenciado del cual las identidades específicas surgen; reinventar, o refundar, parte por redefinir a partir de un fondo indeterminado. *Empezar de cero*, implicará suponer ese fondo, entendido como vacío de posibles o nada. Estas búsquedas serán compartidas con las investigaciones de Arnold Schoenberg en el espacio musical, y sus ensayos en la pintura⁷.

El lugar de la arquitectura en ambos casos, el de la obra de arte total y el de la síntesis de Kandinsky, jugará un rol importante, aunque muy diferenciado.

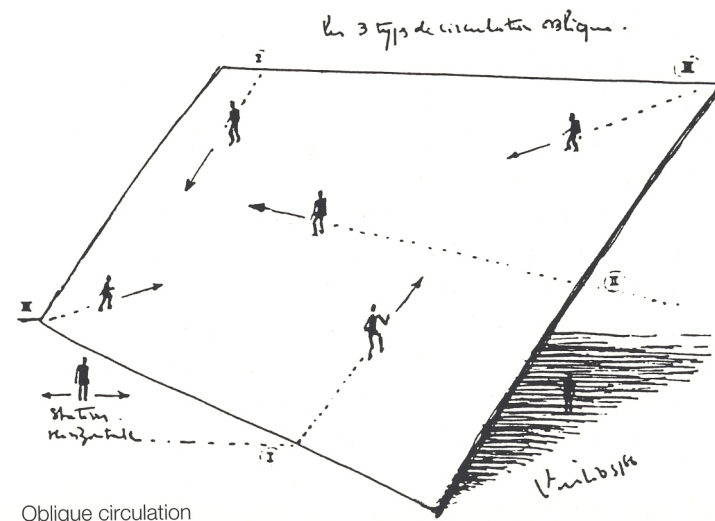
En el caso de la ópera wagneriana, la arquitectura será un dispositivo para poner al espectador en la mejor disposición para la inmersión en la experiencia. El espacio debe crear la máxima oscuridad y la máxima proximidad entre el espectador y la obra. Oscuridad total, sillas dispuestas en pendiente y eliminación visual de la orquesta, son las tres estrategias fundamentales de este nuevo espacio escénico, que será implementado por primera vez en Bayreuth en 1875 por el arquitecto Otto Brückwald.

Si la estrategia del *Festspielhaus* de Brückwald es producir las condiciones de proximidad y oscuridad, y a la vez desaparecer, en el espacio de la síntesis de Kandinsky la arquitectura tendrá un rol más activo en el espacio escénico.

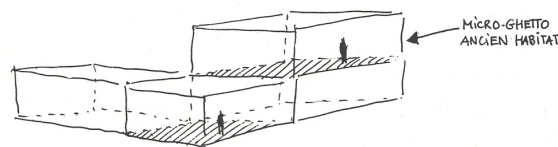
“Donner un importance égale (*a todas las partes*) de façon que ‘l’architecture cesse d’être un soliste dominateur” (Bouchier, 2006, p.69)

A diferencia del sistema hegeliano, en el que la inevitabilidad de la arquitectura la colocaba en un nivel menor, en el esquema de Kandinsky la arquitectura debe ser controlada o regulada en favor de establecer relaciones horizontales con el resto de las partes.

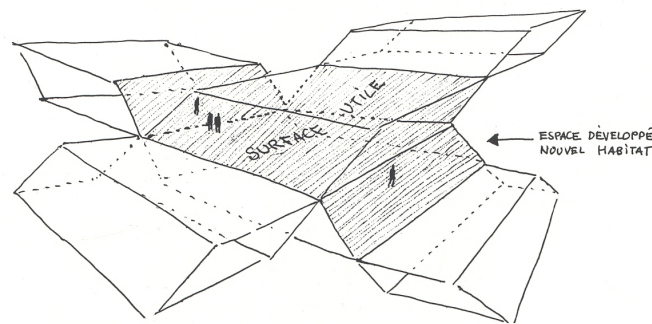
⁷ Correspondencia Kandinsky – Schoenberg. Conferencia Dra. Jelena Jahl, (UCL, 2007)



Oblique circulation



Habitable stasis



Habitable circulation

La función oblicua, publicada en “Architecture Principe”. Paul Virilio y Claude Parent (1966)

Y será en el espacio escénico donde esta regulación será más específica. Los *scène-tableau* de Kandinsky se construyen a través de la definición de un marco al interior de la oscuridad de la sala, que aísla y reúne a las partes; pero sobre todo a partir de la anulación del espacio construido por las reglas de la perspectiva (reglas de la arquitectura).

“Avec Kandinsky, comme d’ailleurs au Bauhaus de façon plus générale, il ne s’agissait pas d’appliquer ou de mettre en œuvre les règles de la perspective, mais de donner à l’espace de jeu une structure abstraite correspondant à une interprétation picturale du mouvement”(Bouchier, 2006, p.57)

La *gesamtkunstwerk*, así como la síntesis divergente de Kandinsky dibujan una primera parte en el momento de fusión propuesto por Martine Bouchier.

Un segundo momento, y que nosotros llamaremos de unión o convivencia estaría representado por proyectos como el de la Bauhaus y el constructivismo ruso, en donde el espacio de la arquitectura es asociado directamente como una forma de participación en la construcción de una nueva sociedad, de una inserción del arte en el espacio de la vida. La Bauhaus intentará incluso una asimilación de las prácticas de las artes aplicadas, en el proyecto colectivo de creación de un nuevo sistema material, propicio para un nuevo comienzo.

Estos proyectos de participación irán de la mano de procesos de redefinición de las prácticas artísticas, en donde la abstracción geométrica y la imaginaria de la máquina constituirán el espacio común para el desarrollo de las prácticas artísticas, incluida ahí la arquitectura.



PRADA_ Ttansformer. Rem Koolhaas (2009)

En el proceso de abstracción podemos hacer un ensayo de distinguir dos maneras de abordar el tema, y que en cierta medida mencionamos a la hora de discutir la Estética de Hegel.

Una primera aproximación, de tipo analítico, producirá, a partir de disecciones de objetos existentes, una deconstrucción de los mismos objetos, y llevará en la mayoría de los casos a una disolución material. Podemos pensar en estos términos el cubismo o incluso el impresionismo en pintura. Es un proceso inverso a la geometrización del obelisco, en el sentido que uno constituye geométricamente el objeto, le da forma y el otro termina por disolverlo.

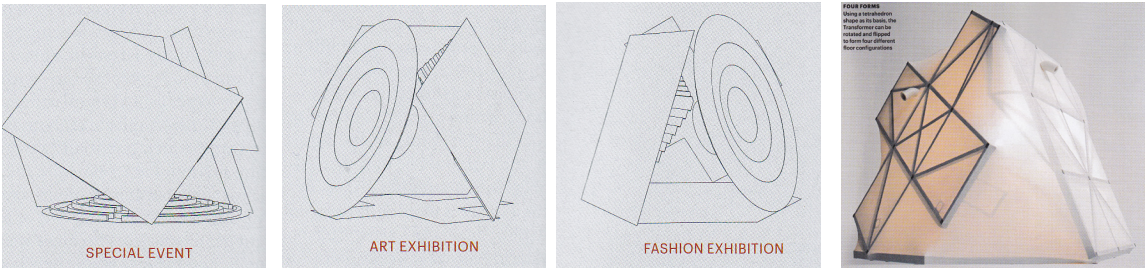
Una segunda aproximación sería la de la disposición de los elementos en el espacio. Esta supone inicialmente una definición elemental, de elementos, y luego un fondo para su disposición. El caso paradigmático de este tipo de propuesta sería el “Punto y línea sobre plano” de Wassily Kandinsky, y podría extenderse a las prácticas de de Stijl y a las propuestas de van Doesbourg de planos en el espacio. Transferidos a las tres dimensiones, estos ejercicios formales tendrán una enorme influencia en la arquitectura, y construirán además, en el espacio de las dos dimensiones del proyecto, un espacio común de especulación entre arquitectura y arte.

Un caso aparte podría encontrarse en la reduccionismo radical de Malevitch en la figura-fondo, o el en fondo-fondo (del blanco sobre blanco), y la representación evacuada. Allí la especificidad de la pintura queda reducida a sus dos dimensiones, a las dimensiones del soporte, *al muro*.

Una tercera aproximación estaría dada por la experiencia práctica con los materiales mismos, y sus cualidades específicas. Por un lado podemos pensarlos en términos técnicos y la aparición de nuevas formas y organizaciones geométricas. En muchos



PRADA_ Transformer. Rem Koohaas (2009)



PRADA_ Transformer.. Cuattro variaciones, cuato suelos. Rem Koohaas (2009)

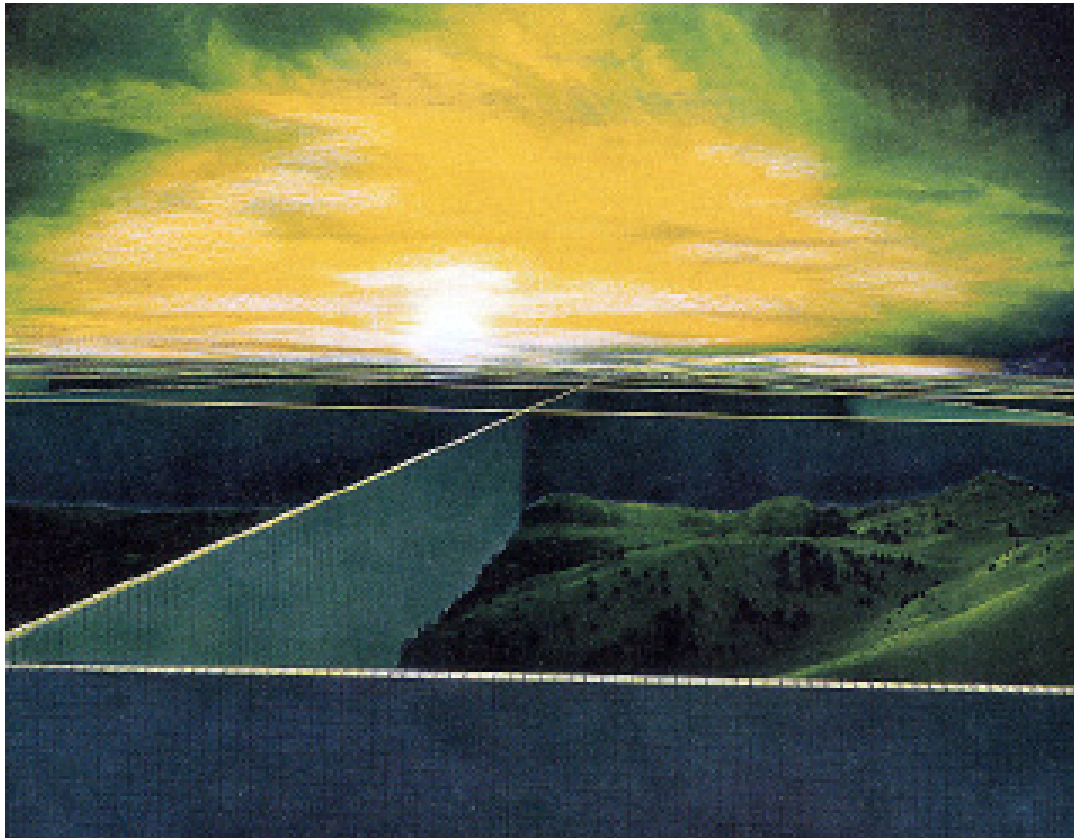
casos, una estética de la máquina se agregará a la lógica de las “leyes de la pesantez” de los muros. Por otro lado, las cualidades intrínsecas del material llevarían a otros purismos u otras transgresiones.

Muchas de estas aproximaciones se llevarán a cabo a partir de una progresiva adaptación en el espacio. Sea esta en el espacio de la sala de exposición o en el espacio ampliado del paisaje/territorio. La inclusión de la construcción del espacio como interior, o la disposición de objetos como marcas en el territorio, acercará los conceptos de las prácticas artísticas y de la arquitectura.

Este espacio compartido, generará, entre otras cosas, las condiciones para una redefinición de la relación de las artes con la arquitectura. Si las diferencias entre las prácticas artísticas pueden ser ampliadas, difusas o borradas, la frontera con la arquitectura servirá nuevamente como fondo de definición negativa. Esta vez, la negatividad tendrá una forma de visibilización violenta.

Esto nos deja en el tercer momento definido por Bouchier: el momento de *Destrucción*, en donde a partir de prácticas concretas de deconstrucción y destrucción de objetos arquitectónicos, el arte buscaba distinguirse, y reafirmar su autonomía en relación a la arquitectura, entendida como límite negativo.

Las críticas estaban dirigidas a su condición institucional, y de representación de una sociedad que se lee injusta. Se puede ver acá otra versión de la jerarquía hegeliana, pero entendida desde una perspectiva de los roles. La utilidad de la arquitectura la condiciona a construir a partir de un mínimo consenso: sus formas en la realidad resultan de un acuerdo. Un acuerdo en un momento, como puede ser un proyecto “radicalmente nuevo”; o un acuerdo de continuidad en el tiempo, como podría entenderse la noción de vivienda y familia. Su integración a la vida, es vista como



Prima citá. SUPERSTUDIO (1969)

una acción cómplice.

El arte en cambio, y regresando a la autorreferencialidad y a la libertad total de acción, entiende su relación con el cuerpo social o institucional como una actividad crítica. Como una acción contra, como una re-acción.

Aparte de las acciones concretas de destrucción de la arquitectura⁸, este posicionamiento crítico llevará al accionismo y a la performance a ser prácticas cada vez más frecuentes en el espacio del arte.⁹

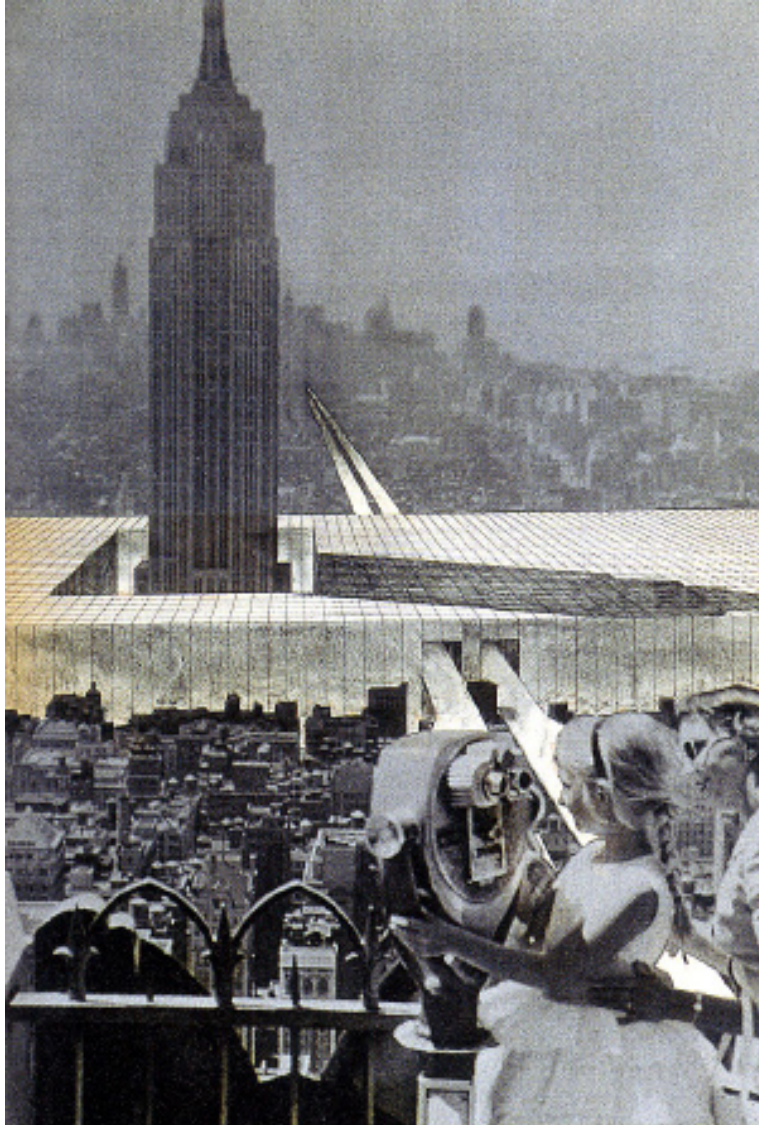
El desplazamiento de la acción-cosa, entendida como producto, hacia una acción directa de cuerpos en el espacio, tendría no sólo una dimensión crítica, sino también como una posibilidad nueva de habitar, un proceso de transformación de la realidad, o de la relación con lo real. Los cuerpos no se entienden determinados por sus contextos-mundo, sino que se reconoce su capacidad creadora de ambientes, de entornos (de mundos) como potencial fundamentalmente humano.

Estas visiones, fueron planteadas principalmente por la Internacional Situacionista entre los años cincuenta y setenta. Las estrategias de *dérive* y *détournement* serán los instrumentos para generación de nuevos mapas de los entornos contruidos y nuevas formas de orientarse. Una descripción “sicogeográfica” de los entornos, “barrios de estado de ánimo”, “realidades de sentimiento urbanas” (Guy Debord en 1957, cutado en Sloterdijk, 2006).

Constant Anton Nieuwenhuys (n.1920) cooperaría colaboraría con Debord desde

⁸ En otra perspectiva un intento de disolución de la materialidad de la arquitectura, podría encontrarse en el proyecto de arquitectura inmaterial de Yves Klein y Claude Parrent. En este caso no vemos el componente crítico, sino una visión en perspectiva inmaterial, aun deudora de los proyectos de reducción radical de principios de siglo.

⁹ Las posiciones críticas, así como el accionismo y las performances tienen una historia propia que puede también trazarse desde las vanguardias históricas.



Monumento Continuo. SUPERSTUDIO (1969)

finales de los años cincuenta y construiría obsesivamente un proyecto que recoge, materializa y amplía los conceptos desarrollados por el situacionismo. En *New Babylon* (1960-1970) Constant propondría un mundo-estrato-secundario de la existencia. Una superficie no orientada en términos de fronteras nacionales, movimientos solares o condicionamientos terrestres localizados. La orientación estará dada por las acciones de los habitantes, entendidas como instalaciones.¹⁰

El proyecto New Babylon adquiere un mayor potencial si se lo interpreta como una descripción del *stato quo*, que como propuesta proyectiva. Descripción del modo de ser de *una sociedad urbanizada desde su acefalismo, asinoidia y movilidad*.

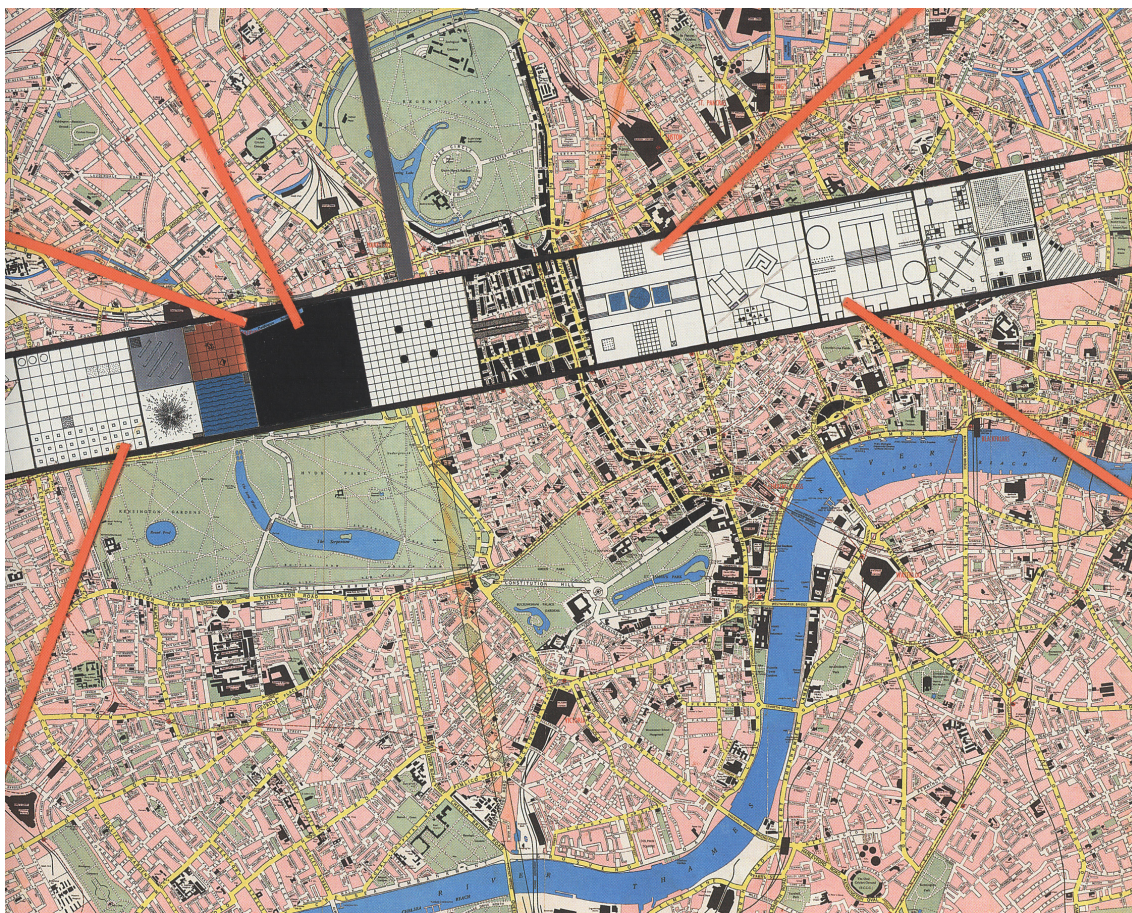
Podemos imaginar este mundo superpuesto en términos físicos, como una representación material de los modos de construcción de entornos, dentro de los espacios construidos, y separado sólo por cuestiones de visibilización y posibilidad de análisis.

Expuesto en 1974 en la Haya en el Gemeentemuseum, las maquetas de *New Babylon* no fueron pensadas para una concretización real. La propuesta es incapaz de pensarse como un colector real, pues exigen la derogación del principio de realidad y suponen haber superado una situación de escasez y trabajo.

Mencionamos en un capítulo anterior la definición del buen soñador que da Proust “*un (mauvais) rêveur est quelqu’un qui va (pas) voir si la couleur qu’il a rêvé est bel et bien là*”.¹¹ Así, un buen arquitecto o una buena práctica de la arquitectura entendida como práctica colectiva, es aquella que enfrenta las consecuencias materiales de sus

¹⁰ Uso aquí el término instalación en el sentido de instalación como obra artística, y de instalación como acción territorial. En ambos casos, la fugacidad en el tiempo es fundamental en un personaje-actor que se supone nómada y siempre móvil, tanto física como creativamente.

¹¹ Las palabras entre paréntesis son agredados propios.

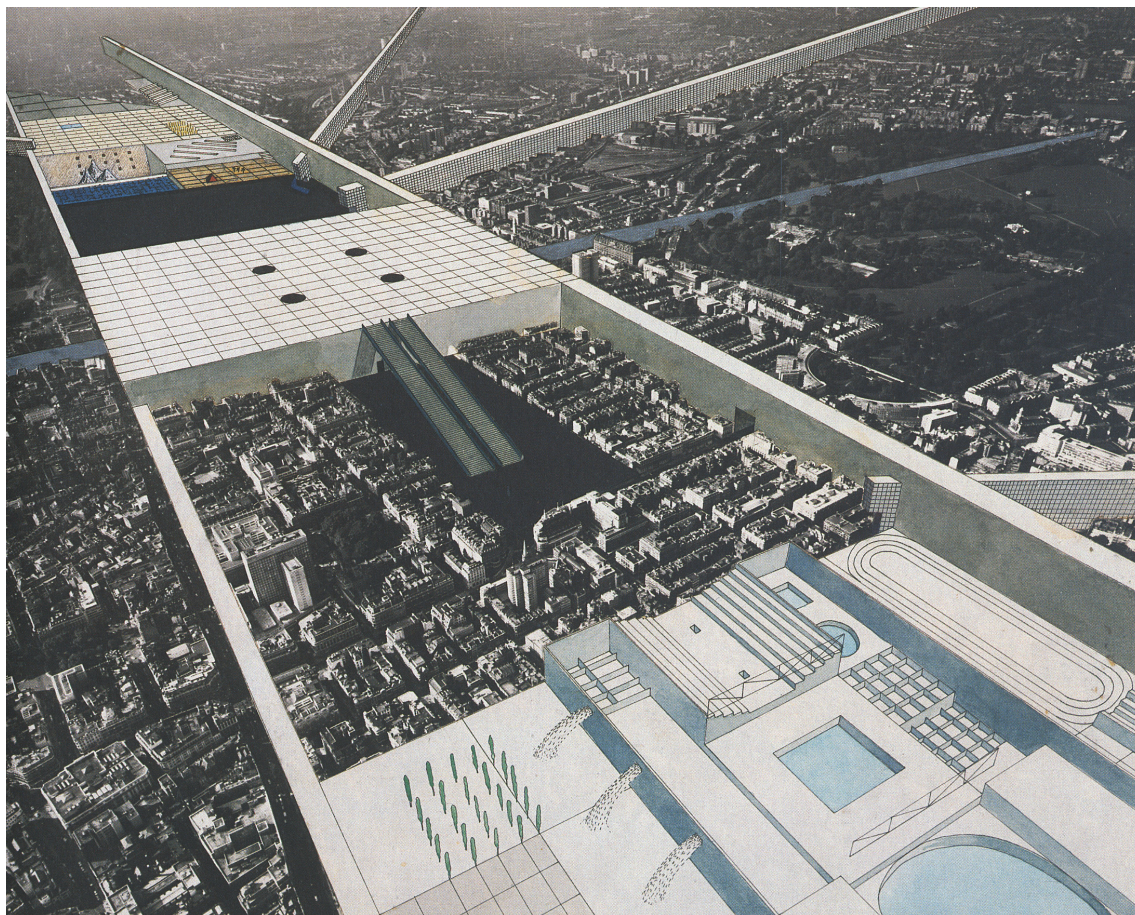


Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. OMA (1972)

acciones y resiste. Y se queda, como el nómada estático de Deleuze, para seguir transformando las cosas. Ajustando y viendo si lo proyectado (*revé*) cada vez *est bel, et bien là*.

Esta práctica sin embargo no es una práctica común. Si es una práctica natural en culturas tradicionales, o en situaciones materiales límite, no es una práctica comúnmente sistematizada por los arquitectos. La arquitectura trabaja en un espacio espeso de coexistencias. El pasado o la historia, no es sólo un material abstracto, es un tejido material presente. Cualquier intento de acción crítica, de propuesta de transformación, construye continuidad. Destruir, eliminar, es una posibilidad sino imposible, lejana.

“es fácil enamorarse de los librepensadores que florecieron en la Francia prerrevolucionaria de finales del siglo XVIII, de los libertarios que debatían en los salones disfrutando de las paradojas de sus propias incoherencias y de los artistas patéticos que divertían a quienes estaban en el poder con sus propias protestas contra el poder. Es mucho más difícil adherir al reverso de esta inquietud bajo la forma incómoda del nuevo orden que impone el Terror revolucionario. De la misma manera, es fácil enamorarse de la loca inquietud creativa de los primeros años posteriores a la Revolución de Octubre, con los suprematistas, futuristas, constructivistas, etc., que competían por la primacía en el fervor revolucionario; más difícil resulta reconocer en los horrores de la colectivización forzosa de finales de los años veinte, el intento de traducir ese fervor revolucionario en un nuevo orden social positivo. Nada produce más rechazo ético que las bellas almas revolucionarias que se rehúsan a reconocer en el cruce del presente posrevolucionario la verdad florecida de sus propios sueños acerca de la libertad.” (Slavoj Žižec, 2006 p.13)



Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. OMA (1972)

4 Horizonte negativo escenarios resistentes

El período que Martine Bouchier describe como de Destrucción coincide con una crítica profunda a los postulados, y los resultados materiales del movimiento moderno en arquitectura.

Las mayores críticas al funcionalismo encontrarán una respuesta en propuestas más sensibles a nociones de especificidad cultural, y una más cercana observación de las formas de habitar, entendidas como situaciones culturales complejas. En muchos casos estas propuestas cayeron en otra forma de funcionalismo, al querer hacer coincidir exactamente el patrón encontrado con el patrón propuesta.

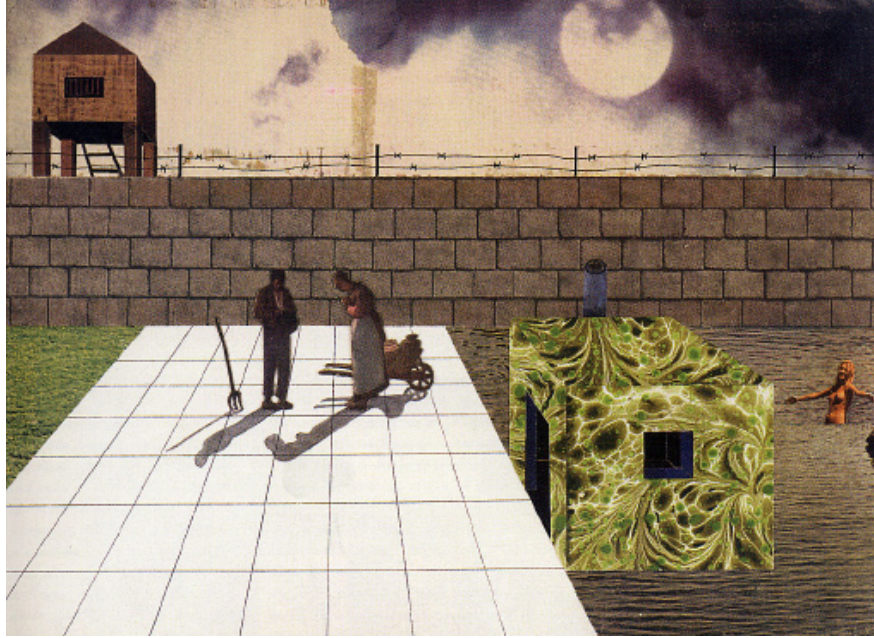
En este sentido es muy valioso el trabajo de N. J. Habraken, quien supera esta situación en su libro *Supports: an Alternative to Mass Housing* (1972)¹²

De una observación en el tiempo de los procesos de ocupación del espacio residencial, no deduce una forma de articulación (inevitablemente rígida), sino un espacio contenedor flexible.

Desde otra perspectiva, la posibilidad de un horizonte material finito lanzará a la arquitectura a pensar formas alternativas de la ocupación sobre la tierra. La crisis de los recursos energéticos y las primeras imágenes de la tierra, son sólo dos elementos que ayudan a dibujar un escenario interior y finito.

Un escenario de nuevo comienzos, que no encontrará respuestas plausibles entre los arquitectos. Más bien las imágenes de los propuestas proponen escenarios extraterrestres, muy influenciados por la nueva tecnología aeroespacial. Cuando se quieren propuestas reales, son difíciles de tomar en serio o son francamente ridículas.

¹² Otro aporte fundamental de Habraken será el trabajo acumulado en los SARS y en *The Structure of the Ordinary. Form and Control in the Built Environment* (MIT Press, 1998)



Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. OMA (1972)

Las propuestas más serias, no se entienden como propuestas reales, sino como ejercicios para empezar a pensar de otra manera la escala y las consecuencias de la construcción material del ambiente.

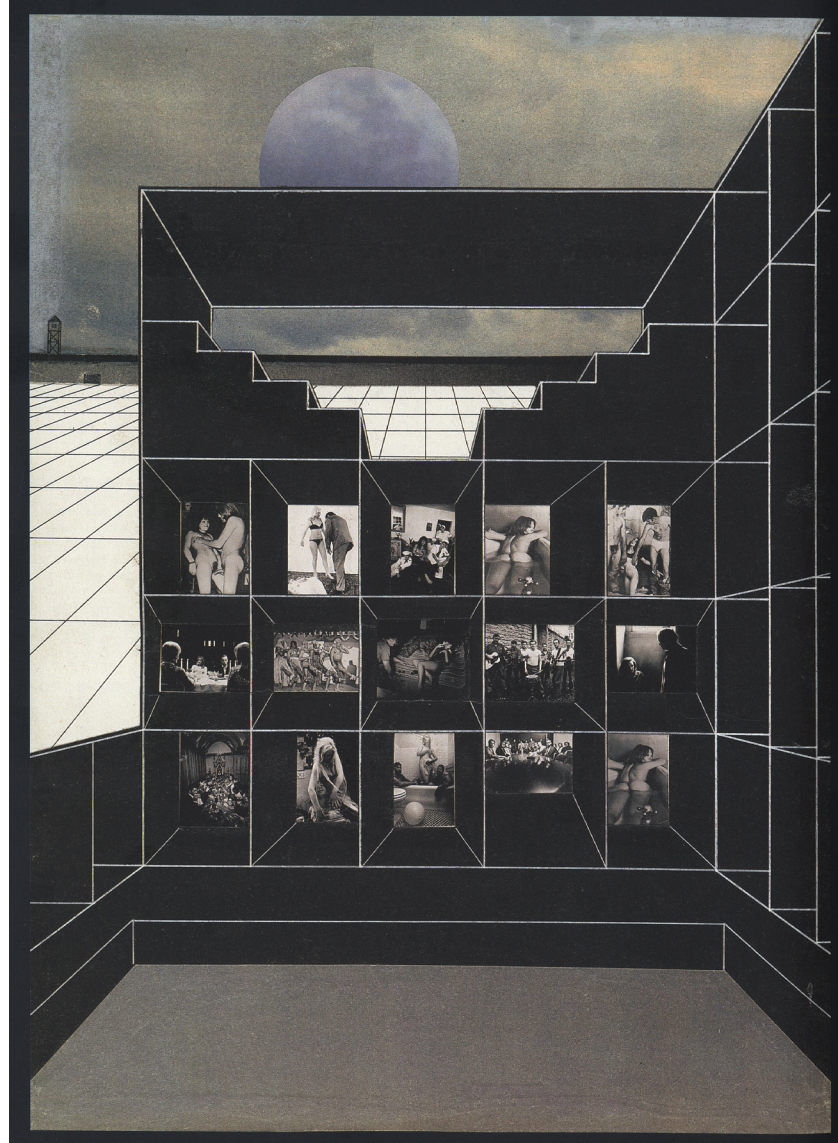
Este conjunto de imágenes y de proyectos no-tópicos, que se contentan con el diseño de realidades paralelas¹³, termina por construir un horizonte negativo para la propia posibilidad real, tópica, de la propia arquitectura.

Para terminar presentamos dos acciones desde la arquitectura que intentan una superación de este escenario negativo. Ambas son acciones de habitación, actos de “quedarse”, y al quedarse borrar representación y empezar de nuevo, acción cercana al *détournement* situacionista. En ambos casos los actos de habitación hablan de muros.

El primer proyecto es Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, propuesto por OMA en 1972. Exodus, se plantea como una crítica a la inocencia y optimismo ingenuo de la arquitectura visionaria de los años sesenta (Koolhaas, 1988, citado en De Caeter y Heynen, 2005). Hay que lidiar con lo que hay, y en especial con lo negativo: el proyecto tiene incluso un origen en la pregunta previa sobre la condición habitable del Muro de Berlín. La respuesta es un interior, metáfora de un mundo finito, y en donde las respuestas habitación son grados de intensidad y regulaciones a partir de narrativas grupales o individuales. Este muro concentra espacios-narrativas fuera (o quizás dentro) de un mundo-fondo.

El segundo proyecto es Bunker Archéologie de Paul Virilio. En él Virilio recoge el

¹³ En este sentido, es interesante el comentario de Peter Sloterdijk en relación a los proyectos del nuevo urbanismo, en el que se intenta transferir “ciudades fácticas a meta-ciudades literalmente metafóricas, es decir elevadas y apiladas”. Esferas III, p499.



Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. OMA (1972)

registro de los Bunkers que el ejército alemán construyera en las playas del norte de Europa durante la segunda guerra mundial. Estas estructuras militares dispersas, conocidas como el Muro Atlántico, serán fotografiadas y documentadas por Virilio entre 1958 y 1965. En 1975 el trabajo será reunido y expuesto en el Museo de Artes Decorativas de París entre diciembre de 1975 y enero de 1976.

El trabajo puede verse como un estudio de fascinación y a la vez de superación de una experiencia terrible a través de sus huellas en el territorio. Si bien este trabajo pudo quedar sólo como un documento que “cerrara un capítulo”, nos interesa la manera como este extenso trabajo de convivencia con estos objetos horribles (en el sentido de horror), se transformó en una experiencia positiva de construcción de arquitecturas. A partir de estas observaciones y su estética Paul Virilio junto a Claude Parrent diseñarían la capilla de Sainte Bernadette, además de otros proyectos que publicarán en su revista “Architecture Principe”.

La superación del horizonte negativo no pasa por “borrar”, sino que se “queda”. Es un acto de transformación por repetición, y en su repetición cambiar la relación con las cosas. El poder de la facultad habitar las cosas sobre el fantasma fetichista de nuevas cosas y nuevos comienzos.

CONTINENTES IV. Con sistere

consistir (del lat. *Consistēre*) 1. intr. Dicho de una cosa: Estribar, estar fundada en otra. 2. intr. Ser efecto de una causa.3. intr. Desus. Se decía de lo que está y se cría encerrado en otra cosa.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

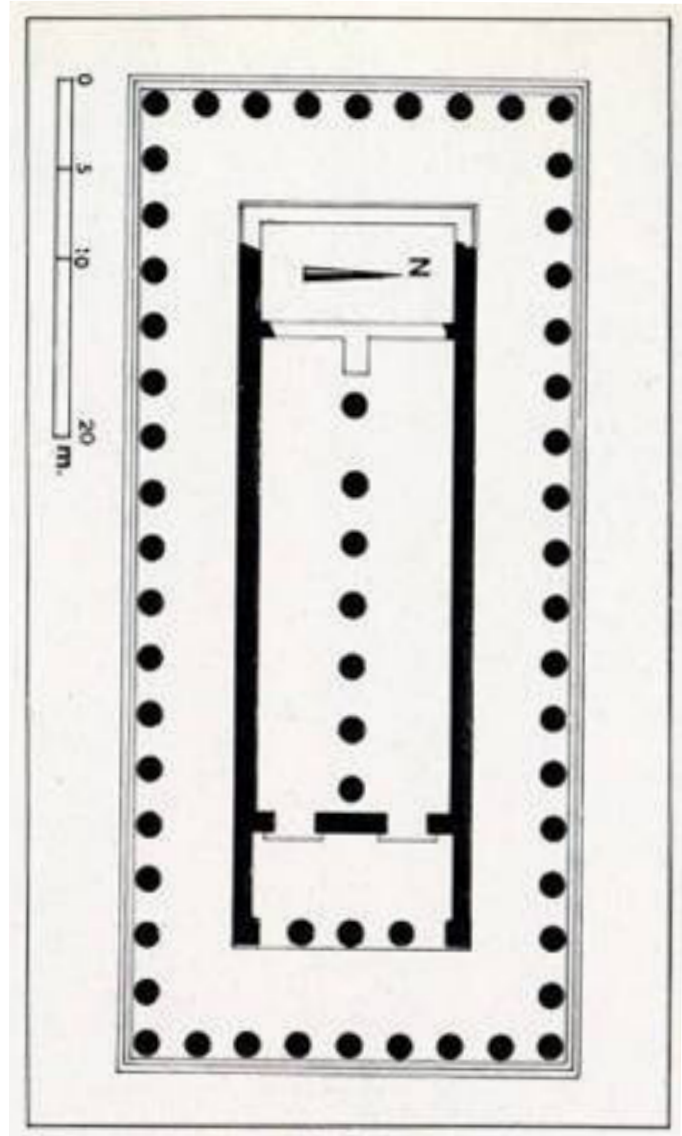
1 Consistencia e inmersión

Mencionamos antes la facultad de creación de mundos, de medios (*milieux*) aparentes, como facultad fundamental del ser humano. El ser ex-sistente, intenta con-sistir. O más bien, consiste a través de la construcción permanente de espacios de inmunidad.

Este intento de consistencia se ha manifestado como intento de religarse con una situación perdida o ideal; o como generación de un vacío que regule o controle los efectos de situaciones-elemento, entendido acá lo elemental como aquello de lo que no me puedo sustraer.

Los muros que intentan religar, están referidos a algún dios. Sea este el dios vivo, el dios de la razón o el dios de los poetas¹; y hay en sus propuestas un componente de absoluto, de situación definitiva o verdadera. La arquitectura en estos casos está vista como soporte de representación o como soporte de ritualización.

¹ Según categorización de Alain Badiou (1998) en “Breve tratado de ontología transitoria”



Heraion de Paestum

Los muros, y las paredes, que regulan los elementos construyen sobretodo una historia del habitar inmerso en lo artificial. Son reguladores de exterioridad elemental, sea esta climática o humana.

Pero los medios elementales son cada vez más complejos, así como sus mecanismos de regulación. Las paredes que antes protegían del frío y daban seguridad, son impotentes al control del paso conexiones inalámbricas².

Incluso en un nivel de protección elemental, las formas de guerra urbana han hecho posible imaginar los muros como situaciones transparentes, o al menos con un “ojo” detrás.³

Repasemos algunos de los intentos de construcción de consistencia.

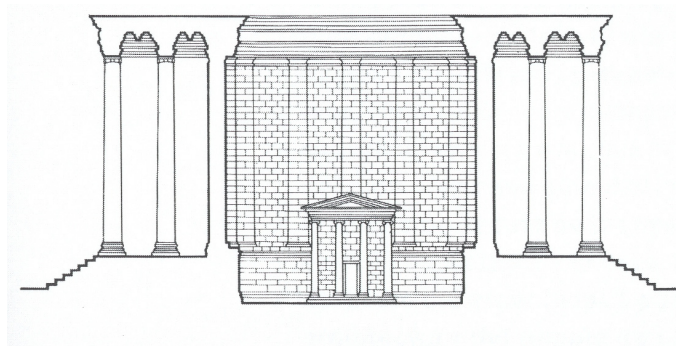
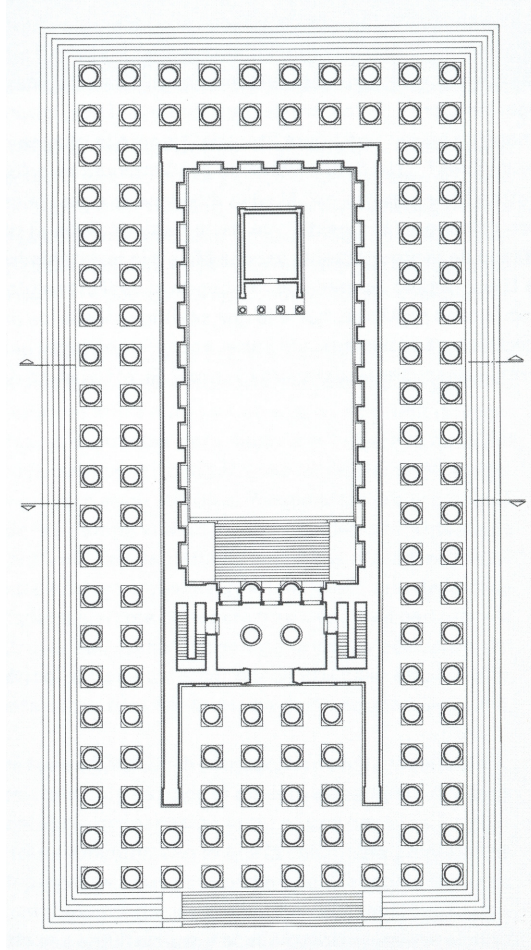
2 Inmersión en el secreto

“...en las culturas tempranas la frase *Dios ha muerto* rige plenamente en su primera formulación *El muerto es Dios*,...” (Sloterdijk, 2006, p. 338)

De esta manera se puede resumir el paso del espacio de los muertos, el thanatotopo, al espacio de los dioses, el theotopo, entendido como una continuidad. Si el ser humano es un mortal, no lo es sólo en la medida en que es consciente de su propia muerte, sino sobretodo porque convive con sus muertos. Los tiene a la espalda, como antepasados.

² Una situación de acceso como la internet, también ha generado ya sus propios mecanismos de protección. Estar en internet, visto como una forma de estar en el agua, crea un programa que te “libera”, te da “espacio” durante tu jornada ante el computador.

³ En “*À travers les murs. L’architecture de la nouvelle guerre urbaine*”, Eyal Weizman detalla las formas de guerra desarrolladas desde la inteligencia militar de Israel. Lectores térmicos detallan la actividad tras los muros, como una ecografía. Medir los cuerpos y ubicarlos, pero los cuerpos son dibujados como objetivos.



Templo de Apolo en Didyma (300 a.C.-40 d.C)

Las formas de lidiar de lidiar con ellos de forma colectiva tomarán las formas del culto. En términos arquitectónicos podríamos generalizar estas formas en dos tipos fundamentales: aquellos dispositivos de celebración ritual y las “casas de los dioses”.

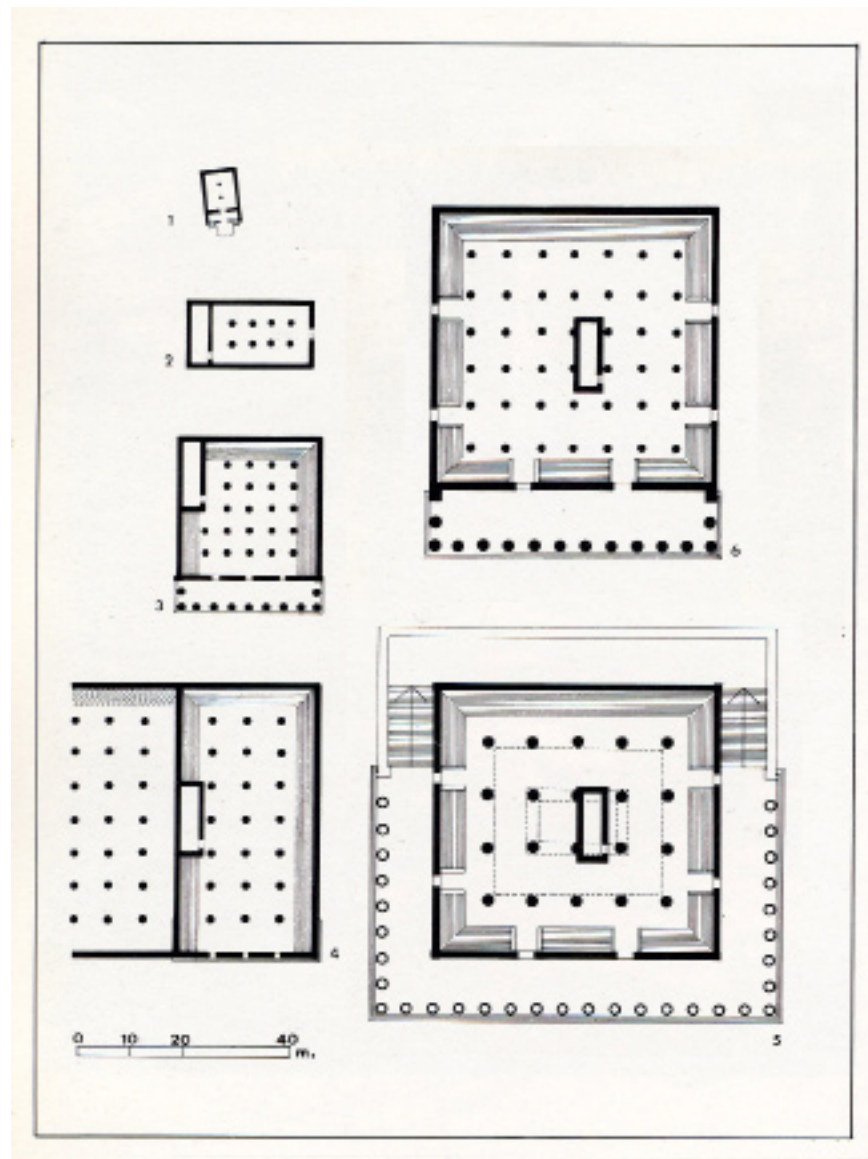
En ambos casos la localización tiene una importancia fundamental, pues supone cierto de nivel de proximidad con los muertos-dios. Sea a través de un gesto suyo, una acción o una identificación con alguna forma de la naturaleza.⁴

El dispositivo de celebración ritual podría estar representado en el tipo de la plataforma ritual. Sea esta vista como altar, o gran pirámide trunca.

La casa del dios, supone una situación particular entre las formas de las cosas-lugar. Si bien mantiene las cualidades de los dispositivos celebratorios, su estructura formal tiene niveles de correspondencia con la construcción de las casas de los mortales. Esta relación de semejanza está emparentada con la observación de Hegel y el período clásico, en donde las formas representativas de la naturaleza (como el obelisco) pasan a desaparecer en favor de una forma no dependiente (la geométrica entendida como sistema constructivo paralelo).

El templo griego sería el ejemplo prototípico de este momento, y en donde resaltaremos el proceso de construcción de espacio interior como espacio de inmersión en el secreto. Inmersión que cada vez involucra a más personas, a una noción de colectivo ampliada, y que puede llevarnos hasta la idea de iglesia de congregación o al salón de reunión de cualquier logia.

⁴ Podríamos añadir a la pirámide como enterramiento, en donde la tumba misma es entendida como nueva forma sagrada.



Telesterion de Eleusis. Planos sucesivos (de 1200 ac a 500 ac)

Imaginemos que en un principio hay un muerto, cubierto, encerrado, y a un grupo alrededor. En un segundo momento está el espacio del muerto, el vacío que su cuerpo ocupara, es compartido por un especialista: el sacerdote, el médium. Un guardián del secreto. Alrededor estará el grupo, que esperará los resultados de la consulta. El “alrededor” es un espacio extendido de la ubicación ritualizada del dios, espacio umbral entre el exterior inmanente y una realidad trascendente.

En un tercer momento se puede hablar de un espacio ampliado del secreto. El espacio interior se hace accesible a un mayor número de personas en momentos especiales dentro de un calendario ritual.

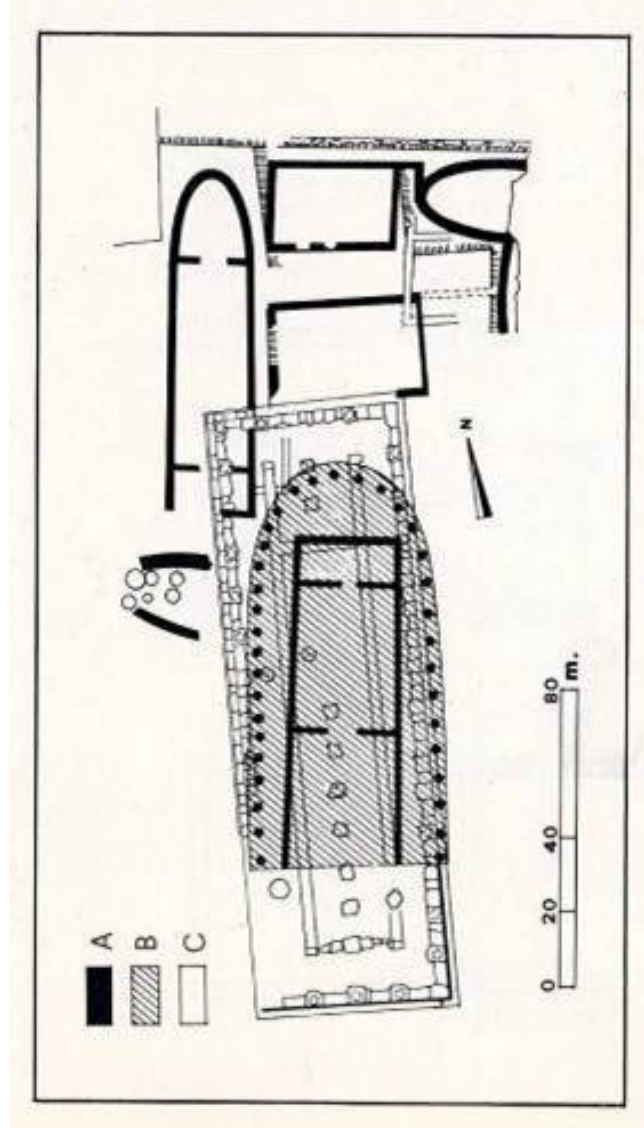
Es interesante notar, en un nivel estrictamente formal, que esta ampliación del espacio interior por requerimiento ritual, no va necesariamente acompañada de un mayor espacio liberado.

El espacio interior es un espacio *ocupado*. Los peristilos, entran al templo en la forma de un laberinto hipóstilo. Un laberinto, como un espacio no orientado, como espacio suspendido, en donde los límites del espacio necesitan ser borrados como estrategia de percepción.

Borges describiría así un laberinto hipóstilo:

*“no habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene anverso ni reverso
Ni externo muro, ni secreto centro”*.⁵

⁵ Extracto del poema “Laberinto”, en *El Elogio de la Sombra*.



Apollon de Thermos. Planos sucesivos (fase a: IX ac; b: VIII ac; c: VII ac)

En él nuevamente, la *cella* aparecerá como un espacio herméticamente controlado⁶ y alrededor del cual otros ritos serán desarrollados y otras jerarquías de acceso compuestas.⁷

En el espacio de la casa griega, los dioses andarán sus propios lares. Presencias que fuera de control del rito pasarán a ser fantasmas, que requerirán de otros modos de combate y protección.

3 Inmersión la esfera de lo Uno.

En las inmersiones rituales en el secreto, entendidos como actos de religar con un orden regido por los muertos-dioses, la arquitectura creaba un entorno favorable. La casa de los dioses, recibía a las representaciones sobre sus muros o cobijaban sus esculturas colosales. Podríamos decir que había un intento de consistencia en un acto ritualizado, y un espacio de intensidad especial, el espacio umbral, lo cobijaba.

En el mundo del renacimiento el intento de consistencia buscan otra relación con el objeto construido, con el objeto proyectado.

Dios, el infinito, el hombre, la naturaleza buscan una posición. Y una posición en un orden físico-geométrico, al menos en el campo de la representación. La invención del dispositivo de la perspectiva, puede ser entendida no sólo como una técnica de representación fiel de la realidad, sino como una forma de ordenamiento del espacio en el campo de la percepción.

⁶ Diferenciamos acá la existencia de la *cella* (casa del muerto-dios) del laberinto descrito por Borges. Este es una sala hipóstila para el rezo musulmán, en donde la imagen de cualquier dios ha sido evacuada.

⁷ La explicación de la inclusión de columnas al interior del espacio del templo griego por cuestiones estructurales, no nos parece suficiente. Presentamos en la secuencia de imágenes de la página xxx, dos situaciones en las que se comprueba la capacidad técnica para cubrir la luz del templo y la decisión de incluir las columnas por motivos estéticos.



Job in distress. Hendrick Goltzius (1616)

Anne Cauquelin (2000) llega a proponer a este dispositivo como el origen de una forma de ver, entendida como una percepción en profundidad. Figura, fondo, línea de horizonte, son creaciones que articulan nuestra forma de ver.

En el espacio del templo, de la iglesia cristiana del renacimiento, las formas de representación intentarán ir más allá de las formas superpuestas a los muros y a las esculturas contenidas en su centro.

La forma misma esperará ser regida por un ideal geométrico. Ideal desde la forma del Uno de lo Bello, o del Uno como infinitud de dios.

La geometrización del obelisco en la Estética de Hegel, controlaba por abstracción una forma natural. Los geómetras-arquitectos renacentistas proyectarán, de manera inversa, formas de acercar una realidad material a un ideal geométrico.

La obsesión esférica de las iglesias del renacimiento ha sido ampliamente discutida, así como la imposibilidad material de representación en su tensión con los aspectos prácticos del uso de los propios edificios (Evans, 1995). Leonardo da Vinci haría el intento más próximo a acercar la perfección de la forma esférica a su representación en una construcción arquitectónica. Un edificio de planta circular, contenido por muros-galerías que sirven a la ubicación de un público. En el centro de este espacio se yergue una columna, de la mitad de la altura de las galerías, en donde un orador sostendría un discurso.

El centro de la esfera contiene a la palabra, una palabra aparentemente laica. La palabra de la razón.

Pero lo que llama la atención del esquema de da Vinci, es la estrategia para construir



La caída de Faetón y La caída de Icaro. Hendrick Goltzius (1588)

ese centro en todas las dimensiones. En el templo no podía evitarse la asimetría entre el suelo y el cielo-techo. Las soluciones intentarían construir la bóveda, cúpula celeste opuestas al suelo, inevitablemente plano. La forma más próxima a una coincidencia perfecta entre la esfera geométrica y el edificio esférico, no habría sido construida en el renacimiento sino durante el período romano. En el Panteón de Adriano, una esfera perfecta puede ser inscrita, y rige el diámetro en horizontal y en vertical. Pero mantiene siempre la distinción entre suelo (horizontal) y bóveda (celeste). Leonardo opta por una estrategia *paralela*. En horizontal la simetría del círculo garantiza poder encontrar la ubicación central. En vertical él elige eliminar el techo, entendido como bóveda, y en cambio imaginar otro círculo, idéntico al suelo en términos geométricos y plano. Un plano de cielo circular.

El espacio está constituido en la tensión entre dos círculos en paralelos, y contenido por un *muro* circular.

El proyecto nunca llegó a ser construido. Ni siquiera pasó de la etapa esquemática del dibujo que presentamos. Pero no podíamos dejar de mencionar este primer ejercicio construcción a partir de una simetría horizontal⁸.

4 Inmersiones estéticas

Como tercera forma de consistencia como inmersión hablaremos aquella que puede referirse a la reunión (re-ligión) del dios de los poetas. Siguiendo la clasificación de Alain Badiou, la primera inmersión correspondería a la del dios vivo de la religión; la segunda, al dios de la razón, marcada por la geometría y el hombre; la tercera, la del dios de los poetas, estaría definida por un intento de reunión como fusión.

⁸ Será Mies van der Rohe quien en el siglo veinte reoriente la composición de sus espacios a partir de una inversión de un simetría vertical, a una simetría horizontal.

Este intento de inmersión como fusión, corresponde con el arte romántico de la Estética, e intenta una doble reincorporación.

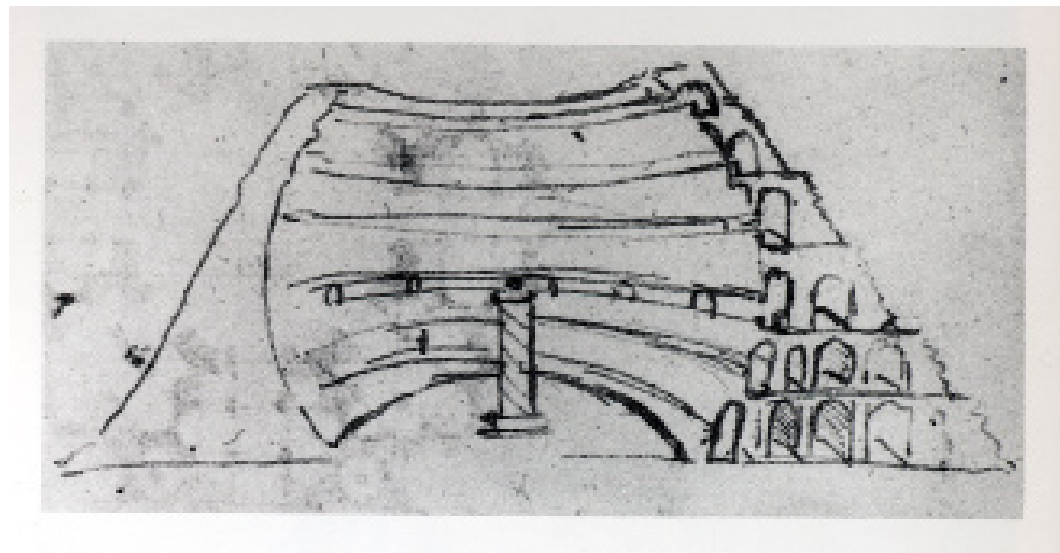
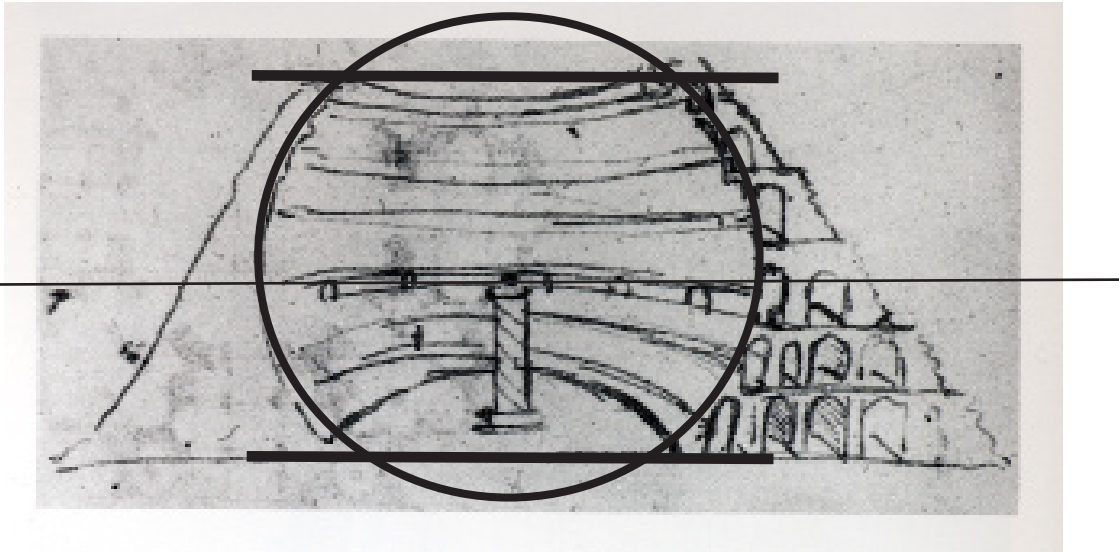
Por un lado un proceso de coincidencia con una subjetividad personal entendida como un interior verdadero. Por otro lado, una ubicación ideal de este interior-subjetividad en el espacio de la naturaleza. Una re-unión, pero desde una perspectiva estética. Lo vimos antes con la desmaterialización hegeliana y la obra de arte total. La función del arte (antes fue la religión y luego la razón) no depende ya de cuestiones materiales, sino de la inmaterialidad de la palabra o de la reflexión/proyección de un interior.

Así surge una nueva manera de entender lo exterior natural. El paisaje, como categoría estética y entendido como contraparte interior, en una relación que espera lo absoluto en la noción de lo *sublime*.

En el campo de la producción artística podemos relacionarlo con el concepto de obra de arte total que discutimos anteriormente.

En el espacio de la arquitectura doméstica la imagen de la casa de campo y la perspectiva pintoresquista, integrarían una nueva valoración de lo privado como nuevo espacio del secreto, ahora entendido como protección de la privacidad.

Augustin Berque (2009) ha mostrado cuánto esta construcción de la noción de paisaje y naturaleza, es una construcción estética y de clase, una proyección del ocio, contra el fondo de una construcción real del territorio. Construcción real a partir del trabajo agrícola p.e., que por su condicionamiento material-real, será puesto en una categoría inferior en relación a la idea de goce, disfrute estético. La capacidad de *espanto* en lo sublime, aparece como idealización de un mundo en transformación.



Apunte de edificio esférico. Leonardo da Vinci (alrededor de 1490)



Roden Crater (detalle interior). James Turrell (1978-presente)

Pero este horizonte tiene vida corta. Las transformaciones en el campo de la producción y desarrollo urbano en el siglo xix y principios del siglo xx, harían a la vez imposible sostener esa estética como proyecto, a la vez que la mantendrían como situación escape.

5 Una inmersión en el muro

Repensar la arquitectura y repensar la habitación fue una tarea compartida de los arquitectos de principio del siglo xx. Una nueva sociedad, de la mano de una nueva forma de visibilización. Gran parte de las respuestas fueron de la mano de una racionalización de la vivienda, sea desde el punto de vista técnico constructivo o desde la distribución misma del espacio.

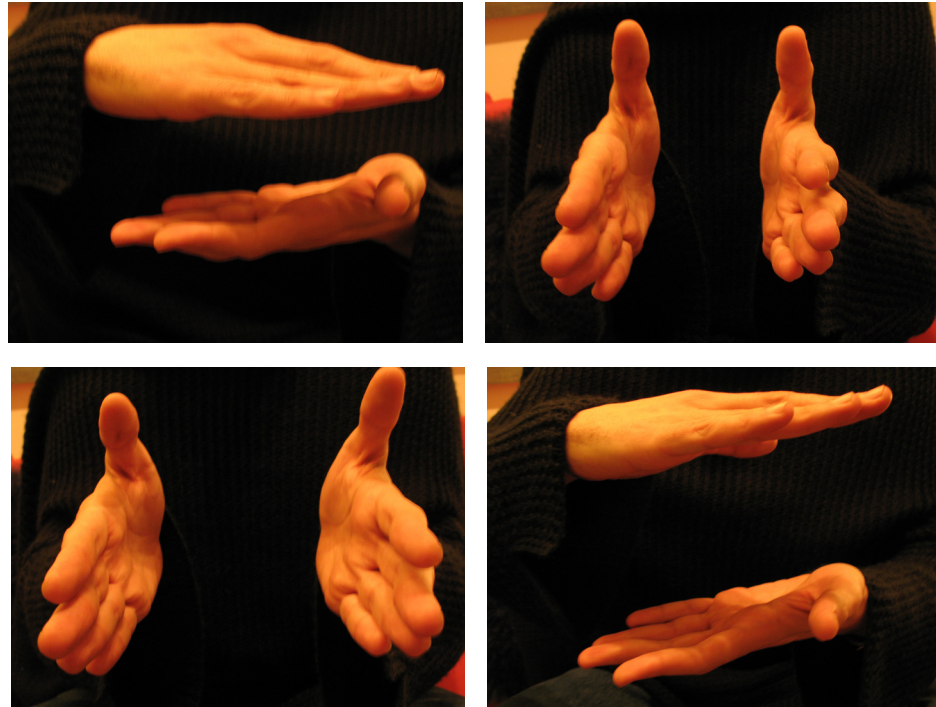
El *Existenzminimum* como objetivo en una visión positivista y científica de pensar la casa o la arquitectura en general.

La refundación de la arquitectura tuvo dos direcciones básicas: repensar la casa desde su función y racionalidad⁹, o desde una acomodo, más en términos estéticos y de representación, al espíritu de los tiempos.¹⁰

El trabajo de Mies van der Rohe se distanciará pronto de ambas perspectivas, instalando otras coordenadas para pensar el espacio habitable, y desde ahí a la arquitectura misma

⁹ La noción de máquina de habitar acuñada por Le Corbusier podrá escapar a esta clasificación estrecha.

¹⁰ Bernard Huet ve en este acomodo al espíritu de los tiempos mas que una ruptura una continuidad en las ideas del siglo xix.



Fotos Mariella Agois.

Revisaremos los proyectos de las casas patio y una secuencia de sucesivos ajustes en proyectos reales (no construidos), como ejemplos de reflexión sobre la arquitectura.

Los proyectos de las casa patio fueron ejercicios personales que Mies van der Rohe desarrolló de manera constante a lo largo de casi ocho años, entre 1931 y 1938. Empezados cuando contaba con cuarenta y cinco años, son ejercicios reflexivos de madurez. Una reevaluación de los postulados que regían su ya reconocida trayectoria como proyectista.

Sus casas de ladrillo de los años veinte y en especial la planta de la casa de ladrillo de 1924, son íconos de la relación entre el grafismo de Stijl y su transferencia a una situación arquitectónica por el mecanismo intermedio del plano.

En 1929, la construcción del Pabellón alemán en la feria internacional de Barcelona, marcaría otro punto de referencia en la trayectoria proyectual de Mies van der Rohe. En él un sistema formal estructural ha tomado forma. Los planos horizontales tensados por columnas metálicas y planos de cierre libres de condicionamiento portador.

Si este proyecto es un antecedente fundamental de la serie de casas patio, hay una diferencia importante entre ellos. El pabellón es una situación de tránsito, de paso¹¹. Las casas son estructuras para quedarse.

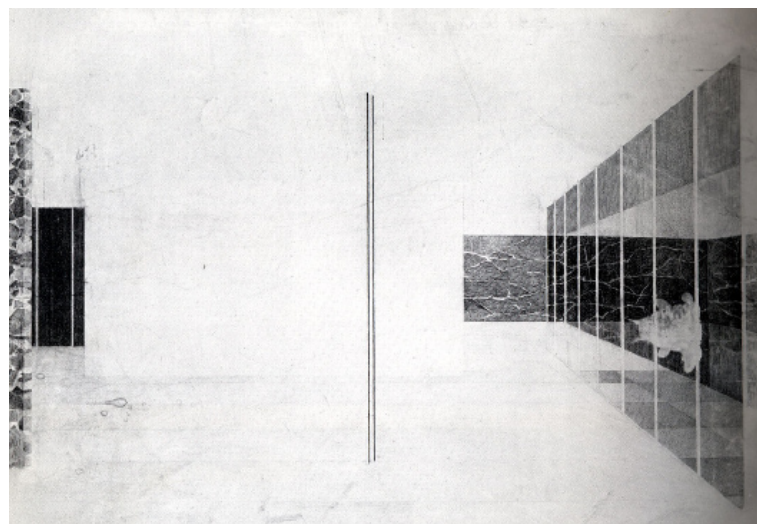
Proponemos que el ejercicio de las casa patio son formas de inmersión en el *muro*. El muro entendido como estructura fundamental de la arquitectura. Como límite formal del espacio.

Al revisar los proyectos, vemos que hay una primera estructura masiva que se dispone

¹¹ Ver “Figures, Doors and Passages” en Robin Evans (1997)



Perspectiva interior Casa Resor. Ludwig Mies van der Rohe (1937-1939)



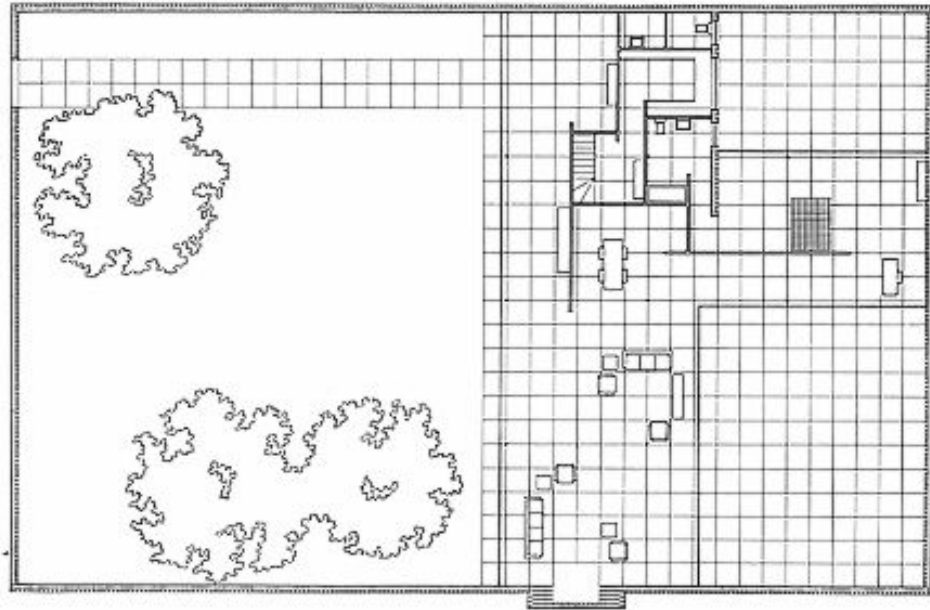
Perspectiva interior. Pabellón Barcelona. Ludwig Mies van der Rohe 1928-1929)

de dos direcciones. Un muro que cerca y aparta una porción de espacio, y en sentido vertical dos planos paralelos: uno como suelo y otro como techo. Esta estructura base genera los límites fundamentales del espacio, así como distingue de manera sutil las partes expuestas a la intemperie de las partes climáticamente controladas.

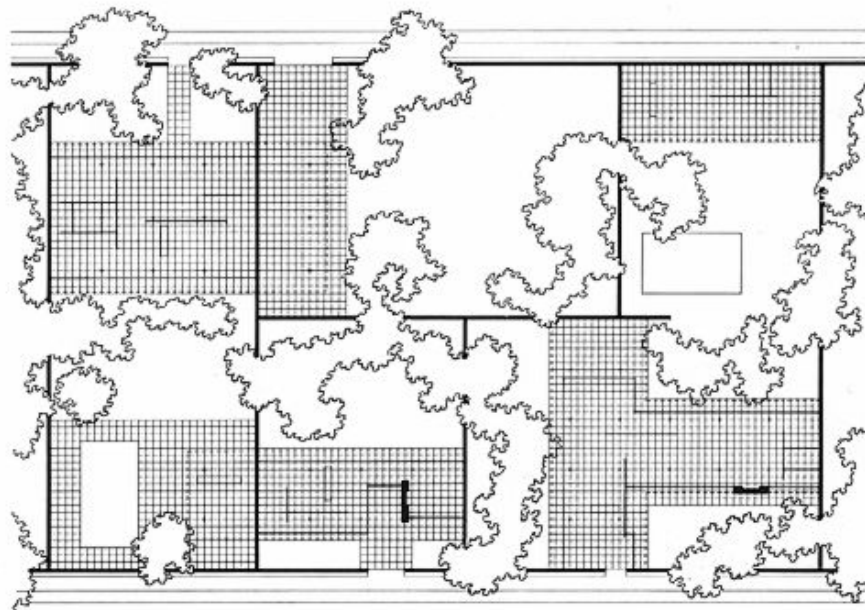
El descubrimiento o la invención del dispositivo de simetría horizontal hecho en la construcción del pabellón Barcelona, está en la base de la definición de esta estructura doblemente paralela. Teniendo la altura del ojo humano como eje de desplazamiento perceptual, las distancias entre los planos horizontales estarán próximas a los 3.20 metros.

Al interior de esta estructura los muros interiores regularán los espacios interiores, pero nunca llegando a los bordes. Fuera del muro continuo que construyen la doble simetría paralela, los elementos de cierre estarán compuestos por planos completos de vidrio.

Así, en cualquier posición los límites reales, a nivel visual, serán siempre aquellos del muro continuo. Haciendo de interiores y exteriores una situación ambigua o sutil. El espacio dibujado en las casa patio es un espacio a la vez exterior e interior, donde la naturaleza está permanentemente incluida. Anotemos que en estas casas, la idea de lo natural es la idea de una naturaleza artificialmente construida. Han sido anotadas las relaciones con la arquitectura oriental y en especial con la arquitectura japonesa, y los jardines de contemplación.(Blaser, 1996) Pero en las casas de Mies la distinción no es tan clara. La continuidad del muro no contiene una división, sino una inclusión de espacio exterior e interior. Podría decirse que más que casas patio, en el sentido de casas *con* patio, estas lo son en la medida en que es un exterior(el patio) el que es colonizado, el que es habitado.El interior que se dibuja es todo exterior y todo interior.



Casa Patio. Ludwig Mies van der Rohe (1934)



Conjunto de casas Patio. Ludwig Mies van der Rohe (1930-1944)

Los mecanismos paralelos no se limitan a la simetría horizontal.

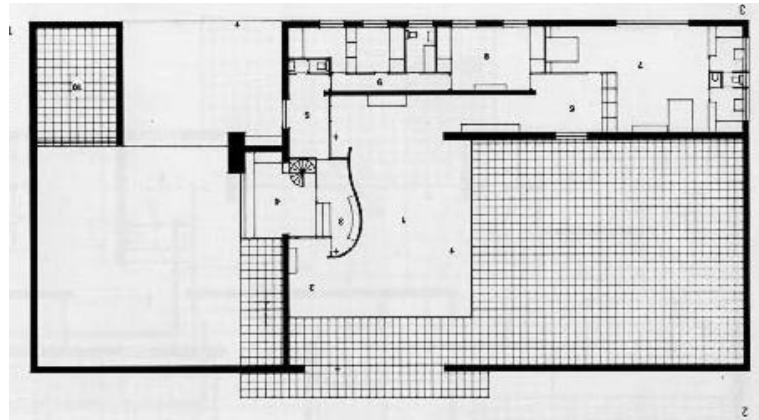
Esta está reforzada por los efectos de reflexión de los materiales, y por una luz lo más uniformemente distribuida. Para esto se intenta un equilibrio óptico entre el suelo y el techo, “ajeno por completo asociada a la luminosidad cenital asociada a los atrios históricos” (Abalos, 2000)

Esta atmósfera en suspensión y que tiene como atractor al plano horizontal compartido por la línea de horizonte y la altura del campo visual, no puede dejar de hacernos pensar en una dimensión *esférica*, entendida en los términos del renacimiento. Pero esta dimensión esférica o espacial, está regida por la percepción humana, y no por un intento de ajustar las formas construidas a los ideales de las formas geométricas.

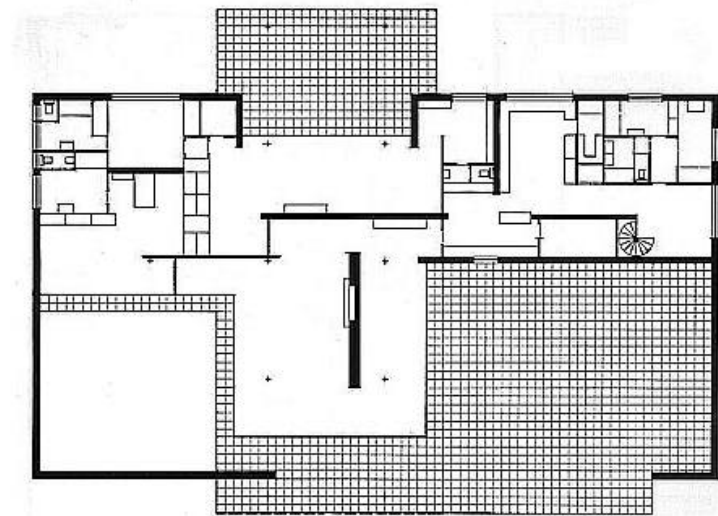
Además esta esfera paralela, encierra un espacio de naturaleza artificial. No es una oposición objeto-naturaleza. La esfera lo contiene todo. Pero para ello *todo* se hace artificial e interior. Visto así podría decirse que en su condición abstracta e ideal, estas casas pueden ser entendidas como un manifiesto del espacio continuo. Del espacio artificial a ser ocupado por sucesivos actos de habitación.¹²

En encargos no contruidos del mismo período, Mies seguirá confrontando estas propuestas. A partir de la coyuntura de estar en un lugar real y confrontado a una naturaleza concreta, hará modificaciones sustantivas en los proyectos. En especial en la naturaleza del muro de cierre horizontal. En estos proyectos, se construyen los “patios” como zonas intermedias; espacios de regulación progresiva con el exterior; un espesor de distancia entre la casa misma, y el exterior entendido como extensión.

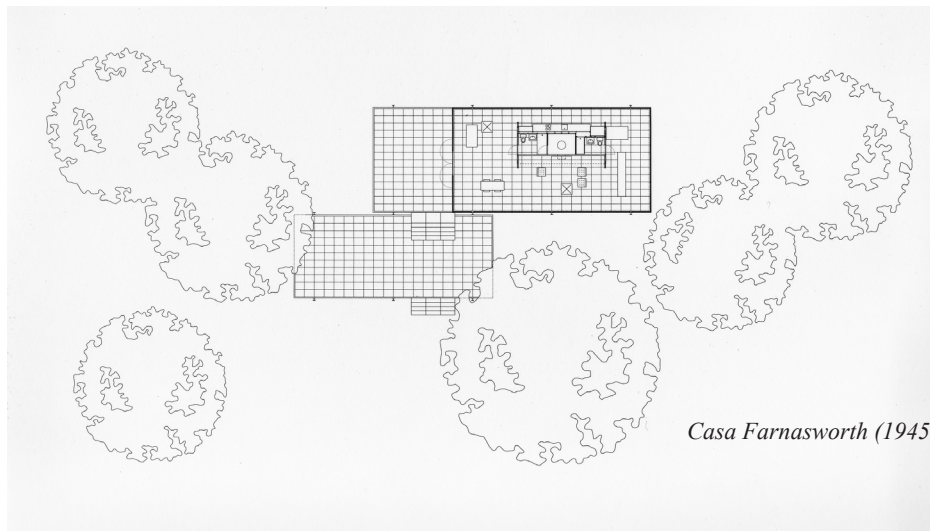
¹² Pienso acá en términos de las grandes superficies climatizadas, entendidas como espacios flexibles y libres para cualquier ocupación.



Casa Ulrich Lange (1935), Ludwig Mies van der Rohe



CaCasa Hube (1935) Ludwig Mies van der Rohe



Casa Farnsworth (1945-50) Ludwig Mies van der Rohe

Puesto en secuencia, podría considerarse a la casa Farnsworth como una radicalización de la oposición, y la autosuficiencia de los planos horizontales a la hora de constituir/definir un espacio.

6 Inmersión en el puro artificial

La transformación más radical en la construcción de cosas lugar desde el punto de vista de la tecnología, no estará en las posibilidades materiales de cubrir más luz o de soportar más carga. Si algo ha transformado la naturaleza de nuestros interiores, es la capacidad de control del clima. Por la posibilidad cada vez mayor de aislamiento de nuestro elemento atmosférico.

Las islas artificiales climatizadas¹³ empezarían como espacios de control para el crecimiento de plantas en territorios extraños. Estos invernaderos, desarrollados en Europa en el siglo xix, permitieron un control del clima, y así desarraigos botánicos. Una pérdida de la necesidad de localidad para ciertas especies. Hoy el paisaje está plagado de invernaderos de tiempo total, en los que los ciclos día y noche son rotos; así como las condicionantes estacionales.

Los invernaderos botánicos, tendrán dos manifestaciones colosales en el campo de la arquitectura: la construcción de Wilhemina¹⁴ y el Palacio de Cristal de Joseph Paxton. Concebido para la Exposición Universal de Londres de 1851, el Palacio de Cristal era una estructura de hierro y vidrio de 563 metros de largo por 124 metros de ancho, teniendo en la zona central una altura de 33 metros. Probablemente el mayor

¹³ Expresión de Peter Sloterdijk.

¹⁴ “Las ideas de la isla artificial climatizada se vinculaban con las de la urbanística utópica y el orientalismo, como, por ejemplo, durante la construcción de Wilhemina, cerca de Stuttgart, comenzada en 1842 y acabada en 1853: un castillo de cuento, de cristal y hierro fundido, que juntos producen un efecto suntuoso de aislamiento: aquí, la fuerza ensimismadora del paisaje invernadero forma una simbiosis exclusiva con la fascinación de la isla de placer principesca y con al del jardín paradisíaco”. Sloterdijk, *Esferas III*, p 264.



The Weather Project. Olafur Eliasson (Tate Modern, Londres, 2003)

espacio construido en el mundo. Pensado a partir de los invernaderos botánicos, pero no específicamente como tal, el proyecto contenía en su zócalo espacio para 17,000 expositores. Dentro se encontraban olmos muy altos y viejos, y su conservación fue un requisito para la licencia de construcción. Estos árboles le dieron al espacio del Palacio de Cristal la característica de jardín interior, que muchas de las imágenes que de él se conservan representan.

Esta condición de parque interior, o de parque climatizado, sería retomada cuando, luego de ser desmontado de la Exposición Universal fuera instalado en Sydenham en 1854, un parque popular botánico y ornitológico. Este parque fue destruido por un incendio en 1936.

La noción de un exterior de clima controlado, sería llevada al extremo en un proyecto no construido y diseñado por la empresa del mismo Paxton en 1855. El *Great Victorian Way* era una galería acristalada de seis kilómetros de largo, en forma de anillo-boulevard alrededor del centro de Londres. Proyecto de increíble naturaleza artificial ligada a una estructura urbana, y no, como en la gran mayoría de los casos como islas-excepción en medio del elemento de la fábrica urbana.

Este proyecto no puede dejar de hacernos pensar en el *Exodus* de Rem Koolhaas, sólo que en una versión absolutamente más radical. Si *Exodus*, es una estrategia para liberar un campo en el espacio de la producción del proyecto de arquitectura, el *Great Victorian Way*, intenta una transformación real de entorno físico de la ciudad. Agrega otra atmósfera y sobretodo asume la condición de artificialidad y control como natural en la producción del entorno humano. Un híbrido de Bruno Latour



Double Sunset. Olafur Eliasson (Utrecht, 2003)

(1997), desde una perspectiva *absolutamente moderna*.¹⁵

Al margen de la situación de inmersión interior, hay una dimensión estática en estos proyectos. El desplazamiento hacia los otros mundos, hacia lo *natural*, se hace innecesario en la posibilidad de reconstrucción artificial de las condiciones climáticas de dichos espacios.¹⁶ La especificidad local queda relativizada desde el punto de vista de los productos *proprios* de la tierra.

7

Hemos revisado ciertos intentos de construcción de consistencia. Construcción de espacios-elemento. Del espacio-elemento como lugar re-ligioso al espacio-naturaleza-artificial del control total. Pero una vez reemplazada una naturaleza por otra, un exterior elemental por un interior elemental, ¿cómo distancia, esa distancia-lugar antropológicamente necesaria? ¿Cómo localizar en un espacio interior regulable?

En el trabajo de Olafur Eliasson a partir de estas cuestiones se proponen experiencias en situaciones medioambientales creadas al interior del espacio museístico o en el exterior urbano. Los proyectos *sol* son paradigmáticos en el trabajo de Eliasson. En *The Weather Project* (Londres, 2003), el sol es introducido / producido al interior del Tate Modern de Londres; en *Double Sunset* (Utrecht, 1999) un enorme disco de acero ubicado sobre un edificio e iluminado por luces de estadio, creando una confusión sobre la ubicación de la puesta de sol. Un lugar extraño creado por una repetición primitiva.

¹⁵ Bruno Latour (1997), en *Nous n'avons jamais été modernes*, plantea una división moderna del espacio de la naturaleza y lo humano, entre la ciencia y la política, y revisa una serie de híbridos, situaciones en que esa división se muestra artificial. Desde ahí se hace la pregunta que dará título al libro. El ejemplo del Palacio de Cristal, sea quizás un buen ejemplo no de una situación no-moderna, sino por el contrario de una hiper-moderna, visibilizada en construcción de entornos artificiales.

¹⁶ La producción artificial de playas (arena y mar) en medio de la trama urbana de Ciudad México, son ejemplos de estas transformaciones: de la inversión del traslado de los cuerpos por el traslado de los entornos.

CONTINENTES V. Per sistere

persistir. (Del lat. Persistĕre) 1.intr. Mantenerse firme o constante en algo. 2 intr. Durar por largo tiempo.

1

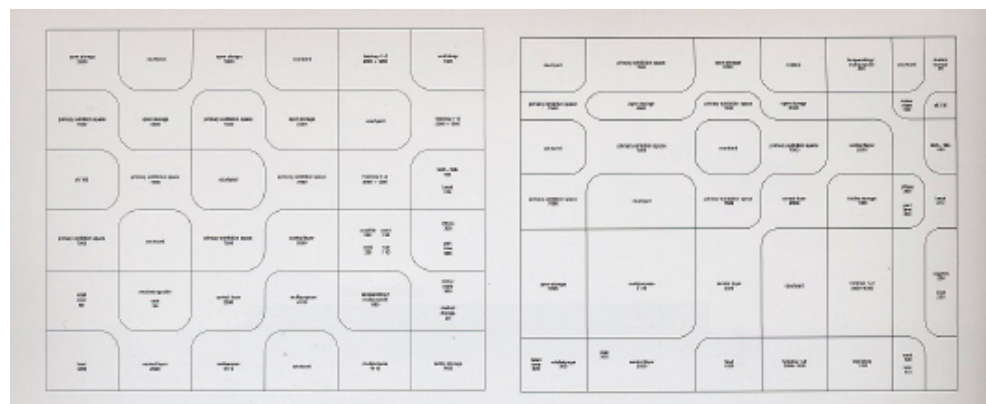
Habitamos entre las cosas, y habitamos en las cosas. Hemos llamado antes a las cosas en que habitamos, cosas-lugar. Entendido como un sistema, las cosas que contienen al cuerpo, que permiten decir donde y estoy, pueden ir desde situaciones mínimas muebles, a conjuntos complejos de tejidos inmuebles.

En el Mayamata¹, por ejemplo, en el capítulo que describe “les types de sites d’habitation” menciona cuatro “endroits où habitent mortels et immortels”²: la Tierra, los edificios, los vehículos y los asientos, siendo la Tierra el sitio principal donde están todas las demás *aglomeraciones*.

Los edificios son las salas de reunión, las casas, los pabellones en materiales ligeros, los baldaquinos y los palacios.

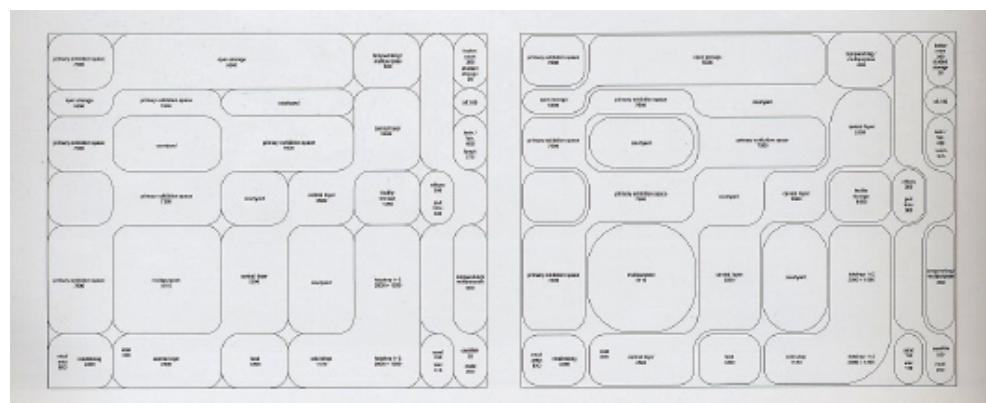
Los vehículos son las literas, los carros de guerra, los carruajes y las sillas para portar. Entre los asientos están los tronos, divanes, sillas, (las jaulas para pájaros), los bancos, las camas y las cunas.

1 Tratado sánscrito de arquitectura. Debo la referencia a este tratado a Renaud *Meister* Pleitinx.
2 Mayamata, capítulo II, p. 34. Publicado por el Institut Français d’Indologie (1970). edición crítica, traducción y notas de Bruno Dagens.



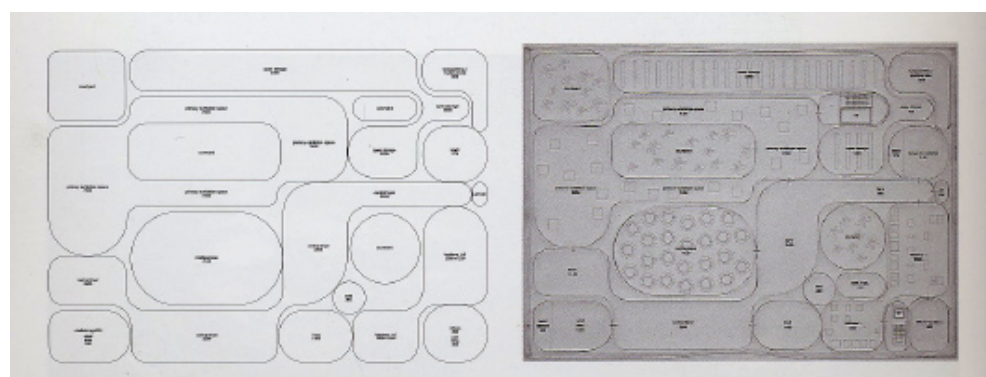
1

2



3

4



5

6

Pabellón del Vidrio del Museo de Toledo. Secuencia de proyecto. SANAA (2001-2006)

Es interesante ver cómo este extenso sistema incluye todas las posibles ubicaciones del cuerpo. El habitar está visto como una situación continua, ininterrumpida. En su relación con las cosas, poco importa el nivel de cobijo o la condición móvil (y con esto la noción misma de lugar). El tratado luego describe pormenorizadamente los edificios ubicando y clasificando a todos según sus niveles y sus castas.

Un sistema más reducido, pero que también incluye una situación móvil, no fijada al suelo es el pequeño catálogo de objetos con que se resuelve la localización de los cuerpos en la selva peruana: unidad lugar, plataforma, y bote³. Todas con la condición de poder anclarse y flotar, estando su nivel mediado permanentemente por las crecidas del río.

No intentamos ahora hacer una clasificación así de extensa. Insistiremos en la cosa-lugar asociada a la construcción de medios ambientales favorables y definidos materialmente. En la acción persistente de construir cuartos como unidades mínimas de cosas-lugar.

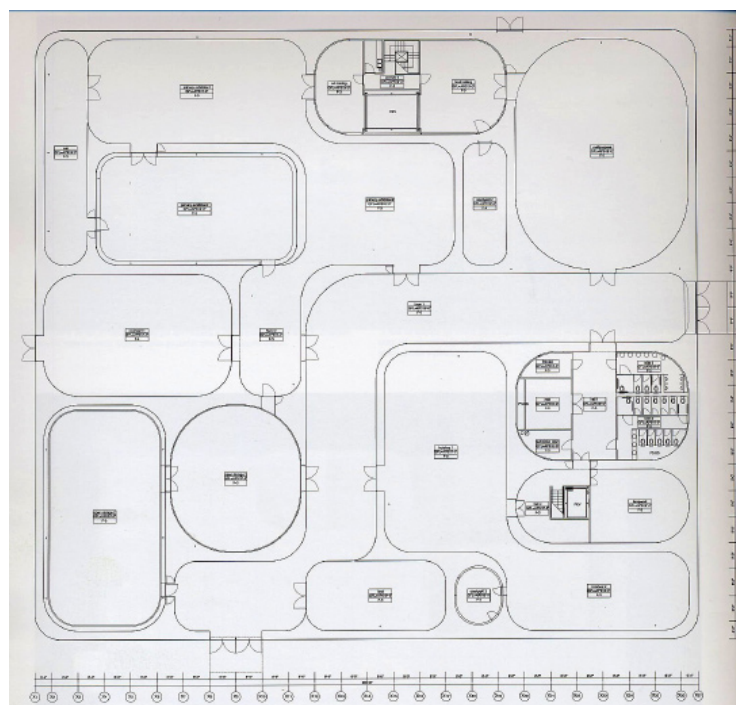
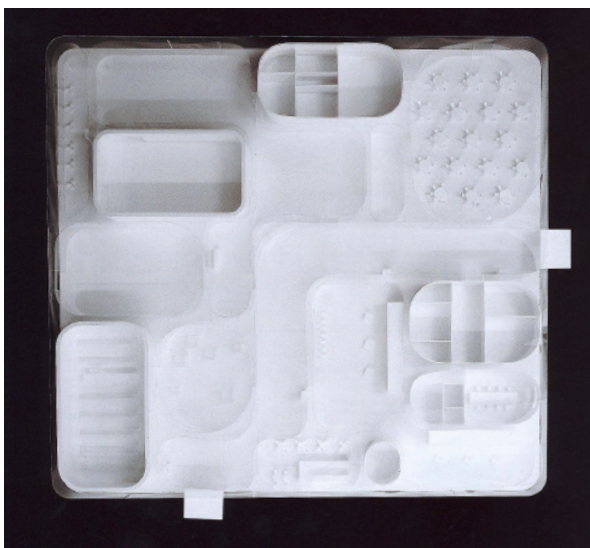
2 Tres proyectos de Sejima y Nishizawa

Revisaremos ahora tres proyectos que persisten, dentro del campo de la arquitectura en la fabricación de cosas-lugar entendidas como cuartos.

Los tres proyectos pertenecen al mismo grupo de arquitectos (Kazuyo Sejima y Rue Nishizawa): el Pabellón del Vidrio del Museo de Toledo (2001-2006) en Ohio, Estados Unidos; el Museo de Arte de Kanazawa (1999-2004), Japón; y la casa Moriyama (2002-2005) en Tokio, Japón.

1. El Pabellón del vidrio del Museo de Toledo tiene un doble programa: exponer objeto del arte del vidrio y a la vez mostrar el proceso de fabricación de estos mismos objetos.

³ Investigación en curso sobre la ocupación del espacio en la selva peruana de Benito Juárez.

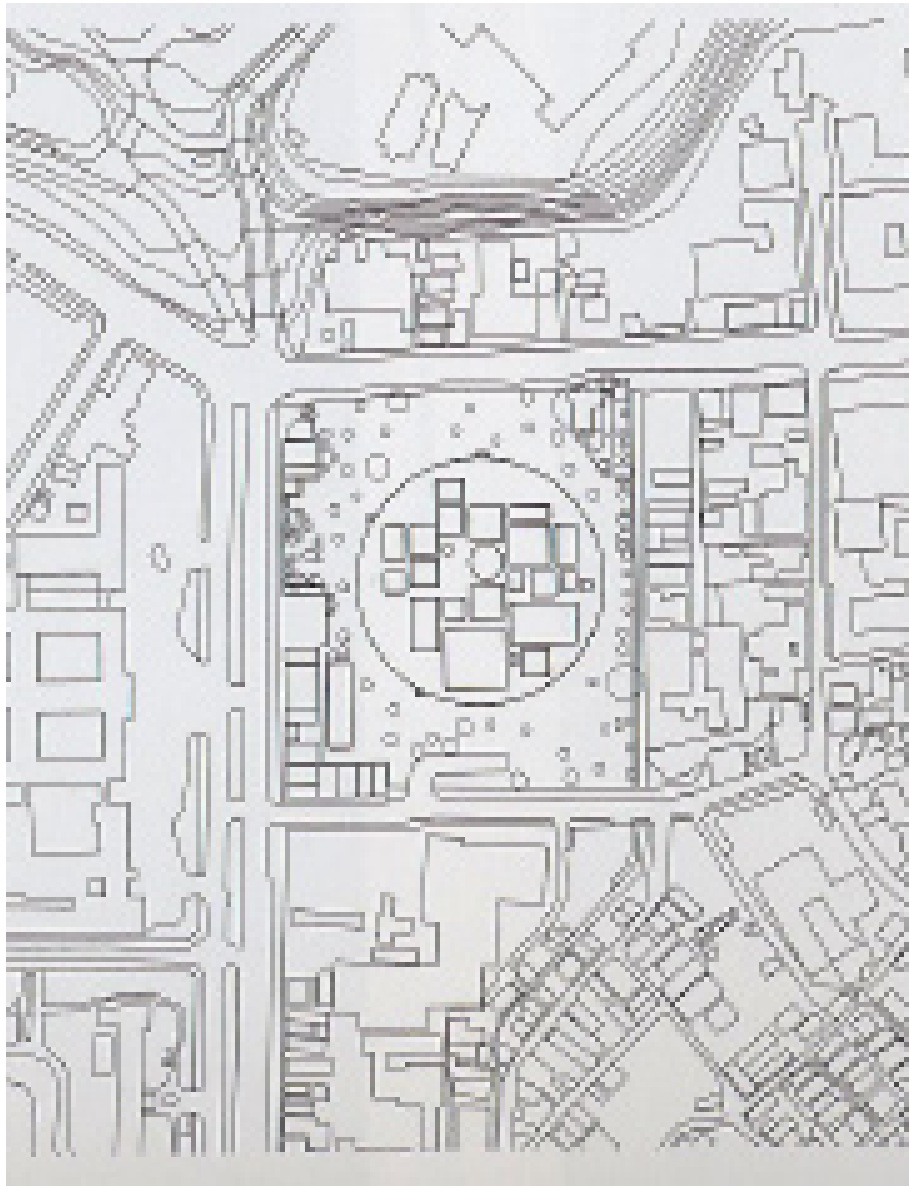


Pabellón del Vidrio del Museo de Toledo. Maqueta y planta final. SANAA (2001-2006)

La estrategia inicial del proyecto es plantear un volumen horizontal de un piso al interior del cual se disponen todos los ambientes regulando la iluminación y ventilación a través de patios.

En una primera etapa se plantea una diagrama a partir de los espacios requeridos por el programa, y se lo hace encajar en un paralelepípedo ideal. Seguimos a partir de acá descripción del proceso hecha por los propios arquitectos:

- 1 *En el centro del parque proponemos una retícula modular. Las salas uniformes sobre retículas uniformes carecen de conexiones diagonales. Cuando esta relación resulta necesaria, se emplean curvas para establecer una conexión diagonal.*
- 2 *Para adaptarse al programa, la retícula uniforme se ajusta para transformarse en una retícula rectangular. Aquellos lugares en los que las salas rectangulares quedan conectadas por paredes curvas son buenos. Sin embargo, empezamos a pensar que una curva es una sola esquina es algo especialmente desagradable.*
- 3 *Todas las salas tienen esquinas en curva, y no en ángulo. Creemos que las salas con esquinas en curva son más independientes.*
- 4 *Originalmente, un muro era compartido por dos salas. Lo muros dobles hacen que cada sala sea independiente.*
- 5 *El diseño esquemático nos condujo al proyecto actual. El espacio entre los muros es utilizado como zona de amortiguación.*



Musep del Siglo XXI .Plano de ubicación. SANAA (1999-2004)

Esta secuencia de acciones proyecto puede ser leída también como una historia-manifiesto del surgimiento de la unidad como cuarto y de la aparición del muro.

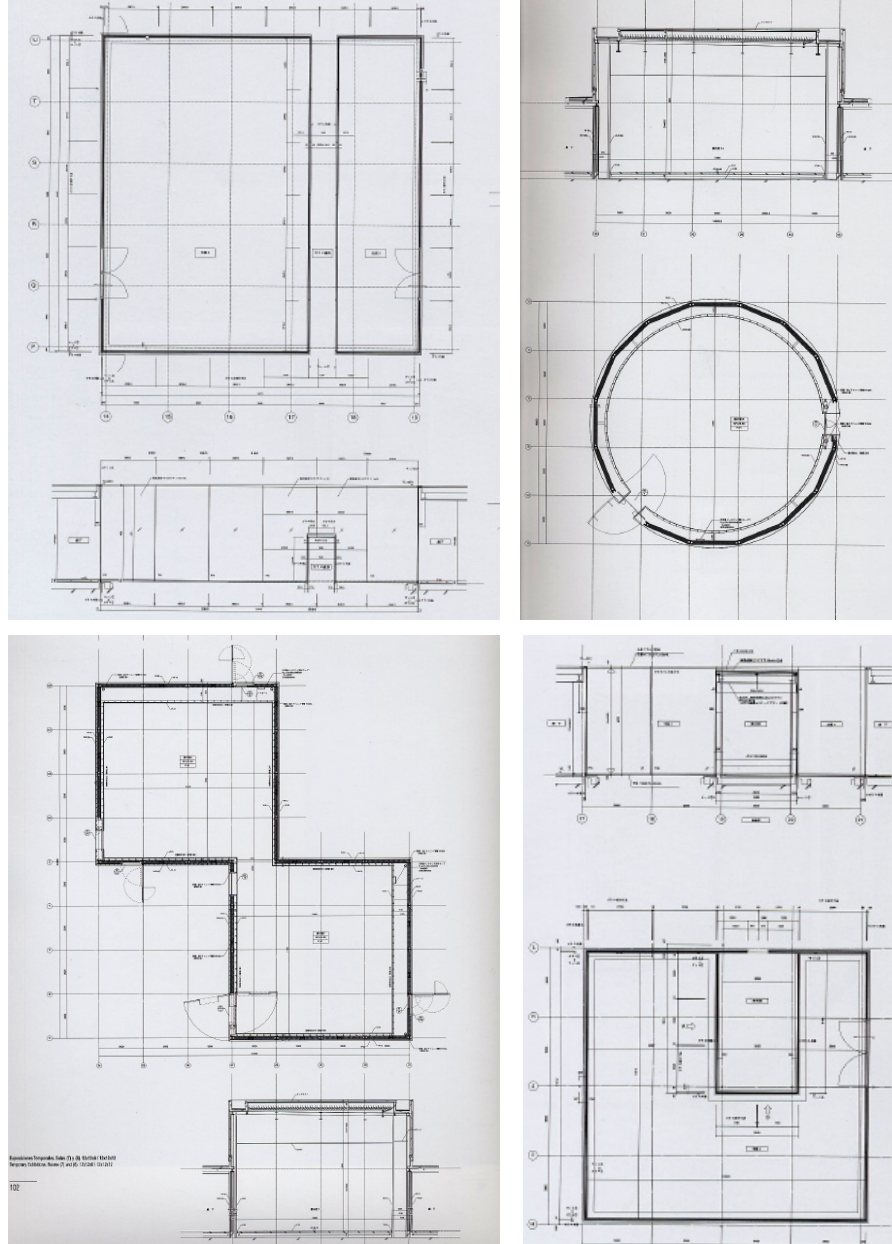
La indistinción, vista como no independencia, se resuelve a partir de definir una superficie propia a cada espacio. El espacio de amortiguamiento, constituido por las caras opuestas de las superficies de cada unidad espacio, es el *espesor* del muro.

El muro, queda así definido como un espesor de tensión-relación que construye a cada lado superficies. Son las superficies bidimensionales las que configuran los interiores. Ya Alberti en *De re Aedificatoria*, en su descripción constructiva del muro, subraya la característica de disponer superficies independientes a cada uno de sus lados.

Pensemos además que en este proyecto todas las paredes están hechas de vidrio, con lo cual existe una transparencia casi absoluta en toda la obra. La estrategia doble, no sólo descubre las dos superficies necesarias de muro (como *pares parietes*), sino que multiplica los efectos de reflexión y con eso construye un espesor que aporta en la independencia de cada unidad. Esta estructura muraria, queda entonces definida doblemente: por su capacidad de generar superficies que definen cada cosa-lugar; y por el espesor que media entre una cosa y otra.

Organizar habitaciones, y donde cada una queda definida por “una sola línea.”⁴ Estas habitaciones, pueden dado el caso ser patios o lugares de circulación. No existe, en este sistema que se quiere no jerarquizado, una distinción otra a la del espacio-habitable. El corredor, como situación que imposibilita otro uso que el de caminar en una dirección, queda eliminado del sistema, o reducido a situaciones funcionales muy específicas.

⁴ Kazuyo Sejima. En “una conversación con Kazuyo Sejima y Rue Nishizawa”. *El Croquis*, nº 139.



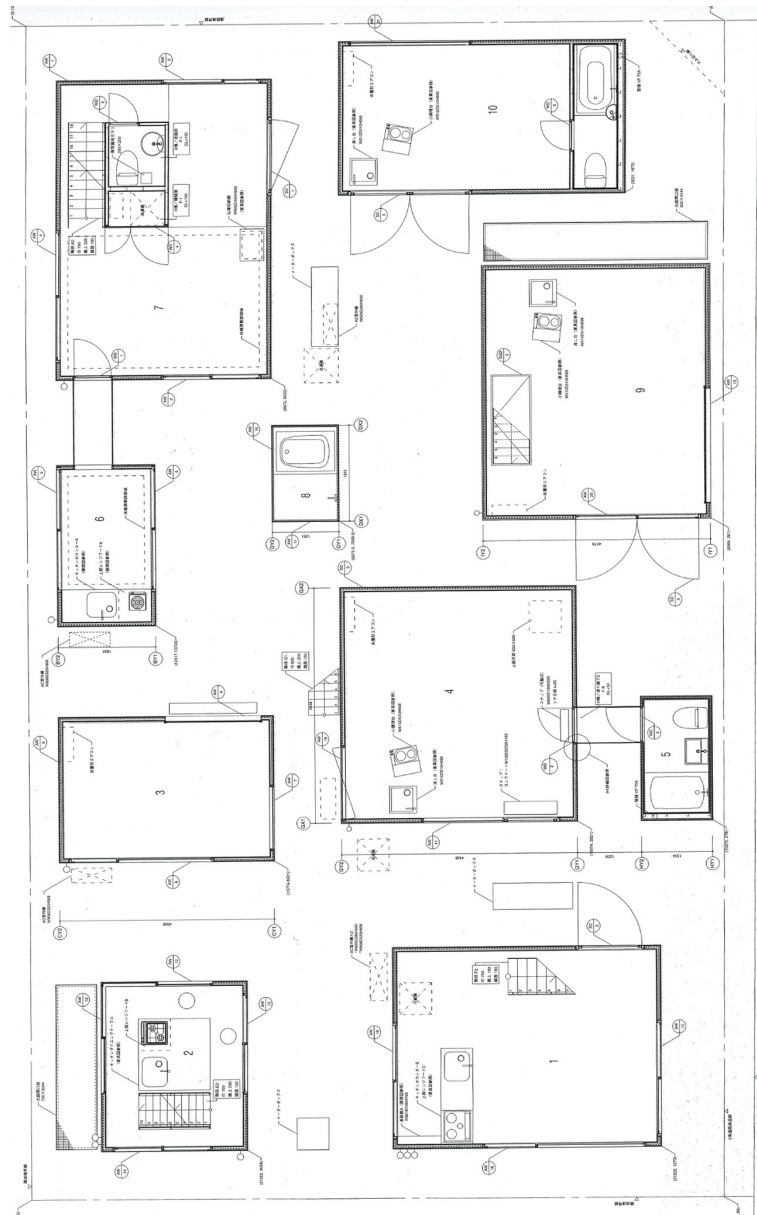
Museo del Siglo XXI. Detalle de salas. SANAA (1999-2004)

En otros proyectos de tramas murarias, el espesor del muro será pensado de manera muy distinta. En el edificio de apartamentos de Funabashi (2002-2004), y en la Casa de los Cerezos, el espesor del muro ha sido reducido al mínimo. “La delgadez física es muy importante para mí”, dirá Kazuyo Sejima. La reducción de los elementos en dimensiones mínimas, enfatiza por un lado la condición bidimensional del límite necesario para configurar un espacio (“una sola línea”) y por otro desaparece todo efecto de transición. La transparencia, no es un efecto visual, sino una experiencia en las relaciones entre espacios, entre habitaciones, que queda reducida al mínimo. Podríamos compararlo con la velocidad del paso de un entorno a otro en el espacio virtual o la internet.

“en un diagrama donde dos espacios deberían estar estrechamente ligados, la diferencia entre tener un muro de un metro de grosor o un muro de 16mm entre ambos es realmente considerable...La relación será percibida de manera muy distinta....Es la diferencia entre tener que dar tres pasos hasta la otra habitación o que exista una transición instantánea”(Sejima, citado en El Croquis, 2005, p.46)”

Tomo tiempo de espera, todo umbral, visto como espacio innecesario, como pérdida. Lo importante, o fundamental es la definición de cada uno de los entornos y el modo en el que queda definida su proximidad y relación. Cuando entre dos habitaciones la relación es más distante, en la que debe de haber una situación intermedia, esa situación estará contenida en otro espacio habitación entendido como espacio intermedio.

2. En el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI en Kanazawa (1999-2004) un conjunto de habitaciones está organizado de manera no jerárquica y contenida al interior de una figura circular.



Casa Moriyama. Planta Ryue Nishizawa (2002-2005)

Puesto en medio de un parque, en el terreno que ocupara antes una escuela, el proyecto se plantea como una forma única, de una línea al interior de la cual se disponen los espacios del museo. La decisión circular del contorno del proyecto está explicada por los arquitectos por la condición propia del sitio , en donde ninguna dirección de aproximación está predeterminada. Se puede llegar por cualquier lugar. La misma explicación daría Sejima para explicar la forma circular de la Villa en el Bosque (1992-1994):

”Dado que el espacio natural es tan homogéneo, la geometría del círculo respondía de forma efectiva a estas condiciones, en donde la direccionalidad y el contexto (su variación en las distintas orientaciones) son irrelevantes”(El Croquis 77, p.74)

El círculo les permite una que no privilegia frente o fachada posterior o ingreso principal, sin direcciones insistiendo en el ejercicio de encontrar una forma de diseño no jerárquico.

Al interior el programa ha sido dividido en habitaciones. “Separa habitaciones” será el primer acto de transferencia del programa a situaciones lugar, a habitaciones. Una vez las habitaciones definidas, la distribución está regida por criterios de proximidad o alejamiento, de concentración o dispersión, y sin recurrir a las normas de la arquitectura clásica.⁵ Estas habitaciones separadas pueden ser espacios patio, o espacios cerrados, y quedan dispuestos al interior del espacio fluido que contiene el círculo exterior.

En el proceso del proyecto, la disposición aleatoria se ajustó para orientar líneas de

⁵ Juan Antonio Cortés, “Topología arquitectónica. Una indagación sobre la naturaleza del espacio contemporáneo”



Casa Moriyama. Ryue Nishizawa (2002-2005)

fuga hacia el exterior. La disposición laberíntica, a pesar de poder ser considerada conceptualmente consecuente, no era un objetivo en sí mismo, con lo cual el efecto de estar perdido fue descartado por un criterio de orientación como referencia al exterior.

3. En el proyecto de la Casa Moriyama (2002-2005), el principio de separar habitaciones tomaría una configuración aún más radical. Ubicada en un terreno en esquina dentro de un barrio residencial de Tokio, la casa se compone de un conjunto de habitaciones, de cosas-lugar dispuestas directamente sobre el terreno y sin relación de continuidad directa.

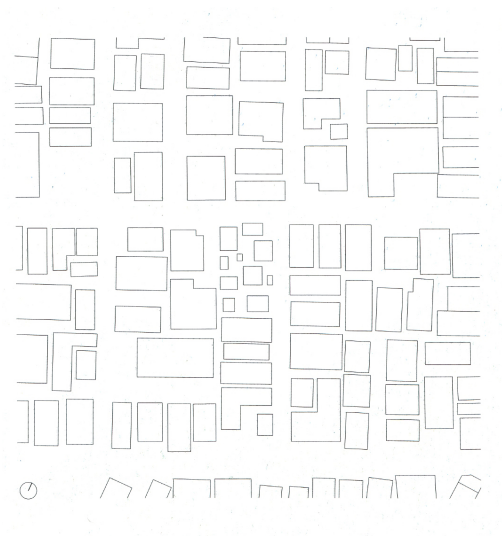
El programa requería de una casa y de habitaciones de alquiler. Esta posibilidad de composición cambiante y de independencias en los ocupantes, dio pie al principio general del proyecto, en el que la “casa” queda definida por lo espacio que se ocupan, y no por una composición o por una unidad formal reconocible.

Además otorga al propietario la posibilidad de reducir o ampliar las proporciones del espacio personal y del espacio de alquiler, permanentemente.

La casa como lugar, queda definido por el tejido de los actos de ocupación en las unidades independientes. Tejido que puede cambiar en cualquier momento, haciendo de estos actos de ocupación una situación activa y permanentemente regulable.

A cada una de estas habitaciones les corresponde un espacio exterior natural, un jardín. Estos exteriores, son parte de la habitación permanente de la casa, y en donde la distinción exterior-interior, a pesar de estar claramente definida por las cosas mismas, queda borrada en su integración en las secuencias cotidianas de habitar.⁶

⁶ Un espacio de baño, con tina y lavabo, está dispuesto en el centro del *jardín*.



Casa Moriyama. Ryue Nishizawa (2002-2005)

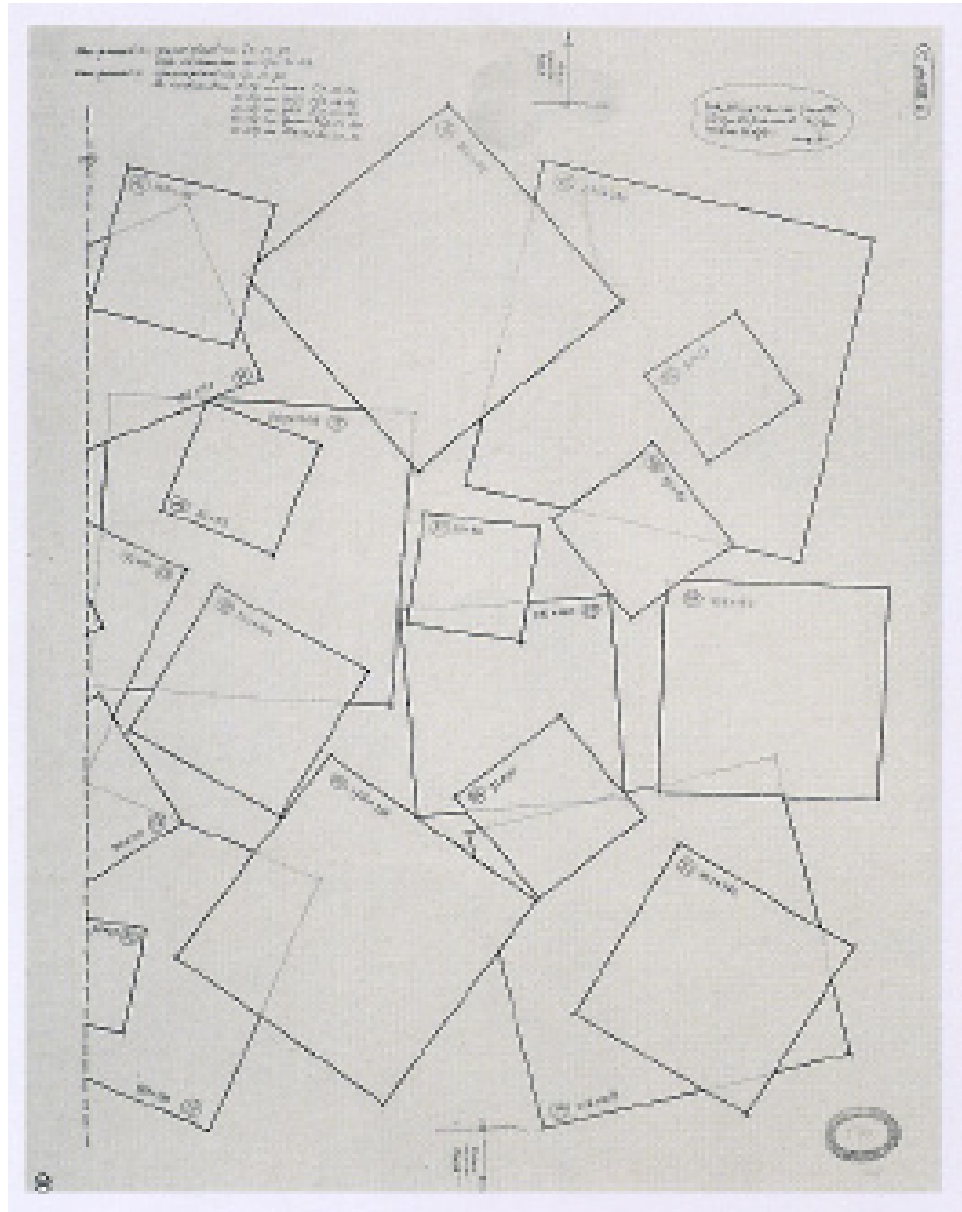
En los proyectos que venimos de comentar el proceso de reducción de la arquitectura a sus rasgos elementales toca fondo en la unidad cuarto. Esta situación básica está ligada no sólo a la unidad entorno mínima, sino al gesto de geometría mínimo de composición de interior. Los lugares de una sólo línea que hemos revisado toman una configuración ortogonal, pero bien podrían constituirse con otras formas.⁷

Una conciencia muy precisa del efecto de la materia organizada y las posibilidades que tiene de imponerse y condicionar los actos de habitación, domina estos proyectos. Sea por la estructura de la organización espacial o por el peso de su propia materialidad. Es interesante notar que, a pesar de lo dicho anteriormente, los proyectos de SANAA no se resuelven a partir de elementos móviles cambiantes, que podrían estar dentro de una tradición japonesa. En general sus cerramientos son mínimos, pero fijos. “Tener libertad es siempre muy importante para mí, y a veces una malla muy rígida da libertad, aunque la forma no sea libre” dice Sejima en una entrevista. Esta consistencia material de los límites coincide con la reducción máxima de la estructura, en el objetivo de permitir que sean sólo los límites los que aparezcan definiendo los espacios. Es así que normalmente los muros son a la vez los límites y la estructura portante del proyecto.

En los procesos de constitución de la arquitectura de Sejima y Nishizawa la forma, y su disposición material, es un proceso de construcción de límites, predefinidos en el *diagrama*, diagrama que está lejos de un esquema de distribución funcionalista. Visto el puro funcionalismo como una limitación al potencial de la habitación neutra, así como la estructura tradicional de jerarquías espaciales. La definición de relaciones básicas en el diagrama permite a SANAA la posibilidad de generar siempre formas nuevas o mejor dicho generarlas *nuevamente*⁸

⁷ Otros proyectos de SANAA toman los mismos principios topológicos en formas circulares o de contorno irregular.

⁸ Las formas nuevas no tienen sentido en sí mismas, sino en la medida en que se construyen situaciones experiencia nuevas y potentes. Estas situaciones son aquellas contenidas en el diagrama. La repetición eventual de las tipologías o estrategias formales en los proyectos de SANAA no son una



Experimento de distinción. Hans van der Laan (1960)

De límites que definen las relaciones espaciales fundamentales que construyen el proyecto, entendidas como *cuestiones topológicas primordiales*: los modos de agrupación o de compartimentación, la concentración o la dispersión, la compacidad o la disgregación, la apertura o el cerramiento, el interior y el exterior, los límites y las conexiones, las continuidades y las discontinuidades.

La habitación como unidad mínima como unidad elemental se construye en la arquitectura de SANAA con un gesto, con una sola línea continua. Digamos que se abre (empieza) y se cierra (se acaba, como un gesto). Esta acción elemental, que podemos asociar a la definición de simple como *semelplex* que anotamos antes, produce una serie de espacios burbuja de dimensión y proporción variable. El siguiente reto de la arquitectura es establecer las relaciones entre estas burbujas, es decir establecer la interfase en la *espuma*.⁹

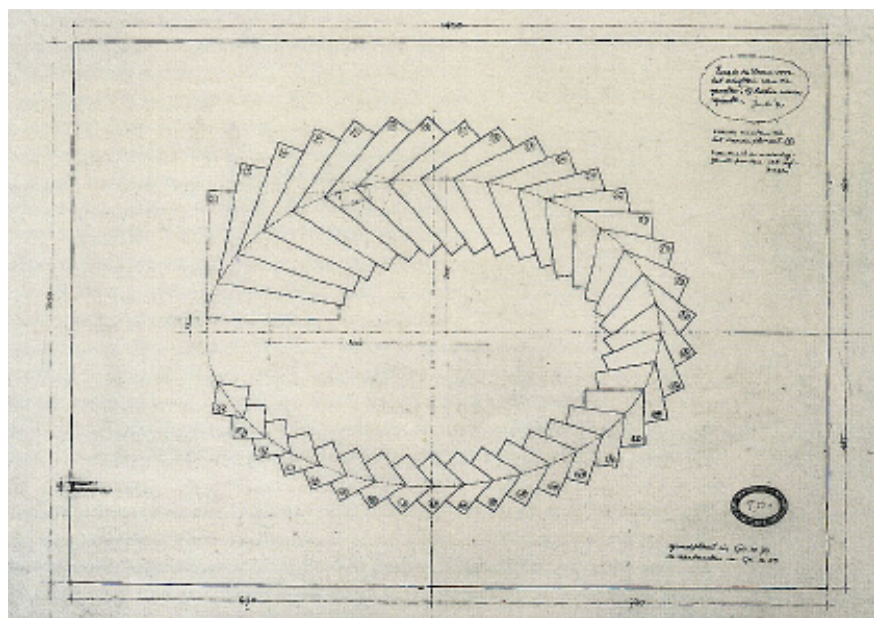
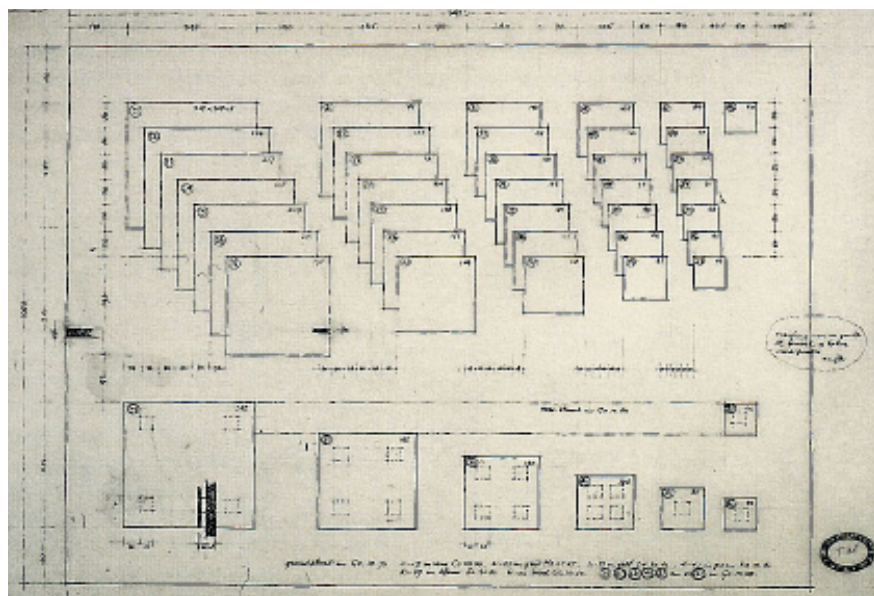
3 El espacio arquitectónico de Dom Hans van der Laan.

Si en el caso de Sanaa esta interfase se entiende mínima o como espacio intermedio, extremando discontinuidades, en la teoría de la construcción del espacio arquitectónico de Hans van der Laan será la naturaleza material y las dimensiones de este espesor murario el que dará sentido a todo su proyecto.

En “L’espace architectonique” (1989, orig. 1979) van der Laan detalla la forma de definir el espacio arquitectónico a través de una compleja secuencia de relaciones dimensionales. El espacio arquitectónico se entiende a partir de las tres dimensiones de los muros que lo contienen y de las relaciones de distancia entre un muro y otro.

búsqueda en sí misma. Su repetición podría ser más bien visto como una constatación de la repetición y diferencia deleuziana.

⁹ La metáfora de la espuma es la que da conexto al desarrollo del Esferas III de Peter Sloterdijk.



Experimento de distinción. Hans van der Laan (1960)

Para que esta relación sea comprensible, debe poder establecerse una relación entre ellas.

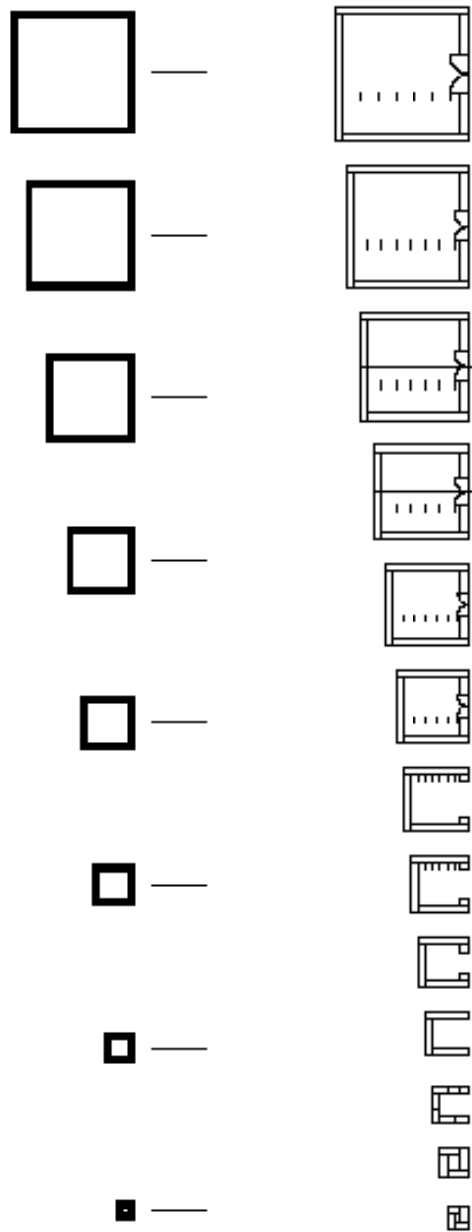
Para establecer esta relación, van der Laan se basa en experiencias directas de distinción de dimensiones. En el experimento se disponen un número de formas cuadradas de tamaños progresivos, y pide agrupar aquellos de dimensiones iguales. Es un ejercicio de distinción y de reconocimiento de medidas por comparación. Como resultado del ejercicio se evidencia un margen en la selección. Cuadrados no idénticos pero próximos en sus dimensiones son considerados iguales.

A partir de estos ensayos y elaborados cálculos matemáticos se establece una relación máxima de 1 a 7, fuera de la cual el ser humano no tendría capacidad de encadenar perceptualmente la parte con el todo. Este sistema de relaciones va desde el espesor del muro¹⁰ a los espacios, ellos también graduados en secuencias perceptibles.

En este sentido el proyecto de van der Laan está en los opuestos de SANAA. De una multiplicidad de espacios-entorno tejidos por la experiencia y reconocidos en términos topológicos espaciales, en el caso de SANAA; a una continuidad dentro de un sistema unidad-totalidad donde lo único reconocible es la materialidad de los bordes.

Tienen en común el rigor de la construcción de superficies. SANAA en aquellas superficies de dos dimensiones que limitan cada interior, hace poco importante o no fundamental el espesor entre las dos superficies del muro. Para van der Laan en cambio, la precisión de las superficies nos hace leer la materialidad del muro y su profundidad espesor. Llega a decir que una superficie no puede ser compartida por dos entidades “...une surface ne peut appartenir qu’à une seule forme. Aussi la

¹⁰ En etapas previas incluso se relaciona con la unidad –ladrillo.



Cosas-lugar a partir de *The Architectonic Space* de Hans van der Laan. Construcción propia (2007)

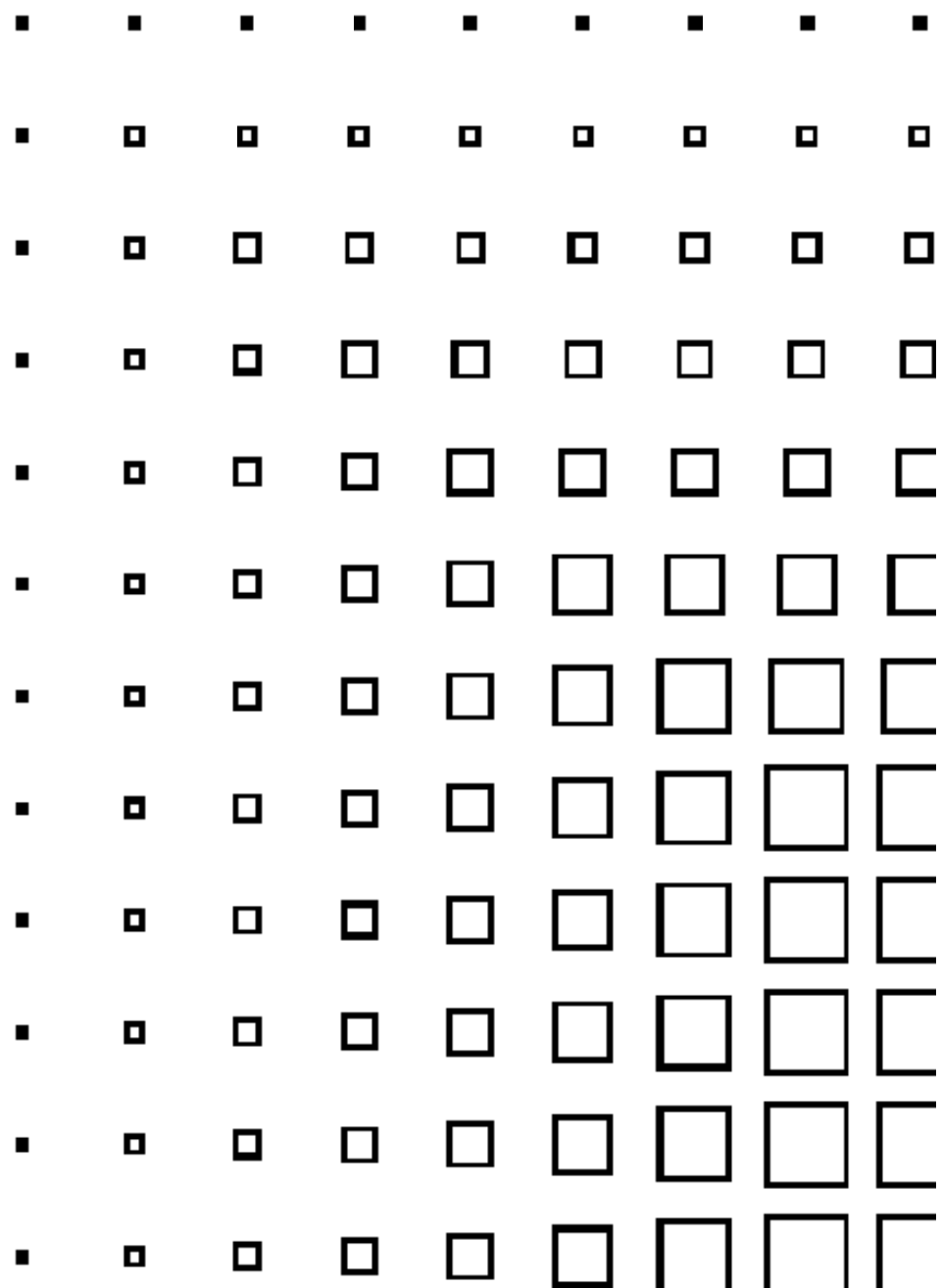
forme de l'espace ne relève pas d'une surface limitante, mais de la *forme* d'un massif limitante" (van der Laan, 1989, p.44) para el caso el espacio y el muro), y desde esta perspectiva, las superficies despliegan las tres dimensiones de lo material. El espacio es una resultante de la aparición de los muros.¹¹

Tienen en común también la consideración de la habitación como unidad mínima de espacio arquitectónico. La *cella*, o espacio para la acción, es la primera unidad arquitectónica construida a partir de la *proximidad mutua* de los muros paralelos. Esta *cella* debe permitir toda acción humana, y en ese sentido no está determinada funcionalmente de manera específica. Las otras dos categorías de espacio son el patio y el dominio. El patio es el lugar de locomoción, e instala la noción de interior-exterior al interior del conjunto arquitectónico. El dominio es una situación englobante, y se entiende como una extensión: es el espacio de visión.

El proyecto de van der Laan intenta proponer una manera de construir el espacio a partir de lo humano. Lo humano entendido a partir de su capacidad de percibir y entender; y a partir de sus necesidades vitales (acción, locomoción, visión). Desde esta perspectiva se puede entender como un intento de definición de lo arquitectónico a partir de una antropológica.

A diferencia de otras propuestas del mismo período, que intentaban hacer "encajar" a lo humano a partir de lo funcional o de lo específico cultural, la propuesta de van der Laan se distancia de estas propuestas e intenta otra forma de controlar la aleatoriedad de la forma.

¹¹ Podemos acercarnos a esta visión de la geometría que de ella mostramos en la *Estética* de Hegel. Por un lado la aparición de lo geométrico paralelo, y por otro la racionalización a través de un sistema de líneas y facetas.



Laberinto hipóstilo a partir de *The Architectonic Space*. Construcción opropia (2007)

Hacer la arquitectura comprensible desde las dimensiones puede verse como un acercamiento al ideal de inmersión en el uno de la geometría (del muro en este caso), o como un último humanismo¹², pero también puede verse como un verdadero intento de cuestionar la relación del número, lo humano y lo arquitectónico.

¹² Podríamos también decir que la arquitectura que se deduce está muy próxima del *tiempo de espera*, y del intento de religar desde lo humano la *cauternidad* perdida constatada por Heidegger

EPÍLOGO

Palabras sobre las palabras (pero no hay metalenguaje).

Palabras después de transitar imágenes y palabras.

Empezamos este texto intentando localizar las palabras, las palabras que pueden decir la arquitectura. En un intento de escapar a la metáfora de la construcción empírica que ha ocupado gran parte de los discursos, inventamos algunas palabras idea (cosas-lugar) y echamos manos de otras para intentar organizar el tránsito por las cosas-palabra y las cosas-imagen. Los *sistere*, y los continentes, no permitieron desplazamientos estáticos, insistentes. Actos a la vez de ocupación, habitación e inmersión.

En esta inmersión se tejieron tramas verbales, como tramas murarias: *muros* que contienen y distancian, que dan espacio. El muro entendido como una categoría formal (como el significante) que subsiste y no como una categoría ontológica.

Estas tramas murarias acercaron, hicieron posible poner juntos, continuos, a OMA y las arquitecturas Bunker de Paul Virilio, como actos de habitación y superación de un horizonte negativo; a las arquitecturas de SANAA y al discurso de Hans van der Laan como teorías del muro y de las cosas-lugar.

Epílogo. (Del lat. *epilógus*, y ese del griego *ἐπίλογος*) m. Recapitulación de todo dicho en un discurso u otra composición literaria. **2.** fig. Conjunto o compendio. **3.** Última parte de algunas obras desligada en cierto modo de las anteriores, y en la cual se representa una acción o se refieren sucesos que son consecuencia de la acción principal o están relacionados con ella, dando así al escrito nuevo y definitivo remate. **4.** *Ret.* Peroración, última parte de un discurso. Algunos retóricos aplican especialmente este nombre a la enumeración.

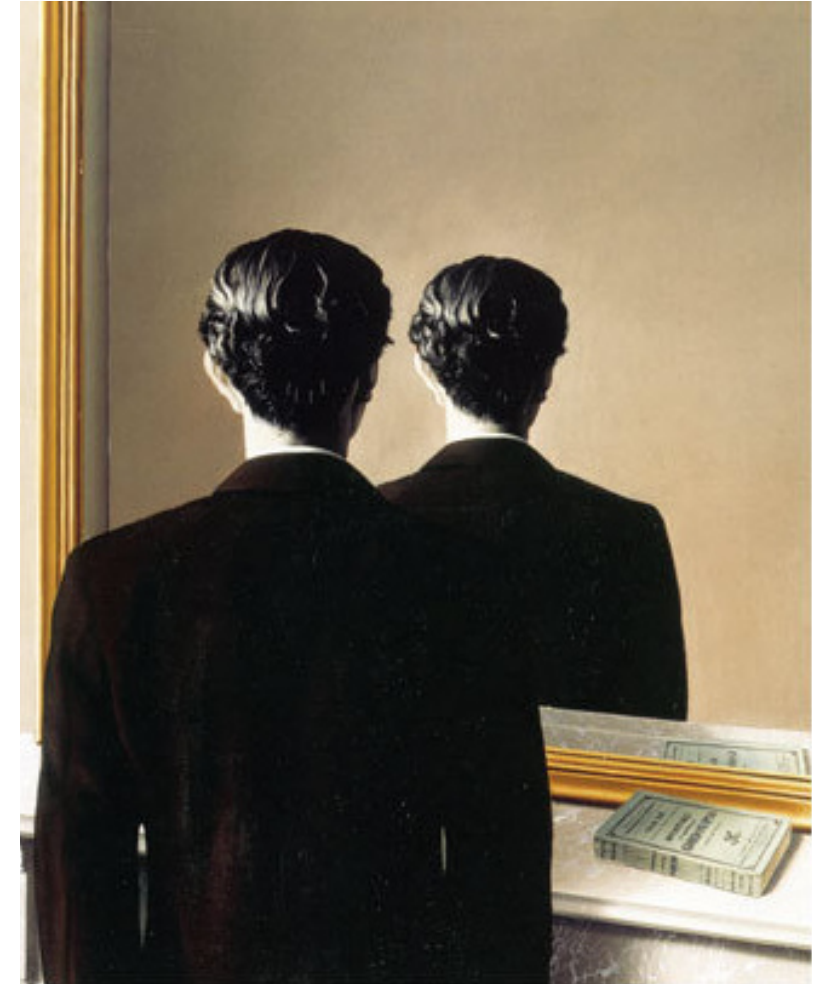
Quizás en este recorrido no hayamos podido evitar seguir alguna metáfora o crear otras. Quizás noción de lugar como propia a la arquitectura, no sea sino una apropiación, una metáfora (la metáfora del lugar), como la metáfora de la construcción lo fue para el pensamiento en filosofía.

Quizás la metáfora de la construcción aún sea pertinente para la elaboración de discursos en otros campos (en filosofía), pero creemos que esa metáfora, la del propio hecho de la arquitectura como edificación, no es ya pertinente, no permite decir la arquitectura. Este texto ha querido ser una fabricación otra, y esperamos haya podido actuar la cosa-lugar.

Con estas palabras este discurso de siste.



Paysan Tatoué. Kusakabe Kimbei (1885)



La reproduction interdite. René Magritte (1937)

CORPUS DE TEXTOS Y OBRAS

(las entradas están en orden de aparición en el texto)

AUTORES FILOSÓFICOS

- Sloterdijk, Peter (2002) *Bulles. Sphères I*. Paris : Pauvert.
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III (Espumas)*. Madrid: Ediciones Siruela
- Heidegger, Martin (1927, edic. 1997) *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias.
- Heidegger, Martin (1994, orig. 1954) “Habitar, Construir, Pensar”, en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Flusser, Wilém (1996) *Choses et non-choses*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Flusser, Wilém (1999) *Les gestes*. Cergy: D’ARTS éditeur
- Flusser, Wilém (2002) *Writings*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Flusser, Wilém (2003) *The Freedom of Migrant*. Illinois: University of Illinois Press.
- Flusser, Wilém (2004) *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Circé.
- Deleuze, Gilles (1968, ed. 2003) *Différence et répétition*. Paris : PUF
- Deleuze, Gilles (1988, ed. 2000) *Mil mesetas*. Madrid: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980, ed. 2004) *Diálogos*. Madrid: Pre-textos
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2004) *L’Abécédaire*. DVD. Editions Montparnasse.
- Hegel, G.W.F. () *Esthétique*, vol. 3. Paris : Flammarion.

TEXTOS DE REFERENCIA

- Karatani, Kojin (1995) *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pérez Gómez, A. (1985) *Architecture and the crisis of modern science*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Badiou, Alain (2005) *Le siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- Badiou, Alain (1998) *Breve tratado de Ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- Sittlemans, Jean (1989) *La figure du fond. Essais vers l’architecture*. (tesis doctoral UCL)

- Pica, Pierre y Lecomte, Alain (2008) « Theoretical implications of the Study of Numbers and the Numerals in Mundurucu », en *Philosophical Psychology*, 21: 4, p.507-522.
- S. Dehaene, V. Izard, E. Spelke y P. Pica (2008) “Log or Linear? Distinct Intuitions of the Number Scale in Western and Amazonian Indigene Culture”, en *Science*, vol 320, p 1217.
- Zeitoun, Charline (2005) « Cet étrange refus de compter... » tomado el 20.2.2008 en [http ://www2.cnrs.fr/presse/journal/3162.htm](http://www2.cnrs.fr/presse/journal/3162.htm)
- Alberti, León Battista (2004, orig. 1485) *L’art d’édifier* (De re aedificatoria). Paris: Seuil.
- Girard, René (1972) *La violence et le sacré*. Paris : Grasset
- Žižek, Slavoj (2008) « Deleuze and the Lacanian Real » en <http://www.lacan.com/zizrealac.htm>
- Žižek, Slavoj (2004) *Organs without bodies. On Deleuze and consequences..* New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj (2006) *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Semper, Gottfried (2007) *Du style et de l’architecture*. Marseille : Parenthèses.
- Bouchier , Martine (2006) *L’art n’est pas l’architecture. Hiérarchie-Fusion-Destruction*. Paris : Archibooks-Sautereau
- Habraken, N. J. (1998) Jonathan Teicher (edit). *The Structure of the Ordinary. Form and control in the built environment*. Cambridge, MA y Londres: MIT Press.
- Weizman, Eyal (2008) *À travers les murs. L’architecture de la nouvelle guerre urbaine*. Paris: La fabrique.
- Cauquelin, Anne (2002) *Le site et le paysage*. Paris: PUF
- Evans, Robin (1995) *The Projective Cast*. Cambridge, Londres: MIT Press. p.12
- Evans, Robin (2003, orig. 1997), *Translations from Drawing to Building and other Essays*. Londres: AA Publications.
- Berque, Augustin (2009) *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks.
- Huet, Bernard (2003) *Sur en état de la théorie de l’architecture au XX siècle*. Paris : Quintette

- Blaser, Werner (1996) *Mies van der Rohe : West meets East*. Berlin: Birkhäuser.
- Ábalos, Iñaki (2000), *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Latour, Bruno (1997) *Nous n’avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte
- van Schaik, Martin y Mácěl, Otakar editores (2005) *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*. Munich, Berlin y Londres: Prestel en asociación con IHAUU (Institute of History of Art, Architecture and Urbanism de la Delft University of Technology)

AUTORES DE OBRAS COMENTADAS EN EL TEXTO

- Barthes, Roland (1977) *Fragments d’un discours amoureux*. Paris : Seuil
- Quignard, Pascal (2002) *Sur le Jadis*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Quignard, Pascal (2005) *Les Paradisiaques*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Richard Wagner
- Wassily Kandinsky (1926) *Point, ligne sur plan*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Nieuwenhuys, Anton. *New Babylon*.
- Virilio, Paul (1991) *Bunker Archéologie*. Paris: Démi-Cercle.
- Virilio, Paul (2008) *Bunker Archéologie*. Paris: Galilée.
- *The function of the oblique. The architecture of Claude Parent et Paul Virilio 1963-1969*. (1996) AA Documents 3. Londres : AA Publications.
- Parent, Claude et Virilio, Paul (1996) *Architecture Principe 1966 et 1996*. Besançon : Les Éditions de l’Imprimeur.
- OMA (1972). *Exodus, the Voluntary Prisoners of Architecture*.
- Mies van der Rohe, Ludwig. *Casas Patio, Casa Hubbe, Casa Urlich Lange*.
- SANAA, *Pabellón del Vidrio en Museo de Toledo, Museo del Siglo XXI de Kanazawa*.
- Nishizawa, Rue. *Casa Moriyama*.
- Van der Laan, Hans (1989, orig 1979). *L’espace architectonique. Quinze leçons sur la demeure humaine*. Leiden, New York: EJ Brill.

OBRAS PRESENTADAS EN IMAGENES

Fragmentos de red (3) en Engel, Frederic (1963) *A preceramic settlement on the central coast of Peru: Asia, Unit I. Transactions of the American Philosophical Society. vol 53, part 3*. Philadelphia: The American Philosophical Society. p.47

Mapas para llegar a ninguna parte (4). Vainstein, Esther (1991).

Imágenes cedidas por el artista

Mapas desplegados (4). Despliegues de rosas de origami. Elaboración propia (2004-2009)

Star Field III. Celmins, Vija (1983) en Relyea, Lane, Gober, Robert y Fer, Briony (2004), *Vija Celmins*. Londres: Pahidon. p.91

To fix the image in memory I Celmins, Vija (1977-82) tomado el 10-1-2008 de, <http://www.genetologischonderzoek.nl/index.php/73/anthropology/archaeologie/>

To fix the image in memory II. Celmins, Vija (1977-82) en Relyea, Lane, Gober, Robert y Fer, Briony (2004), *Vija Celmins*. Londres: Pahidon. p.27

To fix the image in memory (dos detalles), Celmins, Vija (1977-82) tomado el 10-1-2008 de, <http://www.genetologischonderzoek.nl/index.php/73/anthropology/archaeologie/>

Sin título (Double Desert), Celmins, Vija (1974) en Relyea, Lane, Gober, Robert y Fer, Briony (2004), *Vija Celmins*. Londres: Pahidon. p.84

Vija Celmins citada en Silverthorne, Jeanne (1995) ‘Conversation with Vija Celmins’, in *Parkett*, vol. 44, p.42.

Sin título (Océano con cruce #1). Celmins, Vija (1971) en Relyea, Lane, Gober, Robert y Fer, Briony (2004), *Vija Celmins*. Londres: Pahidon. p.132

Osario (detalles)(3). Agois, Mariella (2000)

Imágenes cedidas por la artista.

Laberinto hipóstilo(6) (a partir de L’espace architectonique de H. van der Laan). Elaboración propia (2007)

Fotos de Lucio Fontana en su estudio. Tomado el 15.2.2209 de, http://www.iiclosangeles.esteri.it/IIC_LosAngeles/webform/SchedaEvento.aspx?id=112&citta=LosAngeles.

[aspx?id=112&citta=LosAngeles](http://www.iiclosangeles.esteri.it/IIC_LosAngeles/webform/SchedaEvento.aspx?id=112&citta=LosAngeles).

Módulo de emergencia para damnificados del terremoto de Pisco. leondelima (2009). Imágenes cedidas por leondelima.

Natura Morta. Giorgio Morandi (1953) en Miracco, Renato y Bandera, Cristina editores (2008), *Giorgio Morandi 1890-1964: Nothign is Morre Abstract than Reality*. Milan: Skira. p. 286

Natura Morta. Giorgio Morandi (1956) en De Salvo, Donna y Gale, Matthew (2002), *Morandi Dans l’écart du réel*. Paris :Paris Musées. p.77

Natura Morta. Giorgio Morandi (1955) en De Salvo, Donna y Gale, Matthew (2002), *Morandi Dans l’écart du réel*. Paris :Paris Musées. p.82

Natura Morta. Giorgio Morandi (1956) en Miracco, Renato y Bandera, Cristina editores (2008), *Giorgio Morandi 1890-1964: Nothign is Morre Abstract than Reality*. Milan: Skira. p.278

Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1975) en Boatto, Alberto y Barbero, Massimo (2004), *Jorge Eielson*. Parma: Niccoli arte moderna. p. 147

Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1996) en Boatto, Alberto y Barbero, Massimo (2004), *Jorge Eielson*. Parma: Niccoli arte moderna. p. 233

Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1996) en Boatto, Alberto y Barbero, Massimo (2004), *Jorge Eielson*. Parma: Niccoli arte moderna. p. 232

Nudo. Jorge Eduardo Eielson (1995) en Boatto, Alberto y Barbero, Massimo (2004), *Jorge Eielson*. Parma: Niccoli arte moderna. p. 227

The Prora Project N°18. Ösz, Gabor (2002) en Ösz, Gabor (2006), *Camera arquitectura. Works*. Blou, Francia: Monografik. p. 65

The Prora Project N°17. Ösz, Gabor (2002) en Ösz, Gabor (2006), *Camera arquitectura. Works*. Blou, Francia: Monografik. p. 63

The Prora Project N°8. Ösz, Gabor (2002) en Ösz, Gabor (2006), *Camera arquitectura. Works*. Blou, Francia: Monografik. p. 51

The Prora Project N°16. Ösz, Gabor (2002) en Ösz, Gabor (2006), *Camera arquitectura. Works*. Blou, Francia: Monografik. p. 61.

Arquitectura militar griega (2) en Adam, Jean-Pierre (1982), *L’architecture militaire grecque*. Paris: Picard

Esquina del Alumni Memorial en el ITT. Mies van der Rohe (1945) en AV Monografías, 92 (2001), p.33

Palazzo Te. Romano, Giulio (1525-1535) en Iñiguez, Manuel (2001), La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 139

Apolon de Delfos en Iñiguez, Manuel (2001), La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 72

Bunker Archéologie, enlissement. Virilio, Paul (1975) en Virilio, Paul (1994, orig. 1975), *Bunker Archéologie*. Paris: Demi-Cercle. p.179

Bunker Archéologie, basculement. Virilio, Paul (1975) en Virilio, Paul (1994, orig. 1975), *Bunker Archéologie*. Paris: Demi-Cercle. p.176

Bunker Archéologie, porte de guet. Virilio, Paul (1975) en Virilio, Paul (1994, orig. 1975), *Bunker Archéologie*. Paris: Demi-Cercle. p.97

Estado de los trabajos en la fachada atlántica, plano 1944. en Virilio, Paul (1994, orig. 1975), *Bunker Archéologie*. Paris: Demi-Cercle. p.64

Iglesia Sainte Bernadette du Banlay. Virilio, Paul y Parent, Claude (1964-1966) en *AA Documents 3. The function of the oblique* (1996). Londres: AA Publications. p.6

Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, planta. Virilio, Paul y Parent, Claude (1964-1966) en *AA Documents 3 The function of the oblique*. (1996) Londres: AA Publications. p.18

Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, interior. Virilio, Paul y Parent, Claude (1964-1966) en *AA Documents 3 The function of the oblique* (1996). Londres: AA Publications. p.29

Iglesia Sainte Bernadette du Banlay, sección. Virilio, Paul y Parent, Claude (1964-1966) en *AA Documents 3 The function of the oblique* (1996). Londres: AA Publications. p.18

Anarquismo, Jorge Aguirre (1972) en Bouchier, Martine (2006) *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie-Fusion-Destruction*. Paris : Archibooks-Sautereau. p. 16

Partially Buried Woodshed, Robert Smithson (1970) en Bouchier, Martine

(2006) *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie-Fusion-Destruction*. Paris : Archibooks-Sautereau. p. 174

Diorama III. Constant (1964) en Andreotti, Libero y Costa, Xavier (1996) *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Barcelona: Actar. p.92

Ambiance de jeu y Ambiance de départ. Constant (1956 y 1958 respectivamente) en Andreotti, Libero y Costa, Xavier (1996) *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Barcelona: Actar. p.27

New Babylon /Amsterdam. Constant (1963) en De Zegher, Catherine y Wigley, Mark editores (1999), *The activist drawing. Retracing Situationists Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, MA: MIT Press. p. 72

Sector suspendido. Constant (1960) en Andreotti, Libero y Costa, Xavier (1996) *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Barcelona: Actar. p.156

Groep sectoren (grupo de sectores). Constant (1964 y 1959 respectivamente) en De Zegher, Catherine y Wigley, Mark edits (1999), *The activist drawing. Retracing Situationists Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, MA: MIT Press. p. 57

La función oblicua.. Virilio, Paul y Parent, Claude (1964-1966) en *AA Documents 3(1996) The function of the oblique*(1996) Londres: AA Publications. p.12

Prada_ Transformer, Rem Koolhaas (2009) en *Wallpaper 122, mayo 2009*. p.85-86

Prima citá. Superstudio (1969) en van Schaik, Martin y Máčel, Otakar editores (2005) *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*. Munich, Berlin y Londres: Prestel en asociación con IHAUU. p.180

Monumento continuo. Superstudio (1969) en van Schaik, Martin y Máčel, Otakar editores (2005) *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*. Munich, Berlin y Londres: Prestel en asociación con IHAUU. p.143

*Exodus or the voluntary prisoners of architecture.*OMA (1972) en vanSchaik, Martin y Máčel, Otakar editores (2005) *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*. Munich, Berlin y Londres: Prestel en asociación con IHAUU. p.241, 239, 252 y 246.

Heraion de Paestum (500 ac)

Templo de Apolo, Didyma (300 ac-40 dc) en Josep Quetglas (2001) *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: ACTAR, p.35

Planos sucesivos del Telesteron de Eleusis (1200 ac a 500 ac)

Construcciones sucesivas del Apollon de Thermos (IX ac VII ac)

La caída de Faetón, Goltzius, Hendrick (1588) Tomado el 5.11.2005 de http://commons.wikimedia.org/wiki/Hendrick_Goltzius

Job in distress. Goltzius, Hendrick (1616) Tomado el 5.11.2005 de http://www.bestpriceart.com/popup/?imagenname=cgfa_goltzius2.jpg

La caída de Ícaro, Goltzius, Hendrick (1588) Tomado el 5.11.2005 de http://commons.wikimedia.org/wiki/Hendrick_Goltzius

Estructura esférica. Leonardo de Vinci (alrededor de 1490) en Evans, Robin (1995) *The Projective Cast*. Cambridge, Londres: MIT Press. p.12

Roden Crater (detalle). Turrel, James (1978) Tomado el 5-12-2008 de <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25fink.html>

Manos (4). Fotografías de las manos de Paulo Dam tomadas por Mariella Agois (2006)

Perspectiva interior. Pabellón Barcelona. Mies van der Rohe, Ludwig (1928-9) en Evans, Robin (2003, orig. 1997), *Translations from Drawing to Building and other Essays*. Londres: AA Publications. p.240

Casas Patio, plantas. Mies van der Rohe, Ludwig (1934) en Ábalos, Iñaki (2000), *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili. p.14 y 15.

Casa Hubbe. Mies van der Rohe, Ludwig (1934-1935) en AV Monografías, 92 (2001), p.31

Casa Ulrich Lange. Mies van der Rohe, Ludwig (1934-1935) en AV Monografías, 92 (2001), p.32

The Weather Project. Eliasson, Olafur (2003) en Grynztajn, Madeleine (2007) *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres, Nueva York: Thames & Hudson. p.37

Double Sunset. Eliasson, Olafur (1999) en *Lotus*, 135 (2008) p. 122

Pabellón del vidrio. Secuencia de proyecto. SANAA (2001-2006) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.112

Pabellón del vidrio: maqueta y planta final. SANAA (2001-2006) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.113 y 114

Museo del Siglo XXI, plano de ubicación. SANAA (1999-2004) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.60

Museo del Siglo XXI, detalle de salas. SANAA (1999-2004) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.90, 94, 100 y 102

Casa Moriyama, planta. Nishizawa, Ryue (2002-2005) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.368

Casa Moriyama, foto. Nishizawa, Ryue (2002-2005) en *AV Monografías*, 121 (2006), p.127

Casa Moriyama, plano de ubicación. Nishizawa, Ryue (2002-2005) en *El Croquis*, 121/122 (2004), p.364

Casa Moriyama, foto. Nishizawa, Ryue (2002-2005) en *AV Monografías*, 121 (2006), p.126

Experimento de distinción (3). Van der Laan, Hans (1960) en Ferlenga, Alberto y Verde, Paola (2001), *Dom Hans van der Laan*. Amsterdam: Architectura & Natura. p.

Construcción de cosas lugar a partir de The Architectonic Space de Hans van der Laan. Construcción propia (2007)

Laberinto hipóstilo (1) (a partir de L'espace architectonique de H. van der Laan). Elaboración propia (2007)

Paysan tatoué. Kusakabe Kimbei (1885) en Bonneville, Patrick (2006), *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912)*. Paris : Editions de L'Amateur. p. 57

La reproduction interdite. René Magritte (1937) Tomada el 25.2.2006 de http://www.allposters.com/-sp/La-Reproduction-Interdite-c-1937-Posters_i2646879_.htm

Louvain la Neuve
Junio 2009