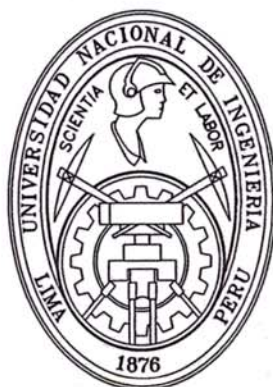


UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES



**“LAS REPERCUSIONES DEL DISCURSO
POSMODERNO EN LA PRODUCCIÓN
ARQUITECTÓNICA CONTEMPORÁNEA”**

TRABAJO DE INVESTIGACION

**VÍCTOR ALONSO MARCIAL
GARCÍA CERVANTES**

Director
ARQ. PERCY ACUÑA VIGIL

Lima – Perú 2,006

UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA URBANISMO Y ARTES

TALLER DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

**“LAS REPERCUSIONES DEL DISCURSO
POSTMODERNO EN LA PRODUCCIÓN
ARQUITECTONICA CONTEMPORANEA”**

DIRECTOR: ARQ: PERCY ACUÑA VIGIL.

**AUTOR: BACH ARQ: VÍCTOR GARCÍA CERVANTES
880643F**

2006-2

INDICE

1.- TITULO.

2.- INTRODUCCION:

2.1 Estado de la cuestión

2.2 Formulación del problema

2.2 Delimitación de objetivos

2.4 Metodología

2.5 Justificación e importancia del estudio

2.6 Limitaciones previas a la investigación.

2.7 Hipótesis

3.- MARCO TEORICO

3.1 Formalismo y Racionalidad, la Herencia de una disciplina Empírica

3.2 Más allá de la arquitectura, pensamiento y reflexión acerca de la arquitectura.

3.3 La reinterpretación de las sintaxis racionalistas, la radiografía de la arquitectura

3.4 Del constructivismo a la Arquitectura Deconstructivista.

4.- ANALISIS FORMAL COMPARATIVO

4.1 Análisis SIMBOLICO-ICONICO.

4.2 Análisis SEMANTICO-SINTACTICO.

4.3 Análisis TIPOLOGICO-MORFOLOGICO

5.- CONFRONTACION DE LA HIPOTESIS

6.- CONCLUSIONES.

7.- BIBLIOGRAFIA.

8.- ANEXOS

1.- TITULO:

“LAS REPERCUSIONES DEL DISCURSO POSTMODERNO EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTONICA CONTEMPORANEA”

2.- PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO:

2.1 Estado de la cuestión

La situación actual se inicia poco después de la segunda guerra mundial, con las investigaciones en teoría y crítica de la arquitectura y con temas relacionados con el estado de la cultura. Iniciados en la era postmoderna un grupo de arquitectos entre ellos Eisenman y Gandelsonas* ahondan en el análisis de la naturaleza de la arquitectura de los primeros momentos de la modernidad. Se advierte que estos estudios se apoyan en el lenguaje, dicho impulso provoca el desarrollo de un dispositivo formalista abierto por Louis Khan. Con las investigaciones de Eisenman se aplica explícitamente el modelo lingüístico al diseño arquitectónico. Los trabajos continúan con una labor crítica dirigida a investigar la naturaleza de los problemas arquitectónicos a partir de una práctica teórica y conceptual que se acentúa con la aparición del lenguaje de la arquitectura postmoderna y cuyo punto mas alto fue la arquitectura deconstructivista fundamentada en el análisis estructuralista que es la continuación del modelo lingüístico, aparece así una nueva sensibilidad en cierto modo arbitraria que permite tomar ciertos modelos conceptuales de las ciencias en general para aplicarlos al campo del diseño arquitectónico.

2.2 Planteamiento de estudio

El planteamiento del estudio empieza por la consideración de que la arquitectura tiene un lenguaje que permite la sistematización de nuevos conceptos a partir de una conceptualización y un manejo de la información que ayuden a resolver los problemas que afectan la percepción en todos los niveles de la realidad del hombre contemporáneo.

2.3 Formulación del problema

Los avances de las ciencias y la información han favorecido una nueva condición de fragmentación, complejidad, simultaneidad y dispersión sobre las capacidades de la arquitectura, y han establecido nuevos enfoques de diseño basados en la adopción aparentemente arbitraria de modelos tomados de otras ciencias y aplicados al campo del diseño de la arquitectura para una reformulación del pensamiento y la practica arquitectónica contemporánea.

2.4 Delimitación de objetivos

- Determinar las características de los enfoques de diseño de los arquitectos que consideran que la arquitectura esta inmersa en un dominio múltiple y abierto.
- Definir las metodologías de diseño desarrolladas en cada de las viviendas de los arquitectos Eisenman, Venturi y Graves respectivamente.
- Describir como son utilizados en cada caso, los conceptos y los procesos de formalización del objeto arquitectónico.
- Identificar la presencia de un denominado modelo generador analógico, establecido por los procesos de formalización del objeto arquitectónico.
-

2.5 Justificación e importancia del estudio

La justificación del presente trabajo radica en la importancia de un enfoque teórico que admite la aplicación y el despliegue de los modelos de otras disciplinas al campo teórico y proyectual, así como, en el interés por una metodología de la arquitectura apropiada que permite el desarrollo de sus posibilidades.

* Gandelonas, M. es un arquitecto argentino, investigador sobre temas del lenguaje de la arquitectura y colaborador en sus comienzos del arquitecto Peter Eisenman.

2.6 Limitaciones previas a la investigación

Los limitaciones de este trabajo se manifiestan básicamente en la procedencia de los proyectos, ya que los arquitectos en estudio son originarios de Norteamérica y Europa y sus obras a estudiar se encuentran en la mayoría de aquellos países; pero cuya salvedad esta fundamentada en el descubrimiento de nuevos derroteros en el campo teórico del diseño, el cual es el componente principal para su comprensión, así como en las obras escritas de primera y segunda mano como también en los textos y gráficos publicados que analizan los proyectos arquitectónicos en cuestión y cuyos alcances serán expuestos en la presente investigación.

3.- MARCO TEORICO

3.- MARCO TEORICO

3.2 Bases teóricas científicas

Estructuralismo: es la elaboración hecha por el antropólogo Levi-Strauss de una teoría general de los fenómenos sociales como procesos de comunicación definidos por un sistema de reglas; que posteriormente convergería con los mas importantes desarrollos de las ciencias humanas contemporáneas: la lingüística desde Saussure y posteriormente la teoría de la comunicación, la teoría de la información, la cibernética y la teoría de los juegos.

3.3 Definición de términos básicos

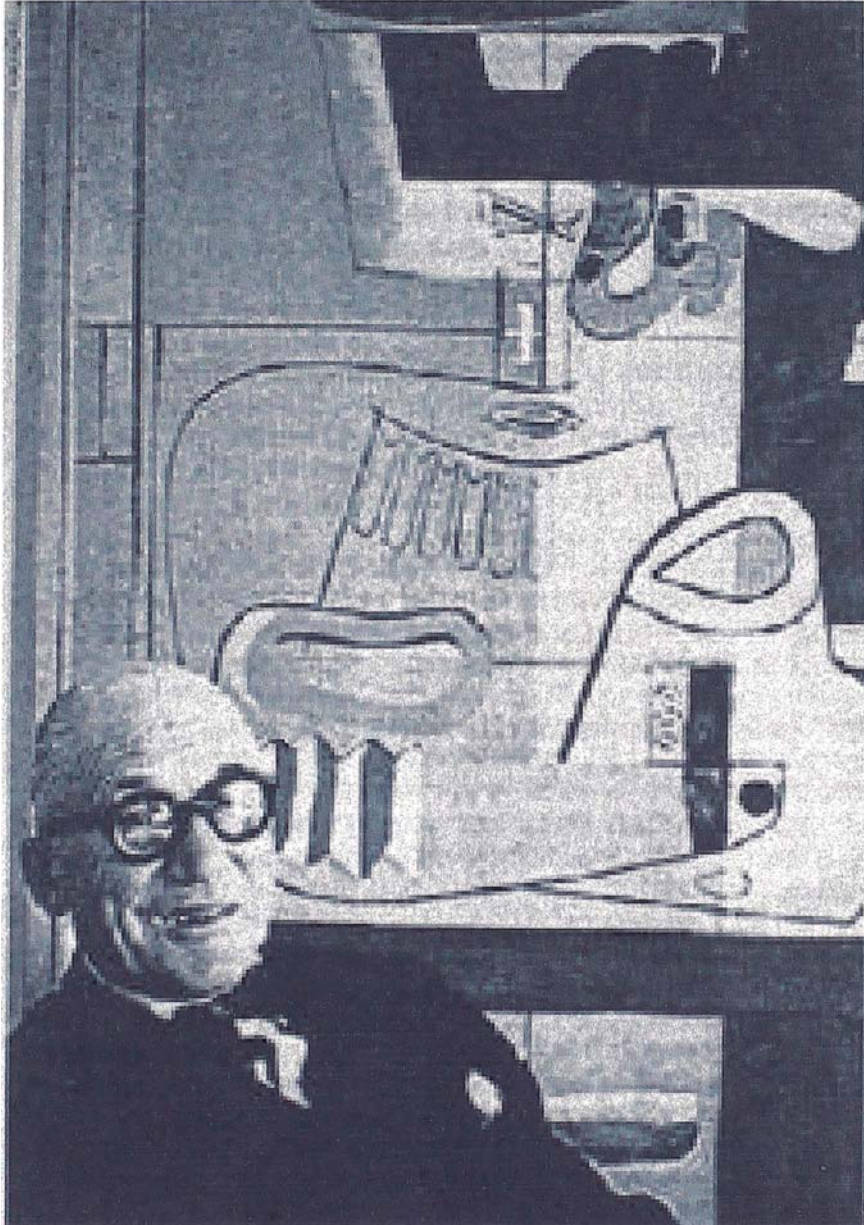
Estructura: es un sistema regulado por una cohesión interna que se revela en el estudio de las transformaciones gracias a las cuales es posible hallar propiedades semejantes en sistemas diferentes.

Comunicación: es el proceso fundamental basado en un modelo Emisor-Receptor de estímulo y respuesta cuya condición indispensable es que exista una relación interdependiente entre E y el R y que subyace en toda conducta humana.

Lenguaje: es un sistema de signos que significan a los objetos mediante un método que sirve para combinar sus unidades.

Proceso: es el movimiento interno de toda esencia o ser concreto o virtual.

**FORMALISMO Y RACIONALIDAD
LA HERENCIA DE UNA DISCIPLINA EMPIRICA**



1. PRELUDIO DE UN DEBATE. 2. DESMITIFICACIÓN DE UNA IDEOLOGÍA. 3. LA BÚSQUEDA DE MECANISMOS DE FORMALIZACIÓN INTELLECTUAL. 4. LA POLEMICA DE LOS FUEGOS FUTILES. 5. UN PLANTEAMIENTO DE RELECTURA A PARTIR DE LA DEFINICION FORMA.

1. PRELUDIO DE UN DEBATE:

“Se ha dicho debidamente que la teoría, si no se la recibe a la puerta de una disciplina empírica, entre a través de una chimenea como un fantasma y perturba el mobiliario. Pero no es menos cierta esa historia que, si no se la recibe a la puerta de una disciplina teórica, se arrastra en el sótano como una horda de ratones y mina el fundamento”.

Tomado de “Significado de las Artes Visuales”. Edwin Panofsky.

Durante la década de los 60's luego de los enérgicos años del Estilo Internacional y en pleno auge del brutalismo se realizaban los primeros estudios de los textos y los registros de un clima de opinión que indicaban el rumbo del arte en general y de la arquitectura en especial.

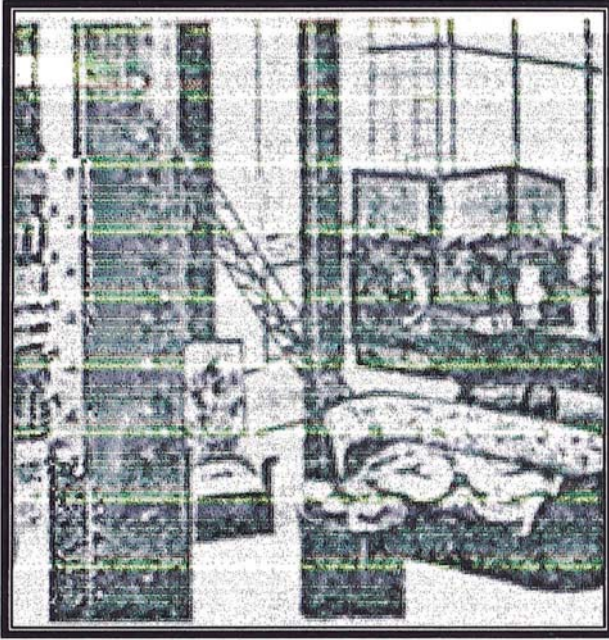
Todas aquellas estaban dirigidas hacia una revisión de las ideas en torno al problema de la arquitectura contemporánea entendido como una disciplina teórica y práctica, siempre a la sombra de un determinismo histórico.

La aparición de estos magazines reunidas en pequeñas publicaciones como **Perspecta y Conexión**, harían frente a los periódicos informativos de las academias como de las escuelas de arquitectura más prestigiosas del Noreste Norteamericano como Harvard y Yale, ello marcaría el inicio de un manifiesto serio y oficial cuyo papel principal debiera entenderse como la preocupación por el contacto con las ideas y los pensamientos poco explorados y suspendidos de aquellas épocas.

De este modo series completas de documentos recopilatorios se tornarían en el curso de esta historia en aquellos pre-registros, cuya compilación empezaría primero reproduciendo aquellos eventos anecdóticos remotos pre modernos y luego al demostrar que aquellas publicaciones realizadas a fines de los 20's y los 30's, eran precisamente la recopilación fidedigna de una serie de artículos que anunciaban ya los planes, proyectos y edificaciones de los mas importantes momentos de la arquitectura moderna se convertirían posteriormente con el tiempo en los paradigmas cuyos arquetipos edilicios conquistarían su lugar en la historia.

El extraordinario espíritu de esta pequeña revista sin pretenderlo moviliza el ámbito de las publicaciones hacia un espacio polémico y un clima de opinión que también es advertido entretanto desde una de las flamantes jefaturas institucionales a cargo de la colaboradora de **“Complejidad y Contradicción”** Denise Scott-Brown, que encontrándose a favor de descubrir la novedad de una “vitalidad desordenada” en las calles de la Norteamérica de los 50's declararía

en relación a aquellas publicaciones, que tanto “Perspecta” como “Conexión”,: ...“*pueda que no sean amplias de imaginación como para ser llamadas pequeñas revistas. Sino son más bien glossiers de una alta reputación académica*”. (Peter Eisenman 1969)



Pero desde la II guerra, con la misma disposición y ligado al pensamiento institucional, se había procurado solidariamente una literatura secundaria capaz de socapar estos hallazgos con la intención de disimular de cualquier manera algunas de las secretas ideas originales provenientes de aquellos momentos del Movimiento Moderno.

Aun con esto y posteriormente en la América de los 70's, el fenómeno de aquellos hallazgos y sucesivas publicaciones se generalizaría y concretaría en grupos de presión intelectual, siendo New York el epicentro de aquellos movimientos, se constituirían entonces, entre otros, una élite de arquitectos intelectuales Norteamericanos que tendía a excluir su trabajo de todo condicionamiento estructural (político y social), una actitud que los liberaba de toda polémica y del que una vez integrado a los sectores determinantes de la economía, se permitían definir una producción destinada a una cultura y cuyo rol elemental era divertir agradablemente a un público seleccionado. Siempre y cuando aquel dominio del “juego puro” no comprometiera la efectividad mercantilista de los sectores determinantes. (Manfredo Tafuri 1976)

Este proceder cuyo propósito no era afectar las estructuras o los vínculos de producción, pasaba por alto cualquier reforma en los nuevos conventos donde “monjes pacientes” retranscribían los códigos descubiertos de la tan añorada tradición moderna de la arquitectura. Así empezaban a generarse nuevos circuitos de producción y de consumo para la arquitectura que sería exhibida en sus propios “cines de ensayo”. (Manfredo Tafuri 1976)

Junto a las crisis institucionales inminentes, el compromiso adquirido reinstauraría un nuevo equilibrio entre las escuelas herméticas de arquitecturas tanto como búsquedas formales de “vanguardia”, como las de “de aparato”, que apoyados por los “rigores fútiles” como dispositivos de diseño eficaces condensarían los fermentos de esta dinámica cultural y arquitectural americana en la Metrópolis Newyorkina.

Sin embargo, surgió una pregunta que siempre redelinea las raíces del debate americano e internacional; aquella de la importancia de las enseñanzas de Kahn y de Venturi, sobre las cuales la herencia de la arquitectura moderna podriase re-construir. (*Manfredo Tafuri 1976*)

2. DESMITIFICACIÓN DE UNA IDEOLOGÍA

A partir del nacimiento de la Modernidad se produce un desplazamiento de la importancia hacia el tiempo presente. Éste pasa a ser digno de consideración en función de su proyección hacia el futuro. El pasado pasa a ser irregresable. La revalorización del pasado surge no ya desde una lectura religiosa de los tiempos que remitían al Dios de los orígenes, sino a la confrontación entre el hombre antiguo y el hombre moderno, a una comparación secularizada, absolutamente humanizada, hija del legado renacentista y no del legado sagrado. En la mitología del eterno retorno todo sucede en el tiempo profano, en el acontecer, en el que la Modernidad se asienta sobre la rotunda novedad de la historia como valor supremo. Novedad como signo alentador, positivo, utópico, prometeico.

Este valor supremo dentro de las articulaciones que han dado lugar a las concepciones particulares de la historia, se ha presentado en los procedimientos tanto de Kahn como de Venturi de un modo hasta cierto punto infructuoso.

En esta operación de desmitificación del pasado, ambos se desvían de este para mostrar una actitud de rechazo a los “principios sagrados” de la tradición de lo nuevo, que a la vez de transgredir los espacios institucionales les permitiría abrir nuevos territorios en busca de una quimera.

Este rechazo al mito del eterno retorno hace que estas sociedades sientan la necesidad de regenerarse periódicamente anulando el tiempo por medio de otros ritos: los de regeneración. Colectivos o individuales, periódicos o esporádicos, los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto arquetípico, la mayoría de las veces el acto cosmogónico.

Ello se manifiesta en la cultura americana y en especial en la obra de Kahn como un mito compensatorio, esta tentativa de recuperación del mito en Kahn es más bien una de las tantas sin fundamento colectivo, es una quimera en la que el signo rehace el recorrido de su propia aventura a la búsqueda de su referente y una nostalgia de los lugares del discurso de la arquitectura en donde norma y trasgresión eran capaces de hacer brotar de toda palabra una plenitud y una integridad específicas a la arquitectura.

Este rito de regeneración Kahniana consiste en el intento de ligar en un nuevo pacto de dependencia la regeneración de la palabra arquitectural a la creación artificial de una mitología de la institución. (*Manfredo Tafuri 1976*)



Un recuerdo que Kahn busca recuperar en términos de actos de descubrimiento y de progresivos pensamientos acerca de la Naturaleza y la Cultura en la arquitectura. Kahn es aquel hombre arcaico que intenta abolir el paso del tiempo por medio del rito que lo transporte a la situación mítica de la creación, y en el que la vida del hombre "primitivo" transcurre en la "historia". (Vincent Scully 1984)

Kahn de este modo inserta esta operación en su tentativa de regeneración como la búsqueda reiterada de una "arquitectura de la analogía" cuyo recorrido se vuelve prácticamente emblemático. (Manfredo Tafuri 1976)

Así este estado mítico de la creación es aquel en el que para Kahn la forma es inmaterial, casi platónica en sus implicaciones, e ideal en su concepción. La califica de "*inspirada en el sueño*", y el tiempo de "*crear*" en ella es el tiempo de "*comenzar*". Todo edificio es, en cualquier caso, una demostración directa del "orden propio y como parte de un orden mayor de cosas".

"Un orden del ser"

Mediante este discurrir en la historia el Diseño de la forma es materializada en el proceso de aquello que el edificio en gran medida "desea ser" , primero como esquema ideal es modificado profundamente por la forma en que puede ser construido, luego principalmente por todo aquello que sus funciones especiales "*desean ser*" y en consecuencia profundamente intensificado en principio por las demandas estructurales y posteriormente por todo aquello que a partir de los mismos procesos funcionales se puedan derivar en nuevas formas "significativas". (Vincent Scully 1984)

Los observadores europeos que se inclinaron sobre la obra de Kahn subestimaron siempre el carácter profundamente “americano” de su tentativa de recuperación del mito. En la década de 1950 – después de Mies – algunas de las obras de Johnson, las de Stone, y Yamasaki entre otros han seguido el primer curso, el formalismo neo-barroco y decorativo. Kahn siguió el segundo, el de Wright, el itinerario de la reconstrucción de la arquitectura a partir del orden de sus elementos intrínsecos.

Pero tanto Wright como Kahn han ocupado momentos históricos bastante similares y se han conducido en ellos en idéntica forma. Es decir ambos comenzaron su creación – Wright en los primeros años de trabajo, – Kahn mas tarde en un momento en que el movimiento general de la arquitectura se dirigía hacia un orden geoméricamente claro: en las décadas de entre 1880 y 1890 luego de Richardson y Sullivan y entre 1940 y 1950 luego de Mies y Johnson.

El primer curso anunciaba, en la década de 1890, el fin de algo; a fines de la década de 1950 parecía estar haciendo lo mismo. La impresión inevitable es que en Kahn, como otra vez en Wright la arquitectura comienza nuevamente. (*Vincent Scully 1984: 32*)

Tanto en Kahn como en Wright, los proyectos siguientes eran totalmente distintos a las obras precedentes. Esto sucedió en las termas del “Trenton Community Center” de Kahn donde así como Wright mantiene el principio de continuidad espacial en su casa de “Gale and Wittis”, Kahn mantiene desligados a cada uno de sus cuatro espacios dándoles un techo separado, el volumen de Kahn definido por techos escalonados no proyecta un alero como el de Wright, pero en ambos casos los techos están sostenidos por columnas macizas. Las columnas de Wright eran sólidas, las de Kahn huecas.

La razón de este hecho fue de orden práctico, pero Kahn fue mas allá diciendo que la naturaleza del espacio no solo estaba caracterizada por sus usos sino que estaba determinada por su propia estructura. (*Vincent Scully 1984*)

En el caso del Community Center de Mill Creek Housing II de 1959-62, construida directamente debajo de anteriores torres recuerdan al Le Corbusier de la Maison Jaoul en la amplitud requerida de sus ambientes.

Estos requerimientos permitieron en el exterior una construcción de columnas de ladrillo y vigas de hormigón pre-moldeado de manera que los detalles del exterior de aquellas fueran una expresión integral del orden en que están reunidas las unidades, pero separadas como en el caso de Trenton, en una actitud constante por evitar las continuidades en relación a la estructura y al espacio. Tanto en el interior como en el exterior las columnas se distinguen de los cerramientos y los espacios contenidos en ellos por altas crujiás cuadradas que están formados

por grupos de vigas entrelazadas y expresados por los faroles pre-moldeados, estos últimos surgen de este entrelazamiento de las vigas en las que se apoyan, sobresaliendo como elementos importantes de distribución exterior de las masas del conjunto. Los cerramientos de ladrillo rojo están separados de las vigas blancas terminadas por un techo de bloques de hormigón pre-reforzado que junto con las demás características mencionadas crean un efecto de conjunto acerca de cual es elemento que cumple la función estructural de sostén.

Este edificio es en cualquier caso la demostración del “orden significativo de espacios y estructura” en el que nos encontramos forzados a tomar conciencia de las realidades del material exigiéndonos a aceptar las realidades objetivas de las cosas exteriores a la persona. (*Vincent Scully 1984*)

Y en La First Unitarian Church de Rochester de 1959-61, fue la demostración de la evolución de Kahn de aquello que denominaba Forma y Diseño. Para Kahn la naturaleza es Forma, aunque ella no sea consciente de esta, es decir que ella es forma “desarrollándose”, como en la naturaleza, en el sentido de Aristóteles, y que en el sentido arquitectónico la forma es la capacidad para representarse en la configuración y orden fundamentales, la forma general que el programa “desea” asumir.

Algo de lo que para Kahn la forma no solo sigue a la función sino que ella es un Orden representado, un ser, aun así inmaterial. Así en Rochester la forma surge de la forma pura que es simetría ante todo, pero que Kahn aprendió a usar en formas totalmente nuevas.

Las exigencias en los primeros encargos acerca de la realidad del material, los espacios como resultados de un orden intrínseco a la cosa construida y los ambientes en que los hombres viven no estaban pensados como una simple extensión de la fantasía humana, sino como poseyendo un Orden propio y siendo así parte de un orden mayor de cosas. Se balanceaban el deseo subjetivo y la realidad objetiva. El espacio, como en los trabajos de Wright, ya no eran todos los determinantes para Kahn. Tampoco, como en el trabajo del eminente arquitecto Beauxartiano Augusto Perret era la estructura física la dominante.

Kahn ya rechazaba implícitamente diseñar aquellos elementos que no podía racionalizar totalmente en términos de orden intrínseco del ser. Estos como los otros no son más que uno de numerosos aspectos inquietantes de la tentativa Kahniana.

Por consiguiente, era evidente que Kahn, alrededor de 1955, había llegado a un punto donde nuevamente podía comenzar a diseñar arquitectura como algo nuevo, literalmente desde los fundamentos, sin aceptar preconceptos, o cualquier otra referencia a los que no cuestionara profundamente. El “gran suceso”, tan raro y precioso en la historia humana, en que las cosas

están por comenzar casi como si no hubiesen existido antes, estaba en camino. Por otra parte, la memoria a la larga podía desempeñar un importante papel en este desarrollo, en una forma más rica e intensa en el caso de Kahn; pero lo haría después de realizados los primeros pasos para liberar el espíritu. En primer lugar llegaría una “ingenuidad de la visión” que la gran mayoría de los hombres no pueden alcanzar nunca, y cuya posibilidad sólo pueden imaginar los más inteligentes. Nada debía tomarse como garantizado.

Un cambio que Kahn intentaba lograr, una unión integral del espacio y la masa, lo sólido y lo vacío. Estaba buscando una totalidad del ser realmente clásica. Este intento constituía un conjunto de reconocimientos, relacionados a los enseñados en la Beaux-Arts, que iban mucho más allá del concepto y de la práctica de la institución, ya que tendía hacia un estado más básico y completo. *(Vincent Scully 1984)*

Esta ruptura histórica de entre 1950 y 1960, en la cual se inserta la operación de Kahn, es el anuncio que nos preparaba para aquello que antes del “diluvio” nos apresurase para construir las Arcas de Noé: los atributos el Arca son, como se sabe, la simbólica más total y la soberbia indiferencia a la consideración de lo que va a ser sumergido por la gran “Ola purificadora”.

¿La Forma “inspirada en el sueño”, es realmente Memoria en último término?

¿De alguna manera es siempre pre-existente, es una pauta necesariamente acumulada (alimentada por las experiencias del espíritu individual, no de un “inconsciente colectivo”), sin la cual las transformaciones sugeridas por nuevos individuos y las experiencias inéditas no tienen objeto sobre el cual trabajar, ni un lugar donde empezar y así no puedan crear? *(Manfredo Tafuri 1976)*

Esto puede ser así para Kahn. Pareciera haber sido así para Wright y Le Corbusier, una vez pasado el tiempo, y debería notarse especialmente que se trataba de los arquitectos más fuertes, no de los más débiles: los “dadores de Forma”, como han sido llamados, no los tomadores de Forma. Uno puede representarse ciertas dificultades históricas si el concepto se transporta lo suficientemente atrás en el tiempo, pero para esto indudablemente puede hallarse una respuesta. Es probable que esta sea la forma de creación del espíritu, el camino por el que las cosas llegan a ser. Un elemento de menor importancia resulta claro: que para hacer algo en

arquitectura, que ha sido siempre un arte que exige una gran sensibilidad, es necesario primero haber amado algo, que en el caso de Kahn podría haber sido la forma. (Vincent Scully 1984)

Pero que se haya leído en los acontecimientos de 1968 el “diluvio”, a la vez temido y esperado, o bien una simple tormenta de la que se ha percibido que bastaba abrir sus paraguas o construir diques para protegerse de la inundación, el castillo encantado en donde Kahn nos apura para entrar ha aparecido como una construcción muy frágil para servir de refugios de pequeños monjes en busca de la ermita.

Históricamente Kahn ya ha cumplido con su papel y ha demostrado como ya lo había hecho Wright, ese, Orden profundo, integral y que puede crear sin agotarse de un modo inédito. Ha hecho esto de acuerdo a importantes premisas de mediados del siglo XX, imaginando simultáneamente un total “Orden del ser” y una dignidad trágica en los ambientes que construyen los hombres. En esto es el perfecto complemento moderno de Le Corbusier quien se ha concentrado en sus edificios más monumentales en la incorporación escultural del acto humano mismo.

El humanismo de Kahn, su “simetría”, no es helénica como la de Le Corbusier, pero, en la constante forma estadounidense, bastante itálica, se interesa principalmente por el espacio interior y su construcción en términos de una ley perceptible. Por consiguiente, sus edificios hacen un “ser” determinado – de allí su insistencia simultánea sobre lo “mensurable” y lo “incomensurable” – uniendo apasionadamente las preocupaciones racionales de la ciencia con las afirmaciones no racionales del arte y así convenciéndonos emocionalmente de que ellos incorporan en forma manifiesta el poder de los hechos; la naturaleza de las cosas tal como son.

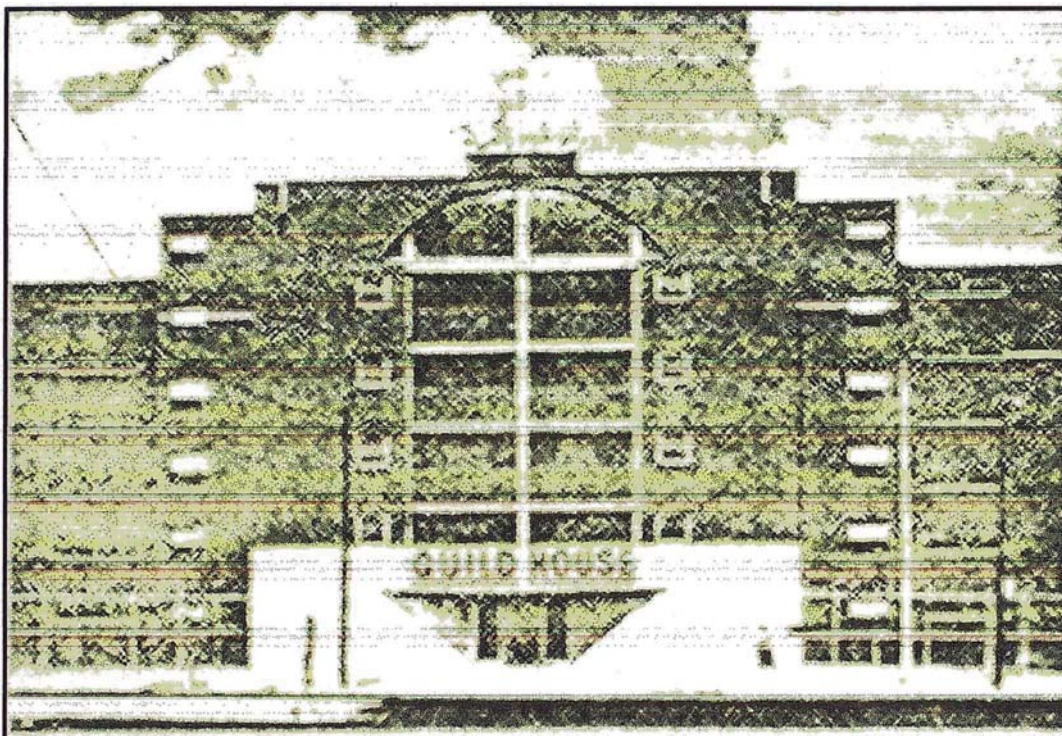
Aún con esto el cometido de Kahn de que las instituciones sean los mensajeros de este legado, intento ser rebatida por Robert Venturi al procurar confrontar la realidad de la época con el dogma institucional, advirtiendo que: *“la única institución es la real y es la que habla”*. Así para Venturi la tradición no puede heredarse, solo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. (Manfredo Tafuri 1976)

Venturi parecía decir que había llegado el momento de desarraigar la arquitectura de las universidades, desde sus dos posesiones una para hacerla de una vez más agradable, más familiar, más atractiva al ciudadano medio; y la otra para arrancársela al plano de la teoría y devolverla al plano de la vida real, incoherente, pero rica.

Venturi trabajaba de un modo un tanto cauto, en la naturaleza a primera vista confusa de sus argumentos, Venturi trataba de fundamentar el diseño arquitectónico. La “Complejidad y Contradicción” cantada a los cuatro vientos, con toda seguridad, no era un manifiesto en

absoluto; Venturi no quiso arrebatarse la divinidad del arte y la autoridad del gusto al santuario oficial. Las recomendaciones de Venturi pueden comprobarse inmediatamente: no necesitan de la legislación o de la tecnología. (Tom Wolf 1982)

Pero si Kahn se ha referido a *“lo que una cosa quiere ser”*, Venturi con buen ánimo lo complementa con *“lo que el arquitecto quiere que la cosa sea”*, una tensión que es resuelta con el equilibrio entre estas dos cosas.



La estrategia de Venturi se oponía de cierta forma a la doctrina establecida, pero tanto sus proyectos como sus edificios no pasaban de una tímida oposición formal. Hablaba con sencillez, refiriéndose a las condiciones actuales, como *“hechos”* ambiguos, en los cuales los arquitectos se encuentran comprometidos siempre en algún proyecto.

Un ejemplo que nos ilustra sobre este punto es la Guild House que tenía un parentesco curiosamente notable con el Frente Rojo de Bruno Taut, aquella vivienda obrera berlinesa de hacía treinta y siete años antes. Y Bruno, a pesar de concesión estética, como el empleo del color, había dedicado su vida a hacer lo justo dentro de la ortodoxia. A primera vista, el discurso de Venturi parecía responder al correlato de su posición violar los tabúes... sin violarlos; utilizo ladrillo rojo oscuro (burgués) para que compaginara con el ladrillo ennegrecido por la contaminación de las casas de obreros (antiburgues), colocó un inmenso pilar en la entrada (burgués) pero carecía de capitel y de frontón (antiburgues) los balcones tenían barandillas decoradas (burgués) pero parecían haberse fabricado en serie (antiburgues), pero con toda

seguridad cualquiera que veía el edificio no veía sino otra típica construcción institucional moderna. (Tom Wolf 1982)

Mientras el paradigma moderno de Le Corbusier conducido por su rigor cartesiano había generalizado la arquitectura en un esquema claro de la unidad integral del objeto y la generalización del conjunto urbano, la complejidad y contradicción de Venturi tendía hacia una fragmentariedad de las relaciones intrínsecas tanto de los requerimientos propios como de la experiencia urbana.

En tanto que la complejidad y la contradicción que encuentra Venturi en lo antiguo esta dado por las fachadas de las ciudades de Italia, con sus ajustes interminables a los requerimientos contradictorios del interior y el exterior y adaptados a una realidad concreta y cuyos contenedores espaciales complejos definen a la vez las calles y las plazas.

Pero si la preocupación de Venturi por el reconocimiento de esta naturaleza intrínseca era rechazar las analogías en la arquitectura por no ser pertinentes ¿pero quien determina estas pertinencias?.

En este intento Venturi se saltaba el debate caliente de la primacía de la forma o la función por que solo le bastaba con la vigencia de esta ultima, y no por ignorar esta interdependencia inherente, sino porque los problemas de la arquitectura que el trata de desplazar estaban aun lejos de ser resueltos.

En el sentido más directo, era la función lo que le interesa, y trabaja las formas potentes que mas que una derivación de ellas le sirvían de expresión funcional y quizás sea sino el primero uno de los pocos en captar dicha utilidad y por consiguiente sus significados. (Vincent Scully 1977)

Algunas de esos razonamientos son tanto compartidos como provenientes del arte Pop y de su conexión con la historia del arte en Princeton. Pero con el arte Pop Venturi consideraba que se estaba restableciendo la relación entre el arte y la cultura popular, porque coincidía esencialmente con dos aspectos de su enfoque, una a partir de un manejo de la escala y la otra desde una fenomenología de los productos de consumo como estrategias de diseño para un intercambio, a la manera de un Le Corbusier artista y teórico, entre el método visual y las intenciones intelectuales. (Vincent Scully 1977)

Con todo Venturi, es uno de los pocos arquitectos americanos cuya obra parece pertenecer a una dimensión dramática, por una parte siguiendo la tradición de Furness, Louis Sullivan, Wright y Kahn, una tradición que nos sugiere el poder de las sucesivas generaciones de encarnar un lugar, intensificando sus significados; este fue el caso de Filadelfia para Venturi y

cuyo "ser" continúa desde Furness pasando por el joven Sullivan, hasta llegar a Kahn. Por la otra la optimista, en la que las preocupaciones estructurales de Kahn son evitadas en favor de un método funcional mas flexible, muy similar al de Aalto, tal actitud irónica y festiva en el diseño se desenvuelve con la facilidad de un arquitecto del Barroco y reflejan hasta cierto punto su inclinación por dichas épocas, como el Manierismo y el Rococó. (Vincent Scully 1977)

El punto esencial era que la filosofía y diseño que fundamentan "Complejidad y Contradicción" de Venturi y Scott-Brown pertenecían a un humanismo semejante al de Geoffrey Scott en tanto que Venturi era el arquitecto de la gran tradición italiana que valoraba sobre todo las acciones y los efectos de las formas físicas sobre el espíritu humano.

Aunque una buena descripción del método de Kahn; es seguramente más realista en términos de cómo parece trabajar concretamente el espíritu, un proceder pragmático de llegar a la forma en algunos ambientes. Sin embargo, a pesar del snobismo de la operación, la alianza entre un Pop Art consumado y el nuevo realismo arquitectural de Venturi contiene una substancia que advierte, que sea imposible de inferirse un pseudo rigorismo Kahniano, en una amplia compartición de numerosos motivos de fondo.

Kahn es el mentor más cercano de Venturi y también lo ha sido de la mayoría de los mejores arquitectos americanos jóvenes de la década posterior, tales como Giurgola; Moore, Vreeland y Millard.

Kahn pudo haber producido una escuela de místicos sin religión para defender, y Venturi pudo haber instaurado una escuela de hastiados sin valor para transgredir, no es menos verdadero que todos los dos juntos dependen de una misma ideología de la retrospección subjetiva. El uno y el otro rebasan su propia dimensión histórica y encarnan una actitud común en la franja de intelectuales desarraigados que han hecho una patria de su tierra de exilio.

Como Bataille, pero con otros medios, estos arquitectos han retomando hacia ellos mismos el globo del ojo, a fin de no quedar enceguecidos por un universo en donde la mirada corre el riesgo de apagarse. El ojo de los Constructivistas o de los artistas radicales de la República de Weimar se había hecho un deber de quedar en "gran Ocular" detrás del aparato mecánico que gobierna el mundo, en la esperanza de poder guiar los movimientos de este aparato. No se tardó mucho en descubrir que en este juego aparentemente libre de toda influencia exterior, la verdadera puesta en escena estaba dirigida por fuerzas incontrolables; el "arquero del ojo y medio" o, lo que retoma al

mismo, "el hombre de la cámara" se ha transformado en hombre de los ojos semi-cerrados, para terminar en los limbos del sonambulismo en donde la acción existe todavía a pesar de la semi-inconciencia de aquel que actúa. (Manfredo Tafuri 1976)

Kahn y Venturi voltean la arquitectura sobre ella misma: poco importa si, en esta operación, el material de su nuevo imaginario se nutre del sueño de Instituciones inexistentes o de pesadillas encantadas por la proliferación de íconos de la mercadería universal.

El orden sin centro de Kahn y el "ambiguo, muy ambiguos" de Venturi encuentran de esta manera un punto de convergencia inestable. *(Manfredo Tafuri 1976)*

3. LA BÚSQUEDA DE MECANISMOS DE FORMALIZACION INTELECTUAL

En el panorama de la arquitectura americana de los años 70's, estos dos personajes tanto Kahn como Venturi crearon las válvulas de seguridad, las salidas de socorro para los que debieron aceptar la herencia última: la búsqueda de una autonomía de la arquitectura en las vías inciertas de los procedimientos formales y justificado por el hundimiento de la arquitectura sobre sus propias bases.

Reconocido por Foucault, como:

“... el momento en el que el lenguaje llegado a sus fines hace irrupción fuera de él mismo, explota y se contesta radicalmente en la risa, las lágrimas, los ojos trastomados del éxtasis, el horror mudo y exorbitado del sacrificio, y se mantiene así, en el límite de este vacío, hablando de él mismo en un lenguaje segundo donde la ausencia de un sujeto soberano dibuja su vacío esencial y fractura sin tregua la unidad del discurso”.(1)

Este “lenguaje segundo” o metalenguaje se convirtió en natural en los EE.UU. para aquellos que una vez superado el nexo ambiguo entre mito y lenguaje, refundado por Kahn y Venturi, podían establecer los accesos a un estado originario mediante dos vías: la regeneración de órdenes imposibles y los juegos engañosos del desdoblamiento bajo las máscaras de lo real.

Ambas representan en general el universo de opciones que fueron posteriormente fragmentados cada cual al gusto del creador iluminado; y de los cuales solo el arquitecto Eisenman lograra identificar en un conjunto de elementos dispares aún por articular, según una serie de nexos tanto históricos como naturales. (*Manfredo Tafuri 1976: 55*)

Hacia 1969 luego de un mitin organizado por el grupo CASE en el Museo de Arte Moderno de New York, Kenneth Frampton presenta la obra de 5 arquitectos y a ellos mismos. El prefacio de Drexler formula los puntos comunes que aparentan las búsquedas de los “FIVE”: rechazo del neobrutalismo, de toda aproximación reduccionista, y de todo aparente “contenido” para poner el acento sobre la pura especificidad semántica de la arquitectura.

Las obras producidas, entre proyectadas y construidas, que son casas de playa o de campo destinadas a un cliente específico (artista, magnate) parecían justificarse por la similitud de las soluciones formales y por una homogeneidad en sus búsquedas.

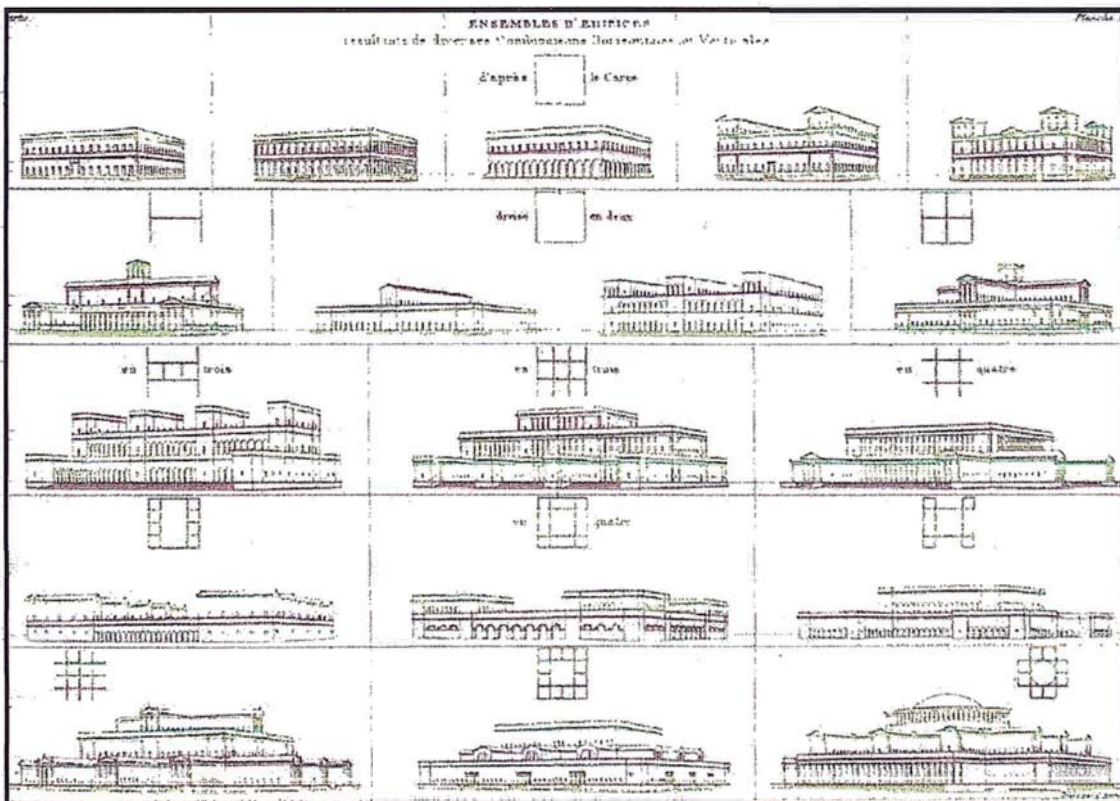
Esta actitud uniforme en las composiciones preciosas y refinadas de los “FIVE” parecía expresar más eficazmente la reacción de las grandes “corporaciones” a las demás

manifestaciones de la producción arquitectónica postmoderna, como si las obras de los "FIVE" se hubiesen destinado a un público de élite que supiera como apreciar esta nueva "poética de la nostalgia".

Aquella actitud nostálgica por el círculo mágico de las vanguardias históricas, y en especial por la producción pictórica y arquitectural del modernismo se traducía en Einsenman como el registro exhaustivo y la colección apasionada de todo el material rescatado de la crisis del modernismo y tratado como el subsiguiente horóscopo dispuesto a abonar el germen de una arquitectura intelectualizada y un útil al entendimiento de parte de la problemática de la arquitectura contemporánea. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Como poder concebir los edificios de Le Corbusier sin leer atentamente su libro de 1923 "Saber ver la arquitectura", como la reunión de artículos desarrollados en otras revistas, y hasta Mies Van der Rohe que junto con El Lissitzky publicaron algunas de sus declaraciones más significativas en la pequeña revista "G" de Berlín.

Los aspectos de una labor intelectualizada, que junto con la naturaleza histórica y el contenido teórico recopilados por **Perspecta**, permiten entrever una correspondencia de carácter pseudocientífico entre las ideas específicas sobre arquitectura y las formulaciones arquitectónicas que surgen del procedimiento o habito en estos ejemplos.



Así cuando Le Corbusier comenzaría a producir una serie de ensayos en su etapa de formación como arquitecto de oficio (la sistematización de sus viajes, encuentros y experiencias) aparecerían primero editadas por él en la pequeña revista "L'Esprit Nouveau", dicha actividad imprescindible serviría como condensador de dichas experiencias, que luego serían recopilados en su libro "Hacia una Arquitectura" de un modo racional las bases de una teoría para una nueva concepción del mundo y de su arquitectura.

De este modo la arquitectura podía entenderse como una disciplina empírica establecida por ciertas proposiciones, es decir que requiere una serie de ideas, provenientes de un constructo teórico. (*Peter Eisenman 1969*)

Dentro de estos márgenes, los "FIVE" a la vez como representantes de la generación post-Kahniana, ocupaban exactamente una de las vías abiertas por la búsqueda de Kahn, siguiendo una despiadada selección de sus instrumentos lingüísticos advertidos en la historia de la arquitectura americana de post-guerra a través de las páginas de *Perspecta*, con la temprana aparición de las casas de P. Rudolph en Florida, a las casas de L. Khan en Adler y Devore, que señalan de manera silenciosa la tentativa de una vía significativa y cambiante del curso del Movimiento Moderno, el desplazamiento de la planta libre por una modulación directa del espacio a través de la estructura. definían

Igualmente de importantes eran para ellos los artículos seminales de "*Perspecta*" como la exégesis de Vincent Scully a la Arquitectura Moderna en *Perspecta* N°4; y los en ese entonces inexplorados alcances de Colín Rowe y Robert Slutzky en el artículo de "la transparencia" en *Perspecta* N°9, para que esta "nueva escuela de Nueva York", sea vista por arquitectos "comprometidos" como Giurgola o aquellos del "New Shingle Style", como un grupo de esnobs avejentados y cuya preocupación elitista haya sido bautizada como "El Discreto Encanto de la Burguesía".

Con esto, los "FIVE" crearon un circuito de precisión, el derrotero de "la arquitectura en tanto que tal", donde el populismo no tiene lugar y el coleccionista es el cliente ideal porque no solo dispone de los medios, sino además de todas las ventajas que acarrea una "falta de compromiso" para con el "hombre común", la oportunidad de regresar el "ojo de la arquitectura" sobre ella misma, es el desafío percibido como la total reducción de la arquitectura a un "segundo lenguaje". (*Manfredo Tafuri 1976*)

Este gesto polémico que caracterizaría también los argumentos de "*Perspecta*" como una pequeña revista, permitieron establecer varias tesis a favor de la causa de los "FIVE", desde la

atinada selección de unos sistematizados escritos cuyo develamiento se justificaría en una actitud no ideológica.

Luego con la aparición de un abundante material en las revisiones de la mesa de volúmenes de "*Perspecta*", permitieron tomar una actitud particular frente a la historia como un medio analítico y teórico, en lugar de cómo una disciplina descriptiva porque ya había florecido desde la guerra, alrededor del movimiento moderno, un cuerpo de literatura secundaria capaz de elaborar una versión demasiado simplificada de la historia y de una representación idealizada de la realidad, así, el artículo de Kenneth Frampton sobre la Maison de Pierre Chareau de Verre, ambos en su estilo de presentación y en su opción del material, pueden verse como un ruptura de esta práctica.

Y mientras los registros canónicos del Movimiento Moderno estaban postergados, fueron únicamente la calidad y alcance de los documentos como los de K. Frampton los que dirigían nuestra atención.

Tanto el juego de precisión, de los dibujos de pocas líneas moderados y elegantes en el género del propio edificio, qué ciertamente debían establecer una norma, así como el estilo abstracto en si mismo, el énfasis en el plano, sección, y la axonometría examinados, se hacían útiles para un acercamiento analítico de los edificios.

Era importante advertir que era K. Frampton quien proporcionaba estos dibujos confeccionados de esta manera particular, primero, porque gran parte de ellos probablemente no existieron, y segundo, porque ellos se elaboraron simultáneamente, y las ideas inherentes a ellos no fueron del todo, posible de retenerlos, incluso cuando uno se confrontaba con la construcción real.

Surgiría así una absurda controversia sobre que no están tan bien recuperadas las imágenes de los años 30's y 40's para prestarse como modelos para el futuro, ya que solo a partir del análisis de un trabajo bien entendido, podría servir como una base para entender la relación entre las ideas y la invención formal de aquella arquitectura. Hacían falta, ser confrontados con los documentos recuperados por Frampton, tal como estaban presentados, con la estructura detallada de sus conclusiones y los dibujos y textos en un estado de análisis descriptivo y crítico incompleto. (*Peter Eisenman 1969*)

En tanto que los procedimientos posteriormente desarrollados tanto por Kahn como Venturi, operaban de manera similar pero usando filtros diferentes, y no vendrían a representar más que los emblemas de una "condición" de trabajo intelectual, o más bien de lo que queda cuando se cree todavía que se puede crear lugares cerrados y protegidos de nocivas influencias. (*Manfredo Tafuri 1976*)

El artículo aparecido en "Perspecta" de Alan Greenberg sobre Lutyens comprende potencialmente otro ejemplo del fenómeno histórico sujeto a un proceso analítico. La urgencia por adoptar los principios del "Modernismo" y barrer con el academicismo de Beaux Arts habían desplazado la comprensión de las investigaciones de los planes de aquella radical "tabula rasa" del Movimiento Moderno que revelarían la importancia del diseño arquitectónico como un dispositivo conceptual. *(Peter Eisenman 1969)*

Ocurre otro tanto, con el documento histórico particular, proveniente de uno de los primeros "racionalistas" J.N.L. Durand, y seleccionado como un modelo por el arquitecto Antonio Hernández; en relación con los casi olvidados "des Resumen Lecons" aparecidos en "**Perspecta**" N° 12. Esta idea que Hernández desarrollaría a partir de un comentario sucinto sobre Durand es que: *"hay tiempos cuando es progresivo sistematizar y racionalizar"*. Y que junto a las lecturas de "des Resumen Lecons", Hernández emitiría una advertencia similar al implicado por K. Frampton: *"No deben tomarse, los diseños de tipos de edificio especiales, literalmente, ellos serán apreciados como expresivo de ideas sugeridas..."* *(Peter Eisenman 1969)*

Estas exigencias y las experiencias marginales por las que se interesaron, fueron la fuente de conocimientos de los "FIVE". Una actitud y unas declaraciones que serían absurdos para considerarlos como los abanderados de una reforma radical. En efecto, para recuperar el carácter concreto del trabajo intelectual, sin desbaratarlo reteniendo más que la imagen para conservar la sustancia, vincula a los "FIVE" con los últimos adeptos de los "espacios indecibles" en arquitectura. *(Manfredo Tafuri 1976: 55)*

Estos tres artículos tanto el de Frampton como los de Greenberg y Hernández usan la historia como un dispositivo teórico, no así los dos artículos siguientes de Ambasz y Colquhoun que podrían ser considerados como teóricos.

Desde estas dos formulaciones en "**Perspecta**" se establecen las condiciones previas para una historia futura. El "Discurso del Plan" de Emilio Ambasz, parte de un rango de premisas especulativas que exigirían un examen previo. Así el Sr. Ambasz adopta una serie de procesos, al presentar el pensamiento arquitectónico y su intercambio con otras varias disciplinas como un tratamiento de la teoría de las decisiones, para luego establecer una estrategia que él aplica al problema del método de diseño arquitectónico. Primero, como una taxonomía de dicho método, en el que los fragmentos forzosamente articulados en el diseño son organizados del modo "holístico" y en el que el aísla y define para nosotros las condicionantes del tipo edilicio, pero referido a aquellas condiciones de tipo, prototipo, y arquetipo. Segundo, son con las

categorías de su método que él articula, sin la intención de responder a todas las preguntas, una constante sobre lo incompleto y fragmentario de sus propios métodos, que formulados en sus "Conclusiones" y "Direcciones del "Futuro" dónde Ambasz tiene su punto más fuerte.

En el punto 4, elabora una teoría del residuo, y en el 5 apunta a la idea de un acercamiento "Metametodológico" que es evidentemente más íntimo a su pasión y único a su pensamiento, que igualmente sirve para recordarnos que la intuición y el método pueden existir en alguna forma de condición.

(Peter Eisenman 1969: 3)

Más adelante que se trate o no de las ironías crueles de Stirling, de las "tonalidades suspendidas" de Aldo Rossi o de las "diseminaciones" de Derrida, el rigor invocado de los "FIVE" desembocaran inevitablemente en lo frívolo.

¿No es acaso justamente Derrida que ha demostrado que lo frívolo está en la separación del signo con sus referentes?

Examinado desde fuera el círculo mágico en el que se encierran estuvo visto como el fruto de una "falta de compromiso" y distintivo de un malestar generalizado.

Tanto la etiqueta de "grupo" que sirvió para lanzarlos al mercado, cuánto su renombre, ligado a esta fórmula, fueron artificiales y sirvieron para imponerse en la ámbito profesional norteamericano.

Esto les permitiría continuar en el espacio del giro ascendente la cual tiene la tradición de toda institución. La Cooper Union para Hedjuk, el Institute for Architecture and Urban Studies y la revista "oppositions" para Eisenman, la UDC para Heier y Princeton para Graves, constituyeron en su tiempo referencias mucho más sólidas que el reagrupamiento ocasional nacidos de la exposición del 69', y que las posteriores exposiciones de Londres (1976) de Nápoles y de Palermo (1979) tendían a acreditar. *(Manfredo Tafuri 1976)*

4. LA POLEMICA DE LOS FUEGOS FUTILES

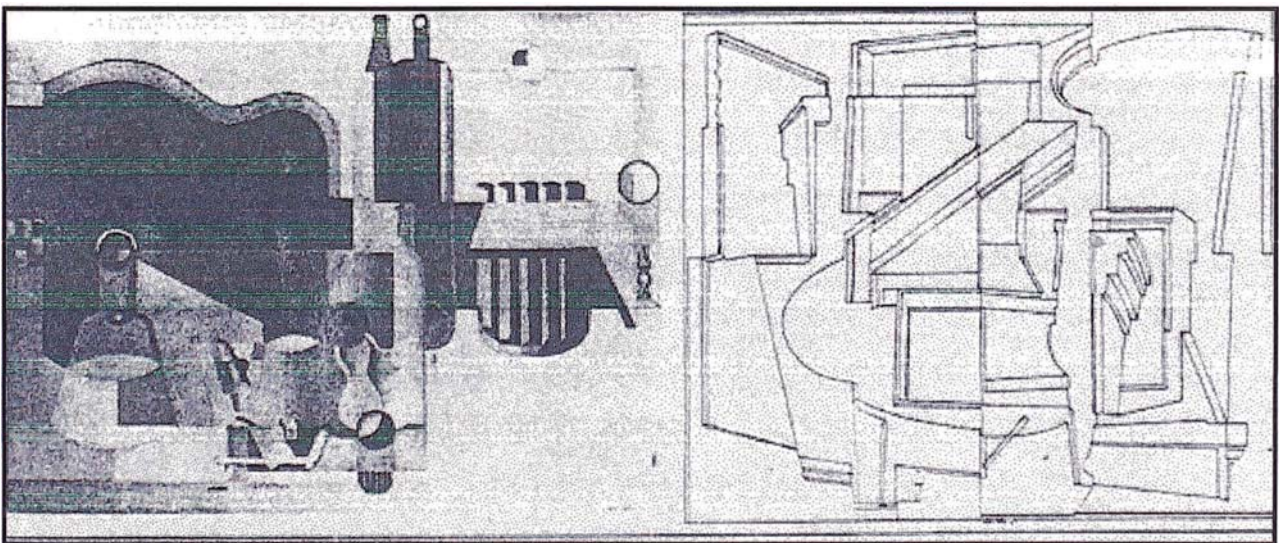
Fue Colin Rowe quien menciona que las obras de los "FIVE" eran una "extensión de simulacros" cuando veía una especie de "apremio a la repetición". El se refería a que el desengaño era una condición inevitable, cuando se buscaba comprender en una meta operacional los resultados de las Vanguardias neoyorquinas.

La polisemia de Graves, el rigorismo de Meier, la crueldad lingüística de Gandelsonas y de Agrest, los juegos metafísicos de Machado, el Constructivismo de Giurgola y los aforismos de Stern no representaban de hecho las tendencias que eran largamente difundidas en el panorama de las investigaciones arquitecturales de esos años. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

¿Y el terrorismo formal de Eisenman?

Interpretado a partir de una búsqueda participativa en el Centro de Estudios Urbanos de New York, Eisenman apunta hacia una aguda redefinición de una de las características fundamentales de varias de las teorías de la Arquitectura que podrían llamarse Humanistas, aquella que proviene de una relación en la fórmula, "**la forma sigue a la función**" funcionalista.

Había sido conocida parcialmente como la preocupación de una lógica entendida como los dos polos de una sola continua experiencia. Concebidas dentro de la práctica humanista preindustrial, un equilibrio entre ellos podría mantenerse porque ambos tipo y función fueron invertidas hacia una visión idealista de la relación del hombre con su mundo objeto.



Así Colin Rowe manifiesta que en una primera comparación sugerida, entre un hotel Francés Parisiense y una casa rural inglesa, ambos pertenecientes al siglo XIX, existe una diferencia muy marcada entre una preocupación por la expresión de un tipo ideal y una preocupación por una exposición pragmática.

El hotel francés despliega cuartos de una sucesión detallada y una variedad espacial nacida de una necesidad interior, enmascarada por una rigurosa fachada externa bien proporcionada. La casa rural inglesa tiene un arreglo interior formal de cuartos que se dan a la manera de un amasijo externo de elementos pintorescos. (Peter Eisenman 1978: 10)

Con la industrialización se intensifican los problemas de naturaleza funcional en el rubro de hospedaje, haciendo que el equilibrio entre los dos se pierda, y la arquitectura entonces varíe cada vez más hacia un arte social ó programático. Y cuando las funciones se van haciendo más complejas, la habilidad para manifestar la pureza tipo – forma es corroída:

*Al comparar el ingreso para las casas del parlamento de la competencia de William Kent, donde la forma de una Villa Palladiana no sustenta el intrincado programa, la solución de Charles Barry donde el tipo-forma difiere para programar y donde uno ve un ejemplo temprano de lo que vendría a conocerse como **la promenade architecturale**. Así en el siglo XIX y continuando hacia el XX es cuando el programa crece en complejidad, el tipo-forma empieza a disminuir como una empresa realizable, y el equilibrio pensado para ser el fundamento para una teoría totalizadora es debilitada. Más tarde hacia fines de 1960 todavía se pensaba que las polémicas y teorías del movimiento moderno inicial podían sostener la arquitectura. La tesis mayor de esta actitud se articuló en lo que podría llamarse el Revisionismo Funcionalista Inglés de Reyner Banham, Cedric Price y Archigram. Esta actitud Neo Funcionalis, con su idealización de la tecnología, se invirtió con el mismo positivismo. . (Peter Eisenman 1978: 10)*

A pesar de las diferencias que los separan, estas investigaciones que tienen un punto común en la búsqueda desesperada de una lengua que excluye la subjetividad artística, fueron anunciadas pero no vividas por los maestros del 18 brumario (de Tange a Kahn).

Tanto el muro exorcizado de la “Casa Muro” de Hedjuk, que proyecta el reflejo fantasmático del silencio inquietante de Mies, como las potentes formas abstractas de Eisenman, fueron el reflejo de las búsquedas formales del poeta de la memoria arquitectónica A. Rossi, y en el que ambas escuelas solo tuvieron como objetivo una didáctica. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Sin embargo en pleno Revisionismo Funcionalista y con la sustitución de aquel criterio moral por una naturaleza más formal, produjo una situación que obstaculizo la corriente funcionalista, porque dicha justificación teórica primaria estaba sujeta por una serie de componendas bajo un imperativo formal que no operaba más dentro de la experiencia contemporánea por ser vista como un positivismo desplazado. (Peter Eisenman 1978: 10)

Hay que adicionarle otro, más complejo, aspecto a este predicamento. No solo puede el funcionalismo de hecho ser reconocido como una especie de positivismo, pero como positivismo, puede ahora ser visto el resultado de lo que podría llamarse una visión idealista de la realidad.

Para el funcionalismo, no importa cual es esa pretensión, ella continua la ambición idealista de la arquitectura creativa como el reino de lo éticamente constituido de la forma dada. Pero porque revistió esta ambición idealista, las formas radicalmente despojadas de la producción tecnológica, que ha parecido representar un rompimiento con el pasado pre-industrial. Pero de hecho el funcionalismo no es más realmente una fase tardía del humanismo, en lugar de una alternativa a él. Y en este sentido, no puede continuar siendo tomado como una manifestación directa de lo que se hace llamar, la sensibilidad modernista. .
(Peter Eisenman 1978: 10)

Tampoco no podríamos obviar aquel aspecto crucial que nos habla de una reacción sintomática de la realidad, aquel del “estado de alma” que emplean las élites para defender una disciplina llena de expectativas provenientes del pasado, y en el que el miedo a la realidad, según Worringer, está en el origen de la abstracción.

Esta inquietud tiene orígenes lejanos en los EE.UU. y su movimiento consiste en experimentar lenguas desprovistas de función, paradójicamente prestadas del dominio de los lenguajes.

Sus referencias lingüísticas se establecieron en los “años heroicos” del Movimiento Moderno. Pero llegan a Eisenman y a Venturi como el anuncio de que la “guerra terminó”.

Más allá, Barthes con una sutileza polémica declara que: *“en la guerra de los lenguajes, puede haber momentos tranquilos y esos momentos son textos”*. (Manfredo Tafuri 1976: 55) ajusta calza paralela

Es cierto además que esta guerra de los lenguajes también se ajusta al hecho de que un cambio crucial dentro de la conciencia Occidental había ocurrido: aquella del giro del humanismo al modernismo. Pero muchos en su obstinada adhesión funcionalista no entendieron los aspectos fundamentales de ese cambio, y aquella diferencia potencial en la naturaleza de la teoría del Modernismo parece haber pasado inadvertidos para aquellos que hablan de eclecticismo, postmodernismo, o neo-funcionalismo, como meramente una manifestación estilística del funcionalismo, y el funcionalismo como una proposición teórica básica en la arquitectura. De hecho esta idea del Modernismo ha revelado que la lógica forma – función esta fundada culturalmente. (Peter Eisenman 1978: 10)

El lenguaje de los años 20's y 30's eran pues “lenguajes de combate”, que las neo-vanguardias se encargaban de convertir en “lenguajes de placer”. Como escribe Barthes: ... *“El placer del texto (el goce del texto) es al contrario como un borrón brusco del valor guerrero, una descamación pasajera de las garras del escritor”*. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Pero esta nueva sensibilidad modernista ha favorecido una actitud mental cambiante hacia los artefactos del mundo físico. Ha traspasado lo estético para transformar lo social, filosófico y lo tecnológico, en suma, se ha manifestado en una nueva actitud cultural. (Peter Eisenman 1978: 10)

Esta nueva postura como dice Barthes se traduciría en un texto que es lenguaje, con la intención de estar fuera de los lenguajes” para exteriorizar los hablantes del mundo, y poder “jalarse” de la guerra de las ficciones, de los sociolectos por un trabajo progresivo de extenuación. Primero, el texto liquidaría todo metalenguaje; así toda voz (ciencia, causa, religión) no estaría detrás de lo que él dice. Sino solo para destruir hasta el tope, hasta la contradicción, su propia categoría discursiva su referencia socio-lingüística (su “género”) (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Estas exteriorizaciones tratan más bien de ciertas conexiones fuera de su naturaleza esencial, cuyas relaciones expresas corresponden a la Abstracción, atonalidad y atemporalidad, como meramente manifestaciones artísticas del modernismo y los síntomas que hagan pensar en un descentramiento del hombre. (Peter Eisenman 1978: 10)

Más allá, son justamente estos aspectos que permiten que se “goce” de la “Cardboard Architecture” como investigación teórica. El “placer” que provoca la lectura de las obras de Hedjuk,

de Eisenman o de Agrest, es un placer totalmente intelectual proveniente del carácter absoluto de las formas dibujadas o construidas. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Los objetos se ven como ideas independientes del hombre, en el cual, el hombre es una función discursiva mas entre lo complejo y los sistemas antes formados del lenguaje, del que da testimonio, pero del que no constituye.

El modernismo, como una sensibilidad basada en el fundamental desplazamiento del hombre representa lo que Michael Foucault podría especificar como una nueva episteme. (Peter Eisenman 1978: 10)

Será fácil de concluir que no hay aquí aparentemente ningún valor "social" diciendo que estos arquitectos "traicionan" de alguna manera los ideales éticos del Movimiento Moderno. Ellos manifiestan más bien el estado del alma de aquel que se siente traicionado, revelando la condición de aquellos que querían todavía hacer la "Arquitectura". (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Este desplazamiento es apuntalado por Eisenman como una necesidad latente en ese entonces para una investigación teórica de las implicaciones básicas del modernismo en la arquitectura:

Aquellas contradicciones presentes y efectivas en las ulteriores elaboraciones del funcionalismo, prefiguran un nuevo funcionalismo suficiente para reconocer en el modernismo una nueva logica teórica, cuya oposición ya no se encuentra inherente a alguna teoría arquitectónica. (Peter Eisenman 1978: 10)

A modo de acercamiento a las primeras nociones de esta propuesta, ellas pueden ser mejor intuitas en la palabra del lingüística Barthes:

"El placer del texto no hace aceptación de ideología. No obstante, esta impertinencia no viene por liberalismo, pero por perversión: el texto, su lectura, está atravesados. Lo que es desbordado, quebrado, es la unidad moral que la sociedad exige, para todo producto humano. Leemos un texto (de placer), cuando la ideología pasa sobre el texto y su lectura como el empurpurado sobre un rostro (...) en el texto de placer, las fuerzas contrarias no están más en estado de repulso, sino de devenir, nada es verdaderamente antagonista, todo en plural. (...). (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Así desde esta condición de desplazamiento los fundamentos de esta nueva base teórica cambian el equilibrio humanista de forma y función a una relación lógica dentro de la evolución de

la forma misma. Esta dialéctica puede ser descrita como la potencial coexistencia dentro de una forma de dos tendencias no corroboradas y no secuenciales.

Y en el que los “lenguajes de placer” se ven como la mediación del lenguaje y la identificación de los objetos desde lo abstracto capaces de manifestar ese “estado del alma” a partir de una condición de fragmentación y multiplicidad en la arquitectura.

“Ambas tendencias sin embargo, cuando se toman juntos, constituyen el ser de esta nueva moderna dialéctica. Ello empieza a definir la naturaleza inherente del objeto en y del mismo, y su capacidad para ser representado.

Ellos empiezan a sugerir que las suposiciones teóricas del funcionalismo son de hecho culturales en lugar de Universales”. (Peter Eisenman 1978: 10)

5. UN PLANTEAMIENTO DE RELECTURA A PARTIR DE LA DEFINICION FORMA.

Pareciera que el consenso de ciertos teóricos de fines del siglo diecinueve, entre ellos Louis Sullivan, proclamaría que la arquitectura sería principalmente una manifestación de la función. (Peter Eisenman 1963: 457)

¿Podría dejar de percibirse en las mixturas lingüísticas intelectualizadas de Robert Stern y John Haggmann, de Diana Agrest y de Mario Gandelsonas, de Rodolfo Machado y de Emilio Ambasz, como serias incursiones en el dominio del “frívolo”, en la acepción filosófica de Derrida?

Téoricos modernos más recientes se han inclinado hacia una posición sociológica algunos como Machado defienden un “elitismo progresista” contra un “populismo regresivo”; o historicista, de igual modo Stern se interesan por la exposición de los proyectos de la “Ecole des Beaux Arts en el M.O.M.A. de New York como ocasión para comparar las tendencias actuales con el pluralismo y el eclecticismo del siglo XIX.

El bricolage teorizado por Robert Venturi no tiene, ciertamente nada que ver con el populismo hermético y refinado de Charles Moore, ya que cuando se expresan de la arquitectura como la expresión del espíritu de la era o el deseo de la época, el propósito de su consigna es erigir símbolos que sean arquitectura. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Este tipo de ordenamiento no define con precisión el significado de los términos y cual es el útil entre los elementos, y no puede por si solo proporcionar una disciplina racional para la arquitectura resultando contraproducente cuando es teorizado de un modo premeditado en el proceso de diseño como el caso del inclusivismo de Charles Moore.

Tampoco resulta fácil, cuando los requerimientos de la función, son dictados desde la forma como en el caso del exclusivismo de Kahn y de los White.

Y cuando una función que aparece como simbólica a una cultura particular puede aparecer como un utilitario a otra, entonces ella viene a representar una última ruptura del signo con su referente. (Peter Eisenman 1963: 457)

Entonces para todos, tanto los “White” como los “Grays”, el tema de la “re-semantización” de la arquitectura es central, no difieren más que por el empleo de los instrumentos para alcanzar este objetivo.

¿Pero qué significa entonces el “retorno de lo semántico”?

Algunos como R. Stern y Ch. Moore responderían que el lenguaje habla de su propia historia, procede por alusión y, porque; y, porque la historia es múltiple, el pluralismo evocado por las contaminaciones buscadas viniendo de las reminiscencias barrocas o del redescubrimiento de

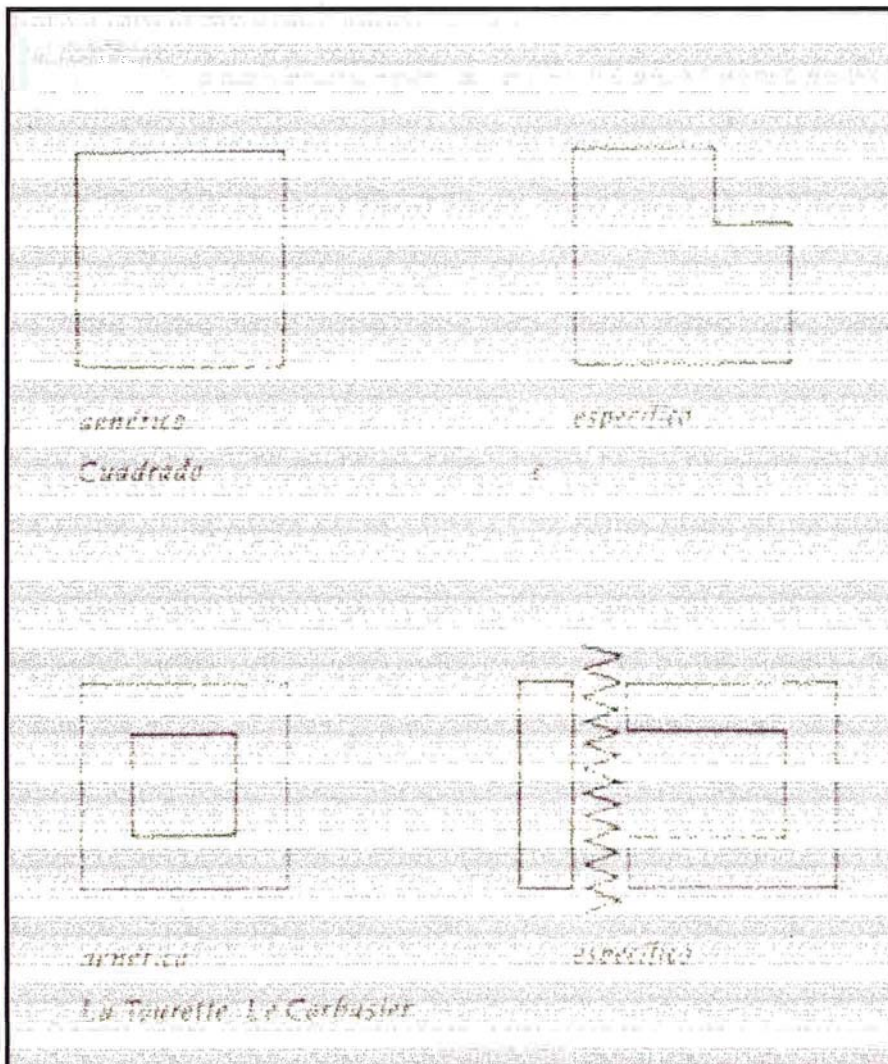
George Howe y de Raymond Hood, hace parte del sistema “abierto” que se opone al ascetismo de los White. “Moore is more” pero nó también se trata de una tautología.

Y ya que Wittgeinstein nos ha enseñado que: “*todo signo del lenguaje contiene su propio pasado, por el solo hecho que es un signo*”, entonces en la arquitectura todo gran edificio tiene fachadas con la cual contar historias.

¿Porqué darse hoy en día un tal objetivo?

En torno al I.A.U.S. se procura explicar que la “Arquitectura travestida” parece expresar lo “otro” en un lenguaje disimulado. El “otro” no es el indecible de Le Corbusier, sino más bien es el reino del juego inexplorado. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Particularmente desde el planteamiento propio de Eisenmann, el reino de lo “otro”, del juego, no es implicar que los elementos elegidos sean contrapuestos, sino que cuando ellos sean requeridos, sus identidades significativas se disipen e invaliden el efecto de la construcción resultante.



Seguidamente este reino del juego planteado por Eisenman urge de una precondition necesaria para su solución, una tal jerarquía racionalmente concebida podría ser derivada tanto de exigencias particulares como generales. Para establecer este punto de otra forma: deberíamos establecer una prioridad básica en la arquitectura la cual sea desarrollada a partir de una lógica entre fines relativos y absolutos:

La proposición de esta prioridad es de importancia crítica, ya que hoy en día desde nuestro ambiente social, económico y tecnológico ha llegado a ser tan abrumadoramente agrandado que ningún orden significativo puede ser percibido por el individuo. Además, la proliferación de nuevos medios tecnológicos ha evolucionado más allá de la habilidad del arquitecto para utilizar de manera racional su capacidad potencial plena. En estas circunstancias la arquitectura parece haber tomado refugio en un amaneramiento y el culto de la auto expresión en un énfasis compulsivo en la creación aislada sin considerar un orden total. Esto requiere que la expresión individual sea una expresión legítima, pero si va a ser satisfecha sin perjudicar a la comprensibilidad del ambiente en conjunto, debe proponerse un sistema de prioridad general, y se debatirá aquí que tal sistema debe necesariamente dar preferencia a fines extemporáneos absolutos. (Peter Eisenman 1963: 457)

Así cuando Eisenman postulaba sobre las condiciones y la situación general, es decir, un orden total externo, como nuestro absoluto, considera que detrás de eso una situación específica nos limita por su misma naturaleza a fines relativos; es decir, por eso toda construcción individual era percibida como un fin relativo con respecto a su ambiente. La construcción individual no puede ser ahora considerada como una entidad aislada, como un fin por sí mismo, sino simplemente como una parte transicional en el establecimiento en conjunto. Puede inclusive asumir una condición integral de estado "ideal" en sí mismo, pero solamente dentro de las limitaciones impuestas por un orden futuro imaginado. (Peter Eisenman 1963: 457)

¿Y de qué deberían todavía "re-hablar los signos arquitecturales?"

En la "nueva Venecia" (New York), alegoría de una condición humano generalizado es necesario enmascararse "para salvar su alma".

Una serie de pantallas disimula una realidad arquitectural que, en último análisis, se disuelve en este juego de filtros: es así que la fachada Mask House, pero también que en el proyecto de los argentinos Machado, Agrest y Gandelsonas para Roosevelt-Island donde las columnas truncadas

que tienen lugar de proscenio a la pared ubicada detrás, recuerdan el silencio de los esquemas urbanos de Ludwing Hilberseimer de los años veinte. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Y porque retornar al lenguaje puro significa, definir con rigor el dominio de sus “juegos”, he allí una enigmática construcción de Gandleonas que explicita el “sistema de la crueldad” es experimentado por Peter Eisenmann, y cuya pretensión es que las consideraciones formales sean básicas para toda arquitectura independiente del estilo, ya que solo ellas pueden ayudarnos a desarrollar un lenguaje acorde tanto para la crítica como para el diseño. La naturaleza detallada de este lenguaje, su gramática y sintaxis, son introducidas por primera vez y de manera profunda.

A partir del proceso de comunicación, la esencia de cualquier acto puede ser considerado como la comunicación de una idea original de su autor, aunque un medio de expresión, para un receptor. El medio de expresión debe ser tal que transmita la intención original tan clara y completamente como sea posible para la mente receptora. Esta necesidad de claridad y comprensibilidad tan enfatizada por los psicólogos Gestálticos es crítico para el desarrollo de cualquier medio de comunicación. Factores tales como la escala, armonía, patrón, etc., deberían por tanto ser considerados principalmente como apoyos hacia la comprensibilidad de la expresión. El orden formal, por tanto no puede ser considerado como un fin en si mismo sino solamente como util a la claridad. La Arquitectura puede invocar varios elementos para llevar su significado total y producir el resultado final, en una construcción material. Todos estos elementos contribuyen a la ecuación de la arquitectura, y los nombrara como: concepto o propósito, función, estructura, técnica, forma.

Esta tarea principal debe ser ahora intentada; mi argumento será que la arquitectura es en esencia el otorgamiento de la forma al propósito, a la función, a la estructura y a la técnica. Al declarar esto elevo la forma, a una posición de primacía en la jerarquía de elementos. (Peter Eisenman 1963: 457)

Este punto de vista original adoptado por el formalismo de Eisenman en el que declara la supremacía para la forma ha sido definido como el proceso de reducción del signo a su pura función, aparece nuevamente escindido de las estructuras del universo metropolitano a primera vista. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

Pero existen otras consideraciones formales de un patrón diferente, como las preocupaciones del tipo: “la forma por la forma”, cuyas composiciones multi-axiales, con una estética artificialmente simétrica y de una naturaleza confusa no funcional, serían impulsadas por arquitectos modernos inicialmente en la búsqueda de un nuevo medio de expresión. (Peter Eisenman 1963: 457)

No así los recorridos peligrosos, alucinantes o interrumpidos protagonistas de las piezas del “formalismo de Eisenmann”, las cuales son construcciones individuales con un fin relativo y una práctica racional, y en el que se puede experimentar la resistencia psicológica del usuario virtual, cruelmente entrenado en esta máquina Kafkiana cuyas leyes son tanto indescifrables para cualquiera. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

En términos pragmáticos es claramente imposible crear una construcción específica con un fin absoluto en mira, ya que cada nueva unidad no solamente cambiará el patrón existente sino también modificará por su presencia cualquier patrón futuro que resulte de una suma de unidades futuras.

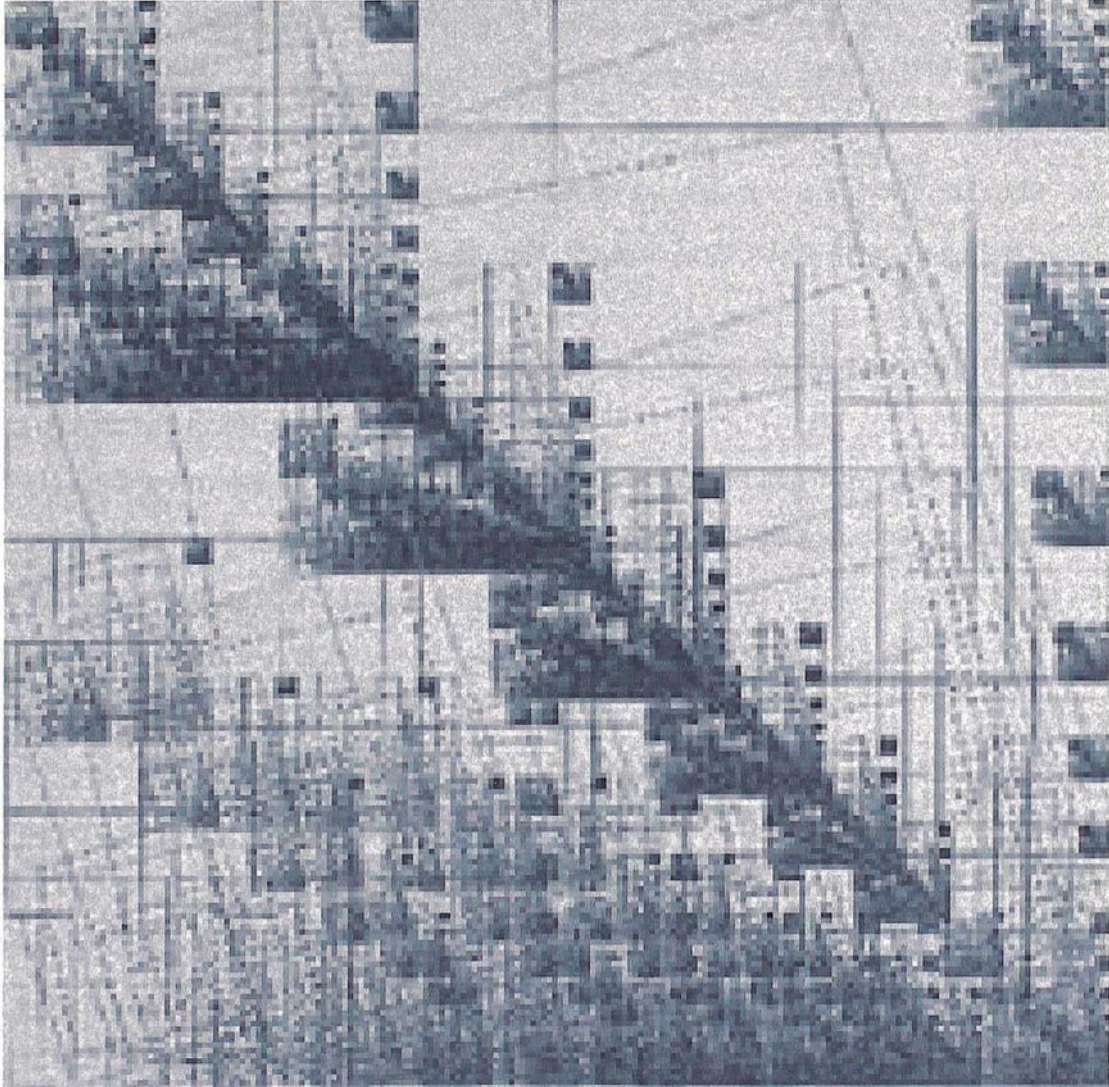
Eisenman es el que mejor se aproxima a exponer esta condición de la siguiente manera por ejemplo, considera que no podemos, a una edificación ubicar entradas a ella donde no existe ningún medio de acceso en el tiempo material. Hasta este punto cualquier edificación debe reconocer patrones externos dados, aunque estos podrían ser aceptablemente considerados como piezas de un orden absoluto futuro. Para complicar este asunto aún más, cualquier orden futuro no puede ser una entidad constante o estática. Debe más bien ser considerado como continuo y capaz de aceptar el crecimiento y el cambio. Cualquier noción de un orden futuro en términos estrictamente estáticos se abriría a la crítica para que sea utópico-romántico. (Peter Eisenman 1963: 457)

Esto quiere decir que para una gran parte de la cultura americana, es decir “la cultura europea” esta condenada a la impotencia: ya que ella quiere oponer al universo de las convenciones, la autenticidad absoluta de lo ingenuo, pero el desengaño es su destino. (Manfredo Tafuri 1976: 55)

BIBLIOGRAFIA : FORMALISMO Y RACIONALIDAD: “LA HERENCIA DE UNA DISCIPLINA EMPIRICA”

- 1.- **EISENMAN, PETER.** “El futuro de la Arquitectura del pasado”. THE BIG LITTLE MAGAZINE: Perspecta nº 12. FORUM, Octubre, 1969, Yale Architectural Journal Published.
- 2.- **EISENMAN, PETER.** “Hacia una Comprensión de la Forma en Arquitectura”. Revista: Architectural Design. Octubre, 1963
- 3.- **TAFURI, MANFREDO.** “Les Cendres de Jefferson”. L’ Architecture d’ Aujourd’hui nº 63, 1978.
- 4.- **GIURGOLA, ROMUALDO.** “Louis, I. Kahn”. Editorial Gustavo Gili, GG. S.A., Barcelona 1985.
- 5.- **WOLFE, TOM.** ¿Quién teme a la Bauhaus feroz?. El arquitecto como Mandarin. Editorial ANAGRAMA. Barcelona 1983.
- 6.- **VENTURI, ROBERT.** “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, GG. S.A. Barcelona 1978.
- 7.- **DIAMONSTEIN, BARBARALEE.** “Dialogo con la arquitectura U.S.A”. Colección Punto y Linea. Editorial Gustavo Gili, GG S.A. Barcelona, 1982

MAS ALLA DE ARQUITECTURA
PENSAMIENTO Y REFLEXION ACERCA DE LA ARQUITECTURA



1. UNA ENCARNACION DEL PENSAMIENTO HEGELIANO. 2. EL ENFOQUE
EPISTEMOLOGICO DE LA ARQUITECTURA. 3. LA POSIBILIDAD DE CONOCIMIENTO DE UNA
ARQUITECTURA POSESTRUCTUALISTA

1. UNA ENCARNACION DEL PENSAMIENTO HEGELIANO

A lo largo de su dilatada carrera, Eisenman ha explorado obstinadamente las posibilidades de una forma de conocimiento artificial y alienado, no sometido a los órdenes dominantes que han establecido tradicionalmente los límites de la práctica arquitectónica.

La arquitectura solo puede emerger cuando somos capaces de independizar la disciplina de su construcción histórica y de su contexto local, cuando podemos pensar en la secuencia de prácticas arquitectónicas como una construcción puramente artificial. Esta desintegración es únicamente posible gracias a la decidida inmersión en una operatividad metalingüística; la “arquitectura de la arquitectura”, dicho de otra manera “la practica de la arquitectura como escritura”.

Tal vez Eisenman haya sido alguno de los pocos arquitectos que formuló algún tipo de obra teórica relacionada a una práctica arquitectónica.

De alguna manera sus proyectos devienen en una obstinada implementación de programas de alineación que son puestos en contradicción con los sistemas convencionales como el lugar, la estructura y los requerimientos programáticos y técnicos-, y que fundamentalmente sobrellevan un manifiesto crítico sobre los límites de la práctica arquitectónica. (*Alejandro Zaera-Polo, 1997*)

Podrá percibirse posteriormente que este cometido no surgió de una casualidad, visto en retrospectiva se puede comprobar que ya existía un interés por estas prácticas, al compararse el carácter profundo y comprometido de las obras y maestros de la arquitectura moderna con los animados y bulliciosos productos de la corriente postmoderna.

Si pensáramos en la arquitectura moderna podríamos argumentar que ella es básicamente una encarnación de la dialéctica hegeliana, esto es entre forma y función, belleza y tecnología, ornamento y estructura.

Esta se explicaba por una dualidad entre teoría y práctica, una de las caracteriscas que siempre estaría presente en la obra de Eisenman y que se traduciría en el origen de su aproximación al diseño y el interés por el campo teórico de la arquitectura. (*F. Nieto y E. Soberano, 1989*)

Una preocupación por llevar la arquitectura al centro del debate cultural y social contemporáneo y que solo sería posible comprometiéndose en una relación entre filosofía y arquitectura, una línea de trabajo que no puede ser evaluada en relación con un conocimiento disciplinar acumulado, ni como respuesta a los requerimientos de adecuación al Zeitgeist, sino como una serie de descubrimientos sobre “la interioridad” de la arquitectura.

Con el estructuralismo chomskiano como punto de partida filosófico de su obra, ocurre que esta representación de la dialéctica en el objeto arquitectónico se desarrolla desde una serie de discursos filosóficos que se explican por una manipulación de procesos racionales de formalización, cada modelo, desarrolla, las tempranas investigaciones de Eisenman con el lenguaje chomskiano y las formas modernas, unas prácticas de un grado de abstracción sin precedentes en el campo de la arquitectura que le van a permitir descubrir en cada fase áreas ocultas a la práctica convencional de la arquitectura.

En esta fase, la atención moderna en sus primeras casas las “cardboard-houses” y su independencia física del “suelo” y del “campo” –su naturaleza auto-referencial- perfilan los primeros objetos acuñados como formalistas, junto al distanciamiento de los lenguajes “naturales” y a los elementos extraídos de la arquitectura moderna que son vaciados de sus contenidos funcionales e incluso de sus contenidos estéticos. (Alejandro Zaera-Polo, 1997)

Eisenman considera que es imposible hacer arquitectura a no ser que se tenga alguna idea de los pensamientos que están en la arquitectura. De esta manera la naturaleza sistemática y metalingüística del trabajo de Eisenman empezaría a impermeabilizarse de las filtraciones históricas y tipológicas postmodernas, permitiéndole progresar en una exploración radical de la “arquitectura de la arquitectura”.

Esta es la primera ocasión en la que su proyecto global empezara a resistirse de ser absorbido, sin por ello apartarse de la exploración de lo contemporáneo. Comienza de este modo su arquitectura a responder a las ideas post-hegelianas a través del estructuralismo francés. Esto ocurrió en el segundo periodo de sus proyectos de casas, antes de Canareggio. (F. Nieto y E. Soberano, 1989)

Es en la “**casa X**” de Bloomfield que Eisenman empieza a responder a las ideas Posthegelianas a través del Estructuralismo francés, a partir de una composición de elementos en forma de L, distribuidos en cuatro cuadrantes que luego son fragmentados y posteriormente rotos en pedazos, un punto de vista que expresa una condición cultural válida en contraposición a los postmodernos y su antipatía por todo lo ideológico, la idea de la ruina y la decadencia de esta casa denuncia la incapacidad del hombre contemporáneo para seguir creyendo en el proyecto moderno.

La casa proyectada en 1975 no fue construida y entonces Eisenman impulsó una deformación hasta el punto de realizar un modelo de la imagen en axonometría de la casa, una maqueta a punto de desmoronarse, alejándose así del modelo como representación realista, de un modelo posible o imagen, no de la posible realización sino de la realidad virtual a la que puede llegar un

proceso proyectado una vez que no sea sometido a las necesidades del cliente. A partir de ahí, Eisenman no puede avanzar ni volver atrás.

El plástico axonométrico se convierte en la negación de la axonometría, con esto demuele una vez mas las nociones de representación como complementos indispensables de la producción arquitectónica. La rotación de 30° sobre si mismo del objeto, implica asimismo la rotación del objeto en el espacio contemplado por un observador extraño al objeto o la rotación del observador alrededor del objeto.

De este modo el plástico axonométrico niega la rotación tanto del objeto como del observador, forzando tanto a uno como a otro al inmovilismo del único punto de vista concreto desde donde se logra una visión axonométrica, semejante a un único punto de vista perspectivo. En el fondo, el colapso que experimenta el modelo de axonometría de la “**casa X**” constituye una sucesión de pasos en el recorrido que se desenlaza a partir de la **casa I** y una síntesis y demostración del esquema conceptual estructuralista en plena condición Postmoderna.

Los son también estructuralistas, las sucesivas casa El Even Odd y Fin d’Ou T Hou S que por su parte expresan la toma de conciencia de que algo ha terminado irremediamente, este juego de pronunciaciones y de regateos verbales en que se resumen las frases, **eleven odd** y **find out house** representan en efecto esta duplicidad que permanece siempre en el signo del **odd**, de aquello que es extraño pero a la vez desigual, original, pero también desemparejado, un juego que avizora los primeros escauceos en el pensamiento Derridiano.

Con la “**casa El Even Odd**” de 1980 Eisenman advierte cuales son los limites de la disciplina arquitectónica”, ella se encuentra totalmente hundida en el suelo con un complejo sistema de circulación de aire, un cuerpo determinado y determinante, como masa y como objeto, una casa que se muestra como un apremiante y a la vez irracional racionalidad; como Eart-mass-object investiga las condiciones de un uso eficiente de la energía natural desde una elección de planos verticales como limites de volúmenes llenos (la tierra) y de vacíos(los espacios interiores) y los horizontales, como pozos de calor. Y como “objeto axonométrico” pretende explorar las condiciones de la representación y de lectura de la arquitectura.

La ultima casa de 1983, es el “cubo potencial” de la Find’ Out Thous, que en este caso recurre a una configuración anterior en forma de L, y se basa en que el mundo no puede ser estructurado en una totalidad sistematizada por un código absoluto, nos topamos así con el punto de llegada de un proceso decompositivo. De este modo cada propósito o idea de alguna cosa de un objeto en la arquitectura pierde tanto su valor objetivo como su significado y por lo tanto el racionalismo tradicional se muestra como una total arbitrariedad.

Lo que pretende en esta casa es que el valor del objeto arquitectónico dependa más de su interioridad y de su proceso de formación que de su finalidad. En este caso Eisenman haciendo referencia al principio del otorgamiento de la forma a los elementos revierte los requisitos del programa en posibilidades.

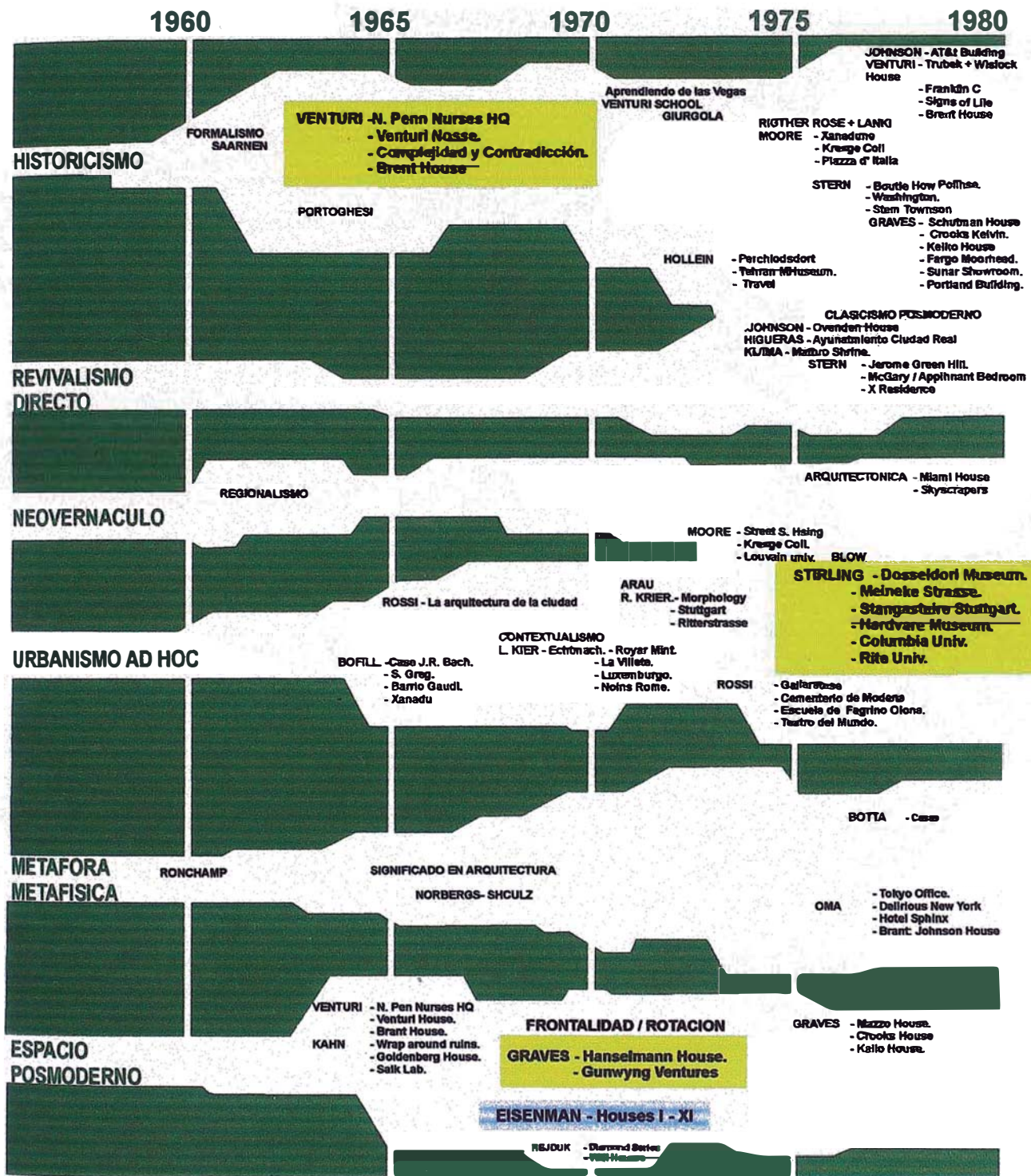
La configuración recurrente en forma de "L" para este cubo "potencial" permite proponerlo como un objeto de transición entre el orden hasta entonces imperante y otro de naturaleza distinta que en términos de espacio euclídeo puedan expandirse hasta completar la figura resultante de un cubo "virtual". (Giorgio Ciucci, 1994)

Si el primer estudio del proceso descompositivo alude aun al cubo, el cubo "virtual" que se remite a una fase anterior marca el recorrido realizado por la serie de estudios que se hicieron sobre los edificios de Terragni y para las "cardboard-houses".

Por otro lado para una correcta transición a las condiciones Posthegelianas los experimentos iniciales en las "cardboard-houses" con elementos arquitectónicos vaciados de contenido semántico y tratados como "índices", producen los instrumentos necesarios para adentrarse en nuevos territorios y romper con los sistemas tradicionales de "anclaje" en el "Zeitgeist".

De este modo su trabajo no opera dentro, sino sobre el "Zeitgeist", para poder transgredirlo - que es lo que definitivamente hace a un proyecto singular y de firma- uno debe saber en que consiste. Sino, cuando se contempla un edificio construido en los años veinte, de alguna manera, uno se da con algo que lo diferencia de los otros y no es por el hecho de ser diferente en si, sino por que lleva la marca de su creador, puede que se lo encuentre interesante además, pero no se lo podría repetir hoy en día. Y no seria interesante, porque el mismo espíritu que lo animaba en su tiempo no lo animaría hoy. No tendría ningún sentido entonces repetir los iconos. La pregunta es entonces; como hacemos iconos en la actualidad, o mas exactamente, si aceptamos como hacerlo posible. Esta discusión expresa que las formas que incorporan el significado -los iconos- en el presente ya no son relevantes. Asi las primeras casas de Eisenman no expresan claramente las nostálgicas del movimiento moderno, sino que lo tomaban como repertorio indéxico. (Alejandro Zaera-Polo, 1997)

ARBOL GENEALOGICO



2. EL ENFOQUE EPISTEMOLOGICO DE LA ARQUITECTURA

Entramos ahora en otra dimensión; cambian las referencias intelectuales, y las posibilidades profesionales son distintas.

Pero esta tarea en conjunto autoasignada por el mismo Eisenman habrá de convertirse en la trayectoria de una consistente investigación en torno a las posibilidades de una práctica crítica, se podrá percibir que no será un cometido tan simple, al volver hacia atrás están las primeras casas que son ya una clara confirmación de este enfoque epistemológico.

Un enfoque epistemológico que le permite explicar que el descubrimiento de la autonomía de la arquitectura no tiene que ver con la historia y que esta autonomía solo se explica mediante los procesos de manipulación formal.

Este a la vez determina las posibilidades de una práctica crítica en el espacio operativo del Zeitgeist y le señala las posibles direcciones de las investigaciones en el campo teórico de la arquitectura hacia un conocimiento arquitectónico en la era del consumo de masas.

Estas posibilidades están determinadas por una operatividad de tipo crítico que no necesariamente están determinadas por las fuerzas productivas y económicas.

La presente práctica crítica estará dividida entre los que se entregan y los que se resisten a las fuerzas del mercado, pero aun con esto, ella estaría basada en consideraciones formales como categoría fundamental de las prácticas materiales. *(Alejandro Zaera-Polo, 1997)*

Aquellas nuevas posibilidades de una práctica crítica irán transformando y radicalizando las nuevas condiciones del pensamiento posmoderno y Postestructuralista en un manifiesto hacia 1976 denominado "Postfuncionalismo", este es un texto crítico en el cual se declara que el racionalismo imperante en arquitectura anuncia la fragmentación, el descentramiento de lo que venía siendo la ilusión de un orden humanista imperante, este argumento hace claras referencias al esquema del desarrollo histórico de la humanidad descrito por el estructuralismo francés. *(José María Montaner, 1999)*

Citaremos para empezar los dos primeros casos, uno con ocasión del proyecto para "Frankfurt", Eisenman estaba interesado en un problema: lo grotesco como idea, una idea que se remonta al S. XVI, y que se puede encontrar en las obras de Edgar Allan Poe o en Cervantes. Se puede decir que lo grotesco reaparece como una idea post-estructuralista en los escritores como Georges Bataille. Cuando Bataille sostiene que no hay un único significado para un único signo, ya no existiría una verdad en relación entre signo y significado, este sacudido constituiría ese cambio necesario e importante, desde la concepción de Saussure, y de sus primeras casas, al proyectar para el Biocentrum de "Frankfurt" con la idea de la "catacresis" y la de lo grotesco en la mente. *(Pippo Ciorra, 1994)*

En el proyecto de "Frankfurt" Eisenman elige trabajar de un modo diferente estableciendo el modelo de la retórica en lugar de la metáfora. En otras palabras, muta en su concepción, a la vez que evoluciona de la metáfora para la "catacresis", que es una disyunción entre signo y significado de modo de formar una relación fluctuante, que se disuelve.

En el otro caso, sin adentrarnos por ello en alguna "traducción": la filosofía de Jacques Derrida, con quien Eisenman inicia un recurrente intercambio de ideas(en el que se incluye el conocimiento de las ideas de Franco Rella y las repetidas referencias a Jeffrey Kipnis) constituye la implicación emocional del proyecto de un edificio para Berlín, en el que Checkpoint Charlie, en 1981. Aquí, el lugar cargado de referencias históricas, empieza con la elección del muro de Berlín, que rompía la unidad del lugar histórico y las huellas del pasado al asomarse desde el suelo, de esta forma adquieren el valor de memorias simbólicas que se superponen y se entrecruzan con la memoria de la expulsión de su tierra del pueblo hebreo y del holocausto: rememorar con una intensidad expresiva y a la vez, olvidar con la pura forma.

Así los edificios de Eisenman se vuelven y son a la vez interpretaciones personales de sus conceptos teóricos generales, como lo dice el mismo: sí, son una interpretación personal de la teoría, pero también de algún modo se encuentra algo de mí. (F. Nieto y E. Soberano, 1989)

Estoy muy interesado en la diferencia entre teoría y construcción. Nunca construí un edificio que no fuese teórico; mis cosas son teóricamente muy potentes, de la misma forma que los edificios de mayor escala. Para mí es mucho más importante construir edificios que las personas vengan y digan: "Este no es solo un edificio"

Para llegar a considerar como consecuencia de esta teoría, a la arquitectura como texto, Eisenman aborda el estructuralismo tanto como análisis crítico, en un intento de carácter general para aplicar toda teoría lingüística a objetos y actividades diferentes del lenguaje propiamente dicho. De esta manera, puede estudiarse un mito, un encuentro de lucha libre, un sistema de parentesco privado, del mercado, del restaurante o una pintura al óleo como un sistema de signos: un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. En gran parte no toma en cuenta lo que de hecho "dicen los signos, y se concentran en las relaciones internas que mantienen entre sí". El estructuralismo, de este modo es un intento por "repensar todo nuevamente en función de la lingüística". Es un síntoma de que el lenguaje, con sus problemas, misterios y sugerencias, se ha convertido a la vez en paradigma y es obsesión de la vida intelectual de siglo XX.

Pero qué quiere Eisenman decir cuando se refiere a arquitectura como texto?

Todo texto literario está constituido por cierto número “sistemas” (lexicológicos o lexicales, gráficos, métricos, fonológicos) y logra el efecto que se propone mediante choques y tensiones constantes entre esos sistemas. Cada uno de los sistemas representan una “norma” de la cual los otros se desvían, estableciendo un código de expectativas que violan. El metro, por ejemplo, crea cierto patrón que la sintaxis del poema puede cortar por el medio o violar. En esta forma, cada sistema del texto “desfamiliariza” a los otros, rompe su regularidad y hace que resalten con mayor viveza. Nuestra percepción de la estructura gramatical del poema, digamos, puede aumentar nuestra conciencia de sus significados. Así como alguno de los sistemas del poema que corre el peligro de convertirse en pronosticable, otra corta por un atajo y con este rompimiento produce nueva vida. Si se asocian dos palabras debido a su sonido semejante o su posición dentro del esquema métrico, se logra una conciencia más honda de la semejanza de la diferencia de significado. La obra literaria continuamente enriquece y transforma el significado que registra el diccionario, genera nuevas significaciones mediante el choque y la condensación de sus diversos “niveles”. Como dos palabras cualesquiera que sean pueden ponerse juntas tomando como base algún rasgo equivalente, la posibilidad presenta un carácter más o menos limitado. Cada palabra del texto se une a varias otras palabras mediante todo un conjunto de estructuras formales; de esta manera su significado está siempre “super determinado”, y es siempre resultado de diversos determinantes que actúan al unísono. Una palabra en particular puede relacionarse con otra palabra mediante la asonancia, con otra a través de la equivalencia sintáctica, y con otra más debido al paralelismo morfológico, etc. Así cada signo significa simultáneamente en varios “patrones paradigmáticos” o sistemas diferentes. Esta complejidad aumenta considerablemente debido a las cadenas “sintagmáticas” de asociación, las estructuras más bien “laterales” que “verticales” donde se hayan colocados los signos.

Así cuando Eisenman considera que los textos son acontecimientos de lectura y no simplemente acontecimientos estéticos, no significa que se comprenda alguna cosa, o que se adquiera cualquier acontecimiento o información, y eso no le preocupa en absoluto. La idea es que cuando se toma un objeto conocido se vuelve necesario leerlo y no solamente verlo, hallar en aquello los patrones de su concepción y de sus procesos. Son ideas que asume y utiliza esas palabras para ver si podrían significar para la arquitectura que pueden ser traducidas en edificios, el arquitecto es la última persona en comprender lo que está haciendo. Para él es muy importante ese concepto de no saber, porque sugiere el problema del autor de la obra. No está muy claro, quién es el autor de la obra; allí está la firma, pero esto no significa que sea el único autor y asume que también existe un autor ausente. (*J. Baudrillard, 1989*)

Son conceptos que provienen de las lecturas de Saussure, del estructuralismo de Chomsky, de Foucault, y posteriormente Derrida y Deleuze, donde empieza a pensar de forma diferente. Porque, en cierto sentido, estos textos constituyen un aspecto del "Zeitgeist". La elección del campo de trabajo siempre ha estado condicionada para su concepción de un espíritu filosófico del tiempo, pero, incluso, la interpretación equivocada de ese espíritu siempre ha estado involucrada en su relación con el "Zeitgeist". En este sentido, esta tarea no ha tenido una secuencia lineal, ha sufrido cambios bruscos derivados de lo no lineal, condiciones externas que en cualquier momento constituyen un "Zeitgeist".

Entre 1984 y 1985, Eisenman escribió el ensayo **"The End Of The Classical"**, de este modo inicia el proyecto del Wexner Center for visual Arts, para la Universidad de Ohio, participa en la Bienal de Venecia organizada por Aldo Rossi abordando el tema de los castillos de Romeo y Julieta en Verona y concluye su intensa experiencia didáctica que mantuvo durante tres años en Harvard; experiencia, esta última, precedida y continuada por otras numerosas actividades de enseñanza en otras escuelas, y que finalmente es en la Ohio State University de Illinois, donde llega a constituirse una etapa fundamental en el esfuerzo realizado para aclarar a los demás, aquellas ideas que fueron el germen de su actividad profesional y que amenaza con sofocar tanto sus proyectos como su vida académica. Problemas concretos y abstracciones teóricas que se enlazan en este periodo con el cada vez más inextricable enredo de conceptos, líneas, símbolos, colores, figuras, significados, creando problemas no ajenos a la comunicación con el cliente y a la comprensión por parte del público.

El ensayo *The End of the Classical* publicado en "Perspecta", tiene una larga gestación, es un texto en el que gran interés y en el que se explicitan referencias a Baudrillard, Deleuze, Derrida y Culler con respecto a los significados de simulacro, simulación, de construcción de una oposición. El ensayo, Eisenman perfila un cuadro de referencia histórica, desde el siglo XV hasta nuestros días, periodo en el que, en su opinión, la arquitectura sigue siendo constantemente, pese a la variedad de sus expresiones formales, un paradigma de lo clásico, de todo aquello que es eterno, significativo, verdadero. Según Eisenman, la arquitectura, dentro del marco histórico objeto de análisis, se ha visto condicionada por tres Fictions: la de la representación (simulación del significado), la de la razón (simulación de la realidad) y la de la historia (simulación de lo eterno). Hoy en cambio es necesario mantener la distinción entre realidad e ilusión, siendo la arquitectura una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna, así Eisenman se da el requisito de interpretar la arquitectura como un texto.

Por tanto, el trabajo ha variado desde formas con valor original a priori y desde los procesos racionales de las primeras casas, a las analogías lingüísticas y a las relaciones estructurales en

las Ciudades de Excavación Artificial, y después, a otros problemas que surgen directamente de una interioridad de la arquitectura. Pero esto no representa un progreso, sino el deambular de una mente inquieta.

"No creo en la idea del progreso más de lo que creo en otros mismos del pasado. El "Zeitgeist" es para mi una actitud moral de estar en el presente. Quizás esto viene de una actitud judía. Los judíos creen que no hay un estado futuro, solo existe el presente... Creo que tenemos la obligación moral de tratar con la inmanencia de la arquitectura tal y como se presenta, aquí y ahora. No de la manera que será. ¡No creo en la abonanza del futuro, ni en las pasadas glorias, sino en la realidad presente!"

Su trabajo se basa, en última instancia, en conceptualizar otros métodos razón por la cual comienza a trabajar con ordenadores, porque todo lo que podemos hacer la mano del hombre es dibujar ejes y lugares y el ordenador conceptualiza y dibuja de manera diferente. Cada vez dependemos mas de los ordenadores porque a través de ellos podemos producir cosas que no podíamos producir hace veinte años. Por ejemplo, Morphing, que es una operación vectorial. Un eje es un vector neutral que no tiene dirección, magnitud e intensidad. Un vector tiene dirección, magnitud, o intensidad. Se enfrenta a la forma y al espacio de manera deferente a la de un eje. Los ordenadores pueden analizar los vectores de una manera en que la mente humana no puede. El vector es otro mecanismo de medida del tiempo y espacio.

En general, y con algunas excepciones, los críticos norteamericanos no gustan de hacer, a traves de una division en periodos, la historia de la obra de Eisenman, antihistoricista por excelencia, en tanto que los estudios italianos, desde los textos de Tafuri sobre los Five hasta el Disegno dell' architettura americana, de Livo Sachhi, reconocen con frecuencia una serie de fases sucesivas en sus corpus de proyectos e investigaciones. El texto de Sacchi, en particular, establece una subdivisión en tres periodos, el conceptual, el de la huellas urbanas y el de lo informal, que si la aceptamos, señala inevitablemente el Wexner Center como un cambio de rumbo, el paso de una forma de búsqueda a otra diferente, el abandono de un ámbito cultural que en el fondo sigue a un ligado críticamente a la actividad del Institute for Architure and Urban Studies, al estructuralismo chomskiano, a los estudios llevados a cabo con Colin Rowe en Cornell y a los realizados sobre Terragni en un terreno conceptual y formal radicalmente distinto y mas amplio.

Desde esta temprana investigación abstracta en torno a la manipulación de elementos arquitectónicos vaciado de contenido, su trabajo evoluciona hacia la siguiente fase, una

experimentación sobre la disolución de la figura arquitectónica en un campo de múltiples afiliaciones.

El IBA social housing, checkpoint charlie en Berlin, y el Wexner Center for the Visual Arts son quizás los mejores ejemplos de esta nueva dirección en su trabajo. Eisenman había construido ya una operatividad abstracta y metalingüística durante su etapa previa, que en esta etapa va a ser utilizada para construir afiliaciones entre el objetivo y el campo, la figura y el fondo, más allá de las implicaciones “naturales” de este tipo de relaciones, hacia procesos artificiales. Este intento de territorializar sus experimentos previos le conducirán a exploración de múltiples mallas yuxtapuestas para disolver el objeto en el campo circundante. La retícula del Hospital de Venecia de Le Corbusier, la cuadrícula de Mecator y otros campos paradigmáticos, van a devenir en partes constituyentes de un palimpsesto improbable una excavación artificial origen de los proyectos. Si la artificialidad de sus primeros proyectos se sostenía fundamentalmente en la abstracción de los elementos arquitectónicos y su reducción a índices, y a la manipulación de sus relaciones sintácticas, en esta fase Eisenman apunta a la cuestión de utilizar organizaciones entidades concretas no ideales – que son sistemáticamente vaciadas de contenido. Su propuesta del injerto como una técnica de composición inorgánica con elementos preexistentes, y sus transformaciones sucesivas a través de yuxtaposiciones, cambios de escala, desplazamientos y rotaciones se convierten en el instrumental para vaciar los elementos concretos de sus contenidos asociados. Si comparamos de nuevo su trayectoria con sus compañeros de viaje en el Bienal de Venecia, veremos de nuevo como su operación estaba íntimamente enraizada en el Zeitgeist en su intento de operar con construcciones históricas, que sin embargo están vacías de contenidos significantes gracias a su manipulación arbitraria. Una vez más Eisenman conseguirá escapar del compromiso con la historia como argumento legitimador, en el que muchos de sus contemporáneos quedarían atrapados durante años. No debemos olvidar que la resistencia crítica en aquel momento era la oposición al argumento historicista, que todo el mundo había aceptado como nueva legitimidad.

En contraposición se sitúa el proyecto para los castillos de Romeo y Julieta en Verona con el simbólico título de “Moving Arows Eros and Other Erros”. Este trabajo es un puro ejercicio de los temas preferidos del Eisenman, el último que realizó con estas características con el que pretende afirmar que no existen valores originarios, que la arquitectura no es presencia, que la discontinuidad es más significativa que la continuidad, la recurrencia más que el origen, la autosemejanza más que los objetos que representan la realidad. Estos conceptos, expresables en palabras y que constituyen la base del ensayo *The End of the classical*, son en cambio

difíciles de convertir en proyecto. Tampoco resulta fácil acertar con el objetivo que se pretende, reconciliar, desde un punto de vista relacional, aspectos, épocas y acontecimientos irreconciliables a través de un discurso que pretende ser histórico, filosófico, estético y literario. En este proyecto, Eisenman introduce en el proceso identificativo de los elementos en juego, incluso tres textos que relatan la historia de Romeo y Julieta el relato de Matteo Bandello, la tragedia de Shakespeare y el libreto de Da Ponte. Cada relato es, con respecto a los demás, un palimpsesto en el que están contenidos, en la misma forma donde están ubicados, elementos presentes (reproducidos en color en el proyecto), huellas de la memoria (en color gris) y aspectos inmanentes(en blanco) : la ficción se convierte entonces en realidad en los tres lugares donde es posible identificar la casa de Julieta, la iglesia, la tumba, mientras que los personajes de Romeo y Julieta, la iglesia, la tumba, constituyen, el pretexto para representar distintos niveles de significados simbólicos, desde la división a la unión de la relación dialéctica, que concuerdan con el cardo y decumano (división), con la verga romana (unión) y el Adagio (la relación dialéctica).

El Wexner Center for Visual Arts marca el verdadero y primer intento de realización, es decir, de hacer real, un proyecto fundamental en una geometría topológica, en la que convergen todas las elaboraciones conceptuales maduras a lo largo del tiempo. Al proyectar esta obra, Eisenman asume una gran responsabilidad con el cliente y sus colaboradores, no solo porque arriesga el futuro en el estudio de Nueva York, sino porque plantea la discusión precisamente de la elaboración conceptual realizada en las “cardboard houses” hasta el final de la “**casa Find OuT HouS**”, a partir de aquel momento se le exige a la gente que ocupe no solo física, sino también mentalmente el espacio interior de sus proyectos.

Si antes el espacio virtual podía ser habitado por un observador virtual y todo se dirimía en un campo intelectual privado, ahora la función pública del centro requiere un espacio real para un espectador concreto. Y este último aspecto, en apariencia funcional, el que a la postre asume el papel de eje portador del proyecto y se manifiesta físicamente en la larga galería acristalada incrustada entre dos volúmenes. Esta galería se presenta como el esqueleto abstracto de una estructura en espera de ser tapiado, y termina con la reconstrucción parcial de la torre una Armory (armería), memoria de un pasado en el que, por demás hospedan improbables e inhabitables despachos.

Cuando Graves dice “*Lo que grita no es arquitectura*” se refiere a que no importa que el lector, una persona, que observa o vive la experiencia de sus edificios, los comprenda. Es replicado por Eisenman al explicar de forma clara:

“Si mis edificios protegen, envuelven, delimitan un espacio, pueden ser ocupados, tienen un sentido, una estética, entonces son arquitectura. Graves de esa manera, asume que el lenguaje de arquitectura es conocido, natural que si alguien se desvía de ese lenguaje entonces no hace arquitectura. Y yo sostengo que, en cuanto hacer todo lo propio de la arquitectura es irrelevante si hago un lenguaje de la arquitectura o no. Podría hablar del lenguaje de la biología, de la música, más no importa en la medida en que hago arquitectura”.

Lo que se pretende demostrar es que el lenguaje de la arquitectura no es natural, pero si una seria de convenciones, y que existen muchas maneras convencionales de escribir o hablar.

“... Así no me importa si las personas entienden o no. ¿Cuántos realmente entienden a Borges o a James Joyce?”

Es fácil de reconocer, en la obra proyectual de Peter Eisenman los rasgos de una arquitectura de “culto”, la radicalidad de formas y de propuestas teóricas capaz de despertar interés y curiosidad incluso en los dos campos extremos de los jóvenes arquitectos (y estudiantes) y el variopinto mundo de los intelectuales de muy diversos ámbitos filosóficos, lingüistas, literatos y otros curiosos de la arquitectura. Los primeros, siempre a la búsqueda de inspiraciones de forma y de método que les sirvan de punto de referencia, encuentran en la obra de Eisenman un repertorio formal, cargado de atractivo innovador y de vigor polémico, que oponer a un supuesto retorno al academicismo; los segundos, siempre hambrientos de interpretación y de “segundos lenguajes”, lo ven como un rugiente “espíritu del tiempo”, entreverado de opiniones y discusiones sobre la condición posmoderna, ejemplo perfecto de cómo una arquitectura puede ser, como en una novela de Balzac, el retrato más fiel de su época. Pero son precisamente ese camino en zigzag entre la filosofía y el arte contemporáneo y esa capacidad de prestarse a distintas lecturas lo que hacen más difícil el trabajo de quien se dispone a comprender críticamente la obra de Eisenman y a explicarla en términos de arquitectura, sin quedarse encerrado en el entorno interpretativo que él mismo se prepara y tratando de captar el valor y el significado de lo que hace en relación con el desarrollo histórico y geográfico de la arquitectura contemporánea. Todo esto partiendo del hecho de que en cualquier caso se les reconoce a sus proyectos una presencia cultural relevante, así como la capacidad de recoger y en cierto modo agigantar esa peculiar forma de milenarismo que caracteriza la vida cultural y la actividad creativa de nuestro tiempo.

El primer problema con que se encuentra quien quiera medirse críticamente con las cuestiones y los argumentos planteados por el arquitecto neoyorquino es ciertamente el de

desembarazarse de la libre superposición de poética personal y opciones estéticas generales que acompaña la presentación y la literatura crítica relativas a toda su obra, encontrar la clave de lectura de “una arquitectura que ha de entenderse a través de palabras y no solo de dibujos, a través de la construcción de un texto aparentemente arbitrario, a través de la construcción de un texto aparentemente arbitrario donde se cuestionan el principio y el concepto de autoría. “El verdadero objetivo es, en cambio el de comprobar, si como sostienen muchos jóvenes críticos europeos y americanos, la arquitectura de Eisenman representa de veras un sesgo de la época y el comienzo de una “tercera edad de la máquina” capaz de conducir la arquitectura a fuentes e instrumentos distintos y nuevos para la formación de su lenguaje, o si por el contrario, como estiman otros observadores más distantes, no es sino el resultado más agudo y problemático de la “tercera generación” del modernismo o, si se quiere, una de las variaciones terminales del clasicismo” alternativa al problema del estilo y de la sensibilidad hacia las demás.

En el Wexner Center se plasma el proceso de construcción de un determinado punto de vista en la arquitectura urbana, que empieza unos años antes cuando los proyectos del IBA en Berlín y los de la plaza de Cannareggio, es donde la “arquitectura intelectualizada abandona por primera vez la escala del pequeño objeto del carácter frívolo de la **“cardboard architecture”** para afrontar el tema de la ciudad. En Cannareggio, sobre la pauta virtual del proyecto de Le Corbusier para el hospital de Venecia y utilizando como elementos fuera de lugar y de escala objetos tomados de su proyecto para la **“casa 11^a”**, Eisenman lleva a cabo una especie de cerramiento de la plaza y restaura la topología de aquel espacio urbano.”El de Cannareggio explica K. Michael Hays es el primer proyecto de Eisenman en el que el lugar es un factor determinante en el proceso de construcción del significado”. En dicho proyecto la ciudad contempla como un organismo que hay de seguir transformando y conociendo a través de indicios, recuerdos y huellas ciertas y presuntas de su pasado como de las formas no expresadas y virtuales de su futuro. Los fragmentos que emergen de esta “estructura profunda” de la ciudad deben superponerse con total ausencia de escala y de jerarquía. Estos proyectos, más que remitir a Derrida y a las teorías postestructuralistas, que en este periodo conquistarían el papel oficial de umbral teórico de la arquitectura de Eisenman, parecen revelar la influencia del psicoanálisis de Freud y de Foucault de vigilar y castigar y el intento de transferir al plano del lenguaje arquitectónico y de la interpretación de los fenómenos urbanos la intención de redescubrir y sacar a la luz lo reprimido y lo inexpresso, el “otro” lingüístico y social.

El grupo Eisenman y Trott renuncia a construir un nuevo edificio como punto de partida y encaja los espacios necesarios para el nuevo centro de exposiciones en los intersticios que dejan los edificios ya construidos, enterrando una parte considerable y adoptando la opción de

dejar libre el eje principal del acceso al campus, en correspondencia con una de las entradas al conjunto arquitectónico y con el centro de bisagra de los grandes paneles metálicos que subrayan los ejes de la composición. Las galerías y los demás espacios se parecen muy poco a los de un museo tradicional y son una apuesta a favor de que el arte del siglo XXI, destinatario de la estructura, “tendrá poco que ver con colgar cuadros; la fachada del museo hacia la ciudad y hacia la universidad, en cambio, revelan la organización de los edificios y recalcan la no indolora superposición de los ejes de la ciudad y los del campus. De este modo, se pueden ver en el proyecto tanto el aspecto de una arquitectura no icónica y “ en el limite “ que marcara en los sucesivos toda la producción de Eisenman como la idea de una arquitectura textual y ligada al sitio, dedicada a revelar formas y relaciones olvidadas y no expresadas por el lugar, o incluso ese carácter eminentemente urbano que constituye el núcleo más evidente de su obra y que reconduce a Columbus casi veinte años de investigaciones sobre los mecanismos de formación de la ciudad. (*Giorgio Ciucci, 1994*)

Muchos de los proyectos mas interesantes de Peter Eisenman, sobre todo a lo largo de los años ochenta, son para edificios que han de construirse en el interior o en los bordes de un campus universitario, cuya función tiene que ver con la producción, la enseñanza y la exposición del arte. La mayor parte de estos proyectos, además, surge con ocasión de concursos, nacionales o internacionales, libre o por invitación. Las dos primeras características parecen coincidir con los temas proyectuales ideales de la obra de Eisenman, un palimpsesto que le permite exponer sus convicciones críticas y formales tanto a la escala de la ciudad como a la del edificio en un lugar que por definición tiene que estar abierto a la investigación en su expresión mas extrema. Además, el hecho de que se trate de proyectos concursos les confiere, precisamente por la poca frecuencia con que se convocan concursos de arquitectura en los Estados Unidos, un mayor relieve crítico, y permite comprender mejor, mediante la comparación con otras voces importantes en la cultura arquitectónica americana e internacional, los rasgos y las cualidades de una arquitectura que tanto valor atribuye a la “diferencia”.

Así el concepto de historia cambia. En vez de la idea tradicional de continuidad lineal, el pensamiento post-estructuralista la considera discontinua. Esta actitud en relación a la historia es compartida por Eisenman considerando sobre todo que no se puede ir contra de la historia, Cuando estamos en contra de una cosa, eso significa que la estamos reprimiendo, y lo que precisa reprimir es exactamente lo que se debe acoger. Si no gusta la metáfora, ella no debe ser rechazada, pero si investigada para describir lo que se reprime. (*F. Nieto y E. Soberano, 1989*)

"Cuando hablamos de historia, no es sobre lo que es, pero si sobre lo que ella esta ocultando. ¿de que nos esta distanciando?. Eso es lo interesante sobre la historia asi, en vez de abandonarla, quiero profundizarme en ella y no solo usarla como un cesto para invenciones y formas de estilos; no quiero usar la historia dialécticamente, pero si como el lugar para un TOPOS(6) potencialmente nuevo, digamos un nuevo lugar. El bien reside no en el mal, y el mal no es el bien. Creo que esa es la escencia del post-estructuralismo, lo que asumo que Derrida quiere decir. La historia puede ser investigada para averiguar lo esta reprimiendo, y usar lo abstracto para encontrar lo que ella reprime lo abstracto reprime lo figurativo y asi comienza a surgir la figuración en mis proyectos. Mi primera obra estaba muy reprimida, solo contenia abstracciones. Ese es el nuevo pensamiento para mi, donde estoy hoy, es muy diferente del punto donde estaba hace diez años". Eisenman.

ESQUEMA CONCEPTUAL DEL ESTRUCTURALISMO

Teoría del Estructuralismo

FIN DEL HOMBRE



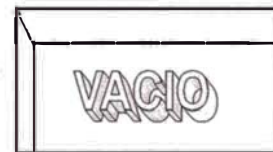
fin del humanismo

Desaparición inminente de la imagen del hombre moderno

Consideraciones:

TEORIA

CIENCIA



Huella del Hombre

EPISTEME S XVI – XVII
Periodo Clásico.

NATURALEZA

Semejanza

EPISTEME S XVII
Periodo Renacimiento

MECANICA

Representación

EPISTEME S XVII
Periodo Moderno.

AUTONOMIA

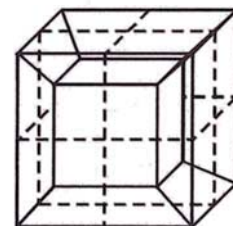
Discontinuidad

Consecuencias:

Teoria Postestructuralista

EPISTEME S XVII
Periodo Moderno

VACÍO



El espacio epistemológico estalla en múltiples direcciones.

3. LA POSIBILIDAD DE CONOCIMIENTO DE UNA ARQUITECTURA POSESTRUCTURALISTA

El pensamiento contemporáneo se encuentra atravesado por un debate cuyos términos extremos, opuestos, bajo los patrocinios respectivos de Platón y de Nietzsche, son lo serio y el juego, el fundamento y su ocultamiento, el centro y su ausencia, el origen y lo siempre precedido, lo inmediato y el después, lo pleno y lo suplementario, lo uno y la carencia o el exceso, el alma fuera del cuerpo y la inscripción, el referente y el efecto literal, el sentido y la significación, la figura y la traza, la relación y el desfallecimiento del soporte, el cara a cara sujeto-objeto y su inclusión mutua en un proceso de concatenación a la vez formal y material, el ser y su diferencia, el presente y el a distancia. (Francoise Wahl, 1968)

El estructuralismo es el tipo de pensamiento preponderante en la época en que Derrida inicia su labor filosófica. La utilización de la estructura como unidad de análisis representa un atender a las leyes de los sistemas, más que a los elementos aislados, a la interdependencia de las partes, más que a las partes separadas. El modelo de análisis utilizado es el que proporciona la lingüística: en la medida en que los diferentes ámbitos de la cultura pueden ser pensados como sistemas de signos. (Jean Baudrillard, 1989)

El problema de la significación ha tenido que ver implícitamente con respecto a la arquitectura desde el Renacimiento según el cual ella debía encarnar un significado y estar legitimada por la función, unido al hecho de que todo sistema de significación arquitectónico ha representado siempre una relación entre los productos arquitectónicos y su uso. (M. Gandelsonas, D. Morton, 1972)

Fue gracias a los aportes de Ferdinand de Saussure que el Estructuralismo establece la definición de estructura desde de la noción de la lengua como sistema de signos en la lingüística caracterizada en virtud de sus diferencias y por una relación arbitraria entre significante y significado. Aquella relación no se refería cabalmente a un armonioso conjunto de correspondencias de uno a uno a partir de sus diferencias, ni tampoco que el significado de un significante se remitía solo a otro significado y viceversa, sino también a otros y por los cuales nunca se conseguiría un significado final. (Jean Baudrillard, 1989)

Con la resistemización desde el Renacimiento de los textos de Vitrubio por Alberti y Palladio como los principios fundamentales de toda constitución arquitectónica, todos los sistemas de significación debían de ser representados más por su parecer a algo o al hombre que por su carácter intrínsecamente propio. Esto significaba que la arquitectura además de existir en una forma debía también que asemejarse a su función. (M. Gandelsonas, D. Morton, 1972: 72)

Es así que en las últimas décadas del siglo XX se habían instrumentado junto a los progresos del estructuralismo una situación confusa en que dos polémicas diferentes se entretrejan, la una desde la doble puesta fuera de juego de la imagen del hombre y de su adherencia al logos y la otra calificada como el intento de elaborar formas de racionalidad a partir de este orden del signo. (*Francoise Wahl, 1968*)

Si el estructuralismo separaba el signo del referente, el proceso al que ahora nos hemos referido - perteneciente al "postestructuralismo"- da otro paso adelante, pues separa al significante y al significado. (*Jean Baudrillard, 1989*)

Uno de los problemas es filosófico, el otro no lo es. Pero lo que sí se ha producido a partir de esta polémica postestructuralista es que se pueda "**desconstruir**"- de acuerdo con la excelente expresión de Derrida- el orden satisfecho del logos sin remitirlo a su armadura de significantes. (*Francoise Wahl, 1968*)

Todo esto indica que el lenguaje es algo mucho menos estable de lo que los estructuralistas clásicos habían considerado. En lugar de ser una estructura bien definida, claramente delimitada, que contiene unidades simétricas de significantes y significados, comienza a presentarse, cada vez con mayor claridad, como un tejido ilimitado pero irregular donde constantemente hay intercambio y circulación de elementos, donde ninguno de esos elementos es totalmente definible y donde todo se relaciona y se explica por todo lo demás. Este reconocimiento en las teorías tradicionales sobre el significado, apuntaría a una reinterpretación en aquellos campos en los cuales se hayan aplicado, como en el caso del arquitecto americano Eisenman en la arquitectura. (*Jean Baudrillard, 1989*)

Este tipo de relación en la arquitectura más bien se había mantenido como una relación de inclusión entre la imagen y el icono y siempre se había pensado como una condición natural de la arquitectura.

Entendido más como una condición a la que ya se suponía llena de significado, es decir, un contenedor o cerramiento que por su propio nombre y función tenía significado y uso. Este contenedor siempre también parecía arquitectura, es decir, parecía que funcionaba y que estaba de pie.

Por tanto la arquitectura se veía además de un receptáculo, como un contenedor encarnado de sistemas de signos, perteneciente y adaptado a un régimen de significantes. Es más, semejante idea de la arquitectura quedaba legitimada por estos significantes, ya que

representaban o se parecían a ciertos significados, funciones o preferencias estéticas deseadas. (Peter Eisenman 1997)

Con el llamado Postestructuralismo, la llamada deconstrucción Derridiana originaría una tendencia de pensamiento desarrollada como una forma de análisis textual aplicada no solo a la literatura y la filosofía, sino también a la historia, la antropología, el psicoanálisis, la lingüística y la teología y que aparece opuesto a los proyectos sistemáticos del estructuralismo, del marxismo y del psicoanálisis, etiquetados como simplificadores". (Jean Baudrillard, 1989)

Pero el impacto que provocaría de casi absoluto dominio en la teoría y crítica anglo americana cultural y en los internacionales dominios del arte sería tan limitado y superficial que pronto empezaría a dar en los tiempos más recientes síntomas claros de desencanto frente a esa "moda", siendo además responsables de un estilo arquitectónico contemporáneo atribuido a finales de la década de 1980 a diversos arquitectos, tanto americanos como europeos; resueltos a absorber, reproducir y abandonar rápidamente sus fundamentos teóricos y que luego de agotarse, convertirse en una producción demasiada mediatizada y heteróclita, al servicio del consumo comercial de aquellas facciones que se beneficiarían con ello. (Jonathan Culler, 1984)

Lo que mas les había molestado y que los había llevado a todos ha desecharla rápidamente, es que la estrategia de la deconstrucción fuese calificada como un aparente método que desafié el pensamiento tradicional y la crítica cultural dominante en el objetivismo textual acerca del fundamento, centro y origen de la Ontología y Metafísica Occidentales. Y que continué con desafiar los supuestos tradicionales del Logos y del Fonocentrismo descalificando el modelo positivista de la ciencia cuyo supuesto central es que las investigaciones son meros reflejos del mundo que «está ahí afuera», sugiriendo nuevas formas de comprensión textual de la lógica de la ciencia. (Francoise Wahl, 1968)

Esta es una lógica diferencial de los significados racionales que se fundamenta, en realidad, sobre una conceptualización teológica del signo, en la que divinidad y signo ocupan un espacio análogo y tienen el mismo origen, siendo objetos protegidos por el libro, como expresión de una totalidad natural. (Jonathan Culler, 1984)

Consideraciones que el accionar deconstructivo aprovecharía para definir su proyecto fundamental concentrándose en la estructura sistemática de privilegio jerárquico y cuyos términos se organizarían en primer lugar como una lectura deconstructiva de dos tiempos detectando las estructuras binarias de significado y valor, para luego mostrar como se inscriben dentro de una estructura sistemática de jerarquía. (Christopher, Norris 1989)

En segundo lugar, una vez reconocida cualquier estructura como unitaria y "monádica", este accionar deconstructivo, destruiría, aquellas asociaciones implícitas y truncadas en el interior

resultante de la unidad, para al contrario, revelar las “ocultas fragmentaciones” recubiertas por el trabajo de “colmatación” mas superficial del deterioro lógico del discurso. (*Jonathan Culler, 1984*)

Con esto sugiere Eisenman que con una manipulación específica del discurso tradicional en el pensamiento de la Arquitectura podrían disolverse aquellas oposiciones tradicionales del discurso Metafísico Occidental y por consiguiente preparar una exploración del “entre” dentro de estas categorías que talvez pudieran abrir otras posibilidades inventivas hasta ahora desconocidas. (*Christopher, Norris 1989*)

Esta situación permite tomar a la deconstrucción como la única estrategia capaz de operar estas nuevas condiciones y al proceso “Maquinico” de Guattari como una de las vías que propondría una arquitectura que no se adaptaría a una condición preexistente de significado en relación con su función, surgida de la idea Postestructuralista de que la arquitectura no contiene ni legitima necesariamente un sistema de signos dado o incorporado.

Pero mientras la deconstrucción se inicia sobre todo, para el propio caso de Derrida, como un ejercicio de denuncia y de desmontaje diferencial de los sistemas clásicos de valores conocidos por Eisenman como **Forming**, para Guattari el proceso Maquinico esta ligado mas a procedimientos de Desterritorialización termino considerado por Eisenman para el campo de la arquitectura como la propicia deslegitimación de los elementos de diseño, funciones y relaciones. Dichos sistemas “maqunicos no son en si mismos tecnológicos sino una parte subsidiaria de un sistema mas general conocido como técnica.

Esta problemática de la maquina nos proyecta hacia un mundo de lo “maquinico” aquel que todavía no estará resuelto sino hasta que sea transformado por otro proceso. En aquel “proceso maquinico” que Eisenman denominara **Spacing** reconocería en principio que el elemento espacio habría sido inhibido porque aquel estaba desprovisto de un modelo de invención mediante el cual un nivel de información le proporcionaría las condiciones necesarias para crear procesos operativos que la lleven a su realización.

Junto a Guattari, otro filosofo llamado Deleuze, se encargarían de aclarar mucho mejor este termino, llegando a una distinción entre lo “maquinico” y lo “mecánico” en la técnica, ya que mientras lo “mecánico” se ocupa de una interrelación estructural de las partes en equilibrio, lo “maquinico” se referiría a una actividad mas aleatoria, arbitraria e incluso caótica.

Dentro del contexto de la arquitectura, lo que Deleuze y Guattari nos intentan decir, es que el proceso “maquinico” en la arquitectura, sería algo que funciona más allá de su propia interioridad, es decir, internamente, por contagio, mas que por comparación, y que no estaría limitado por las leyes de semejanza ni por las de utilidad.

La arquitectura hasta ahora ha sido algo que siempre ha estado subordinada y legitimada por leyes de semejanza y de utilidad, como en sentencias del tipo la forma sigue a la función. Si la forma sigue a la función, entonces ella ya esta subordinada a las leyes de semejanza y utilidad, y no seria posible reconocerla como el resultado innatural de una arquitectura viciada de razonamientos metafisicos. *(Peter Eisenman 1997)*

Justamente este reconocimiento de que la arquitectura fuese maquinica permitiría que no se pueda reducir como tal a sus efectos de sentido y de contenido (semejanza y utilidad), y que ya no se produjeran objetos formales conceptualmente estables, sino cuerpos capaces de permitir y sostener múltiples lecturas. *(Jonathan Culler, 1984)*

Asimismo, que los procesos maquinicos no subordinen los valores de estabilidad y estética, indicaría que son un tipo especial de producción por el cual todo “ser” o dispositivo tecnológico se encontraría en una dimensión capaz proponer y garantizar un espacio de alteridad imprescindible para seguir expresando la naturaleza y condiciones de una arquitectura.

Esto situación daría una prioridad a las condiciones de espacio, y la idea de un estado del “devenir”, en si desafía la imagen tradicional de una arquitectura equilibrada y bella. Una arquitectura del “devenir” significaría que en la oposición entre el “ser” y la maquina se produzca el curso de una diferenciación cualitativa emergiendo en una pluralidad ontológica.

Esta sería una proposición de tipo diseminativa en la cual el significado fluctuaría indefinidamente para evitar cualquier tipo de determinación interpretativa única, sino mas bien encontrar en los posibles productos, las condiciones de creatividad y producción singulares en la arquitectura, tal y como es explicado por el propio Eisenman: *(Peter Eisenman 1997)*

Para Guattari: “mas que tener una oposición entre el ser y la maquina” esto es, entre el ser y el devenir, “o entre el ser y el sujeto, esta noción nueva de la maquina ahora implica el ser diferenciandose cualitativamente y emergido en una pluralidad ontológica, que es la propia extensión de la creatividad de los vectores maquinicos”. Por tanto, en la arquitectura este proceso podría ser iterativo, podría tener una dirección y energia, y podría tratar con fuerzas y flujos que podrían ser multiples, reversibles y deformativos en ves de lineales y transformadores. “en vez de tener el ser como un rasgo común que podría habitar el todo de los seres maquinicos, sociales, humanos y cosmicos, tenemos en cambio , una maquina que desarrolla universos de referencia, universos ontologicos y heterogeneos, que estan marcados por puntos de giro historicos, un factor de irreversibilidad y singularidad”. (Peter Eisenman 1997)

Para que todo proceso “maquinico” pueda realizarse y sea efectivo tiene que producirse previamente un primer paso, que consiste en reunir ciertos elementos presentes en la

generación de todo proceso de diseño tradicional, como son los requisitos del programa, el diagrama del terreno y el diagrama del partido arquitectónico.

Los diagramas de partido arquitectónico comprenderán para su cometido inicialmente organizaciones de corte funcional y posteriormente organizaciones de corte tipológico. Los diagramas del terreno por su parte contendrán condiciones físicas y condiciones históricas.

Estos diagramas a menudo interactuarán en dos niveles, uno interno y el otro en el nivel potencial de un proceso iterativo que permitirá establecer las mejores condiciones legitimadoras para la existencia y funcionamiento de las mismas en la siguiente fase.

Dicha ordenación en tres partes permite a un nivel general que los procesos arquitectónicos tradicionales den forma a un contenedor de dos a tres dimensiones, cuyo volumen estará predeterminado por las mejores condiciones de uso, estética y materialidad. (*Peter Eisenman 1997*)

Ahora entramos en la fase siguiente, la etapa de la puesta en juego de estos diagramas tradicionales cuya dimensión equivalente sería un tipo de escritura arquitectónica que no se agota en el sistema de signos inscritos por aquellas mismas organizaciones primarias, y cuya justificación depende de cuales sean las operaciones de deslegitimación utilizadas. (*Francoise Wahl*)

Dichas operaciones requieren de un agente externo, otro diagrama que contenga un proceso susceptible de modificar el primer diagrama resultante, el cual es posible de imaginar que existiera tanto en este último diagrama del contenedor o en la interioridad formal de la arquitectura.

Según refiere R. Barthes que todo signo "saludable" es aquel que no siendo natural, al transmitir un significado, comunique también algo de su propia condición relativa y artificial. Esta condición de existir de los signos en la interioridad de cualquier diagrama externo sería quizás identificada como la aparente naturaleza arbitraria de este segundo diagrama y esta sería la única condición que permitiría introducir el aspecto de lo "maquinico" en la segunda fase. (*Jean Baudrillard*)

Aquella actividad "maquinica" que tiene que ver con rebajar los modos tradicionales de legitimación producidos en el contenedor en esta segunda fase solo se produciría al introducir lo "maquinico" como proceso de desdibujamiento de los diagramas antes mencionados. (*Peter Eisenman 1997*)

Desdibujar, para Eisenman, implica extraer de lo figurativo lo que es solamente figural.

Figural es todo lo relativo a la figura. Figurativo es todo lo relativo a la representación de la figura. Lo figurativo está ligado a lo narrativo, a lo ilustrativo, a lo representacional. Debe

procurarse entonces apegarse a lo figural, extrayendo de lo figurativo todo lo que está atado a la representación de algún objeto o idea en particular.

"Y lo figural como resultado de un acto pictórico, difiere de lo formal principalmente en que es una matriz de fuerzas, una condición de devenir que revela atributos potenciales del espacio encubiertos por lo formal". (Peter Eisenman 1997)

Por último, debemos proyectar este diagrama ya desdibujado, tratado maquínicamente, hacia la tercera dimensión; allí obtenemos un modelo tridimensional en el que debe trabajarse iterativamente, yendo y viniendo desde el diagrama hacia el modelo o maqueta continuamente. En este modelo es que se irán incorporando los tropos arquitectónicos (corte, rotación, compresión, tensión), tropos que ya están sugeridos o latentes en el diagrama "maquinico".

En cuanto al desdibujamiento Eisenman explica que es importante comprender la diferencia entre un desdibujamiento literal y uno conceptual. El literal ocurre en dos dimensiones, mientras que el conceptual ocurre en tres dimensiones. El desdibujamiento literal no es posible en la arquitectura maquina, pues al estar formada de objetos en la realidad, el perfil en la arquitectura no es una línea adimensional sobre el papel, sino un contorno tridimensional, un objeto con espesor (una cubierta, un muro).

Eisenman cita, para aclarar este tema, a Guilles Deleuze en su obra Mil Mesetas .Dice Deleuze:

Lo que aquí nos importa es una absoluta proximidad, una coprecisión, una línea que es un contorno compartido del campo que funciona como fondo y la figura que funciona como una forma sobre un plano único. Esta es la razón de que se necesite cierto desdibujamiento del contorno entre el fondo y la figura... el efecto borroso se obtiene de dos maneras: destruyendo la claridad de la figura con otra claridad que, por su propia precisión mecánica, se opone a la legibilidad de una sobre otra - dos claridades dan lugar a algo borroso - y, la otra, es el desdibujamiento que se obtiene al limpiar superficialmente, cuando la distinción entre las dos se vuelve borrosa. (Peter Eisenman 1997)

Añade Eisenman que una vez realizado el proceso de desdibujar, es necesario producir en el espacio arquitectónico los tropos. Es posible, según afirma, que los tropos ya estén incorporados en el proceso maquina, sin embargo no es cierto que los tropos sean resultado del proceso en sí. (Peter Eisenman 1997)

Se entiende como tropo aquel recurso formal que sirve para incorporar dentro de los lenguajes una serie de significados nuevos ("sentido distinto del que propiamente les

corresponde"). En el caso que nos ocupa, que es el de la arquitectura, un tropo sería el resultado de operar proyectualmente sobre el espacio de tal modo que surgieran significados nuevos, connotaciones adicionales dentro del mismo. Eisenman define el tropo como un mecanismo de significado formal o figurativo

Como puede inferirse, la idea del tropo es fundamental para la existencia de la arquitectura; hablamos entonces de que partiendo de la referencia que hace Eisenman de la literatura y la pintura existen unos recursos formales sin los cuales la arquitectura pierde riqueza y vivacidad.

La posibilidad de producir tropos en el espacio arquitectónico real depende de que estos tropos puedan ser considerados como figurales más que formales es decir, distintos a los tropos tradicionales en la arquitectura como corte, compresión, rotación, tensión. Que según el propio Eisenman sería:

"Así un tropo figural sería aquel que ya existiría antes de su despliegue en coordenadas espacio/temporales". (Peter Eisenman 1997)

Eisenman promete que el proceso maquínico de proyectar producirá nuevos modos de producir tropos, y por lo tanto, nuevas condiciones de espacio:

En este sentido, Eisenman propondrá el "tropo de lo intersticial" como un tropo propio de la arquitectura maquínica. Los nuevos tropos, siendo producto de un proceso maquínico están signados por el devenir, deberían estar latentes dentro de los diagramas que sobre los que el arquitecto trabaja, entonces su labor sería extraerlos, sacarlos a la luz.

Así los sistemas maquinicos según Guattari, serían interfases que están articulados entre ellos en lo que podríamos llamar hipertextos, esto significaría primero que la consistencia interna del ser arquitectónico sería maquinica dentro del cual existirían ya tropos dados que no se encuentran articulados.

Para conseguir articularlos será necesario establecer el siguiente procedimiento partiendo nuevamente de la concepción tradicional de la arquitectura como contenedor gobernado por la imagen del discurso tradicional.

Esta condición de figura corporeizada debía ser cambiada. Este cambio de estado podía ser en principio propuesto como una presencia dentro de la ausencia, una doble ausencia. Esta nueva condición de diferencia espacial, que puede requerir un desarrollo que podría comenzar desde un proceso definido como **Spacing** mas que de una creación de forma. **Forming** es una condición que es particular a la figuración arquitectónica, proveniente de la imagen de un contenedor que encierra y refugia. Siendo esta prioridad en el forming lo que requiere ser

eliminado en lo que se describiría mas adelante.

En principio la idea es producir esta diferencia ya dada de lo maquinico, la que podría extraer algo que se encuentra dentro del **Forming**. Inicialmente este proceso, que es extraído, se le puede llamar **Spacing** y significaría la presencia simultanea del **Forming** y de algo que no lo es.

En seguida **Spacing** seria la condición necesaria de una noción sugerida como escritura arquitectónica que implica una condición de lectura inventiva surgida de los gestos del cuerpo.

Que en el contexto de la arquitectura sugeriría una posible relación figura/figura como condición figural no abstracta y semejante a un espacio como una matriz de fuerzas y sentido.

Finalmente la extracción definitiva de un proceso de **Forming** de lo intersticial es llevarse a una condición de S donde pueda aparecer como una superposición dentro de otro espacio donde asume una nueva condición, la de encontrar una figura intersticial capaz de pasar a travez de un contorno tridimensional para disiparse dentro de una estructura material.

Lo insterticisal es entonces el resultado de un proceso de extracción que produce un condición figural frente a un tropo formal que existe como condición de **Spacing** frente a **Forming**, como una presencia en una ausencia.

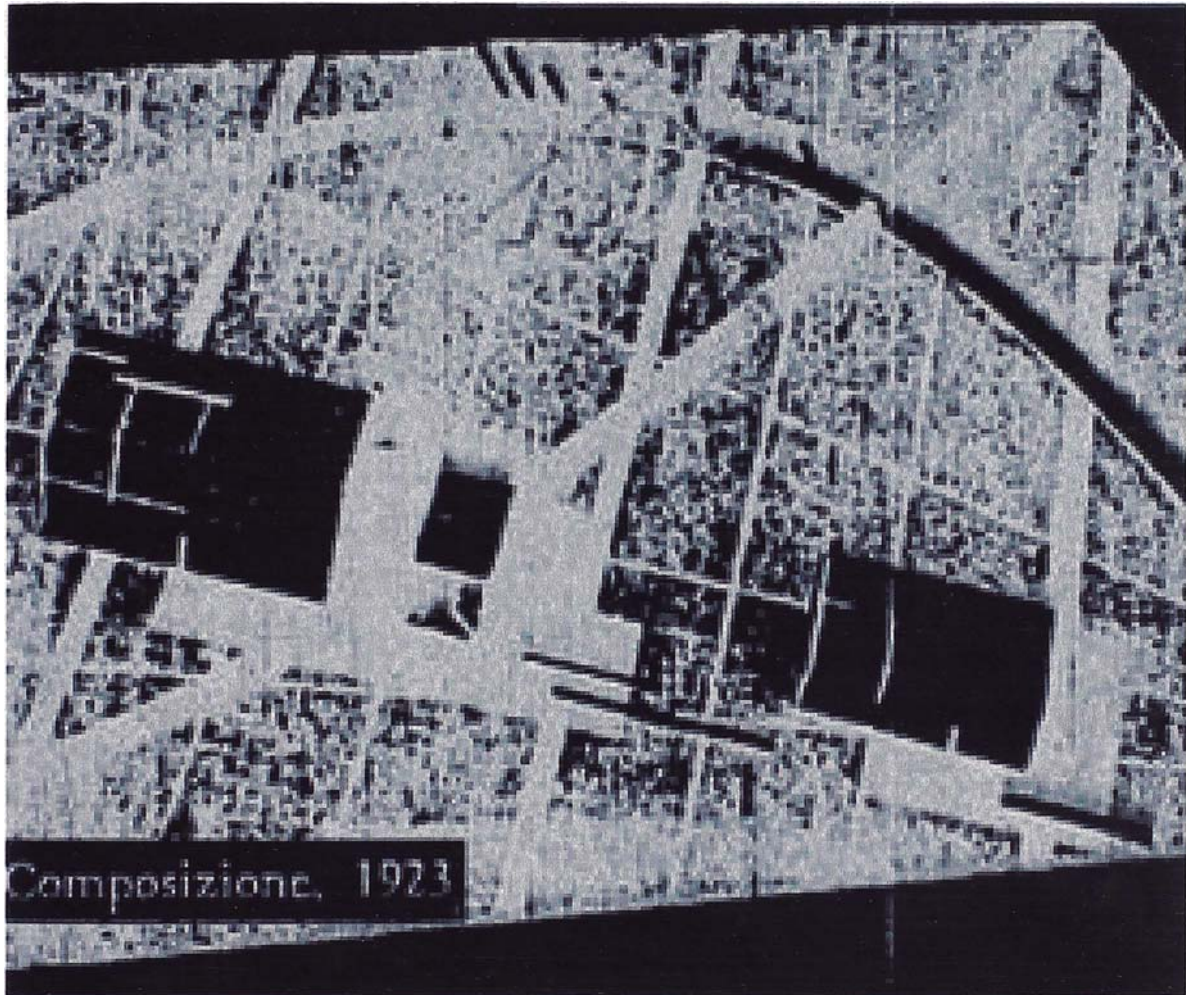
Mientras que lo maquinico intenta describir esta idea alternativa de proceso, para conseguir producir este otro intersticial, incluso el proceso maquinico debe ser sustituido como operacional, por que tales otras condiciones trópicas en la arquitectura no pueden ser producidas del mismo modo que lo son en la escritura o en la pintura, En este sentido, la producción de lo intersticial se puede ver como una critica a la idea operacional de lo maquinico propuesta por Zaera-Polo.

(Peter Eisenman 1997)

BIBLIOGRAFIA : MAS ALLA DE LA ARQUITECTURA: “PENSAMIENTO REFLEXIÓN Y CRITICA ACERCA DE LA ARQUITECTURA”

- 1.- **ZAERA-POLO, ALEJANDRO:** “La maquina de resistencia infinita de Eisenman”. Editorial. EL CROQUIS nº 83: Biografía: PETER EISENMAN, 1990-1997.
- 2.- **NIETO FUENSANTA Y ENRIQUE SOBEJANO:** “En busca de una arquitectura Post-Hegeliana”, “El pensamiento y la Trayectoria del Arquitecto Norteamericano Peter Eisenman, de Hegel a Derrida”. Entrevista a Peter Eisenman. Artículo aparecido en la revista TRADUCCIONES. U. Ricardo Palma. Lima-Perú. Traducción: Arq. Maria Burela. 1994.
- 3.- **CIORRA, PIPPO:** “Peter Eisenman, Obras y Proyectos”. Colección de Arquitectura. ELECTA, España. S.A. 1994.
- 4.- **CULLER, JONATHAN.** “The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction”. Cap: 2.3 “Negatividad Deconstructiva y Alojamiento Diferencial de la experiencia Poética”. Ithaca. Cornell University Press. Londres, Roulodge and Kegan Paul. 1981.
- 5.- **DUCROT, TODOROV, WAHL Y OTROS:** ¿Qué es el Estructuralismo?. Cap II: La Estructura, el Sujeto y la Traza. Editorial. LOSADA S.A. Buenos Aires. 1971.
- 6.- **LEVRAT, FREDERICK:** “Peter Eisenman, De los Procesos a la Presencia”. L'Architecture d'Aujourd'hui nº 279. Entrevista. Febrero, 1992.
- 7.- **DERRIDA, JACQUES:** “En debate con Christopher Norris” Symposium on Deconstruction at the Tate Gallery. DECONSTRUCTION II. Revista: ARCHITECTURAL DESIGN. Gran Bretaña. 1989.
- 8.- **DE SOLA-MORALES, RUBIO, IGNASI:** “Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea”. Editorial Gustavo Gili, GG. S.A. Barcelona 1995.
- 9.- **MARIA MONTANER, JOSEP:** “CRITICA”. Arquitectura y Crítica. Editorial Gustavo Gili. Colección Básica GG. S.A. Barcelona 1999.

**LA REINTERPRETACION DE LA SINTAXIS RACIONALISTAS
UNA RADIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA**



1. EL MUNDO PERFECTO Y AUTONOMO DE LAS FORMAS. 2. LOS DISPOSITIVOS Y MECANISMOS DE CONCEPCIÓN FORMAL. 3. LA NATURALEZA Y ESTADO ORIGNARIO DE LA ARQUITECTURA. 4. LOS SISTEMAS DE TRANSFORMACIÓN Y GENERACIÓN FORMALES

1. EL MUNDO PERFECTO Y AUTONOMO DE LAS FORMAS

"Terragni no existe. A Terragni lo inventado yo. Yo soy Terragni".

Palabras al inicio de una conferencia sobre Terragni que Eisenman pronuncio en 1985 en la Graduate School of Design de Harvard. (Ciucci, G. 1994: 8)

Para el análisis y la comprensión de los proyectos que han significado una propuesta seria y controversial sin precedentes en los desarrollos de la arquitectura contemporánea habría que destacar la línea seguida por el arquitecto norteamericano Eisenman que junto a otros marcan el camino ha seguir acerca de las nociones de abstracción y atemporalidad en el diseño arquitectónico.

La obra de Peter Eisenman se ha caracterizado por un principio fundamental en su trabajo y pertenece a aquella que parte de una preocupación en general por el proceso de generación de la forma. (Macrae-Gibson, G. 1985)

Para esto fue necesario incursionar principalmente en los limites de la especificidad arquitectónica, en la búsqueda de aquellos insumos necesarios para insuflar de cuerpo y espíritu a la disciplina, para luego desarrollar esta materia bajo dos aspectos cruciales, el primero a partir de territorios extraprofesionales, desde el interés en los mecanismos del arte y los préstamos conceptuales provenientes de los terrenos de las ciencias y de la filosofía que le abrieran un campo de acción sin precedentes en el ámbito del diseño arquitectónico.

El segundo, para la constitución y formación de los signos y de las formas de una arquitectura cuyas expresiones simbólicas revelen contenidos profundos como otro de los aspectos necesarios de indagar para traducir y entender como fueron tan importantes y afines a su forma de crear en la arquitectura. (Ciucci, G. 1994: 8)

En esta arquitectura del concepto y la forma, Eisenman venia de reivindicar la actualidad de los presupuestos formales del movimiento moderno a partir de una reflexión interna sobre el lenguaje arquitectónico y de su intento por reinterpretar la sintaxis racionalistas de las figuras mas importantes de aquel movimiento.

Así Eisenman seguirá la línea desarrollada por Kahn aquella de un formalismo geométrico y crítico, uno que proviene principalmente de la emergencia de una incipiente tradición de la arquitectura indígena americana. Una tradición que se remonta en sus inicios a Richard, Sullivan y McKim y en la que se invocaba la nostalgia de los días cuando la arquitectura era el proyecto de un caballero mas que una profesión, cuando el campo estuvo descontaminado por las demás

clases y las mujeres prohibidas en el cielo, para pasando por el modernismo autóctonamente yankee de Frank Lloyd Wright, llegar hasta Kahn.

Aquel mecanismo formalista abierto por la arquitectura de Louis I. Kahn, estaba basado en el principio que parte de la escisión entre la escala del hombre y la escala de la geometría y cuyos mecanismos arrancan de la certidumbre de un dispositivo formalista capaz de desarrollar una arquitectura basada en el mundo cerrado y perfecto de las geometrías y su combinatoria. (Montaner, J. M, 1993: 167)

Aunque a la larga la arquitectura de Peter Eisenman seguira un camino distinto, se ha podido reconocer que este abordaje y la certidumbre acerca de una autonomía de las formas, parten del reconocimiento y la importancia de una serie de reflexiones por parte de Kahn sobre los aspectos de "Orden y Diseño" publicados en los 50's en la revista *Perspecta*, que entre otros aspectos,

Partiendo del "gran suceso" en la construcción del espacio y de sus reflexiones acerca de la "inteligente construcción de espacios", sobre la naturaleza de la arquitectura, llega al descubrimiento del elemento estructural "columna", no solo para cumplir su función sino como inductor de nuevas ordenaciones espaciales,

"*Esto es lo que quiere ser el espacio*", advertía muy a menudo Kahn, inicialmente cuando la columna se transformaba en el factor integrador de la unidad del sistema espacial, destinada a cubrir tanto las exigencias materiales, como las del cliente, buscaba a la vez el desarrollo y el resultado de un orden intrínseco a la cosa construida, poseedora de un orden propio y como parte de un orden mayor de cosas.

En cuanto el espacio y la estructura dejaron de ser los determinantes y los dominantes, el los intento reunir en un sentido unitario mas integral del espacio y de la masa, de lo sólido y lo vacío, pero para esto hacia falta algo mas, era necesario partir de cero, de un punto donde nuevamente se podía a comenzar diseñar arquitectura como algo nuevo, y en el que "*Nada debía tomarse como garantizado*".

Luego de descartar varias cosas, partiendo de una ingenuidad de la visión y del cuestionamiento dentro de un proceso intenso, en donde la memoria podía desempeñar un papel distinto e importante, había de empezar por el comienzo.

El resultado de estas experiencias fue un conjunto aditivo de elementos, de una integrada espesura y de una masa resultante expresamente basada en las formas primarias, proclive a una variedad de formas tanto masivas como superficiales, por las que la luz pasaba en partes. Este orden embrionario de espacio y de estructura, no ofrecía todavía el cariz de una estructura integral y un orden espacial, sino más bien el orden proveniente de una tenaz búsqueda

reincidente en el eje transversal y su estructura, una lucida demostración de despliegue de orden, pero aun encerrado en la rigidez de su concepción.

A partir de este momento fue cuando los arquitectos con todo respeto dijeron que Kahn estaba diseñando los edificios más feos del mundo, a lo que el respondió: *“Orden no significa belleza”*, esto apuntaba a que más que la profundidad de la piel era la búsqueda insistente y porfiada, de un orden subyacente a las cosas.

Hacia 1957, da un giro trascendente, gracias a las constantes relaciones e intercambios con eruditos de otras materias afines a su pensamiento, favorecen la adquisición de nuevos repertorios teórico-formales, y a la adopción de un vocabulario lógico-matemático, mediante los cuales efectuar una sustitución en el orden de las ideas, del termino de “Orden” por el de “Forma”, este hecho favorece un nuevo orden y la técnica de los materiales de una estructura propuesta por Kahn, así como el paso de un carácter formal a uno utilitario estructural y por el cual empezaría a realizar un novedoso trabajo estructural.

Puesto que para Kahn la Forma a la vez de configuración y orden fundamentales, era el resultado de una fuerte capacidad para representarse, un sentido arquitectónico que Kahn describe como la forma general que el programa “desea” asumir, no solo porque la forma es simplemente función, sino que es el orden representado y que mediante el diseño la forma es materializada, este es un proceso de aquello que el edificio en gran medida “desea ser”.

El manejo que Kahn hace del termino Forma, se usa para la descripción del trabajo materializado del arte mismo; ni como cosa acabada, ni como cosa suya, sino sobre todo en el uso de la forma como una imagen constante que se perfila en una descripción del proceso de concepción y creación, que resulta siendo el estadio mas esencial y preponderante de su trabajo.

Este proceso proviene de dos vertientes que se producen al mismo tiempo, por un lado a partir del Diseño, como un retornar a consideraciones de la forma para describir concepciones totalmente racionales, donde la secuencia es de lo inmaterial a lo material y finalmente a lo inmaterial; por el otro como una descripción de un proceso artístico, procedimientos afines al arte conceptual de ese entonces, en la cual la forma, nunca es la suma de las partes o el simple registro de las intenciones del diseñador, sino que concluyen en el edificio que informa e indica su principal dirección, en sus propios términos de Forma – Diseño, la representación de manifestaciones que el pensamiento desconoce, sentidas y definidas como las formas materialmente “vivas” por Kahn, cuya Forma original siempre es sentida en la totalidad del proceso como una presencia psíquica, ligada a lo específico del Orden general, presente en la arquitectura.

De esta forma parecía que Kahn había logrado algo que sus predecesores y coetáneos de esa época no pudieron alcanzar: la forma había encontrado, en el equilibrio del pasado con el presente, y en términos de la razón, el camino literalmente también desde los cimientos hacia los elementos de una arquitectura que es estudiada por un espíritu que intenta conocer el conjunto.

Pero que a diferencia de los demás, lo venidero que estará en la expectativa de las condicionantes específicas del programa, y en las didácticas provenientes del Academicismo de la Beaux-Arts, como las depositarias de un sentido originario que se producen en el balanceo del deseo subjetivo y la realidad objetiva en Kahn, lo llevaran a veces hasta replantear la totalidad del edificio si “la forma no lo prohíbe”.

Esta concepción dirigía la práctica de la arquitectura en ese entonces, hacia un tipo de tendencia de un estado más básico y completo, por los cuales Eisenman ira desarrollando una arquitectura basada en la forma por si misma. (Vincent Scully 1984: 32).

De la misma manera como Frank Lloyd Wright tiempo mas atrás ya lo había iniciado, en un intento por comenzar también desde sus propias bases, la correspondencia muy estrecha entre las obras producidas por Kahn en el periodo entre el 55 y el 60, con las elaboradas por Wright durante el lapso entre 1902 al 06, había sido comprendida y calificada por parte del mismo Kahn como de una influencia inconsciente; así también Eisenman habría de introyectar totalmente a fines de los 60's la personalidad del arquitecto italiano de Como en el. (Ciucci, G. 1994: 8)

Un intento que habría de ser regentado por el maestro Colin Rowe que fue quien hizo de Eisenman un formalista a partir de las enseñanzas de los modelos geométricos y matemáticos de la geografía propugnada por la escuela de Cambridge y de los modelos de análisis puramente formales y comparativos de edificios de diversas épocas recogidos en sus escritos en “Manierismo, arquitectura y otros Ensayos”. (Levrat, F. 1991: 102)

En estos términos se hace menester esclarecer mejor el tipo de empresa que Eisenman llevo a cabo durante mas de quince años sobre el racionalismo italiano de Terragni, un análisis solo en función de su proceso proyectual, mas no, como una investigación histórica. (Ciucci, G. 1994: 8)

Pero el primer intento de Eisenman por develar el trabajo de Terragni, pasaba también por la misma fascinación de cómo un grupo de jóvenes fueron golpeados por las imágenes de una nueva sensibilidad Modernista, especialmente en las versiones primero de “Hacia una Arquitectura” de Le Corbusier, y luego de las principales corrientes de vanguardia como el Futurismo y el Constructivismo Ruso.

Aquella fascinación nacida en los fueros de una naciente escuela Milanesa, del periodo de entreguerras, se manifestaba primero en el rescate de los valores perdidos de los desaparecidos

genios futuristas Boccioni y Sant'Elia, los cuales solo serían transformados por el frente estudiantil "el Grupo 7", entre ellos el mismo Terragni, en una nueva imagen que invocaría la sinceridad, la lógica y el orden de la arquitectura de un incipiente Racionalismo Italiano.

Con la consecuente ascensión al poder del fascismo, se impuso en toda edificación, la nostalgia clásica, como símbolo del nuevo orden fascista, provocando en los racionalistas la necesidad de relacionar sus edificios con el pasado. (Koulermos, P. 1969: 32)

La casa del Fascio en Como fue la respuesta de Terragni a ese tipo de Clasicismo por el cual rescata el lenguaje racionalista de la geometría elemental y estática del Renacimiento.

Ella se realiza a partir del manejo cuidadoso y elaborado de descomposición del Clasicismo Purista Le Corbusiano, desde en un movimiento del exterior al interior para corroer dinámicamente la forma del cuadrado planimetrado y la rigidez prismática. (Zevi, B. 1981: 8)

Mientras tanto, con la represión del nuevo régimen la resistencia del Grupo se debatía en el tránsito entre un Novescento Clasicista y un Racionalismo Purista, junto con esto se haría un trabajo de propaganda y polémica por avivar la conciencia arquitectónica al nacimiento de un nuevo espíritu. (Koulermos, P. 1969: 32)

Esta será una de las principales características que Eisenman detectara en este primer develamiento, que siendo una arquitectura de vanguardia situada en los márgenes de la cultura, supo mantenerse firmemente con los pies puestos sobre cada uno de los lados de la cerca sin ser cercado, solo adentrándose en el mundo verosímil del formalismo, un mundo adecuado a un pensamiento dirigido hacia un proceso de abstracción. (Ciucci, G. 1994: 8)

Este tipo de resistencia que se refleja en un movimiento de ida y vuelta a la búsqueda de una arquitectura de carácter culta y popular se realizaría con la superación de las contradicciones manieristas hacia un estado que posibilite múltiples direcciones expresivas.

Pero mientras el Futurismo sería descartado por el Clasicismo Purista de Le Corbusier, para Terragni el descubrimiento del Constructivismo Ruso representaría un recurso de superación y de constante renovación en la formación de un lenguaje racionalista italiano.

La casa de Giuliani Friegerio representaría el dominio y el manejo de los lenguajes de Vanguardia con la realización de un manierismo de muy alto nivel, en ella se completa el mecanismo de descomposición en un proceso inverso de adentro hacia fuera, con la explosión de las partes respecto a un núcleo sólido. (Zevi, B. 1981: 8)

Aunque en segundo momento el grupo sería disuelto, ellos no abandonarían sus luchas personales, así a la larga Terragni lograría cambiar de arquitectura con gran facilidad, logrando reemplazar la vieja arquitectura burguesa por la nueva arquitectura moderna al servicio del Fascismo.

Esta victoria solo sería posible basándose en una lógica formal que le permitía mantener un modelo organizado bajo una estructura para los fines de una posible adaptación a las referencias de las Vanguardias y a Le Corbusier principalmente, hacia una disipada alusión de su coterráneo Sant'Elia, colocándose así los cimientos de la arquitectura moderna Italiana.

Eisenman por tanto insistiría en que el trabajo de Terragni sobre la casa del Fascio debería ser perfectamente comprendido sin ninguna referencia al Fascismo y descartando a la vez todo aquello que no sean consideraciones de orden formal, es decir las referencias históricas son algo completamente irrelevante para un análisis del objeto y de su método arquitectónico. (Ciucci, G. 1994: 8)

Así en la arquitectura del racionalista Terragni se puede reconocer formas similares a un transatlántico, monumentos donde pueden participar artistas y decoradores en la formación de nuevos símbolos, proyectos donde coloca juntos los elementos diversos y viviendas donde aun a pesar de las concesiones autoimpuestas se permite proponer nuevas disposiciones, todas orientadas a la evolución de su método formal. (Zevi, B. 1981: 8)

Este trabajo de extirpación de las referencias históricas del método formal en el análisis desarrollado por Eisenman, revelaría nuevas incógnitas sobre el método proyectual de Terragni. Aun con esto el itinerario de montaje y desmontaje de la obra de Terragni solo se puede reconocer recorriendo la serie de dibujos explicativos de la Casa del Fascio de Como y de la Casa de Giuliani Frigerio.

Eisenman recuerda como en la Casa del Fascio de 1932, la arquitectura gana sobre la naturaleza, solo cuando Terragni es capaz de jugar con las oposiciones, subrayando el espíritu de la nueva arquitectura con la presencia de hecho de un Cubo.

Para esto Terragni inventa el soporte vertical de las partes a cambio del horizontal, que en el caso de Kahn sería un descubrimiento, ocupando así solo la parte que parece nunca sostenerse más. Tiene una idea de fachada profunda a través de la abstracción, fuerza los elementos abstractos y tiene éxito alcanzando un simbolismo del área. No se trata de una tipología en corte con la división de la planta en tres bandas, como si fuera una sala central de Congresos que puede comunicarse fácilmente con el exterior.

El caso de los apartamentos Giuliani Frigerio, comporta una labor sin precedentes en el desarrollo del diseño arquitectónico con características de extrema complejidad, no solo porque se funda en la remoción de un problema de funcionalidad y eficiencia, sino porque logra de alguna manera el equilibrio entre las tendencias constructivistas y formalistas. (Koulermos, P. 1969: 32)

Eisenman elabora, siguiendo deliberadamente estas condiciones, reitera las disposiciones conscientes y ordena estos procedimientos, expuestos en series clasificadas de dibujos constructivos, primero el de la casa del Fascio y luego de los apartamentos de Giuliani Frigerio, para poder recogerse en el desmontaje y la recomposición de los volúmenes y las superficies de un cubo, ilustrados con gran claridad en los dibujos actuales para sus "Cardboard-houses".

Por ello, Peter Eisenman volvió a proyectar la casa del Fascio y la casa de Giuliani Frigerio. Aunque una cosa debe quedar bien clara no es que revivan en su obra sino que constituyen su obra misma. Así el Modelo que se puede identificar bajo estas premisas desarrolladas por Eisenman comportan en resumen los siguientes pasos: de un Volumen puro Le Corbuseriano se le extraen los elementos contenidos en una malla conceptual y en el cual posteriormente se incertan los espacios habitables que vienen conectados a los elementos como terrazas y escaleras. (Galofaro. L, 2002)

2. LOS MECANISMOS Y DISPOSITIVOS DE CONCEPCIÓN FORMAL

Este es el primer aspecto por el cual Peter Eisenman empieza por determinar una primera premisa crucial para su arquitectura: el intento por solucionar el problema de la composición partiendo de crear nuevas formas, es una demanda por realizar una arquitectura de total abstracción que tome como guía las pautas desarrolladas por el incipiente arte conceptual. (Montaner, J M: 1993: 168)

Del Minimal-Art, como primera manifestación concreta del arte conceptualizado, se recoge primero un interés compartido con los expresionistas abstractos, por lo accidental y la auto-expresión y por el otro, del Pop-Art, el uso de la iconografía de masas en especial los nuevos materiales industriales, y que junto a ellos, compartían el afán por crear un impacto estético instantáneo.

Estas preocupaciones compartidas van implicar para la arquitectura un cuestionamiento y un cambio hacia el mejor aprovechamiento de un novedoso método concepcional y una practica renovada de los procedimientos racionales.

Este fue un método anticompositivo basado en el automatismo de los modelos geométricos en el cual los materiales están subordinados a una eficiencia en la búsqueda de una claridad y cuyos elementos resultantes son completamente conceptuales. (Battcock, G. 1968: 256-262)

Es así que a finales de los 60's en una primera aproximación muy similar a los mecanismos del Minimal, Peter Eisenman, traza una ruta hacia la elaboración de una serie de casas unifamiliares concebidas como experimentos de laboratorio, semejante a los planteamientos en los años 30's del artista y colaborador de Terragni, Carlo Belli quien elabora una propuesta de arte total basado en una exposición de obras sin ninguna referencia real y únicamente nominadas por indicaciones algebraicas como K1, K2, K3,... (Montaner, J M: 1993: 168)

Eisenman al asumir estas proposiciones desarrolla una posterior aproximación en sus primeras casas, así si en el Minimal se buscaba la eliminación de las características de los componentes para neutralizar sus efectos en una obra, en Eisenman se promueve la reducción de las principales nociones de función, estructura y la metáfora de lo Moderno para eliminar todos los factores por los cuales se pueda todavía reconocer una casa. (Gandelsonas, M. y Morton D. 1972: 80)

Al parecer esta actitud comporta una finalidad tanto en el Minimal del artista R. Morris como en la arquitectura de Eisenman de que aquellos objetos hechos por el hombre han sido inventados solamente para llamar la atención sobre si mismos.

Motivos para este tipo de correspondencias no son difíciles de imaginar si varios de los principales artistas que influenciaron esta vertiente no estuvieran tan familiarizados con los principios de composición y los mecanismos utilizados, como los del artista Tony Smith que estudio arquitectura junto con Frank Lloyd Wright.

Este esfuerzo reduccionista ha sido detectado en los diversos campos del arte como un mecanismo eficiente muchas veces para determinar la esencia de un medio particular, diseñado muchas veces como instrumento eficaz en la búsqueda de nuevos significados y por los cuales lo que es mínimo en el arte Minimal no es el fin, sino los medios.

Con la eliminación del carácter y la reducción de los medios hacia la búsqueda de la esencia del objeto en su medio particular, paradójicamente su medio se vuelve otra cosa, así la arquitectura cuando trata de ser simplemente arquitectura, se vuelve escultura. Pero también ocurre que cuando los artistas se van adentrando en un campo a fin, pero que queda fuera de su arte, sus procedimientos entrañan un cambio que produce una fusión de ambos. (Battcock, G. 1968: 256-262)

Estos modos promovieron las causas de una libertad de expresión y una apertura hacia nuevos caminos en los cuales el artista pueda explorar con gran éxito. Esto permitió que tras casi dos décadas de experiencias artísticas anómalas, posteriores a la segunda guerra, y que pasando por el Minimal se produzca una proyección del arte fuera de los límites de la pintura y la escultura. (Lynton, N. 1980: 317-338)

Esta superación de las formas fundamentales de expresión en el arte y de sus medios tradicionales de composición implicó para la arquitectura el desarrollo de un arte en el que el dibujo, el tema y la figuración desaparecen en función del papel primordial de la idea y del proceso conceptual.

Todos los diversos resultados del mecanismo conceptual, *el arte conceptual, post- Minimal, Land-Art, Process-Art, arte Teórico, arte Povera, Neo-Dada, Body-art, post-object art, arte imposible, arte de información, art-as-idea, language-art y dematerialized art* entre otras, parten de las mismas premisas de rechazar un definido y cerrado resultado final para sustituirlo por una serie de actitudes presentadas dependiendo de cada autor. (Montaner, J M: 1993: 168)

Si en el arte tradicional la forma artística que se producía estaba legitimada por el papel que desempeñaba en la sociedad, El propósito del artista era investigar la naturaleza del arte mismo mediante la comprobación de todos los presupuestos que le han precedido. Si en el arte tradicional la forma artística era considerada un objeto definido y acabado. En el arte conceptual se considera la obra de arte desmaterializada en términos de ideas, informaciones, sucesos y documentaciones. Si las formas artísticas tradicionales eran manipuladas, apropiadas y disfrutadas para adquirir un status de valor estético, El conceptual asume que las consideraciones estéticas siempre serán ajenas a la función de un objeto o a su razón de ser. Si en el arte tradicional todos podíamos identificar un objeto o un ambiente especial ubicados en contextos artísticos específicos, en el arte conceptual la representación de actividades, sucesos y exhibiciones tenían únicamente un carácter periodístico y documental. Si en el arte tradicional la forma artística era la finalidad de todo arte, en el arte conceptual aquella será considerada una condición artística ósea un estado conceptual perteneciente a un proceso conceptual creativo donde la forma explica como ha sido construida. (Henning, E. B, 1979: 53-59)

Las consecuencias de las aplicaciones de este mecanismo conceptual en el campo de la arquitectura será la elaboración de una estrategia articulada en una serie de procedimientos que pone énfasis en la arquitectura como trabajo intelectual y libre de cualquier pretensión realista que evite cualquier expresión figurativa o simbólica, en una constante reducción de la forma. La arquitectura no deberá tener significado.

Como ya habíamos mencionado anteriormente, una primera parte de este estrategia ya había sido iniciada en el período Minimal con la propuesta de un arte total basado en un proyecto de experimentación a partir de una serie de casas (K1, k2, k3...) así en las primeras cuatro casas se dieron algunos de los principales alcances, llegar a una calidad de abstracción sin precedentes en la arquitectura, un nivel de abstracción que lo conduciría a un espacio virtual sin ninguna pretensión semántica. (Montaner, J M: 1993: 168)

La casa I en Princetone, New Jersey, es el intento por representar de forma simbólica la singularidad de la familia no tradicional sin el uso de significados reales del hábitat, la casa II en Vermont, New Jersey, es la dislocación del sentido y de los significados de los componentes materiales y espaciales mediante el proceso proyectual para descubrir la naturaleza latente en el objeto; la casa III en Lakeville, Connecticut, que mediante la rotación espacial de 45° de su forma primigenia, impulsar al propietario a un espacio conceptual que solo puede ser interpretado subjetivamente, en la casa IV también en Connecticut mediante un proceso conceptual se pretende primero separar el ambiente físico del cultural para luego producir dicho ambiente físico

mediante una serie de reglas de transformación. Cada una de ellas elaborada bajo un estricto sistema geométrico que se mantiene hasta la casa X y en el que los componentes materiales y espaciales son el resultado de un juego abstracto de planos macizos, planos transparentes, líneas verticales y horizontales para finalmente por intermedio de una fase final comparable a los objetos *trouve* Gigantes del artista Claes Oldenburg, pasar de la maqueta realizada a la escultura a escala gigante habitable. (Ciorra, Pippo. 1993:32-44)

Posteriormente con los desarrollos del periodo netamente Conceptual se conseguiría una sistematización de los preceptos en términos de ideas planteadas lógicamente en un sistema formal por el cual se introduciría la noción de idea como componente esencial incluso más importante que el objeto, este terminara siendo erradicado como producto material final a favor de una preponderancia de la idea. (Henning, E. B, 1979: 53-59)

Esta intención por reprimir el objeto receptor, visto como una clara reacción a la manipulación de la obra de arte, y justificado por el cuestionamiento de si el arte es ornamento ó instrucción, asimilable o inaccesible, mantiene todavía una manera de acceder y de aceptar al objeto como arte, partiendo del hecho de que su esencia dependerá fundamentalmente de la presencia de una idea, de este modo en el arte conceptual la idea lo es todo y los materiales empleados solo podrán ser inmateriales (Lynton, N. 1980: 317-338)

Si los medios por los cuales la obra se presente han de ser inmateriales, entonces “el ojo educado” del arte tradicional quedara tuerto y completamente ciego, en ese momento la finalidad de una obra de arte no se hará por medio de sus sustancias materiales sino en la realización de un concepto y el esfuerzo por penetrarlo. (Rosembreg, H. 1972: 52-68)

Inclusive mientras las artes convencionales y en especial la arquitectura han descansado en la habilidad del espectador por construir sus significados únicamente mediante lo visual, el arte conceptual guía nuestra atención hacia el hecho ordinario de la transmisión de significados y deposita su valor en lo inferible y en el poder de la evidencia, este se convierte en el propio proceso de comunicación a partir de un deliberado juego de palabras. (Cork, R. 1977: 309-343)

Así el arte conceptual desarrolla hasta sus límites la idea de la idea como una condición absoluta, en el cual la obra es el hacer no de un unitario objeto físico, ni tampoco como piezas sensoriales y visuales sino más bien a través de los documentos de un proceso creativo.

Estas piezas documentales no constituyen las partes constitutivas del objeto sino más bien son reconstrucciones de procesos mentales, que pueden ser desde proposiciones lógicas y juegos de palabras pasando por los infaltables sustancias materiales con algún tipo de

información, hasta los registros de un experimento con un mínimo de ordenación formal, pero dejando siempre que “ellos hablen por si mismos”. (Rosembreg, H. 1972: 52-68)

Eisenman continuaría su labor experimental por esta línea reuniendo de una nueva manera sus intenciones pero esta vez a partir del aspecto comunicativo con la intención de sugerirle al usuario que participe en una actitud activa en el proceso proyectual por el cual el mismo pueda revelar aquellos mensajes velados en sus casas.

Para esto Eisenman necesitara previamente concebir una serie de operaciones formales que le permitan elaborar aquellas conceptos que le permitan establecer algún grado de comunicación con el usuario, estos mecanismos conceptuales tienen como objetivo relacionar los signos con los juegos de palabras cuyas expresiones simbólicas revelaran el mensaje de sus obras.

Estos mecanismos adoptados por Peter Eisenman desde el arte conceptual recogen completamente de hecho de los primeros intentos por tratar con elementos básicos en la construcción de una obra y en el que las habilidades perspicaces para teorizar y un deseo deliberado por llevar la experimentación a sus conclusiones lógicas que resultan tanto evidentes en el arte y en la arquitectura, así como en otras expresiones culturales.

Así el proyecto titulado “House EL Even Odd” juega con las posibles traducciones de los regateos verbales como casa once rara o de las traducciones literarias de dobles significados como casa L par todavía impar, con la casa Find d’Ou T Hou S cuyo doble significado sería primero en inglés *find out house* (casa a descubrir) y luego en francés *fin de tous* (fin de todos), así también cuando se observa las mayúsculas y minúsculas de los títulos de sus textos como “The Story of ANDO” una historia sobre el gran constructor japonés Tadeo Ando.

Con estos juegos verbales lo que Eisenman pretende es proporcionar las pistas necesarias de cada trabajo para que los demás puedan sugerir los posibles significados, junto con los documentos tales como escritos, dibujos, estudios o proyectos a la manera de los obras conceptuales, para que esta documentación pueda describir y traducir siempre el proyecto arquitectónico, de modo que los textos escritos puedan describir los textos dibujados y estos a los escritos. (Ciucci, G. 1993: 7-10)

Eisenman persigue a la vez que el autor se guarde de no entrar en su propia obra: la más alta ambición que un artista puede tener es que la propia obra tenga una vida autónoma. Es decir en la evolución de una tendencia que busca que las palabras o los materiales sigan su propio camino, la idea finalmente sea vista como un elemento materialmente inmaterial y así el concepto pueda ser desplazado para dejar “ser” al objeto. Una práctica conceptualista que en

definitiva insiste en ver el objeto como “una entidad formal independiente de las ideas y estrategias que la hicieron surgir.” (Rosembreg, H. 1972: 52-68)

Pero es aquí que se puede reconocer un camino paralelo a los definidos por el arte conceptual aquellos que provienen de los desarrollados por el pensamiento estructuralista y postestructuralista francés, con materias de estudios diferentes pero con objetivos afines en un intento por entre otras cosas de mantener una actividad reflexiva en el ejercicio de una función que produzca un proceso de comunicación y transferencia de la información amplio claro e innovador, incluso al interior mismo del pensamiento y conocimiento artístico y filosófico en general. (Montaner, J M: 1993: 168)

Con las subsiguientes casas, se inicia un proceso de dispersión de la forma desde el cubo inicial de los primeros proyectos que culmina a las viviendas en Berlin, así con la casa VI en Cornwall, Connecticut.

En el campo de la arquitectura ello comporta aparentemente una actitud nihilista con el objetivo de alcanzar una arquitectura eminentemente intelectual y antiorgánica, basada en el mundo perfecto y autónomo de las formas. De esta manera, Peter Eisenman puede hablar de antihumanismo, proclamando la absoluta emancipación de unos productos arquitectónicos que aparecerán como objetos extraños en un nuevo mundo en el que no debe relación entre la forma y la vida. Se trata de reconocer las leyes autónomas de los objetos, independientes, por lo tanto, de cualquier relación de explotación o dominio por parte del hombre. Para la arquitectura se trata de recuperar el pensamiento lógico como soporte absoluto de la forma.

Es la posición arquitectónica desarrollada por Eisenman la que conlleva a una serie de consecuencias generales, una trayectoria definida por el mismo arquitecto inicialmente desde una identificación de su trabajo sobre la expresión cultural de su tiempo, y destinada a proveer de elementos subsidiarios a la arquitectura, en una preocupación por liberarla de determinados lastres y de un inevitable agotamiento de las prácticas proyectuales; la primera es la incursión en el campo del arte de vanguardia, labor que le permite acondicionar un campo de experimentación y de cierto control simultáneo para la arquitectura de sus fases iniciales; la otra, en el intercambio constante entre arte y arquitectura conlleva a la conjunción y el desarrollo de la función experimental comprobada hacia una clara inserción en el territorio, estableciendo previamente una adecuada implementación del objeto en el entorno, la cual le permite establecer las dos más importantes estrategias necesarias o dispositivos conceptuales, que son la negación de la tradición y la negación de la topografía.

Esta tarea le permite vislumbrar y a la vez establecer una clara diferencia entre las propuestas de los historicistas Rossi y Venturi, definida por Eisenman en sus consecutivos escritos donde reitera la necesidad de la superación de todo termino relacionado con la noción de nostalgia y de historicismo, situación que le habré la perspectiva desde la cual elabora una original sucesión de preconcepciones críticas cuyos esbozos al parecer provienen de proposiciones similarmente derivadas de los dispositivos del arte conceptual.

Mencionaremos solo algunas como...

Todas dirigidas a enfatizar la ruptura y la discontinuidad histórica, la voluntad de entrar en una nueva etapa - la edad no clásica - concepciones proyectadas a transformarse en medios convenientes de trabajo en la aplicación de una historia que es interpretada y utilizada de manera muy selectiva y fragmentaria, esta es una actitud por liberarse, no de la historia ni de la arquitectura, sino de las fronteras limitantes en que algunos arquitectos y críticos insisten en mantenerla.

Asimismo al diferenciarse de los planteamientos "realistas" de Rogers, los Smithson, Bohigas, sobre la insistencia en las preexistencias ambientales, el lugar y la ciudad, Eisenman aplica estos dispositivos para efectos de un manejo del contexto urbano como desinhibido banco de pruebas, como pista de experimentación abierta, sin condicionantes de memoria, trazado o tipologías. Cada proyecto debe mostrar su propia autonomía, colisionando, si es necesario, con la lógica del lugar. Se trata de lo que Eisenman ha definido como arquitectura de la atopía, que niega el topos.

A partir de este análisis en torno a las propuestas de Peter Eisenman, podemos establecer que se trata de la arquitectura basada esencialmente en la sintaxis; una arquitectura en la que la forma se basa en la forma aparentemente cruda, ello señala de un modo concreto el abandono de su condición de elemento subsidiario de ella misma, con el propósito de convertirse en el foco central de la comunicación, y en el que lo esencialmente explícito a ella es el hecho de entender la arquitectura como pensamiento lógico.

Así lo que toma siempre protagonismo en los proyectos es la manifestación de su estructura lógica y la citación a sus órdenes geométricos intrínsecos. No se trata de una arquitectura ni comunicativa, ni semántica ni pragmática, ni funcional sino de una arquitectura que siguiendo los dispositivos del arte conceptual intenta explicitar estrictamente los procesos mentales, órdenes y elementos que la han constituido.

Junto a estos intentos (con discernimientos similarmente advertidos por el arte de vanguardia americano) se insisten en la ruptura del sistema clásico de representación -planta, sección y alzado- hallazgos ampliamente definidos por las vanguardias europeas -Cubismo, Futurismo, De Stijl, Suprematismo, Constructivismo- en el que se explotan las posibilidades de múltiples combinaciones.

Este tipo de arquitectura que pretende no tener ni significado ni carácter histórico parecen negar en un principio la posibilidad de ejercer la actividad crítica. Aquellas formas que pretenden justificarse por ellas mismas, lejos de criterios funcionales, constructivos, significativos, sociales o históricos, consiguen transformarse en las cualidades y los logros que en un tiempo no tenían cabida en el refinamiento final en el arte y que hoy pueden incorporarse, como ya Eisenman y otros lo han llevado a cabo en forma bien explícita, al territorio de lo que el arquitecto o artista decide exponer permitiendo que el objeto trate sobre nociones y principios que trasciendan su realidad estática y material; con esta finalidad desempeña un doble papel al superar la disparidad, produciendo por una parte afirmaciones irrefutables de la arquitectura como objeto y por otra, creando una zona considerable de duda sobre la eficacia de la propia tradición arquitectónica.

Se establece esencialmente de este modo "la nueva abstracción formal", como la real influencia de este dispositivo conceptual, basado en la representación formal que en el caso de estos arquitectos según parece basan su labor en una violación de la concepción establecida del espacio -estática y cartesiana- reflexiones manifestadas por Riegl cuando señalaba que el espacio es el mayor enemigo de todo esfuerzo abstraccionista y cómo en los periodos de cambio se tratan de eliminar de la representación al intentar ir mas allá del espacio, con sus objetos, su atmósfera, su lugar, significa intentar eliminar la temporalidad, la individualidad y la materialidad, y tender a la abstracción, la geometría y la representación mental, un sistema que fue abierto por Khan y las escuelas Inglesas de Cambridge y Oxford, posteriormente desarrollados por Eisenman y también por Hejduk y del que se va a poder comprobar en los años 80's, cuando Eisenman junto a una nueva generación de arquitectos influidos por estas enseñanzas empiezan a construir sus proyectos, en el caso de Eisenman, la obra que a primera vista encarna estas elaboraciones, es el Centro Wexner de artes visuales, y que en su mayor parte vendría a ser la conjunción de las propuestas de avanzada en el desarrollo del arte y del pensamiento del ultimo medio siglo.

Esta expresividad, basada en los ejercicios sintácticos y en la reflexión en torno a nociones geométricas, espaciales, temporales, principios filosóficos y proposiciones estéticas conforma

otra de las características fundamentales de esta corriente: su fuerte capacidad para renovar la representación arquitectónica. He aquí una de sus más cruciales aportaciones a la disciplina.

¿Cuánto puede eliminar un artista de los ingredientes tradicionales de su medio y todavía producir arte?

"A Minimal Future", *Arts*, marzo, 1967

Esta cita perteneciente a los terrenos de las búsquedas Minimal, es el afán de un esfuerzo reduccionista para determinar las esencias de un medio en particular.

Esta manifestación perteneció a una tendencia cuyo ámbito abarcó un desarrollo inicial en el conceptualismo a la que se denominó la sensibilidad Minimal y cuya característica se extendió por todos los medios expresivos del arte, se señalaba un explícito nihilismo y una transmutable disminución del carácter del arte, cuyas expresiones se reflejarían en las acciones de diferentes medios expresivos marcadas por la eliminación de los medios e instrumentos tradicionales y de las formas tradicionales de composición y que paradójicamente mientras más se acercaba un artista a la esencia de su medio particular, más rápidamente su medio se volvía otra cosa.

Los obras de estos primeros artistas no eran la continuación del arte tradicional, ni una bien intencionada reformulación, poseían habilidades perspicaces para teorizar y un deseo deliberado por experimentar, acciones que desempeñaban a larga un papel cada vez más importante en la búsqueda de nuevos significados, una sensibilidad que despertaba la experiencia humana de que lo que puede ser percibido pero no comprendido claramente, a menudo se podía expresar en el arte.

Las pinturas desarrolladas bajo esta original sensibilidad, se tornan en esculturas en el plano, la música se vuelve escultura, los poemas concretistas se tornan en arte gráfico. La prosa se vuelve poesía o música, el filme se vuelve un tipo de pintura proyectada, la arquitectura más y más se trata de volver arquitectura se vuelve escultura, y la escultura según se esfuerza por la esculturalidad se vuelve arquitectura o simplemente diseño interior.

Esta paradójica transposición de medios indica quizás al igual que no hay ninguna cualidad de juego que relacione a todos los juegos no hay arte ideal o esencia de la pintura o la escultura, no hay "naturaleza".

El arte es como un sistema sensible que sensiblemente registra la condición del hombre en el mundo en un tiempo particular, que en sus esfuerzos por tratar con la cuestión de lo que

constituye experiencias existenciales en un medio visual hoy en día, el arte Minimal llama la atención hacia las maneras en que tales experiencias pueden formarse visualmente.

Así el arte Minimal visto como un esfuerzo por tratar tan directamente como es posible con la naturaleza, la experiencia y su percepción a través de relaciones visuales; las teorías examinadas en apoyo de esta tesis son las de que las funciones tradicionales atribuidas al arte deben ser reexaminadas a la luz de los desarrollos del nuevo arte, que la naturaleza del lenguaje y como esta se utiliza son básicos para los tipos de significados y comunicaciones creados, que conceptos tales como claridad de la idea, precisión de los medios, estandarización de los elementos, e impersonalidad de la exposición, son aspectos esenciales de esfuerzos por sustentar al arte en un tipo de experiencia visual directa y prístina, y que el arte Minimal es un esfuerzo por relacionar al observador con la cosa observada en ese punto en que la percepción humana los une en la magia del fenómeno de la propia experiencia.

Esto comporta una característica peculiar del siglo XX la de que el arte se adentre en casi todos los campos afines que quedan prácticamente fuera del perímetro del mismo, para explorar y experimentar en la infinidad de procesos descubiertos, podríamos enumerar una larga lista pero por mencionar solo algunas, en los inicios del arte moderno la incursión de Tatlin en la ingeniería a gran escala y en la aeronáutica, las motorizaciones de las esculturas de Gabo, la utilización de del cine por parte de Richter, Leger u otros y así por mencionarlos los de esta primera etapa, luego seguirían Schwitters con su relación establecida entre escritura y música, el surrealismo también implico otro tipo de fusión del arte con el mundo, como Duchamp había ya identificado previamente que todo valor artístico discernido entra en relación con el artista, continua la lista con las obras ambientalistas del Lissitzky, y posteriormente con las concurridas veladas de los futuristas y dadaistas, y en la que todas estas creaciones eran obras de artistas al igual que las producidas con un énfasis en la exploración hacia finales de la década de los 50's periodo en el cual se realizaron una infinidad de obras y actividades artísticas que tienen en común entre si a la pauta devenida del conceptualismo, se refiere en este caso a las constantes vinculaciones de aparentes múltiples partes, desde el mismo Minimal pasando por el Op, el Land, el Body el Process y los happenings los cuales describen trayectorias firmemente claras que involucran acciones y escritos intelectualizados y de la que la arquitectura de Eisenman comporta acciones y tratamientos similares en una inserción exhaustiva de operaciones y de mecanismos conceptuales que se materializarían en sus proyectos arquitectónicos cuyos temas adoptados se derivarían explícitamente de ellas; podríamos encontrar alguna semejanza entre los tratamientos de una porción de un paisaje como material artístico entre el procedimiento del

territorio en el afloramiento y demarcación volumétricos hecho por Eisenman en el proyecto del centro de artes visuales **Wexner** o con la arquitectura paisajística de las huellas dejadas en la nieve o de las porciones de piedras y de tierra trasladadas con desautorización por los conceptualistas a las salas de exposición de los museos en los 70's.

Y esta actitud de parte Eisenman para con el arte es a la vez de usarlo también para contradecirlo, con el **Wexner Center** se proponen las nuevas potencialidades arquitectónicas para el caso de un museo cuestionando la relación existente entre arte y arquitectura y convierte al nuevo museo en una combinación entre función pública y objeto didáctico y lo lleva hasta la relación entre proyecto de museo y proyecto de ciudad. (Ciorra, Pippo. 1993)

Así con el **Wexner Center** interpretado por sus más arduos críticos como el más extremo amaneramiento geométrico, es de ningún modo una construcción teórica y representa el quiebre en su labor proyectual al pasar de un teórico-crítico a un eficiente constructor de edificios que engendran teoría; una arquitectura que pasaría de ser una contenedora de arte a ser ella misma objeto de arte, Eisenman construye un museo que no es un museo, y su actitud es más bien la de un arqueólogo que nos presenta los objetos del pasado a partir del cual podemos sacar nuestras propias conclusiones. (Davey, Peter. 1990)

La construcción de este no-museo es representada por varias estrategias, en sí el edificio parece una instalación artística, que apoyado en el paradigma del arte Eisenman recurre a la estética modernista para cuadrricular todo los objetos, pero esta vez usa esta misma cuadrícula para desplazarla provocando el aumento y multiplicación de fragmentos y formas en el edificio, aquellas que más resaltan se encuentran fragmentadas y yuxtapuestas una a continuación de otra sin que se note una clara interrupción, estos objetos mezclan las características de la construcción con las del arte conceptual. (Morris, Jhon. 1989)

Empezando por el elemento generador del proyecto, el alineamiento encontrado por Eisenman en la planimetría de la ciudad de Columbus entre la ciudad universitaria y el estadio de fútbol es muy semejante a los trabajos realizados por varios conceptualistas y los *action paintings* de Pollock, en los primeros el mapa, el diagrama, la fotografía y la declaración se encontrarían a un nivel más alto de información objetiva, en los segundos la pintura es considerada como un documento del proceso creador.

En vez de representar un volumen unificado aparece como una reunión de objetos que se agazapan uno tras otro, uno de los más destacables entre ellos es un vacío enmarcado por unos perfiles metálicos un inmenso andamiaje, una estructura de acero blanco que organiza el

conjunto y lo evidencia, estructuras que remiten a aquellas utilizadas por el conceptualista S. Lewitt mediante las cuales la forma básica es de importancia limitada y sirve solo para llamar la atención y como dispositivo de expresión, al igual que Lewitt podría ser que Eisenman usara las mismas estructuras modulares para en cierta medida expresar la tensión entre el dibujo y la escultura (Cork, Richard. 1988)

En dos de los cuadrantes del Wexner center se erigen los jardines formales de los territorios indios y la falla de Greenville para conformar un laberinto de paisaje en el cual los variados terraplenes se levantan variablemente y luego se alinean con las líneas intersectantes de las cuadrículas fusionado con la de otros ambientes en desnivel del conjunto esto representaría en principio una equivalencia entre arquitectura y naturaleza expresada mediante el arte conceptual del *Land art* que se encontraban en las intervenciones territoriales de Smithson con su malecón en espiral en Salt Lake o en las trincheras desérticas de Heizer que posteriormente participaría junto con Eisenman en una propuesta para un centro biotecnológico. (Perreault, J. 1989)

En todos los casos los dispositivos utilizados a la vez de darle significado y sentido al proyecto lo enriquece y permite entrar en un laberinto por el cual Eisenman penetra para encontrar aquello que reprimimos, este edificio realiza esta operación y nos abre un sin fin de lecturas.

3. LA NATURALEZA Y ESTADO ORIGINARIO DE LA ARQUITECTURA

Nuestra historia empieza con la aparición del primer hombre sobre la tierra que obligado por las fuerzas de la naturaleza y siguiendo el impulso bestial mezcla caótica entre instinto y razón se cobija en un repliegue natural , en forma de un hoyo al pie de una profusión rocosa o en la amplitud de las copas frondosas de un bosque, una vez protegido y en calma empieza a caer en la cuenta de una serie de sensaciones entre ellas los de protección y de pensamientos como las imágenes de una cavidad concentrada, todas ellas antes desconocidas y que finalmente vivan configurando una idea, que sirve para pensar en ella inmediatamente como posible vuelta en caso de algunos eventos impuestos para reconocer finalmente la caverna como la posibilidad de refugio. Eco, Umberto. "LA ESTRUCTURA AUSENTE", La arquitectura como comunicación. 1985

Es desde entonces que el hombre aprende que la caverna aun teniendo varios aspectos siempre reparara en la idea originaria de un modelo abstracto reconocido inicialmente como tal a nivel de individuo singular. Esta codificación que se le propone a si mismo, se le comunica y se le transmite en una primera intención es llevada a un segundo nivel para el establecimiento de una sociedad o mas específicamente establecidos como simbólicos entre ellos el código arquitectónico que genera un código particular y la idea se convierte en el principio caverna como objeto de comercio comunicativo. *(Eco, Umberto. 1985)*

A la vez de este intento de comunicación, inmersa en este caos originario aquel del cual el hombre buscaba refugio y donde no existen reglas impuestas, es que se efectúa la invención de reglas para la represión del caos, como una sistematización del infinito potencial de información y complejidad de un campo indeterminado de reinos individuales y colectivos que van desde lo verbal hasta lo sexual y que finalmente se institucionaliza con la creación de códigos sociales de un "lenguaje" del mito, un lenguaje del parentesco, del "lenguaje" verbal o de aquel que expresa "la organización espacial de una tribu".

La sociedad una vez establecida encuentra la manera de situar los diversos lenguajes como formas esenciales de las instituciones humanas que en su etapa primitiva para ser considerada como tales y concebidas desde la vida en sociedad en el cual el lenguaje juega un papel preponderante y del que se concibe esencialmente como un instrumento de comunicación, estas deben suponer el ejercicio de sus facultades desde los más diversos lenguajes formales entre ellos, aquellos que provienen del lenguaje del mito que decreta el sacrificio como símbolo de la

disputa en la naturaleza que aunque parezca contradictorio y opuesto a la naturaleza de la misma sociedad no obstante son “en si mismos creativos y simbólicos.

Dichas representaciones simbólicas cuyo carácter sistemático se manifiesta en este caso por la violencia del sacrificio, en vez de acrecentarlo, representa la violencia de la cultura, exorcizando la violencia de aquel impulso y restaurando la en un orden y regulándola a un sistema propio de las primeras instalaciones humanas en armonía con la naturaleza y cuya articulación se asimila en todos los sentidos al de un lenguaje formal. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Como vemos la instauración de aquel suceso que como lo menciona Barthes y al cual podríamos otorgarle un carácter mas amplio ya que además de comunicar un posible acto ritual y simbólico, continua siendo el signo cuyo accionar no se ejerza quedando tal concepto de sacrificio grabado en las mentes de los individuos, o mejor dicho: “desde el momento en que se ejerce una práctica social, cualquier uso se convierte en signo de ese uso”. (*Eco, Umberto. 1985*)

Utilizar un acto ritual para articular un orden similar en todos los sentidos al de un lenguaje es ejercer el accionar por medio en este caso de la violencia (sacrificio) que al ser promovida y conscientizada se legitima.

La violencia (sacrificio) promueve, modera y finalmente coercita la propia acción violenta instintiva, este sacrificio comunica la función que debe ser ejercida (acatamiento), y el hecho de que alguien utilice el sacrificio, a la vista de la sociedad que lo observa ya es la comunicación de su adecuación a futuros determinados códigos.

La representación simbólica del ritual promueve cierta manera de actuar, como práctica social, de la misma manera que la idea de caverna promueve el acto de buscar refugio y comunica la existencia de un posible nuevo orden. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Basado en la comprensión antropológica, el concepto de sacrificio, puede ser usado no solo para comunicar mediante un lenguaje, sino además una situación donde un nuevo accionar o lenguaje reemplace al anterior por decir el humanismo remplace al oscurantismo y así por lo demás.

Al estudiar de cerca la distribución del desarrollo general de la arquitectura pueden localizarse principalmente dos momentos precedidos cada uno por un tipo de violencia simbólica y ritual (sacrificio) para el establecimiento y fundación de un nuevo lenguaje.

"... Arquitectura es sentido positivo, para mí, es una creación inseparable de la vida, de la sociedad en la cual se manifiesta; en gran parte es un hecho colectivo..." Rossi, Aldo. Para una arquitectura de tendencia. 1997.

El más influyente de estos momentos apuntan a un análisis en principio desde una distinción entre lo colectivo y lo individual desde una visión humanista, que luego desembocara en las fuentes unificadoras de la cultura tradicional; ella actúa primero como un proceso colectivo paulatino, que luego será modificado eventualmente por sus propias particularidades. (Rossi, Aldo. 1997)

Así para el caso del restablecimiento de un lenguaje clásico, como con Rossi con el Neoclasicismo, el surgimiento de nuevas formas de vida, nuevas condiciones son vistas y promovidas por el impulso de diversos factores de los cuales predominaron por un lado el económico, con el florecimiento mercantil de Florencia y posteriormente Roma y por el otro el facto socio cultural que proclamaban para sí los restos clásicos de la herencia Greco-Romana, ambos factores predominantes en la confluencia de una práctica teóricamente organizada de la arquitectura propulsaron una vertiginosa serie de innovaciones con los consiguientes "renacimientos" de las formas aparentemente olvidadas del pasado que implicarían definitivamente el frustramiento del arquitecto – constructor medieval, de este artesano de los materiales, a aquel nuevo arquitecto racional, que trabajando con su mente da prueba del valor de los conocimientos hallados desde tiempos remotos. (Gandelsonas, Mario. 1979)

De un modo parecido, pero desde una perspectiva diferente, a inicios del siglo pasado, el establecimiento de la arquitectura moderna contra el eclecticismo del siglo XIX y XVIII, esta vez será la revolución industrial la que se encargará de moldear un nuevo sistema, con la fundación de una arquitectura la cual no tenía nada que ver con las antiguas formas de trabajo patriarcal, primero la artesanía y luego la manufactura, provocó una inquietante búsqueda de nuevas soluciones que no tardaron en aparecer como materiales producidos en serie por los nuevos inventos denominados máquinas, ni tampoco tenía que ver con los estilos, arquitectónicos enfrascados en construcciones neoclasistas desgastadas que intentaban revalorar antiguos

prestigios arquitectónicos dejados por aquel renacer de la humanidad ya fenecidas, sin atreverse por tanto a los postulados estéticos imperantes, y trabajando como constructores de obras solitarias caen en la cuenta de las posibilidades que reunirán los materiales para su adaptación a las nuevas exigencias constructivas se avoca al estudio profundo de estas condiciones, abriéndole una extraordinaria perspectiva y la motivación de cumplir una misión social y utilitaria.

En ambos casos el objetivo fue producir una organización sistemática de los códigos de la práctica arquitectónica, definir un conjunto de formas aparentemente inagotable y fijo y cuyo significado debiera estar correlacionado y limitado al interior del sistema mismo, dicho de otra manera, hecho a la imagen de un lenguaje. Así mientras que en el clasicismo puede observarse un lenguaje enteramente constituido en el mismo sentido que los elementos de la antigüedad, constructivos y ornamentales, estos fueron desplegados de un modo completamente nuevo, manteniéndose su estructura gramatical, en el modernismo la organización lingüística fue esencialmente ilusoria. Las construcciones donde predominaban las formas sencillas debían conseguir la eficacia y ser económicas mediante la racionalización de métodos de producción que ya habían alcanzado su realización en las expresiones maquinistas y dinámicas de las artes o industrias, características que posteriormente distinguirá una programática y estética arquitectura funcional. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Con todo nada nos garantiza, que esta dinámica, que se compone a la vez de filología y de recreación, sea positiva. De esta manera el Humanismo no fue más que el redescubrimiento filológico de las retóricas y de las ideologías pasadas revividas; pero en aquellas épocas el redescubrimiento de los códigos y de las ideologías implicaba una reestructuración de lo contemporáneo, debido al tiempo tan vasto en producirse dicho fenómeno. En cambio en los últimos tiempos, la dinámica constante del redescubrimiento y de la revitalización se produce en la superficie y no llega a alterar el sistema cultural de base, la carrera de descubrimientos se configura como una simple técnica retórica convencionalizada. (*Eco, Umberto. 1985*)

Aunque con el funcionalismo, al ser adoptada la sentencia Sullivaniana de la “*forma sigue a la función*”, que decía mucho sobre el origen de los símbolos futurista, industrial y orgánica, pero poco sobre su naturaleza, propuso un nuevo repertorio de elementos significantes, pero sin logros para su combinación, ni estructura gramatical para su uso.

Mientras que las reglas del lenguaje fueron finitas, las del funcionalismo estuvieron en constante flujo, variando de respuestas a las necesidades cambiantes, cambiando la preferencia estética y las interpretaciones individuales igualmente donde la naturaleza tradicional del símbolo tenía una forma que se relacionaba de manera convencional a un significado, el funcionalismo en su insistencia de una visión socialista, llevaba implícita una relación ilusoria idealmente natural y transparente, motivada de entre la expresión y el contenido de sus símbolos.

Ulteriormente, el símbolo "funcionalista" difería poco de su contrayente clásica, las formas se derivaron no desde la misma función, sino desde otros campos disciplinarios, el purismo industrial, orgánico, para sugerir un significado funcional. Tal aproximación relativista ni establecería un vocabulario finito, sin su gramática, ni su sintaxis. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Nuestra época no ha sido solo la época del olvido, también lo ha sido de la recuperación, un movimiento de rescate y de pérdida, que no ha revolucionado las bases de nuestra cultura; esta acción mutua de recuperación y de repudio se produce desde una inmensa maquinaria retórica globalizante, la de la modernidad, que opera una ideología bastante elástica y abarcadora como tolerancia de todo lo pasado, una lectura de todas las ideologías del pasado y de sus significados ya agotados. (*Eco, Umberto. 1985*)

Así con el entendimiento de las limitaciones del funcionalismo fue conducido, en las últimas décadas del siglo pasado, una fuerte reacción contra la arquitectura moderna y sus aspiraciones hacia un lenguaje arquitectónico. Esta reacción ha tomado dos formas enteramente opuestas, de las cuales ambas proponen una extensión de las concepciones tradicionales del lenguaje o en otros términos, de los modos tradicionales de generar significado en arquitectura. La primera en su más extrema forma caracterizada por la teoría y práctica de Robert Venturi, aboga por una reintegración de un lenguaje multivalente y ecléctico el cual superficialmente no es distinto que el constituido por los estilos del siglo XVIII y XIX.

Esta posición enfatiza la generación de los mismos símbolos, entiende de una manera crítica la naturaleza de los significados convencionales, y aboga por una complejidad y una pluralidad de significados sin embargo organizados en conjunto.

La segunda reacción, la más claramente representada por el trabajo de Peter Eisenman, intenta dirigir las cuestiones más básicas del lenguaje, cuestiones gramaticales y de los símbolos arquitectónicos que realicen ciertos lenguajes cuyas formas son factibles de articularse.

Mientras en Venturi encontramos una reacción contra la naturaleza singular del símbolo arquitectónico (clásico o modernista) para verla como una entidad más compleja, pero sin mucha relación con la estructura subyacente del lenguaje, en Eisenman encontramos una reacción contra el mismo símbolo arquitectónico, para concentrarse en la generación de una estructura lingüística. En el proceso de establecer una estructura Eisenman sacrifica no solamente el funcionalismo, sino el mismo humanismo, intentando crear un orden enteramente distinto, un nuevo lenguaje. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Así los símbolos del sacrificio y las representaciones simbólicas de lenguajes tienen en común su carácter sistemático. Al final, el sacrificio, en vez de ocasionar más violencia representa la violencia de la cultura a través de un acto ritualizado y simbólico exorcizando así el impulso para la violencia de hecho, y articulando un orden similar en todos los sentidos al de un lenguaje.

A partir de estos análisis entendidos bajo el modelo de comunicación lingüística y de sus planteamientos modernos, el ordenamiento sistemático establecido comporta otras más revelaciones de las cuales ha de sortearse para penetrar el modelo del lenguaje adoptado por Eisenman. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

En principio algunos otros como los psicólogos y los Gestalticos consideran aun que el problema radica en la complejidad de integrar estos sistemas de comunicación con el medio no consciente de la relación entre el entorno y el hombre. consideran

El razonamiento acerca de los sistemas de significación comportan un conjunto de signos en base a un conjunto de códigos organizados, que en el caso del lenguaje se denomina natural, la extensión de este sistema a sistemas no lingüísticos entre ellos el arquitectónico, necesita de algo más para poder ser efectiva. En el sistema lingüístico nada se acepta si antes no ha sido procesado y asimilado posteriormente, previo redescubrimiento, pero en el caso de la arquitectura como en otros sistemas complejos el sistema de signos general no surge de un cambio autónomo sino que es dirigido y decidido es decir, es prescrito. (Baird, G. Piaget, C. Jenks, Ch. Otros. 1979)

Esta situación ha producido en la arquitectura bajo ciertas condiciones; primero, lo que podría llamarse, los códigos "más adecuados" a la arquitectura, y segundo la elaboración de tipos arquitectónicos como edificios, y tipológicos como zonificaciones y ciudades, que bajo estas codificaciones se han descubierto otras adicionales derivadas de las poéticas de vanguardia que han creado su propia tradición y su propia manera, entre ellos podrían alcanzar a los NY5 (*Eisenman, Graves entre otros*). Si dicha codificación me prescribe como debe hacerse un edificio arquitectónico, ya sea un templo, un hospital, un museo o un teatro, es decir una determinación sociológica y convencional que me prescribe la manera de hacer y de utilizar los edificios, tal vez entonces no sea posible construir un edificio que no sea solo un edificio, sino que sea distinto y que a la vez me invite a utilizarlo, entonces y como ha venido sucediendo hasta hace poco, la arquitectura estará determinada simplemente por la sociedad como un servicio y menos aun será un objeto de arte con cierto valor estético. (*Eco, Umberto. 1985*)

El modelo de lenguaje asumido por Eisenman, ha venido difiriendo de esta posición, derivada de su lectura personal de las teorías de Chomsky, el modelo adoptado por Eisenman permite generar sistemas de relaciones entre formas arquitectónicas hasta ahora sorteadas por los cánones convencionales clásico o modernista. La legitimidad de aplicar un modelo lingüístico para la arquitectura puede demostrarse de dos maneras. Primero puede considerarse como un resultado natural de la relación de la arquitectura con la organización formal y semántica, es decir con la disposición de las formas y significados y segundo puede relacionarse a la convención que ha permitido generaciones de teóricos arquitectónicos, desde Alberti hasta Le Corbusier, para referir al "lenguaje" de una arquitectura y utilizar categorías gramaticales y retóricas a su vez para suministrar términos de estructura y significado a su arte.

Cuando nos referimos a un sistema de signos y más precisamente a un conjunto de códigos se tiene siempre presente que en todo sistema existen una serie de distintos niveles de codificación y distintos tipos de articulación dependiendo del sistema si es natural o artificial, pero dentro de esta clasificación nadie había detectado hasta entonces en cual de estas se encontraba y en que nivel de articulación se producía la arquitectura. (*Eco, Umberto. 1985*)

Eisenman afronta esta situación esclareciendo el aspecto comunicativo y profundizando en la perspectiva particular de Morris, la distinción característica entre la dimensión sintáctica y la dimensión semántica; al punto de distinguir claramente entre una estructura profunda

(conceptual) y una estructura de superficie (perceptiva) para el lenguaje, a la vez le sugiere para la arquitectura un equivalente de estructura profunda y sintaxis como una base para sostener una concepción formal de la arquitectura que reaccione contra el reino perceptivo, relativista de los significados convencionales. (*Gandelsonas, M. Morton, D. 1972*)

Eisenman configura de este modo un particular estructuralismo lingüístico en términos de un intento por criticar las nociones generalmente contenidas de significado en la arquitectura, y apostando por que la arquitectura termine siendo la experiencia empírica del lenguaje. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Los modelos lingüísticos hasta entonces atribuidos a la arquitectura, no representan otra cosa mas que léxicos de tipo iconológico, estilístico o retórico, sin ninguna posibilidad generativa, establecidas por las relaciones generales de una arquitectura formulada a partir de una codificación retórica.

Esta caracterización incluye además como codificación retórica aquellas otras codificaciones de tipo sintáctico, como aquellas de las formas vacías y diferenciales que sirven para el significar arquitectónico y que permitan el mismo tipo de comunicación arquitectónica hasta entonces conocido. (*Eco, Umberto. 1985*)

El sistema sintáctico, en el caso de Eisenman se pone a prueba en sus primeras cuatro casas, hasta entonces inicialmente definido como una estructura de signos sintácticos son considerados como una interacción de posiciones vacías y oposiciones binarias. Dentro del cual existen dos diferencias que distinguen estos símbolos de los clásicos. Tradicionalmente el símbolo arquitectónico es una entidad un significado o función que pertenece a un reino diferente conceptual o social para algunos. En las casas I y IV uno confronta los símbolos-formas los cuales no se refieren a "alguna otra cosa" o a alguien sino solamente a otras formas. Los símbolos forma adquieren por tanto un significado sintáctico solamente cuando ocupan una posición dentro del sistema formal. (*Gandelsonas, Mario. 1979*)

Junto a esta, hubo otras posiciones extremas iniciales, en las que rechaza dichas tipologías y ponderaba la libertad de intuición; entre ellas se encontraba la corriente expresionista que termino por rechazar todas las manifestaciones del arte del S. XIX asimismo como en la teoría arquitectónica moderna se oponían a todas las formas históricas pasadas, por considerarlas una momificación de la técnica. Esta postura empezaba con la consideración y el reconocimiento de

que las formas tienen un contenido fisonómico o expresivo que se comunica directamente a nosotros, pero que sin embargo dichas formas tienen un valor de contenido muy bajo susceptibles de atribuirles un sistema de comunicación no inherente y cultural, terminando por aparecer como formas expresivas muy ambiguas. (Gombrich, E. 1978)

En la arquitectura de Eisenman el proceso de diseño es un proceso de investigación de formas y estructuras formales las cuales no existen antes del diseño. Al principio existe una idea que es tanto formal como conceptual y el diseño llega a ser una búsqueda obsesiva de la forma correspondiente. El objetivo del proceso es buscar una ley, una regla general que combinara cada una de las etapas o movimientos parciales en una secuencia explicatoria ininterrumpida continua del proceso desde el principio sencillo hasta el final complejo. (Gandelsonas, Mario. 1979)

El sujeto de la arquitectura

De esta manera la representación es en si misma complementada por la noción del símbolo algo que representa algo mas para alguien y son estos dos reinos que trabajan para proponer un lugar específico para aquello que es considerado como el operador de la capacidad productiva del lenguaje; el sujeto. Junto a la perspectiva y al símbolo ambos organizan los dominios visuales y verbales de modo que el sujeto de la arquitectura pueda desarrollarse en una dimensión imaginaria en el punto de una pirámide visual interceptada la proyección del plano.

De acuerdo a la teoría de Chomsky, sin embargo una teoría anticipada en parte por la de Humbolt, la creatividad en el uso normal del lenguaje, así como su extensión potencialmente infinita, reside en la oración donde el sujeto puede ser observado y analizado.

Las reglas representadas en la arquitectura clásica por los ordenes, la noción de la belleza, y los principios Cartesianos racionales son abandonados y reemplazados con una ideología que enfatiza la importancia de las relaciones mas que las formas, dejando a la arquitectura con un léxico altamente difuso y una sintaxis enteramente nueva.

El sujeto en el trabajo de Eisenman La legitimidad de aplicar un modelo lingüístico el cual originalmente se desarrollo para explicar la creatividad en el lenguaje (la habilidad de un hablante para crear un número infinito de oraciones)

Eisenman rechazo cualquier mención explicita del sujeto, y porque su presencia espontánea no es controlada por la teoría de la sintaxis la cual solamente la reconoce "literalmente" esta omisión ha permanecido inadvertida.

La importancia de este proceso reside en su habilidad para permitir cualquier elemento en

cualquier etapa de la secuencia a ser derivada de una etapa anterior y similar. Se establece un discurso fluido el cual se desarrolla inmediatamente desde lo simple hasta lo complejo.

Aquí la linealidad implicada del proceso de comunicación desde lo complejo hasta lo simple, desde lo conceptual hasta lo perceptivo, desde lo profundo hasta la superficie finalmente se descompone, ninguna de las lecturas dominantes son aun posibles en esta condición de contradicción lógica: la suposición que el lector del mensaje pueda entrar a una situación inversa y atravesarla de principio a fin al mismo tiempo reconstruyendo el mensaje en el proceso es negada por el impulso hacia la centralidad.

La linealidad tiene evidentemente una manera solamente de estructurar un sistema, el modelo comprensivo el cual Eisenman busca demanda su alternativa y esto por medio de la introducción de una noción de lo que Eisenman denomina "lo arquitectónico".

Los elementos de esta autocrítica son varios existe la crítica de contradicciones internas, propuesta didácticamente en las Casas V a la VIII, existe también la "crítica externa" pero mas importante ha sido una segunda reacción de sacrificio de Eisenman mismo. Donde el primero sacrifico el funcionalismo ahora el sacrifica el "post modernismo".

El punto de partida de este objeto es la realización del contenido "humanista" de Eisenman de las formas que el utilizo en construcciones anteriores precisamente la cuadrícula cartesiana, los elementos geométricos del punto, línea y plano y que cualquier crítica de humanismo necesariamente propone una transformación de estas formas y por consiguiente las nociones ideológicas humanísticas que encarnan.

Eisenman esta criticando la idea de un desarrollo de lo simple a lo complejo, una noción que ayudo a mantener la simetría entre el diseño y la lectura de sus primeras casas. La crítica de la estructura y la unidad, la introducción de la descomposición, finalmente el trabajo hacia la abertura que continuamente ha sido resistida. La inversión del esquema del dom – ino es la expresión simbólica de la ideología anti – humanista propuesta en el Post – Funcionalismo.

En términos tradicionales, lo axonometrico es un dibujo abstracto bidimensional que nos permite "ver" el objeto tridimensional en dos. No pretende proporcionar una imagen naturalista de la construcción sino simplemente describir una presencia mas objetiva de todo elemento o aspecto en la construcción y sus relaciones.

Simultáneamente con el momento del sacrificio existe también una aparición espontánea de ceremonias, las cuales ni son lógicas como son los lenguajes es decir, no pueden ser vistas como actos racionales ni son completamente irracionales. El arte entonces es el proceso con lo cual la energía adicional del caos se transforma en una practica simbólica específica. Es paralela

y a la vez un subproducto de la canalización de la violencia ritualizada en el establecimiento del lenguaje y la sociedad.

Por tanto las "intrusiones inexplicables" en la arquitectura más reciente de Eisenman son el resultado de la acción de una energía ahora liberada de los constreñimientos de lo imaginario, del sujeto preconsciente racional de la sintaxis, y señalándose al escribir un segundo texto sobre la casa fragmentado los significados de una manera específica no controlada por la teoría de la de composición.

4. LOS SISTEMAS DE TRANSFORMACIÓN Y GENERACIÓN FORMALES

La elección de un modelo estructuralista lingüístico en los presentes términos representa el intento de Eisenman para criticar las nociones generalmente contenidas de significado y como un proceso de investigación de formas y estructuras formales, tal modelo le permite general sistemas de relaciones entre formas arquitectónicas hasta ahora citadas por el can clásico y modernista.

La adopción de aplicar un modelo se ve justificada debido a dos consideraciones que han permanecido a lo largo de la historia, una puede ser reconocida como el resultado natural de la relación de la arquitectura como organización formal de un lengual, la otra esta relacionada a la convención desde Albertia Le Corbusion, al referirse al lenguaje de la arquitectura como categorías gramaticales y retóricas que le dan significado a este arte.}

En la primera condición, el modelo adoptado le permite a Eisenman ir mas allá de cualquier paralelo lingüístico anteriormente validado. En principio propone como primer aspecto pertinente el ámbito de la investigación de la arquitectura se*** la del medio apropiado al conocimiento de su objeto "la arquitectura" que se va adaptado al cabo como una actividad análoga al lenguaje, esta coincidencia suele ser procedente no solo en teoría sino también atendiendo al hecho concreto de que prestigiosos investigadores de la lengua han hecho ciertas alusiones y a los conceptos que provienen de ella, hasta cierta medida coherentes, podríamos mencionar por ejemplo a E. Salir quien en el Capitulo II de su introducción titulado "los alimentos del habla" presenta la siguiente comparación.

"Si el lenguaje es un edificio y si los elementos significantes del lenguaje son los padrillos de que esta hecho el edificio entonces los sonidos del habla no pueden compararse sino con el ligamento (mortero)..."

Se puede decir después de esto que parecería más bien un ejemplo casi desafortunado de comparación de modo que si la arquitectura es como un lenguaje entonces los elementos del lenguaje serían más bien los componentes estructurales del edificio, puesto que en el lenguaje los elementos significantes pertenecen en principio a la lengua y no al habla entonces la coincidencia estaría localizada en los conceptos como demostraremos mas adelante.

Otro caso que se aproxima más a esta analogía lingüística es a lo que se refiere a las propiedades generales del signo, más aun a las relaciones que incumben a la gramática tomados del modelo lingüístico, ya que como lo menciona Saussure el fundador de la Semiología y padre del estructuralismo en su "curso de Lingüística General" que al referirse al lenguaje como que tanto en la lengua como en el habla todo se basa en relaciones y diferencias de cuyas combinaciones se derivan las conexiones sintagmáticas y las conexiones asociativas y de los que el lingüista Guebrino no encontró una mejor manera de representar aquella idea de comparar dichas conexiones a partir de los términos que a continuación describe:

"Desde este doble punto de vista una unidad lingüística es comparable a una parte determinado de un edificio, una columna por ejemplo; la columna se halla, por un lado, en cierta relación con el anquitrable que sostiene, esta disposición de de dos unidades igualmente presente en el espacio hace pensar en la relación sintomática, por otro lado, si la columna es de orden dórico woca la comparación mental con las otras ordenes (jónico, convirtiok ambos, etc) cuya relación es asociativa".

Naturalmente que dejando de lado las distinciones que separan ambas posiciones con respecto a la arquitectura, las dos comparaciones permiten tomar cierto grado de conciencia con respecto a esta pretendida analogía propuesta por Eiseman ya que si bien existen y están definidos los puntos de equivalencia, parece más bien que su posición se hace cada vez más explícita a medida que nos adentramos en la descripción de otros posibles nexos implícitos en la arquitectura.

Asimismo, el establece claramente una distinción entre dos estructuras, la una profunda y conceptual, la otra superficial o perceptiva, ambos tomados del modelo lingüístico cuyas nociones son las que precisamente caracterizan y legitiman la aplicación de dicho modelo originalmente fueron desarrollada para explicar la creatividad en el lenguaje, este arquetipo según N chomsky describe las funciones del cerebro que esta biológicamente programadas para cumplir con los aspectos fisiológicos del ser humano así también cuenta con la capacidad de organizar el lenguaje según sus relaciones mutuas, advertidas en la notable habilidad con que los niños aprenden la lengua con escasa experiencia externa y sin un marco de referencia en el cual basan su comprensión, algo que se comprueba cuando un bebé nacido en diferentes contextos lingüísticos aprendía la lengua que se le impartía pero al trasladarse a cualquier otro contexto mantendrá los rasgos del habla de su ambiente primitivo, pero no perderá la capacidad

para adquirir una nueva, de esto puedo determinar lógicamente que existían unos elementos fundamentales subyacentes, denominados universales lingüísticos inherentes a la estructura de todas las lenguas y que son los que hacen evidente el tremendo potencial creativo humano. De esta gramática universal innata se pueden distinguir aun dos características más abstractas en las cuales se hace manifiesto en determinado momento una estructura profunda que luego de sucesivas transformaciones se convierte en una estructura superficial mediante la cual podemos expresar nuestras ideas. Así mientras en el lenguaje las reglas generativas o de transformación generan automáticamente el número de oraciones correctas que son potencialmente infinitas, en la arquitectura tal condición describe las vías de un complejo de reglas para la transformación y generación de las formas arquitectónicas.

Obviamente con el desarrollo de estas interpretaciones a Eisenman les he sugerido establecer una apropiada correspondencia de la “estructura profunda” y “sintaxis” como base para definir una amplia concepción formal de la arquitectura que reacciona efectivamente contra el reino perceptivo, relativista de los significados convencionales, provenientes de este estructuralismo lingüístico que en estos mismos términos representa un intento para criticar las nociones generalmente contenidas de “significado” en arquitectura y que va más allá de la simple concepción semántica como única portadora del significado de una estructura determinada.

ESTRUCTURA SINTACTICA:

Un segundo aspecto, que aun separa más su obra del concepto tradicional de arquitectura, es el que se advierte comparándola con Graves, el que, por ejemplo, proporciona datos para entender la dimensión semántica.

Para definir en términos arquitectónicos la relación entre semántica y sintáctica, Eisenman ha introducido una importante idea de la gramática generativa o transformativa, en la que el lenguaje se ve como una actividad generativa más que como una descripción de las relaciones semánticas y sintácticas (Chomsky, 1965, 1968).

En esta manera de ver el lenguaje, la sintáctica asume un nuevo significado, donde la estructura sintáctica misma se ve como el generador primordial del lenguaje. Eisenman incorpora ese concepto al de arquitectura, porque la ayuda a explicar lo que ve como un proceso similar de síntesis en arquitectura, el proceso de la generación de la forma arquitectónica.

Al actuar así separa la semántica de la sintáctica; los aspectos semánticos quedan absorbidos y revelados como notaciones abstractas y como formas relacionadas con el uso o con cualquier otro significado.

Su trascendencia depende sólo de su combinación entre sí, más que de sus relaciones con las referencias externas. No son sustituciones o signos que representan algo ausente.

ESTRUCTURA PROFUNDA DOBLE Y NIVEL SUPERFICIAL

Eisenman aporta en su definición del nivel profundo o conceptual, en su modelo sintáctico, es la noción de estructura profunda doble.

Para analizarla hay que recurrir a la definición de nivel superficial y examinar las interrelaciones entre los niveles profundo y superficial.

Para Eisenman, el plano superficial en arquitectura ha representado tradicionalmente sólo la apariencia de las formas en las que se manifiesta la arquitectura misma.

El edificio en sí no ha revelado ninguna de las operaciones que generaron su forma final. Eisenman no toma en cuenta el nivel superficial como producto final en sí mismo, sino su uso como estructura potencial, para revelar y marcar en el edificio las operaciones y estructura profunda que generaron la forma arquitectónica.

Según opina esto representa una transformación del nivel profundo de la arquitectura a nivel superficial, donde la interpretación del nivel superficial inicia una secuencia de lecturas cada vez más profundas que revelan las operaciones que generaron la forma. Confía Eisenman en que esto puede dar al "interprete (yo o cualquier otro)... una mejor comprensión de la forma arquitectónica y quizá una noción más precisa y rica ... respecto de ciertas cualidades específicas del espacio arquitectónico".

Basándose en las semejanzas y diferencias que advierte entre una cosa y otra, Eisenman compara la interpretación de un edificio con la interpretación de una pintura.

Según él, ambas permiten múltiples interpretaciones espaciales: la arquitectura como espacio literal, la pintura como espacio figurativo.

Para ayudar a la interpretación de la estructura profunda de su arquitectura ha tomado la noción de ambigüedad conceptual, en contraposición de ambigüedad literal, del arte moderno,

“creando así, según dice, una dialéctica entre lo que existe y lo que se implica”. Tal dialéctica se lleva a cabo proporcionando dentro del objeto una estructura profunda doble, que permite dos interpretaciones distintas del objeto. Señala que:

Un modo de dar acceso a una relación conceptual – cambiar la intención primaria desde el objeto físico hasta una relación formal puede ser el de insertar en el objeto dos interpretaciones conceptuales, de manera que dicho objeto nunca se pueda mantener en la mente como una entidad única, sino más bien como en un estado de tensión o como una dialéctica, entre dos nociones conceptuales.

En la casa II hay dos alternativas que han sido puestas como una referencia neutral. La primera, que marca uno de los aspectos de nivel profundo, son los muros de cortante, que se pueden interpretar como un dato, de manera especial cuando se ven desde el norte y donde las columnas se pueden interpretar como un residuo de esos planos, transpuestos diagonalmente a partir de ellos.

Los otros aspectos del nivel profundo – la relación dialéctica entre el plano y el volumen – operan de una manera semejante.

Para Eisenman, pues, la noción de transformación en arquitectura se correlaciona con la oposición explícito / implícito y con la noción de estratificación de estructura profunda doble y de interpretación como operaciones mediadoras entre la estructura profunda y la superficial.

Observa que la “mayor parte de las transformaciones son aquellas reglas o movimientos que pueden asumir una estructura profunda y transformarla en una estructura superficial o en una forma específica.”

Al mismo tiempo, esas transformaciones le proporcionan a uno, por así decir, el marco de referencia para entender la forma específica.

Tales transformaciones permiten ver las formas particulares de una manera peculiar o nueva.

Lo más importante para Eisenman no es el producto terminado, sino las operaciones que les dieron pie.

Al separar forma arquitectónica de referencia externa, Eisenman explora una actitud que produce dos nociones complementarias.

La primera es la idea de un doble nivel de estructura, donde la superficie o la manifestación perceptible es generada por un nivel conceptual más profundo, a través de transformaciones específicas.

La segunda es la idea de interpretación, que revela este mecanismo a través de un juego profundo entre lo explícito y lo implícito, que proporciona el nivel superficial.

El enfoque de Eisenman se debe diferenciar de las investigaciones que se circunscriben en su mayoría a la descripción empírica de los hechos y que produce la realidad más que explicarla, y a veces concluye con conocimientos semejantes a la noción prolomeica de que el sol gira alrededor de la tierra.

Por el contrario, Eisenman trabaja a través de la construcción de modelos hipotéticos, a base de los medios existentes; su intento no es inventar la forma sino entenderla, para “generar” formas más racionales, esto es, una forma diseñada con un control más preciso, que finalmente permita una comprensión también más precisa.

UNIDADES

ESTRUCTURA PROFUNDA

Las relaciones entre las unidades se basan en complejos sistemas de oposiciones, que se desarrollan a partir de la línea, del plano y del volumen. Tales elementos, carentes de significado en sí mismos, pasan a ser un sistema de elementos igualmente ponderados (en oposición a la distinción estética tradicional entre sistemas primario, secundario y terciario) o un sistema de relaciones, definido por una dialéctica entre los elementos.

En tal sistema el volumen se puede ver como una extensión del plano, mientras que la línea o columna se puede ver como un residuo del plano.

Esto es posible reconociendo lo que Eisenman denomina reglas transformativas, que marcan y vinculan la estructura profunda con determinada columna o pared.

En la casa II, de Eisenman, se emplean tres sistemas de relaciones, a los que denomina oposición de estructura profunda: columna / muro, volumen / columna y volumen / muro.

El complejo sistema de esas oposiciones incluye o queda marcado en la estructura superficial.

LA TRANSPARENCIA

La transparencia, como adjunto al concepto clásico de espacio, como conjunto dramático, debía reforzar la ilusión de la perspectiva desde determinados puntos de observación.

En la obra de Graves, que se desenvuelve a partir de conceptos de espacio, en arquitectura moderna, la transparencia deriva de nociones de espacio como se presentan en pintura cubierta, donde el espacio se percibe no como una escenificación, desde determinado proscenio o plano de visión, sino por el contrario, como una dialéctica entre el plano y la profundidad, entre los planos frontal y no frontales, entre la capacidad del observador de hacer interpretaciones precisas de los planos frontales y sólo interpretaciones imprecisas de los planos periféricos.

El empleo que hace Eisenman de la transparencia tiene poco en común con el concepto clásico o cubista, donde ésta se encuentra sólo parcialmente sistematizada o sólo en parte se relaciona con la experiencia física.

Mientras que Eisenman puede usar construcciones espaciales que sólo superficialmente no son familiares, dichas construcciones no se usan por sus implicaciones físicas, dice, sino más bien como constituyentes de sistemas arquitectónicos específicos de relaciones, de la misma manera como una notación matemática se puede emplear para describir una construcción en música.

En tal sentido, la transparencia se vuelve predominantemente rotacional, así como generativa de todo el sistema, porque establece la disposición y relación de los elementos.

Establece tanto una estructura formativa como transformativa, por cuanto da orden a un sistema básico y genera un sistema de oposiciones espaciales – empuje, tensión, comprensión

centrífugo o centrípeto, que no se encuentra realmente en las formas específicas; sino que se añaden a las relaciones desarrolladas a partir de esa transparencia.

El resultado es la conjunción de complejas relaciones en una serie ordenada, que se genera desde un determinado plano o punto de referencia, real o conceptual.

Dentro de tal marco, el movimiento se inicia a un punto preciso del tiempo en la estructura profunda. A partir de esas relaciones de sistemas espaciales estratificados, se genera toda la forma específica.

En tal método, la noción de transparencia se refiere a no sólo a la manifestaciones reales de elementos explícitamente transparentes, sino a relaciones implícitas entre elementos relacionales.

DIMENSIÓN SINTÁCTICA

Una arquitectura que suprime las operaciones sintácticas e insiste en la dimensión semántica, como la de Graves, es un contraste lógico con el enfoque sintáctico de Eisenman.

La obra de éste, si se compara con la de Graves, puede aparecer casi imposible de ser abordada a cualquier nivel conocido; la razón de esto estriba en que precisamente lo que se halla ausente de su arquitectura es un "nivel conocido" o contexto.

Existen tres nexos con la realidad externa que contribuyen al aprecio inicial de la obra de Eisenman.

El primero es la noción de uso. Sus estructuras sólo incidentalmente son casas, o sea, están determinadas como tales por su nombre y uso.

Por lo tanto, su importancia estriba en que permite una reducción de la preocupación por la función en la disposición de sus funciones existe poca polémica o nuevos significados disponibles.

El segundo nexo con la realidad es el uso de cierta técnica estructural. El uso que hace Eisenman de la retícula estructural se basa en su opinión de que:

La tecnología moderna ha dotado a la arquitectura de nuevos medios de concebir el espacio. En cierto sentido, el espacio ya no quedaba necesariamente delimitado o definido por la

estructura, lo que es especialmente cierto con respecto al uso del muro de carga; la columna pasó a ser tanto el elemento estructural primario como el formal primario.

El tercer nexo con la realidad externa es el uso que hace Eisenman de un vocabulario basado en la arquitectura moderna.

La arquitectura de "cartón" no es estética, tampoco es un estilo, un eclecticismo. Arquitectura de "cartón" no es un término peyorativo, sino una metáfora bastante precisa que describe dos aspectos de su obra.

Usualmente, un arquitecto trata de combinar los componentes para diseñar un edificio, o como en el caso de Graves establece una relación dialéctica entre los componentes y el edificio.

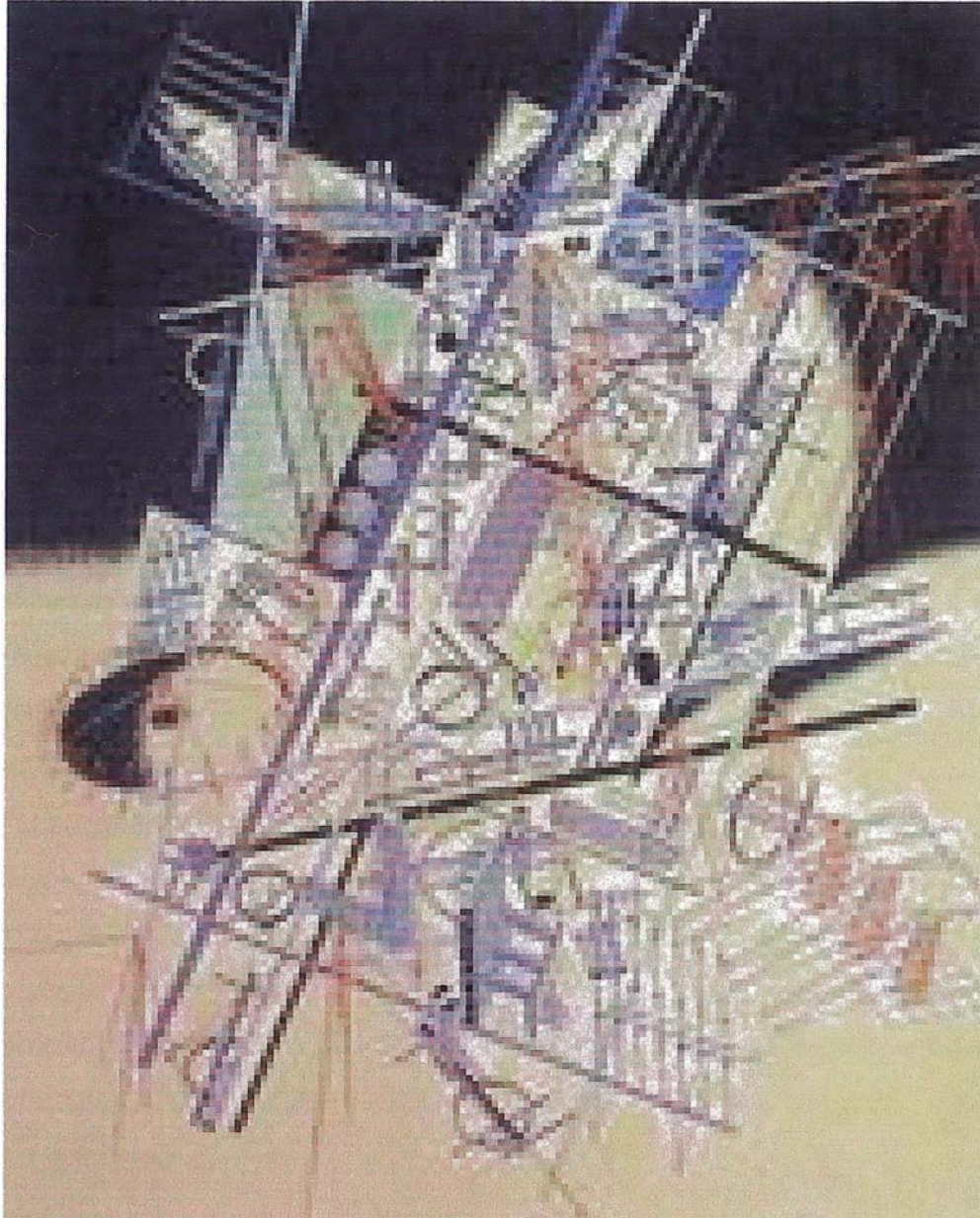
La preocupación de Eisenman, por otro lado, estriba en el edificio como manifestación de un sistema de relaciones; esto es, en el sistema arquitectónico como generador de la forma arquitectónica lo mismo que de su significado.

Si las conferencias de Graves fueron importantes en el análisis de su obra, los escritos de Eisenman son igualmente indispensables y fundamentales para comprender de alguna manera sus edificios, puesto que considera que sus escritos son tan esenciales al proceso arquitectónico como sus diseños y modelos. Con tal actitud, se separa de la tradición en que la escritura trata aspectos descriptivos y prescriptivos de la arquitectura, y procura explicar ésta como un sistema de significación.

BIBLIOGRAFIA : LA REINTERPRETACION DE LAS SINTAXIS RACIONALISTA, UNA RADIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA

- 1.- **KOULERMOS, PANOS:** "Terragni, Lingeri y el Racionalismo Italiano". "El trabajo de Lingeri y Terragni". Revista: ARCHITECTURAL DESIGN N° 3 Marzo 1963.
- 2.- **ZEVI, BRUNO:** "Giuseppe Terragni". Editorial Gustavo Gili, GG S.A. Colección estudio Papreback. Barcelona 1981.
- 3.- **MOSQUERA, GERARDO:** "Del POP al POST". Una Antología sobre la plastica y la arquitectura Occidentales de los ultimos 25 años. Editorial ARTE Y LITERATURA. Ciudad de la Habana. 1993.
- 4.- **MONTANER, JOSEPH MARIA:** "Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX ". Editorial Gustavo Gili, GG. S.A. Barcelona. 1992.
- 5.- **BROADBENT, GEOFFREY Y OTROS:** "El lenguaje de la Arquitectura, Un análisis Semiótico". Editorial Gustavo Gili. GG. S.A. Barcelona. 1980.
- 6.- **ECO, UMBERTO:** "La Estructura Ausente". Editorial LUMEN. Barcelona 1972.
- 7.- **GANDELSONAS, MARIO:** "De la Estructura al Sujeto: 'La formación de un Lenguaje Arquitectónico". Revista. OPPOSITIONS. The Institute for Architecture and Urban Studies. Princeton Architectural Press. 1973-1984
- 8.- **GANDELSONAS, MARIO, MORTON, DAVID:** "Interpretación de la Arquitectura: Peter Eisenman y la dimensión Sintáctica". Revista. PROGRESSIVE ARCHITECTURE, Marzo 1972.
- 9.- **EISENMAN, GRAVES, MEIER, GWATHMEY, HEDJUK:** FIVE ARCHITECTS. Editorial: Oxford University Press. New York. 1975.
- 10.- **MACRAE-GIBSON, G.** Internet 1998

**DEL CONSTRUCTIVISMO RUSO A LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA
LA DESCENTRALIZACION DEL CENTRO WEXNER**



1. IMÁGENES DE UNA REVOLUCION CULTURAL. 2. EL MOVIMIENTO HACIA EL CAMINO (EL GIRO ESTETICO). 3. LA HERENCIA DE LA VANGUARDIA SOVIETICA. 4. EL GIRO EPISTEMOLOGICO DE LA DECONSTRUCCION

1. IMÁGENES DE UNA REVOLUCION CULTURAL

La arquitectura deconstructivista forma el movimiento artístico de vanguardia fundado en Rusia. Dicho término lo utilizó por primera vez en 1913 el crítico N. Punin a propósito de los relieves de Tatlin. Según A. Gan, el movimiento como tal “surgió en 1920 en el marco de los pintores de izquierdas y de los ideólogos de la acción de masas”. En dicho marco se sitúa el Manifiesto realista de N. Gabo y A. Pevsner y las tesis productivistas enunciadas por Vesnin, Popova, Ekster, Rodchenko y Stepsnova en el catálogo de la muestra “5x5=25”. En gran parte, los presupuestos figurativos del constructivismo eran análogos a los de movimientos contemporáneos como el cubismo, el dadaísmo y, en particular, el futurismo. Al igual que este último, el constructivismo manifestaba su rechazo al arte burgués y descubría el proyecto de un nuevo lenguaje en las “propuestas” de la tecnología y la mecánica industriales. Sin embargo, la peculiar situación sociopolítica de la época caracterizó y distinguió el constructivismo.

Los artistas del movimiento vieron en los caminos abiertos por la revolución de Octubre, la posibilidad concreta de romper el aislamiento entre el arte y las masas y construir un nuevo arte para una nueva sociedad. De 1920, data el proyecto de Tatlin, con motivo de la III Internacional de una arquitectura escultura constituida por una espiral de hierro que se expande en diagonal, encerrada por paredes de vidrio de una altura superior a la de la torre Eiffel.

En 1923, el proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo, un volumen claro, estereométrico, compuesto por delgadas barras metálicas constituyó el primer intento de expresar con una nueva forma una nueva dimensión social. En 1924, nace otro proyecto de los hermanos Vesnin para el edificio del periódico “Pravda” de Leningrado, un edificio de vidrio, hierro y cemento armado. En 1925, Melnikov construye el pabellón soviético de la Exposición de París: un rectángulo estereométrico de estructura de madera con colores puros, cortado en diagonal por la escalera.

Este periodo de intensa experimentación durara hasta 1933 y sólo en algunos casos serán algo más que proyectos: tipologías de edificación, nuevos centros comunitarios (los llamados “condensadores sociales”), nuevas fabricas, nuevas hipótesis urbanísticas. Sin embargo, paulatinamente, y debido al choque con los problemas reales planteados por la construcción del socialismo, en el movimiento surge una escisión entre el ala “formalista” (Leonidov) y el ala “productivista” (Tatlin, Ginzburg). Ello constituirá el preludio del fin del movimiento que se producirá a partir de 1933 al prevalecer en la organización estatal soviética una ideología

burocrático-académica imputable, en el fondo, al retraso tecnológico de la Unión Soviética de esa época, respecto del cual las hipótesis formales del constructivismo resultaban desfasadas y sustancialmente inutilizables.

El otro movimiento que nace es el desconstructivismo, que no representa un movimiento ni un estilo nuevo. No es un credo, y ni tiene reglas de oro, es la confluencia desde 1980, del enfoque arquitectónico en las obras de unos cuantos arquitectos, en diferentes lugares del mundo, que da como resultado formas similares.

Es en la exposición de 1988, *Deconstructivist Architecture*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) , donde se dio el nombre de desconstructivismo a esa arquitectura. Los temas formales que se repiten son la súper imposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales. Los cambios evidentes son los contrastes entre las imágenes retorcidas de la arquitectura desconstructivista, en contraposición de las imágenes puras del estilo internacional. La fragmentación de la forma implica que las reglas de composición tradicionales ya no son validas, pero no era necesario romperlas, solo torcerlas un poco e incorporarles cierta fluidez que proporcione movimiento a los espacios propuestos.

LA ESTRATEGIA FORMAL DEL CONSTRUCTIVISMO RUSO A LA ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA

La arquitectura desconstructivista es la también conocida como la arquitectura de catástrofes y son conocidas también como las obras de Guillermo Tell, ya que sus obras presentan figuras geométricas con una flecha atravesada, también amasijos de hierro que a primera vista estuvieran hechas de una forma burlona (mimesis) o tratando de captar algunas ideas del constructivismo. Estas obras indican que es la antesala de un repertorio formal de una nueva arquitectura, procedente de antecedentes constructivistas o supremalistas.

La mayoría de los arquitectos desconstructivistas conocen mas a Tatlin, obviamente por que fueron sus obras las primeras en ser catalogadas como “arquitecturas desconstructivistas”, aunque de la mayoría de los arquitectos seguidores de la arquitectura desconstructivista solo se ha difundido se gramática formal.

En Museo de Arte Moderno , mas conocido como el MOMA , presenta en su repertorio obras de este tipo de movimientos , es el caso de la arquitectura desconstructivista, este

movimiento presento en su repertorio pinturas y esculturas ; al igual que la arquitectura constructivista presenta entre su repertorio dibujos de arquitectos constructivos prestados por el Shchusev de Moscú, pertenecientes a Leonidov, Ginzburg, Melnikov y los Vesnin entre otros, mayormente Europeos teniendo como formación parte del radicalismo artístico.

Luis Fernández Galeano (1990), deja en claro que el movimiento neoconstructivista, es muy diferente al desconstructivista, recordando la pasión intelectual de las arquitecturas desconstructivistas y estimular el conocimiento directo de las ideas y las formas de la vanguardia rusa.

Uno de los dos retos de la arquitectura desconstructivista es tratar de entender el trabajo en si mismo, mucho mas cuando este es misterioso, difícil y desconcertante; se comprende pues que se quiere entender las formas de esta arquitectura .El segundo es el problema de separar este repertorio de la agitada controversia y de los medios que hablan sobre ella.(1)

Según el arquitecto Luis Fernández Galeano (1990) lo que se quiere con los nuevos movimientos que surgen es romper la continuidad con la escultura clásica griega que era pues , arquitecturas no abstractas y que cualquier observador podía entender; también se persigue la idea de un cambio en la conciencia social, económico y político revolucionario.

Todo esto llevaría a formar la conciencia en el proletariado y esto haría que el proletariado tome el poder ; contraponiéndose así a la aristocracia y la burguesía rusa. A la vez que esta arquitectura es inherente a la nueva sociedad, ya que es moderna , y por ende debe estar en constante cambio.A la vez que afirma que el Movimiento moderno no había muerto , pues en las actuales tendencias desconstructivistas esta inherente.

IMÁGENES DE UNA REVOLUCION CULTURAL:

El pensamiento tradicional de la arquitectura se fue poniendo en duda , aunque algunos arquitectos no podían alejarse de la arquitectura tradicional, ya que no podían comprender la arquitectura de difíciles formas de entender. Es así que se le considera un hito histórico al constructivismo ruso ya que este marco el paso para que la arquitectura tradicional se convierta en diferentes movimientos, con formas difíciles y torcidas de entender. Pero aun en estos

tiempos la arquitectura clásica tiende a aparecer de vez en cuando ya que algunos utilizaban estrategias formales desarrolladas por esta.(2)

Luis Fernández Galeano, 1990 afirmaba que los trabajos y lecturas destinadas al proletariado eran interesantes y apasionantes ya que contenían todo el proceso de gestación y desarrollo de los movimientos de vanguardia; al presentar toda su complejidad y los movimientos este movimiento.

La vanguardia rusa significó un reto para la tradición al romper con sus reglas clásicas de la composición. Dentro de la vanguardia arquitectónica se amplió un abanico de enfoques de estos hubo unos más resaltantes tales como el Suprematismo, el Constructivismo y el Racionalismo .

Pero en los años que siguieron a la revolución la vanguardia rusa fue rechazando todas aquellas obras que contenían las artes tradicionales por considerarlas un escape de la realidad social, es que se considera a la arquitectura una de las artes que no puede ser separado de la sociedad. Entendían el arte pero no lo suficiente como para ver que esta tenía en sus figuras difíciles las verdaderas metas para poder avanzar hacia la revolución , ya que la revolución social requería de una revolución arquitectónica.(2)

Algo muy importante a subrayar es que el arquitecto Luis Fernández Galeano (1990) separa todos los enfoques que estaban dentro de la arquitectura de la vanguardia, ya que esta suponía un amplio abanico de enfoques : Suprematismo, Constructivismo y el Racionalismo.

Los suprematistas eran liderados por Malevitch, quien era uno de los máximos exponentes de la arquitectura suprematista, y el otro grupo de aquellos constructores de obras tridimensionales, principalmente Tatlin , trataban de construir obras de geometrías inestables e intranquilas, con esto estos artistas rompían las reglas clásicas de la composición, en las que todo era arreglado y jerárquico y creando un todo unificado. Es decir se utilizaba las formas puras para sacar obras impuras y torcidas, significando romper un reto para la tradición destruyendo todas sus normas puras y equilibradas .

Para 1917 esta geometría creció y no solo se eso se hizo divergente, no existía un solo modelo sino una diversidad de estos.(2)

Su existencia también tuvo carácter ideológico porque caracterizó a todas las revoluciones sociales, que sirvió también de base para las estructuras radicales. Estas figuras y geometrías se multiplicaron y se juntaron en un mismo espacio interior y se convirtieron en arquitectura.(3)

En el monumento de Taltlin se ve las formas geométricas puras atrapadas en un marco retorcido, esto ya parecía anunciar una revolución en la arquitectura. Dando cuenta que el único fin de las obras que hacían estos artistas era dar cuenta que las formas del mundo las podían ver de una manera distinta a la que la mayoría de artistas la veían, por ejemplo no medían su trabajo con la plomada de la belleza ni mucho menos de la ternura; dejando que las cosas reales de la vida pueden verse de otra manera.(2)

El idealismo que se expresa en la tesis antes expuesta es pues determinante para que los propios artistas lo capten y lo apliquen a sus obras y a sus proyectos, esto según Vittorio de Feo.

Se pone de manifiesto pues con Mark Wigley en 1988 que el artista es el que construye las formas nuevas, al igual que aquellos descubrimientos que se hacen en otras ramas de las ciencias.

La tarea del grupo productivista es la expresión comunista en hipótesis científica y subrayando la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal de tal modo que oriente el trabajo experimental por el camino de la actividad práctica.

El concepto fundamenta es el comunismo científico. Induce a transferir sus actividades de investigación de lo abstracto a lo real. Se experimenta el cambio hacia elementos materiales de la cultura industrial por volumen, plano, espacio y luz.

El constructivismo no solo se ve reflejado en la arquitectura rusa sino también en el teatro por su organización y expresividad. El teatro se ve iluminado con nuevas y espectaculares escenografías y forman una nueva escena del teatro. Para el teatro algunos mencionaron que este tiempo merecía un nombre y algunos lo denominaron tal es el caso de Ripellino "Storia del teatro ruso de vanguardia" que transcurrió bajo el signo del constructivismo.

Este suceso tuvo un clima favorable , es decir cuando Rusia pasaba por un momento extremadamente desastroso en lo técnico y económico , donde se añoraba por un ser un país industrial y moderno .

El termino arte es descartado por el fenómeno revolucionario, se opone rotundamente ya que este tiene contornos de creación objetiva.

Para la experiencia constructivista su máximo representante es la arquitectura , el constructivismo no solo en Rusia sino también en Europa se convierte en estilo de innumerables modelos , obras y proyectos arquitectónicos, no solo en la arquitectura se vio el empoderamiento sino también en la pintura es aquí donde se empieza a utilizar y proyectar una bidimensionalidad pictórica en el espacio y crear así un mundo de objetos.

La vitalidad del constructivismo se vio reflejada en muchos lugares de Europa, este arte ruso vanguardista se disipo en la “ edad de la maquina “.

En los primeros años del comunismo donde este se debate por ser una realización el constructivismo se da lugar de un renovada coherencia arquitectónica , adquiriendo vigor y fuerza en todas las artes, desde la arquitectura al teatro.

Se dice que los arquitectos soviéticos de los años 1920 y 1930 tenían mas aprecio por la teoría de constructivismo pues esta corriente ya habia dejado atrás las antiguas ideas de la arquitectura clásica, y desarrollaron las ideas que extraían de la pintura de esos mismos años.

Hubo pues un grupo en este contexto llamado el Inchuk , los cuales querían que el arte industrial se desarrollara para que así empiece el proceso de reacción , pues el país estaba a punto del colapso técnico y económico . Se suponía que Rusia era el país mas atrasado industrialmente hablando , la economía y sus contextos estaban a punto de colapsar , hasta que por esos años triunfo el comunismo en Rusia.

En los primeros años del comunismo la arquitectura se debate en la posibilidad de llegar a realizar algunas obras , pues aquí los arquitectos querían utilizar un constructivismo Utilitario, resultando así este un nuevo movimiento, pues este tenia mas coherencia y no presentaba las formas geométricas difíciles de entender .

Esto ya era el comienzo de una nueva corriente el Formalismo que tenia entre sus seguidores a Nicolas A. Ladonvski y Iian. A. Golosov , esta tiene un fundamento literario y que también sacaba algunas ideas de los poetas cubofuturistas y de los estudios sobre lenguaje hechos por los críticos de la escuela formalista.

Vittorio de Feo (1970) hace una reflexión sobre esta corriente y aseguro que sus representantes tenían un dominio mas preciso de los medios expresivos y no pecaban de simplismo(3).

A diferencia del simbolismo metafísico; la necesidad de adentrarse en la especificidad objetiva

Los mas ingeniosos advierten muy pronto la precaria consistencia del simbolismo metafísico; la necesidad de adentrarse en la especificidad objetiva de la arquitectura conduce a algunos, como Melnikov a superar la vacuidad el simbolismo mecanicista , mientras Ladovski intenta un camino mas racional introduciendo criterios “biopsicologicos y psicotécnicos” en la investigación, ahondando principalmente en la realización forma-observador que se pretende demostrar al elaborar el proyecto de viviendas comunales de Krinski, el marco se ha desintegrado por completo ; las formas ya no tienen relación estructural y parecen un producto de una explosión.

Los constructivistas a medida que se comprometían con la arquitectura , la inestabilidad de sus obras prerrevolucionarias iba desapareciendo. El conflicto de formas que definía las primeras obras, se fue gradualmente resolviendo. Los montajes inestables de formas en conflicto se convirtieron en montajes maquinistas .

La obra inauguradora de una nueva era de arquitectura fue el Palacio del Trabajo de los Vesnin, obra canonica, su geometría identificaba a las primeras obras solo esta presente en los cables superiores y que posteriormente incluso seria suavizado aún mas al pasar de un boceto preliminar al diseño definitivo, en el que la peligrosa fantasía se ha convertido en segura realidad.

La tensión se resume en un solo eje. La geometría sin dirección se pone en fil. El proyecto solo contiene vestigios de los estudios prerrevolucionarios. Aquella obra primera se ha convertido aqui en un mero ornamento aplicado sobre el tejado de una composición clásica de formas puras.

Pareciera un sin sentido de la pintura postular el movimiento cuando sólo se le puede representar mediante la ilusión de que las cosas se desplazan, es decir mostrando las presuntas fases del movimiento congelado.

Es obvio que el movimiento no existe fuera de las cosas que se mueven, y no se tiene éxito en concebirlo porque se le presente simultáneamente desglosado sobre el plano. El tren expreso

de los futuristas y *El desnudo descendiendo una escalera* de Marcel Duchamp son ejemplos típicos de lo que, más que análisis, resulta ser una disección del movimiento. Duchamp no tardará en comprenderlo y se consagrará a la poesía de los objetos.

La poesía topología de Marinetti nunca nos llevará a pensar que nutrimos con ella la posibilidad de estar en cada sitio donde lo indican las palabras. Marinetti mismo no escapa a su propia contradicción: el haber sido un gran teórico con un raquítico poder creativo. De allí que deba su celebridad al papel de teórico, sobre todo por los sorprendentes manifiestos del Futurismo. Sus llamados a la revuelta creativa, de signo subversivo o formal, en cuanto a dar primacía a los móviles y objetos de la civilización industrial, su petición de un nuevo orden gramatical capaz de reflejar las transformaciones de la nueva conciencia, llegan a confundirse con la exaltación del populismo predicado por el fascismo de Mussolini, del cual finalmente el Futurismo termina haciéndose su cómplice o por lo menos su adherente, con Marinetti a la cabeza.

Pese a ello, en vista de que nuestra época tiende a dar más importancia a lo que se dice sobre el arte que a sus obras mismas, al Futurismo se le ve históricamente como una etapa vanguardista de la que no es fácil hacer omisión; como uno de los momentos fundamentales en la escalada conocida como la revolución del arte contemporáneo, y en la cual, según se dice, aún vivimos.

Tres son los enunciados principales en los que, de acuerdo con Marinetti, descansa la concepción poética del Futurismo: Las palabras en libertad; la invención de palabras y el dinamismo plástico. Por las palabras en libertad la poesía va al encuentro de las nuevas realidades, configurando, por vía imaginativa, una antitradición fundada en la expresión de la vida contemporánea y su máximo símbolo, la máquina; por la invención de palabras, la creación se constituye en realidad autónoma. El dinamismo plástico indica que en la poesía las palabras ocupan el lugar de lo que nombran, como si fueran cosas, de manera que el significado pasa antes por la organización plástica de las palabras. Y no es que se subordina a ésta, sino que es concomitante al nuevo sentido aportado por esa organización. El lenguaje se objetiva como si fuera un medio plástico; he allí un elemento común a todos los movimientos poéticos que tienen su primer ancestro en el Futurismo, desde los experimentos de los poetas del constructivismo ruso, hasta el concretismo brasileño de los hermanos De Campos, pasando por el letrismo de los años 50 y por el intertextualismo de los experimentalistas de nuevo cuño.

En un ámbito radicalmente distinto se sitúan los poetas de visión futurista que exaltan el movimiento y los dones de la vida contemporánea empleando formas gramaticales tradicionales; son los casos de Guillaume Apollinaire (1880-1938) y Vladimir Maiacovsky (1893-1930) en cuyas obras se han visto manifiestos vanguardistas, especialmente en los Caligramas de Apollinaire, suerte de poesía figurativo-visual en donde la forma del objeto está representada por la disposición de las palabras en la página. Ambos miran hacia los tiempos nuevos, con la urgencia de no dejar nada de lo que estaba ocurriendo alrededor de ellos fuera del poema; Maikacovsky hace de la Revolución Bolchevique pretexto para un largo canto a sí mismo en donde el encabalgamiento de las frases cortas se corresponde con el movimiento que imprime a sus largas enumeraciones. Apollinaire, por su parte, ironiza, como si se tratara de antiguallas, los monumentos artísticos de París y coloca en su lugar atrevidas imágenes.

2.EL MOVIMIENTO HACIA EL CAMINO (EL GIRO ESTETICO)

Para Ladovski la arquitectura el valor principal es identificar a través de inherente factor plástico, la orientación de las masas. (3)

Dicho de otro modo la inestabilidad fue reemplazada por el orden si bien no desapareció completamente tuvo todavía algunas formas de desarrollo entre las restricciones reestructurales y funcionales de la construcción.

Para el grupo Asnova la arquitectura debe verse involucrada en los descubrimientos técnicos y científicos mas recientes, expresar su contenido socialista , cooperando con la estructura económico – social y modelar la ideología de las masa.

Esta vanguardia rusa no tuvo impedimentos políticos o tecnológicos, representaba en su forma pura a la expresión de las masas y a la obra prerrevolucionaria, no temía a la desestabilización de la estructura , ya que su preocupación era la pureza fundamental de la obra. (2)

Vittorio de Feo da a entender que las la nueva arquitectura debe representar la síntesis entre los factores tanto económicos, técnicos , ideológicos asi como los formales.

La formas irregulares de las obras se entendían como aquellas relaciones dinámicas que flotaban en el espacio, algunos de los artistas; incluso el mismo Tatlin , intentaron convertir los primeros experimentos formales en estructuras arquitectónicas retorcidas, pero eso causo que el dinamismo se transforme en estabilidad.

El nudo de la cuestión reside en querer considerar el factor arquitectónico que el factor técnico , con el mismo grado de valor y función social, económicos e ideológicos ; es este el punto crítico ; acusándolos de adoptar el fácil curso el idealismo.

Por lo tanto los diseños constituyen una aberración, una posibilidad extrema , según los seguidores de Vesnin. Pero la arquitectura seguía teniendo su papel tradicional; pues el proyecto de la vanguardia fracaso ya que la misma gente no la entendía o se rehusaba a ese cambio tan radical, mas si lograron adaptarse a los cambios de otras artes, mas no de la arquitectura.

Luego de esto hubo otro giro estilístico pero rápidamente sucumbió frente al movimiento moderno, que se desarrollaba de la misma época.

El problema era que el vanguardismo moderno estaba obsesionado por la funcionalidad estética elegante.

3. LA HERENCIA DE LA VANGUARDIA SOVIETICA

Las obras de la vanguardia sirvieron para que el constructivismo saque de ella su vocabulario formal, sirviéndoles así no solo como objeto estético, pues la verdadera estatización de las primeras investigaciones formales se produjo cuando la vanguardia misma la convirtió en ornamental mas que estructural.(2)

Cabe resaltar que las influencias del constructivismo como también del suprematismo son sumamente diversos, desde los paralelismos accidentales hasta llegar a apropiaciones mas explicitas y directas, pasando por estímulos sutilmente asimilados.

El movimiento moderno tiene como eje fundamental la aportación de los pioneros que operan en el mundo occidental, resultando marginados los artistas que se quedaron en la Unión Soviética, esto según Luis Fernández Galeano.

Según Mark Wigley(1988) , no se trabajaba solo con las fuentes constructivas de forma consciente, si no que ase hacia una desmantelacion de la tradición en forma continua , pero utilizando inevitablemente las estrategias de la vanguardia. No quieren imitar al pie de la letra el lenguaje de los rusos, la cuestión es que fueron los rusos los que descubrieron las configuraciones geométricas .

Cuando se hace la comparación entre las viviendas realizadas tanto por Ginzburg como las elaboradas por Le Corbusier, uno se da cuenta quien fue el mas revolucionario.

Entonces al hace la pregunta de el real origen del desconstruccionismo uno cae en la cuenta que muchos arquitectos han plasmado en su obra algunos rasgos tanto de la tradición arquitectónica como de las formas de la arquitectura desconstruccionista.

Entre las obras que si pueden ser consideradas como obras desconstruccionistas se nota que también tienen rasgos de las obras de la vanguardia rusa de los años 1920.

Los proyectos que pertenecen al desconstruccionismo ruso , hacen la exploración de esa relación entre la primera vanguardia rusa y la estabilidad del tardo-moderno. (2)

Entonces se puede decir que las características de las obras de los arquitectos desconstruccionistas son: ángulos encontrados , contornos oblicuos y las formas incompletas. Rechazando de esta manera la forma clara de la arquitectura tradicional pasando a un trabajo

de arquitectura desorientador y confuso, derrumbando con esto las formas habituales de percibir las formas y el espacio.(3)

El problema que plantea Mark Wigley es que estas formas de arquitecturas son muy difíciles de construir y por lo tanto muy costosas, así como también difícil incorporarlas al medio social.

Al igual que Mark Wigley el artista y arquitecto Paúl Goldberger , afirma que no solo reúne esas características arriba mencionadas , si no que también es un movimiento que no tiene gusto por lo bonito , ni pintoresco; al contrario las obras son rudas y perversas. Que no solo implican difíciles trazos y versiones tridimensionales de los primeros dibujos , pues no obtiene fuerzas en las formas conflictivas.(3).

La estética en el desconstruccionismo solo se emplea para explorar una posibilidad mas radical, que la vanguardia ruda hizo posible pero no las upo aprovechar. Los proyectos en cierta forma completan la tarea , al hacerlo también la transforma, es decir le dan vuelta al constructivismo.(2).

Esta es pues el giro de-constructivista, ya que estos arrancan del constructivismo, pero son una desviación radical de la misma.(2)

También Paúl Goldberger (1988) propuso un concepto de de-constructivismo; el plantea verla de esta manera : es en esencia , el constructivismo pero desmantelado, que muchas veces llega a la desintegración.

Esto representa el terreno común de los trabajos desconstruccionistas, mas allá de los siete exponentes incluidos en el MOMA (Museo de arte Moderno) que incluyen también sus trabajos , Peter Eisenman , Daniel Libeskind, Zaha Hadid y la firma de Coop Himmelblau; cuya arquitectura altamente teórica se enmarca mas adentro de las intenciones básicas del Desconstruccionismo. Al igual que se exponen obras de Bernard Tschumi y Rem Koolhaas cuyos diseños parecen mas fáciles de entender como los otros.(1)

Hay rupturas de formas , geometrías irregulares , geometrías sesgadas , que producen un daño aparente y en consecuencia distorsionadas, esto según Mark Wigley.

Con todos estos argumentos se ha logrado establecer algún paralelismo entre la figuras cúbicas ladeadas con los remotos trabajos de los racionalistas rusos como Vladimir Krinsky. De esta manera las formas tradicionales de la estética se veían totalmente alteradas.

Estos trabajos fueron interpretados como el resultado de una violencia externa , para ser utilizadas en diversas estrategias de fracturación , de corte , de fragmentación y de perforación. El daño produce un efecto decorativo, una estética del conflicto, y la representación casi pintoresca de la muestra. A diferencia de la arquitectura deconstructivista que altera las formas desde adentro.(1)

Algunos trabajos presentados en el MOMA en los años 80 presentaron obras que a simple vista eran inhabitables , tal es el caso del proyecto de la señora Z. Hadid llamado La Cumbre “ The Peak” este es un Night Club ubicado en las alturas de Hong Kong, que consisten en una serie de plataformas que parecen desprenderse volando al costado de una montaña, dando una impresión de naves voladoras

Otro de los representantes del deconstructivismo es Bernard Tschumi, usa un paradigma tecnológico su papel de catalizadores proviene de que poseen una presencia provocativa y de que son una invitación a la interacción humana en general. Así pues , en este caso la forma se construye según sus propios términos y no según los términos de la sociedad, antecede a la función y la crea. Tschumi fue nombrado decano de la escuela de arquitectura de Columbia , gano un concurso para el parque de la Billeterie en Paris , presentado un proyecto que consta de 30 estructuras de acero de color rojo intenso, de jardín , entendidas como fragmentos constructivistas.(1).

Se tiene por entendido que los edificios deben , necesariamente seguir jugando un papel seguro dentro de las definiciones establecidas y los paradigmas formales , pero una parte de la producción arquitectónica tiene asimismo que estar constantemente provocando, socavando y haciendo una nueva síntesis.

4. EL GIRO EPISTEMOLOGICO DE LA DECONSTRUCCION

Por primera vez se hizo la presentación de las obras deconstructivistas en el museo de Arte Moderno (MOMA), haciendo un resumen pormenorizado del conjunto de adquisiciones tomadas de las vanguardias Rusas, conmocionando a los artistas de Estados Unidos y Europa, esto dentro de los años ochenta. Lo más cuestionado de esta presentación era la unidad clásica entre el todo y la parte; y la geometría como garantía del orden y la repetición, este movimiento pues rompía con todas estas reglas antes prediseñadas, alterando definitivamente la estabilidad histórica lograda a través de muchos siglos y a través de muchos movimientos del arte arquitectónico.

Esta muestra hacia una representación de todo de todo el arte arquitectónico que tenía formas difíciles de comprender, distorsionadas, tratando de copiar en algo aquel movimiento de la literatura llamado el “boom” latinoamericano, como la dislocación del texto, a través de las historias paralelas con la misma autonomía, donde el significado no se construye desde adentro si no con historias paralelas que luego llegan a un mismo fin.

En este contexto hablar de este movimiento de deconstrucción es hablar de Jacques Derrida, arquitecto francés cuyas obras arquitectónicas han sido el germen para que el Post-estructuralismo, antes considerado como un método para analizar libros filosóficos, se hace conocimiento así con derriba, del método deconstructivista, aunque en ese tiempo solo se usó dentro del ámbito de la literatura y la filosofía.

Actualmente en se hace una diferencia tratando de hacer notar que los el arte expuesto aquí son derivadas de este arte (constructivismo). Se le conoce desde aquel entonces al término deconstructivismo como un arte que produce a partir de algo que ya está construido, se reproduzca unas nuevas creaciones. Tratando de hacer la diferencia entre lo que es reconstruir, que vendría a hacer las nuevas construcciones que se hacen pero de obras humanas que tiene algo de imperfectas.

Aclarando que los llamados “textos” no son sino percepciones de manera individual. El texto puede ser la arquitectura, el la pintura, la escultura, la música, la propia filosofía, y lo que el individuo lee de estas obras no es una realidad, si no la percepción que queda en su mente, signos dicho de otra manera. Esos signos se explican por sí mismo en su condición de lenguaje.

La idea del deconstructivista no es una idea nueva , si no que viene ya desde hace mucho tiempo atrás, teniendo como principal cuna de este movimiento la prestigiosa escuela de Yale. Teniendo esta escuela y las otras escuelas que empezaron a aplicar el arte deconstructivista obras que causaron profundo impacto en la sociedad y en el coyuntural debate del discurso arquitectónico, demostrando así que la sociedad aun no estaba preparada para ver este tipo de obra y vincular el “significado” con el “significante”. Debido a esto no podemos llamarle método , si no tomarlo como un marco referencial para el pensamiento por aquella tendencia de descubrir nuevos significados . Como tratándose de acertijos que la sociedad intente entender.

El exponente mas fiel es pues Bernard Tschumi quien emplea el constructivismo como también el deconstructivismo; del primero uso el inventario formal para luego descomponer a estas obras construyendo obras deconstructivistas ; para esto se baso del sistema básico de la arquitectura formal (clásico), para después crear formas que no tengan un sentido básico, ni un orden predeterminado. Son pues estrategias anti jerárquicas, ya que descompone las reglas jerárquicas de la arquitectura y las vuelve difíciles de entender.

Mediante un esquema se puede llegar a comprender la transformación de lo jerarquizado , como lo plantea Bernard Tschumi, denominándola “ mediación” entre la abstracción de un principio y el objetivo de una realización arquitectónica. Ejemplos de esto tenemos , la exposición del programa de base del Parque de la Billete en fragmentos y la atracción de estos fragmentos sobre los puntos de la trama puntual, puntos que van a llegar a ser las Folies o mas conocida como locuras que se pueden ver.

Para comprender mas sobre la deconstrucción podemos verla desde el punto de las palabras opuestas, “ de-construir” y “componer” . Esta toma de posición es para ver que el deconstructivismo es una forma opuesta a lo que se refiere juntar, reunir, componer.

Para que se pueda hacer obras arquitectónicas deconstructivistas tenemos que tener en cuenta tres pautas que deben guiar siempre el trabajo y proceso de fabricación de las mismas: Fragmentar , combinar y suponer.

Como también dijo German Darío Correal (1989) , qué para hacer un trabajo deconstructivista nos e puede empezar simplemente con la mera dislocación de los objetos si

no primero tenemos que crearlos y luego tratar de deconstruirlos de tal manera que reúna los requisitos.

El mismo Derrida plantea que los trabajos deberán ser deconstruidos de una forma que luego no se pueda volver a la forma inicial de estos, donde el desorden de estas formas estén dentro de un “orden” predeterminado de la arquitectura deconstructivista. La arquitectura deconstructivista se da pues para desafiar a aquellos arquitectos que estaban ya acostumbrados a los trabajos llenos de jerarquía y belleza para pasar a unas obras que poco se entienden.

El proceso de gestación ya había empezado y se fue fortaleciendo aun mas en los próximos años. En varias épocas, arquitectos y artistas han interactuado para producir un movimiento de mayor interacción, tal como lo plantea Derrida, al contactarse con otros artistas de su medio como Bernard Tschumi y Peter Eisenman en el desarrollo de sus proyectos, los cuales parecen ser los mas adelantados a su época.

Y se da la cristalización de este movimiento cuando en Francia, el mismo presidente aprueba la obra de Bernard Tschumi, dándose así el paso a su conocido proyecto Parque de la Ville. A la vez que el presidente francés una millonaria inversión en la construcción de una obra la cual la conocían como extravagancias, pues a la vista de cualquier publico o la sociedad serian obras sin ningún interés.

Estas obras se construyen en un suburbio de Francia, para ello tenían que desalojar a los que ahí habitaban y construir esta obra, es aquí que se ve ese constaste en este arte tan difícil de comprender y las obras comunes de los arquitectos comunes, ya que la diferencia entre las obras deconstructivistas y las obras tradicionales saltan a la vista; es esta la paradoja del deconstructivismo, pues no se podía entender fácilmente, ya que los mismos representantes de este movimiento no se habían percatado que eran los únicos que tenían la capacidad de codificar y entender esas obras tan difíciles de comprender para cualquier ciudadano normal.

5.CONCLUSIONES

El constructivismo ruso constituyó las imágenes de una revolución cultural, clave en momentos en que la tradición arquitectónica fue radicalmente torcida donde se vislumbró la fisura a través de la cual ciertas posibilidades arquitectónicas inquietantes fueron visibles.

El valor fundamental de la arquitectura es el de determinar mediante su intrínseco factor plástico, la orientación de las masas como el movimiento hacia el cambio.

La herencia de la vanguardia soviética no es un juego historicista que hábilmente extrae las obras de su entorno social de alta carga ideológica sino que la vanguardia misma la convirtió en ornamentales más que estructurales.

El giro epistemológico de la deconstrucción se resume en el procedimiento sistemático de subvertir las reglas de la sintaxis clásica, en que el azar juega un papel fundamental, la posibilidad de encontrar caminos insospechados en la conjunción de imágenes contradictorias.

El Desconstructivismo es una tendencia arquitectónica que promueve la desarticulación de los planos y líneas directrices de la obra mediante la composición de volúmenes y materiales abstractos.

El Desconstructivismo bien entendido nos permite explorar con gran amplitud la composición de los espacios a través de la ruptura tradicional de ejes y formas; lo cual, aplicado con sabiduría nos permite proporcionar espacios con mayor riqueza en el manejo y composición de la luz, a las emociones generables mediante las transiciones entre los espacios y al diseño y ruptura de los ejes ortogonales convencionales.

El Desconstructivismo tiene las características:

El desconstructivismo nos permite explorar con gran amplitud la composición de los espacios a través de la ruptura tradicional de ejes y forma.

Nos permite proporcionar con mayor riqueza el manejo y composición de la luz y las emociones mediante las transiciones entre los espacios.

Proporciona una gran libertad en la composición en planta, al ser reflejado en el espacio tridimensional, nos da la posibilidad de tener una ruptura con la monotonía.

Utiliza diferentes ángulos y remates.

Ángulos agresivos y espacios no entendibles y habitables poca veces.

Los desconstructivistas tienen problemas con la traducción a la realidad.

Gan escribió que los tres principios del constructivismo son la arquitectura, la textura y la construcción. Las innovaciones de este florecimiento artístico encontraron su desarrollo ulterior en Occidente. Sin embargo, la naturaleza del espíritu creativo tal, que a pesar de la estricta desaprobación oficial, el diseño gráfico innovador de la tradición constructivista continuó apareciendo de vez en cuando.

BIBLIOGRAFIA : LOS PROCESOS DE GENERACIÓN FORMA-CONTEXTO, LA DESCENTRALIZACIÓN Y MATERIALIZACIÓN DEL CENTRO WEXNER

- 1.- **DE FEO, VITTORIO:** "La Arquitectura de la URSS, 1917-1936". Editorial Gustavo Gili, GG. S.A. Barcelona. 1979.
DE FEO, VITTORIO, ANDREA POZZO: "Arquitectura e ilusión". Roma, 1988,
- 2.- **JOHNSON, PHILIP Y WIGLEY, MARC:** "Arquitectura Deconstructivista". The Museum of Modern Art. New York. 1988. Edición castellana, Editorial Gustavo Gili, GG. S.A. Barcelona 1988.
- 3.- **FERNANDEZ-GALIANO, LUIS:** "La casa Rusia, aprendiendo de los Constructivistas". Revista: Arquitectura Viva. Nº 11. España. Marzo-Abril. 1990.
- 4.- **GOLDERBERG, PAUL:** "Arquitectura Deconstructivista". Revista: New York Times, June 1988. Traducción al castellano revista: " Internacional 59 " por Eduardo Gordillo.
GOLDERBERG, PAUL: - "Las casas de las estrellas: el proyecto Sagaponac/ Homes of the Stars: the Sagaponac Experience".
- 5.- **BURELA, MARIA:** "Desconstrucción o Deconstrucción". Sección: Teoría y Critica Arquitectónica. Revista: ARQUITEXTOS Nº 1. U. Ricardo Palma. FAU. 1993.
- 6.- **GLUSBERG, JORGE Y LUCAN , JOSE:** "Acerca de la Reconstrucción en el Arte". Transcripciones. Boletín nº 4 de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires. 1989
- 7.- **MONTANER, JOSE MARIA:** "Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Cap: XVII: "La nueva Abstracción Formal". Editorial Gustavo Gili. GG. S.A. Barcelona 1993.
- 8.- **SOMOL, R. E; TAYLOR, MARC Y OTROS:** "Eisenman construye", Eisenman y el Wexner Arts Center. Revista PROGRESIVE ARCHITECTURE. Octubre 1989.
- 9.- **COLQHOUN, ALAN:** "El concurso para el Wexner Center". Traducción de Jorge Sainz. Rizzoli. Nueva York 1989. Revista "Arquitectura Viva" nº 11. Abril 1990.
- 10.- **SCULLY, VINCENT:** "Teoría y deleite, las Abstracciones de Eisenman". Traducción de Carlos Armenteras en "Arquitectura Viva" nº 11. Abril 1990.

4.- ANALISIS FORMAL COMPARATIVO

ANALISIS FORMAL COMPARATIVO GENERAL

Para llevar a cabo la investigación y evaluación del presente tema es necesario tener en cuenta los casos elegidos para los análisis y las evaluaciones que están determinados por los modelos de significación arquitectónica aplicados al campo del diseño arquitectónico en el contexto de la era Postmoderna.

Los ejemplos escogidos para nuestro análisis abarcan los casos más representativos de los métodos de diseño arquitectónico aplicados en cada caso y dispuestos en orden secuencial y cronológico.

Modelos de significación en arquitectura:

SIMBOLICO-ICONICO

SEMANTICO-SINTACTICO

TIPOLOGICO-MORFOLOGICO

Aquellos comprenden los principales aportes al desarrollo teórico y experimental en el campo del diseño arquitectónico en esta época de la condición Postmoderna.

Los ejemplos escogidos para estos análisis lo ocupan primero la **residencia Venturi** que se establece bajo el METODO DEL BRICOLEUR TEORICO y la **casa I** o pabellón Berenholtz de Eisenman que usa el METODO DE SIGNIFICACIÓN SINTACTICO, luego le sigue el segundo par con la **residencia Hanselman** de M. Graves, que usa el METODO DE SIGNIFICACIÓN SEMANTICO, junto con la **casa II** de P. Eisenman, que usa el METODO DE TRANSFORMACION SINTACTICO, y finalmente el tercer par compuesto por la Staatsgalerie y Chamber Theatre, de los arquitectos J. Stirling y M. Wilford con su METODO DEL BRICOLEUR HISTORICO INTEGRAL, junto al Centro Wexner de Artes Visuales, Ohio, USA, con el METODO DECONSTRUCTIVO de P. Eisenman.

Es importante indicar que el análisis esta bajo la consideración de que todos los casos serán examinados en términos de una arquitectura que esta provista de un sistema de signos es decir como un lenguaje arquitectónico cuya principal condición es básicamente significativa.

El análisis de cada caso se hará a partir de la elección de un grupo variables que sean pertinentes para que puedan ser evaluadas por un modelo operativo de categorías analíticas.

Los siguientes serán los indicadores a evaluar:

- **LO FUNCIONAL**
- **LO FORMAL**
- **LO ESPACIAL**
- **LO SITUACIONAL**

Análisis de las Obras:

Así mismo en el análisis de estas obras es esencial destacar que ellas fueron elegidas para el presente trabajo porque representan una línea de trabajo constante en este campo y uno de los primeros hitos en términos de una experimentación y exploración acerca de los modelos de generación formal de la arquitectura intelectualizada:

1º Grupo:

1. **Residencia VENTURI**, *Arqtos: Ventury y Rauch.*
2. **Casa I, Pabellón Barenholtz**, *Arqto: Peter Eisenman.*

2º Grupo:

3. **Residencia HANSELMAN**, *Arqto: Michael Graves.*
4. **Casa II**, *Arqto: Peter Eisenman.*

3º Grupo:

5. **Staatsgalerie y Chamber Theatre, Stuttgart.** *Arqtos: J. Stirling y M. Wilford.*
6. **Centro Wexner de Artes Visuales, Ohio, USA.** *Arqto: Peter Eisenman.*

4.- METODOLOGIA

4.1 Tipo de investigación

En el desarrollo de nuestro análisis comparativo-descriptivo utilizaremos el modelo del “Diferencial semántico” llamado así por el investigador americano Osgood* para clasificar los juicios valorativos en tres niveles de análisis, del cual utilizaremos solo dos, uno “*comunicativo*” o de comprensión directa y el otro “*significativo*” o de sentido profundo. El modelo de análisis a emplear para la siguiente investigación será tomado de las exploraciones realizadas en el campo de los procesos de comunicación, que aísla el significado subyacente de un mensaje con el objeto de establecer en que grado se encuentra expuesto y nos servirá para establecer un juicio valorativo apropiado del significado de las formas resultantes en el análisis de las obras arquitectónicas.

4.2 Hipótesis:

La idea central del análisis en el campo teórico y experimental de la arquitectura, atribuye tanto a los mecanismos de la arbitrariedad y a la autonomización; ser los ejes articuladores del diseño que han hecho frente al problema de la heterogeneidad y la simultaneidad de nuestra época.

4.3 Supuestos básicos:

1. La arbitrariedad como la elección de modelos conceptuales y la autonomización como el proceso de generación formal son los mecanismos orientadores que incorporados en el método de diseño restauran la fragmentación y la dispersión como expresiones propias a la arquitectura.
2. El establecimiento de una disciplina con visión autocrítica y reflexiva en la arquitectura, permite el replanteamiento y la disolución de los problemas inherentes entre la función y la forma entre otros.
3. El desarrollo de un control eficaz de las capacidades del diseño, a partir de este enfoque, distingue la complejidad y la multiplicidad como nuevas condicionantes.

4.4 Identificación y relación entre variables

Las variables: forma, función, espacio y emplazamiento, serán identificadas por los indicadores con los cuales se organizarán todas las variables en función de las nociones de arbitrariedad y de los procesos formales referidos en la hipótesis.

Luego las relaciones entre las variables estarán determinadas en primer lugar por dos niveles de significación general:

1º nivel de comunicación: superficial.

2º nivel de significación: profundo.

Una vez evaluada cada variable se organizara la información de acuerdo a las relaciones que se den entre los dos niveles y a su puntuación, así por ejemplo en un mismo caso de análisis de una casa, se puede identificar el manejo de las variables para su diseño en un nivel superficial con la variable *formal* y a un nivel profundo con la variable *funcional*.

4.5 Correlación de las variables con las hipótesis

La correlación de las variables con la hipótesis estará organizada en dos escalas la primera a partir de los dos niveles del proceso comunicativo: el superficial y el profundo, la segunda a partir de los resultados de la evaluación en varias dimensiones que tendrían correspondencia directa con los supuestos básicos y que serán:

- 1º dimensión: La potencia latente de la arbitrariedad en la arquitectura,
- 2º dimensión: La actividad eficaz del diseño arquitectónico.
- 3º dimensión: La evaluación de una disciplina autocrítica.

*Osgood, Charles, investigador americano sobre teoría de la comunicación, uso el término “significado” para referirlo a los juicios internos que realiza el individuo.

4.6 Diseño de investigación

- **Definir variables (conceptual y operacionalmente)**

Las definiciones serán:

FORMA: es la materialización del proceso de diseño de un modelo adoptado.

FUNCION: es la disposición de una determinada actividad.

ESPACIO: es la manifestación de un sistema de relaciones estratificado y continuo.

EMPLAZAMIENTO: es la ubicación en un lugar de un objeto.

Todas las variables en general están definidas operacionalmente por el nivel de significación y por el grado de valoración de la variable misma. Así la variable formal por decir tiene dos tipos de calificación, por niveles, tanto comunicativo como significativo, y por grados, según 7 escalas de valoración que van de bueno a malo.

- **Definir los indicadores de las variables**

Los indicadores serán en lo:

FORMAL: Relación: es el nivel de dependencias simple o complejo.

Distribución: es la medida de diseminación concentrada o dispersa.

Configuración: es el estado de ordenamiento simétrico o equilibrado

FUNCIONAL: Accesibilidad: es el grado de penetrabilidad explícita o implícita

Uso: es el tipo de actividad fija o variable permitida por el conjunto.

Recorrido: reconocimiento de una trayectoria evidente o confusa.

ESPACIAL: Organización: es la disposición unitaria o fragmentaria de un conjunto

Legibilidad: Interpretación clara o difusa de un objeto.

Dinámica: es la organización de fuerzas centrípetas o centrífugas.

EMPLAZAMIENTO:

Posicionamiento: es el tipo de localización central o periférica.

Asentamiento: establecimiento de un conjunto organizado o invasivo.

Conectividad: es la cohesión directa o indirecta de un conjunto.

• **Matrices operacionales o cuadros algorítmicos**

En la elaboración de la matriz operacional las categorías analíticas se organizarán en grupos de polaridades de adjetivos opuestos como bueno y malo, estas serán cuantificadas en una gradación de 7 espacios que serán marcadas para luego ser sometidas a un escrutinio. Las categorías analíticas que se usarán serán en:

1° análisis: BRICOLAGE-SINTACTICA.

Superposición histórica de modelos arquitectónicos.

Modelo sintáctico de transformación arquitectónica.

2° análisis: SEMANTICO-SINTACTICO.

Procesos de transformación de significados arquitectónicos.

Modelo sintáctico de transformación arquitectónica.

3° análisis: TIPOLOGICO-MORFOLOGICO.

Superposición tipológica de modelos arquitectónicos.

Proceso de transformación del objeto a la malla.

MATRICES OPERACIONALES:

Modelo "Diferencial semántico"

**ANÁLISIS ESCALAR COMPARATIVO
CASO GENERAL**

Categoría analítica: LO FUNCIONAL			1º Indicador Cualitativo: Accesibilidad
Variable: FUNCIONALIDAD		FUNCIONALIDAD	2º Indicador Cualitativo: Recorrido
Indicadores:			3º Indicador Cualitativo: Permanencia
ACCESIBLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Implícito	Explícito
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Implícito	Explícito
Nota:			
RECORRIBLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Confuso	Evidente
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Confuso	Evidente
Nota:			
UTILIZABLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Complejo	Simple
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
		Complejo	Simple
Nota:			

**ANÁLISIS ESCALAR COMPARATIVO
CASO GENERAL**

Categoría analítica: LO FORMAL			1º Indicador Cualitativo: Relacionalidad					
Variable: FORMATIVIDAD		FORMATIVIDAD	2º Indicador Cualitativo: Distribucionalidad					
Indicadores:			3º Indicador Cualitativo: Configuración					
RELACIONAL								
1º NIVEL COMUNICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Compleja				Simple			
	Nota:							
2º NIVEL SIGNIFICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Compleja				Simple			
	Nota:							
DISTRIBUCIONAL								
1º NIVEL COMUNICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Dispersa				Concentrada			
	Nota:							
2º NIVEL SIGNIFICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Dispersa				Concentrada			
	Nota:							
CONFIGURACIONAL								
1º NIVEL COMUNICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Intrincada				Regular			
	Nota:							
2º NIVEL SIGNIFICACIÒN	-3	-2	-1	0	1	2	3	
	Intrincada				Regular			
	Nota:							

**ANÁLISIS ESCALAR COMPARATIVO
CASO GENERAL**

Categoría analítica: LO ESPACIAL			1º Indicador Cualitativo: Organización
Variable: ESPACIALIDAD.		ESPACIALIDAD	2º Indicador Cualitativo: Legibilidad
Indicadores:			3º Indicador Cualitativo: Dinámica
ORGANIZABLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Fragmentaria		Unitaria
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Fragmentaria		Unitaria
Nota:			
LEGIBLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Difusa		Definida
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Difusa		Definida
Nota:			
DINAMICIBLE			
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Estática		Activa
Nota:			
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3		
	Estática		Activa
Nota:			

**ANÁLISIS ESCALAR COMPARATIVO
CASO GENERAL**

Categoría analítica: LO CONTEXTUAL		1º Indicador Cualitativo: Organización
Variable: SITUACIONALIDAD.		SITUACIONALIDAD
Indicadores:		2º Indicador Cualitativo: Legibilidad
		3º Indicador Cualitativo: Dinámica
UBICABLE		
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Periférico	Central
	Nota:	
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Periférico	Central
	Nota:	
ASENTABLE		
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Invasivo	Organizado
	Nota:	
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Invasivo	Organizado
	Nota:	
CONECTIVA		
1º NIVEL COMUNICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Indirecta	Directa
	Nota:	
2º NIVEL SIGNIFICACIÓN	-3 -2 -1 0 1 2 3	
	Indirecta	Directa
	Nota:	

1º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso 1.1º

1º ANALISIS DE UN MODELO SIMBOLICO

Ejemplo a analizar: Residencia VENTURI.



METODO DE BRICOLAGE TEORICO

Esta es la definición asignada por Tafuri al método de diseño arquitectónico utilizado por Venturi y que radica básicamente por el énfasis en el uso de metáforas simbólicas provenientes de las obras maestras de la historia de la arquitectura.

Venturi luego de un extenso análisis determina que en la yuxtaposición de varios de los elementos encontrados en estos edificios, y que aparecen como complejos y contradictorios, se encuentra la riqueza de la arquitectura.

El mejor ejemplo de esta pensamiento esta desarrollado en la casa hecha para su madre, la residencia Venturi, el cual es un edificio grande y pequeño a la vez en el cual rompe con la simetría y el ritmo.

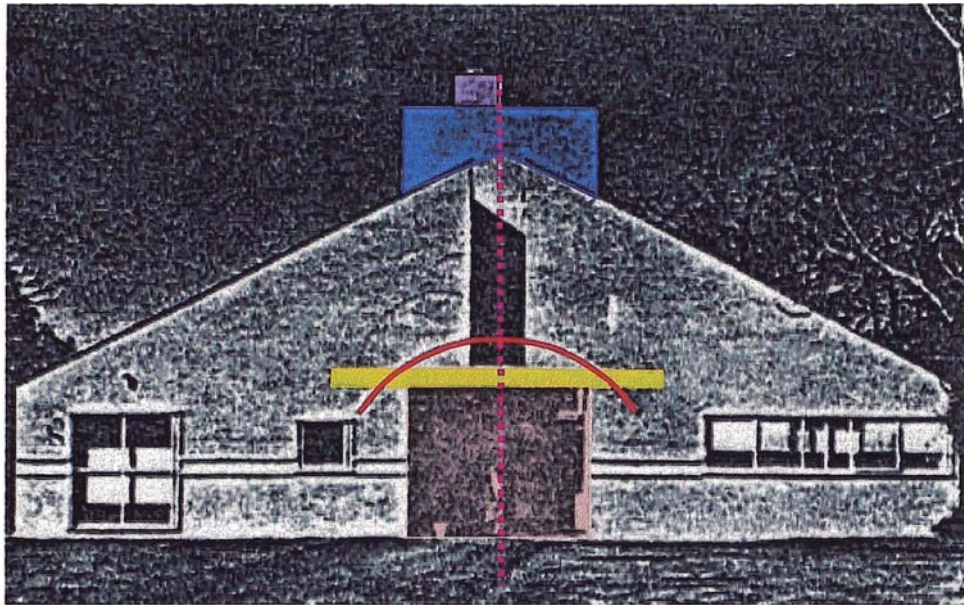


FUNCIÓN

Uso :

En un primer nivel de significación del modelo semántico, el edificio se considera una vivienda en su aspecto comunicativo directo, cumple su función haciendo inclusivas las complejidades y contradicciones en exceso (M. Tafuri, 69).

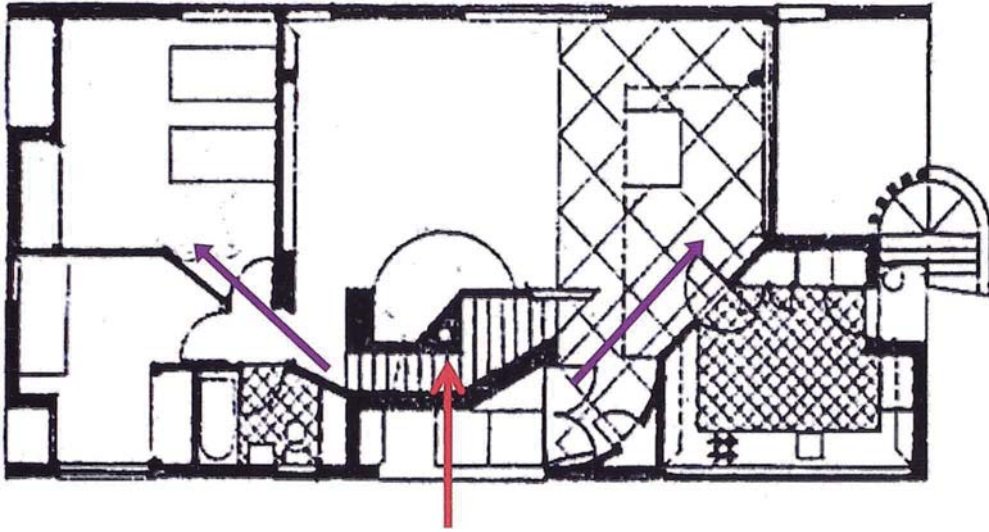
En un segundo nivel de significación este exceso de relaciones abarca al primer nivel haciendo más bien implícitas que explícitas el sistema de reglas de prescripciones y prohibiciones modernista. Estas características son el reflejo de las complejidades intrínsecas del programa.



Acceso:

De igual manera el ingreso esta representado por elementos contrastantes, como el frontis principal, el cuerpo de la chimenea cuyo escape esta desfasado y el ingreso principal remarcado por el dintel prolongado y el arco rebajado y que se encuentran reunidos en un núcleo de composición central, eje principal ordenador de la vivienda.

Este orden convencional de la fachada es el resultado del trabajo de una casa pequeña a gran escala, esta razón radica en el ordenamiento de elementos contradictorios en un segundo nivel que se resuelven al interior y que producen una tensión apropiada para la gran escala de la casa.



Recorrido:

Mientras la accesibilidad es central el ingreso es desviado hacia la derecha, de este modo el recorrido es dirigido por los componentes interiores de la casa como el muro curvo y la escalera que tratan de dirigirlo, este recorrido es difuso y presenta un eje principal y dos ejes secundarios, el principal es el eje del acceso y los otros dos ejes diagonales, uno a la zona semipública del living y la cocina y el otro a la batería de dormitorios secundarios.

El orden de los elementos del recorrido se encuentra determinada por las necesidades del programa que son diversas y conflictivas pero adecuadamente integradas en niveles que se organizan de lo general a lo particular.

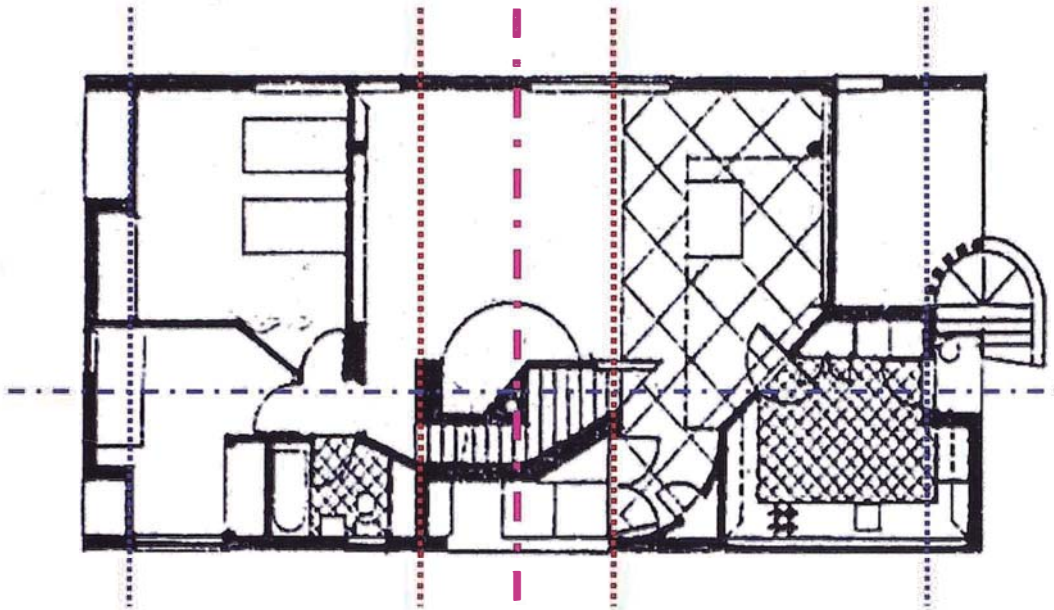


FORMA

Relación:

El trabajo compositivo para la casa Venturi proveniente de su esquema teórico, esta determinado por el tratamiento del tema de la vivienda como una reunión de fragmentos resueltos en la unidad cuasi simbólica de la casa.

En un segundo nivel lo que hace posible la unidad compositiva de la casa es el trabajo de las distorsiones formales que manifiestan las complejidades intrínsecas del tema de la vivienda.

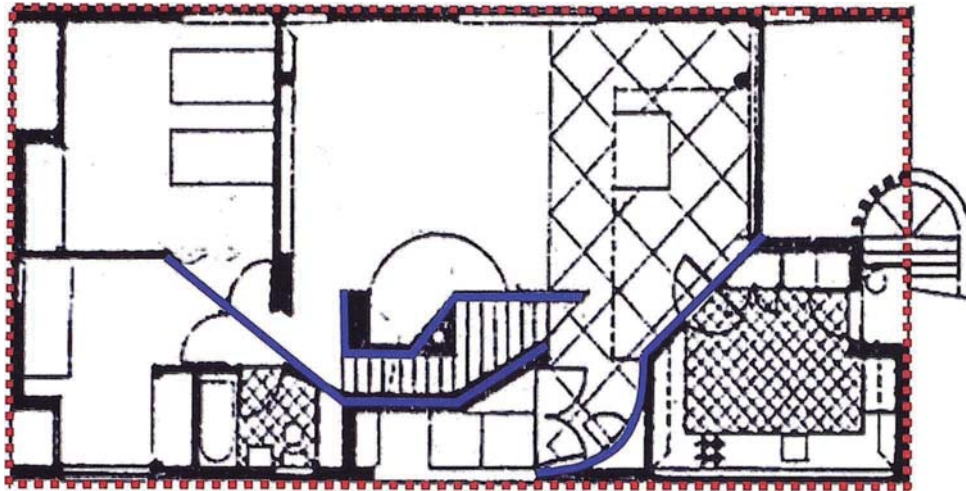


Distribución:

En la casa Venturi la forma de la planta proyectada es compleja y simple a la vez, esta contradicción esta suministrada a partir de las interrelaciones entre los elementos y resuelta por las operaciones de distorsión.

Así las formas de la casa se encuentran distribuidas en principio y resueltas solo en parte por una relación contradictoria entre el exterior y el interior.

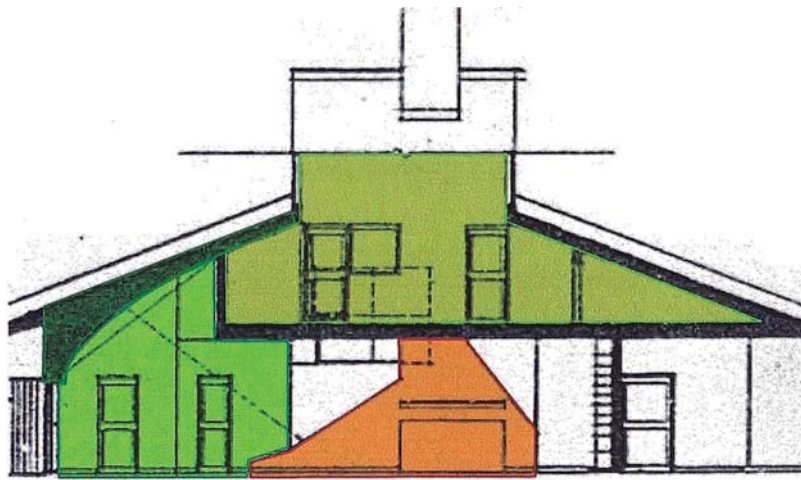
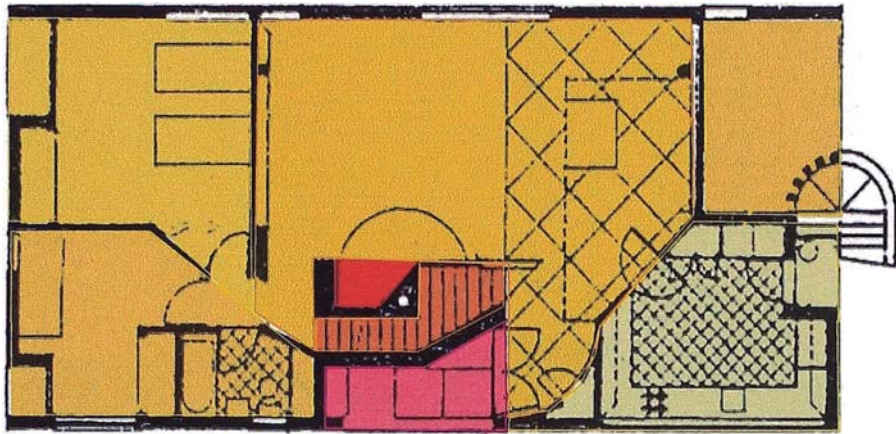
En otro nivel se puede distinguir en la planta una rigidez simétrica y Palladiana que se manifiesta también en la fachada. Pero cuando trata de adaptarse a las necesidades del programa las complejidades intrínsecas de las funciones requeridas provocan que las distribuciones tanto en planta como en elevación sufran deformaciones y desplazamientos.



Configuración:

La forma resultante de la casa Venturi es el producto por un lado, de una distribución compleja de elementos del tema de la vivienda, por el otro, en el interior las formas regulares de los espacios son distorsionadas a favor de una integración funcional, que se reflejan en la fachada.

Venturi señala en este caso que la casa es sencilla y compleja, por las características contradictorias de los cerramientos exteriores tratados como planos yuxtapuestos. El la resuelve bajo dos aspectos básicos, primero en este tipo de contenedor Venturi combina dos sistemas compositivos, el uno, el plano de forma rectangular que resuelve la distribución en planta, el otro es el lineal conformado por ejes diagonales y curvos que resuelven las circulaciones y accesos, luego la forma exterior es representada por cubiertas a dos aguas y dos parapetos que encierran las deformaciones producidas por los requerimientos del programa domestico y las necesidades de los espacios propios, expuestas bajo dos formas de representación, una es la de llenos y vacios y la otra, la aplicación lúdica de los elementos de la fachada.



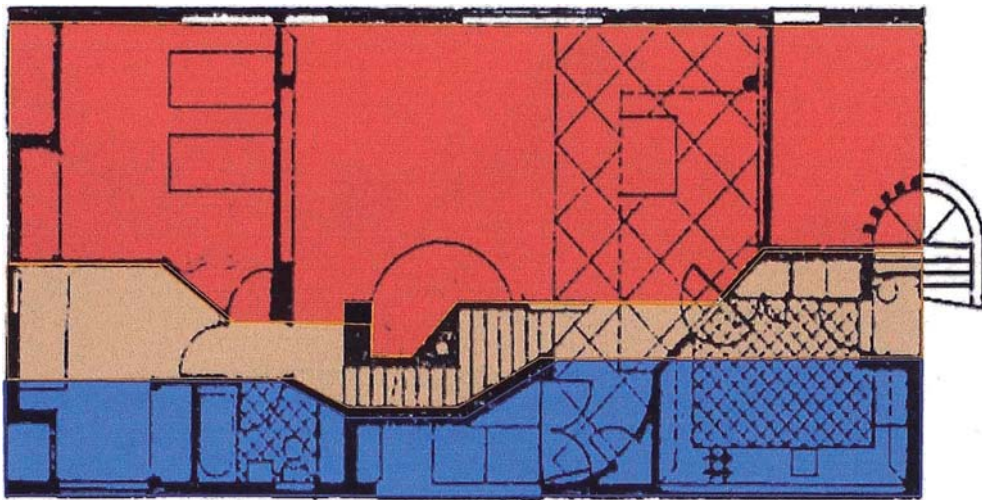
ESPACIO

Organización:

El espacio de la casa es confusamente unitario y posee un núcleo central, los espacios interiores son complejos sobre todo los que están próximos a este núcleo y por esta situación distorsionada en sus formas e interrelaciones.

Este primer aspecto hacia la conformación de una unidad esta dada por las competencias formales de tres elementos, que pugnan por la posición en el núcleo central. La chimenea, la escalera y el espacio de entrada se hacen concesiones en su forma y posición para lograr este objetivo.

Entre la escalera y el espacio de entrada se da un segundo aspecto en la lucha por la posición central estos actúan como un elemento que puede ser malo como un espacio residual, y también bueno como un fragmento adaptado aun todo.



Pero posteriormente esta organización espacial será ulteriormente determinada por una serie de transiciones espaciales, manifestadas por una sucesión de pantallas detrás de las cuales estos conflictos pueden mostrarse.

Así en el nivel de la base este núcleo es un elemento residual dominado por los espacios circundantes.



FIG. 1

Legibilidad:

Esta se presenta primero como dos aspectos reconocibles y contrastantes de la casa, por un lado la casa es abierta dicha sensación se da por la acentuación de los muros como parapetos, pero a la vez es cerrada por la regular y rígida de la planta y de su perímetro en elevación que dan la impresión de un espacio cerrado horizontal y segundo la casa es grande y pequeña porque el interior del edificio tiene un mínimo de divisiones y circulaciones.

Pero estos se encuentran establecidos por un orden dominante, aquel que proviene de un sistema geométrico jerarquizado e integrado por elementos planos, lineales y curvos, los primeros proporcionan la forma espacial dominante y compacta del conjunto, los segundos y últimos permiten dirigir las secuencias espaciales y romper la rigidez del primero y logran a la vez obtener un espacio con formas expresivas y simbólicas.

La anterior definición de las transiciones espaciales resuelta por el tratamiento de los muros como planos para el cerramiento final, queda complementado por un movimiento adicional para esta etapa denominado estratificación, y cuya aplicación se da en el tratamiento de la fachada principal donde la membrana exterior esta superpuesta a otros dos planos que alojan la escalera, cada uno de estos tres estratos yuxtaponen aberturas de diferente tamaño y posición formándose así un espacio en estratos.

1º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso: 1.2

1º ANALISIS DE UN MODELO ICONICO

Ejemplo a analizar: **Pabellón Barenholtz, Casa I**



METODO DE SIGNIFICACIÓN SINTACTICA:

Este es un proceso de transformación sintáctica, desde una lectura de elementos sin identidad hasta aquellos que cobran sentido solo a partir de la relación entre ellos y cuyas transformaciones originan nuevos significados.

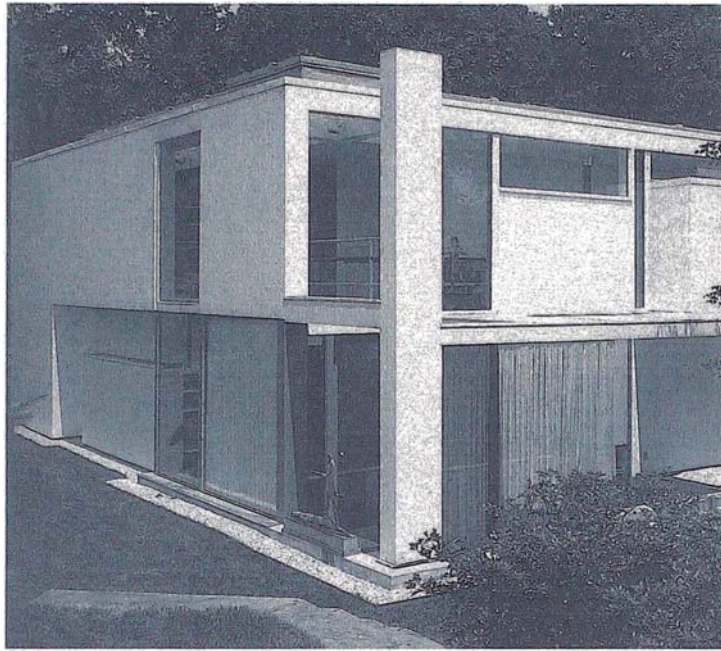


FIG. 1

FUNCIÓN

Uso:

En un primer nivel de significación del modelo sintáctico, el edificio se considera un objeto que expresamente no representa la función de vivienda, y solo puede ser reconocido por su nombre su posible uso; es mas, parece haber sido neutralizado de toda intención, quedando la posibilidad de ser interpretado para otros propósitos.

En un segundo nivel de significación esta indiferencia por las complejidades del programa conrae serias implicaciones por las cuales las funciones destinadas para la casa son usadas circunstancialmente para un pequeño museo con la intención de representar una nueva estructura familiar. (Fig. 1)



FIG. 2

Accesibilidad:

En un primer nivel de significación del modelo sintáctico y al igual que en el uso el acceso al edificio no está resuelto de manera expresa, es decir que no se encuentra expuesta frontalmente sino tangencialmente, este es un intento por disolver toda comunicación asociada a una interpretación de la forma total. (Fig. 2)

Esto se debe en parte a que no existe una profundidad suficiente para permitir una frontalidad apropiada para adecuar el ingreso, este problema subyace de alguna manera al conflicto entre el programa y las necesidades del terreno.

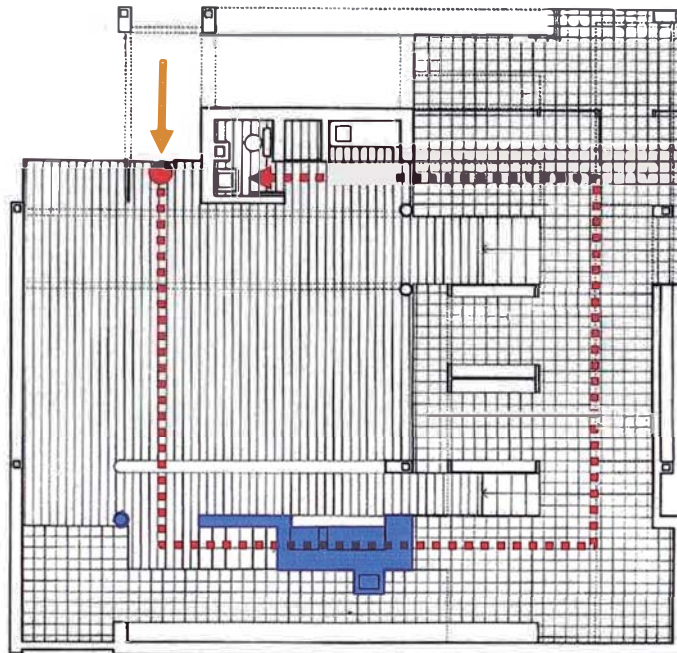


FIG. 3

Recorrido:

Aunque en este caso el recorrido no puede ser tan evidente esta dispuesto para ser descubierto por el aspecto más importante que caracteriza esta casa, la lectura de una rotación principal, situada sobre las rutas de circulación del primer piso que invitan a un paseo arquitectónico.

Este recorrido solo se puede realizar en un segundo nivel sorprendido por una escalera oculta que permite el acceso a esta circulación rotatoria hasta un punto final ciego.

En una segunda lectura el acceso a este paseo que se hace por medio de la escalera oculta reconocida solo gracias a la aplicación de la noción de una “construcción en forma de ruina” que en el caso de las columnas, actúan como componentes residuales que van dando las pistas del acceso a dicha escalera. (Fig. 3)

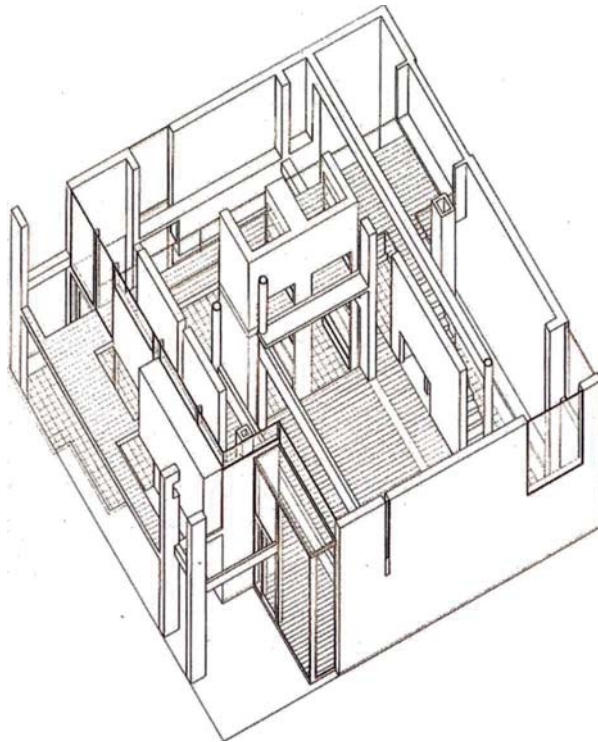


FIG. 4

FORMA

Relación:

En un primer nivel de significación, el modelo sintáctico va a permitir las posibilidades del objeto para estructurarse a partir de series de relaciones las cuales podrán convertirse en la construcción real. La forma representada es confusa y es el primer intento por separar lo más posible el significado de los preceptos funcionales de la arquitectura. (Fig. 4)

Para esto, el modo de generar la forma es algo menos confuso y se desarrollará en dos niveles consecutivos, el primero que se establecerá a partir de un primer sistema de relaciones básicas que reducen los significados de las formas arquitectónicas tradicionales, como pueden ser las funcionales, estructurales entre otras, para luego ser desplegados mediante otros sistemas de relaciones con el fin de identificar el sistema general de la forma final.



FIG. 5

Distribución:

El proyecto ha sido concebido como el ordenamiento poco menos concentrado de una estructura de estratificación por planos es decir una superposición indeterminada de niveles de percepción y generación de su estructura formal y constructiva. (Fig. 5)

Estos ordenamientos tratan de dar de por sí los significados respectivos a la casa museo y pueden ser interpretados en un segundo nivel a partir de una diferenciación escalar aparentemente dispersa que intenta colocar en relación la escala pequeñísima de los juguetes con la escala normal del individuo, creando una serie de graduaciones con el fin de orientar al mismo en la lectura formal y espacial de la casa.

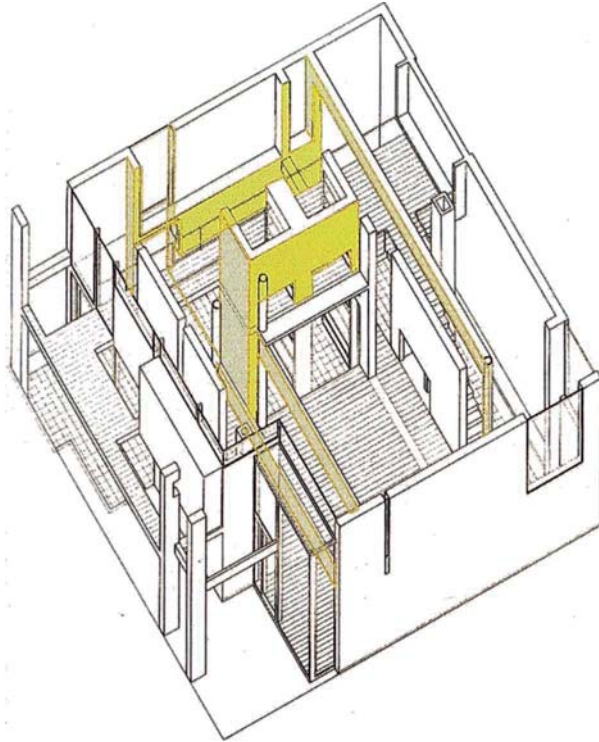


FIG. 4

Configuración:

A la par del ordenamiento poco menos concentrado de una estructura de estratificación, es puesto en juego otra serie de disposiciones desestabilizantes no para darle una imagen simbólica de una casa sino para mantener la tensión entre las posibilidades perceptivas y de circulación al interior.

Así dicha configuración inestable es acentuada por elementos formales como vigas y columnas que luego sirven para remarcar el ordenamiento convencional junto a los demás sistemas de notación formal con el fin de otorgar una configuración general a la forma final.

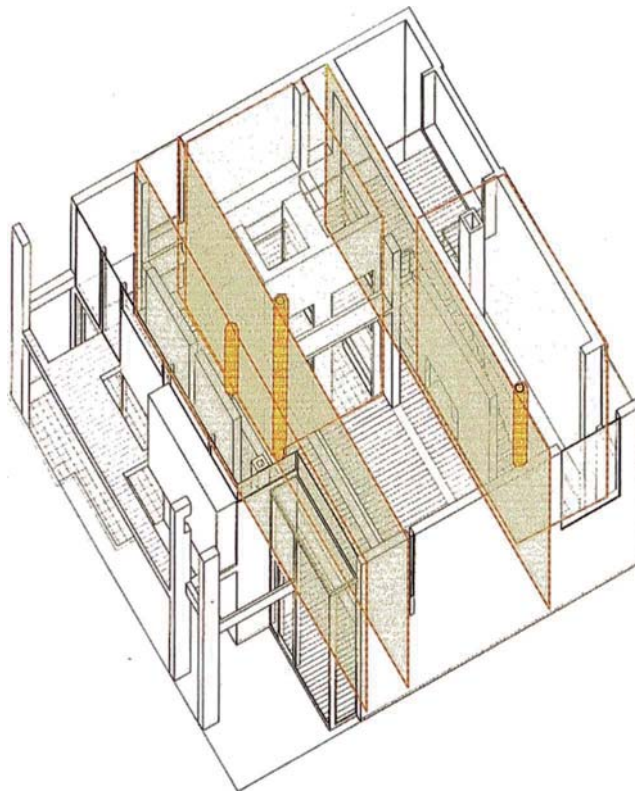


FIG. 7

ESPACIO

Organización:

El reconocimiento literal de de las superficies materiales como planos debe interpretarse como la intencion de exponer la estratificación espacial virtual o implícita producida por el modo como Eisenman racionaliza las formas.

Este es un espacio determinado por estructuras formales que se sobreponen e interactúan en razón de series de ordenamientos entre elementos formales cuyas relaciones derivan de sistemas geométricos y de percepción.

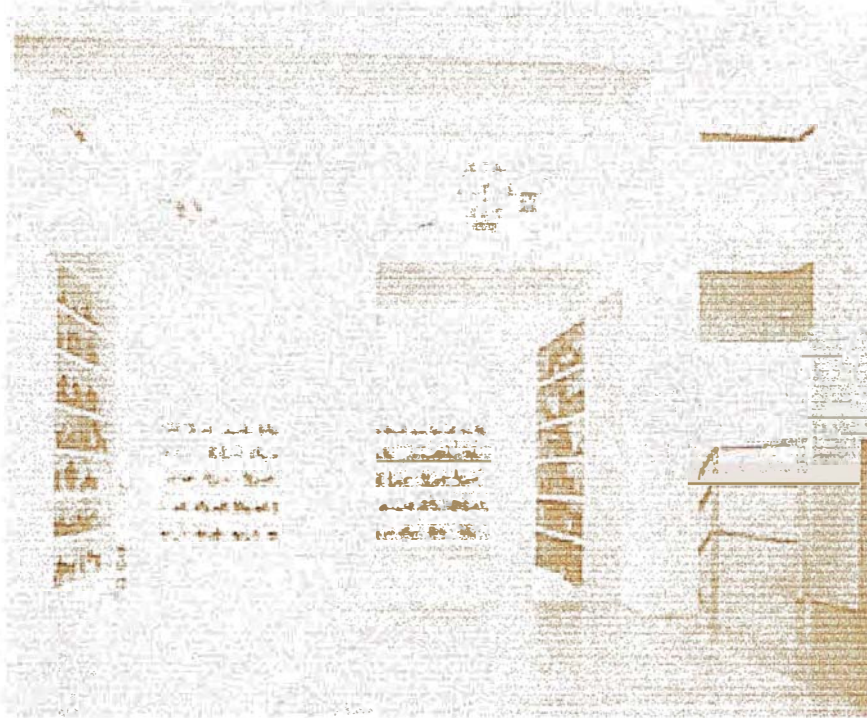


FIG. 8

Legibilidad:

La casa museo puede ser interpretada espacialmente como un volumen principal a doble altura, determinado por dos tipos de distribución una frontal en capas y otra por volúmenes en diagonal.

Una diferenciación escalar intenta relacionar la escala pequeña de los juguetes de la casa museo con la escala del individuo, creando una serie de graduaciones con el fin de orientar al mismo en la lectura formal y espacial.

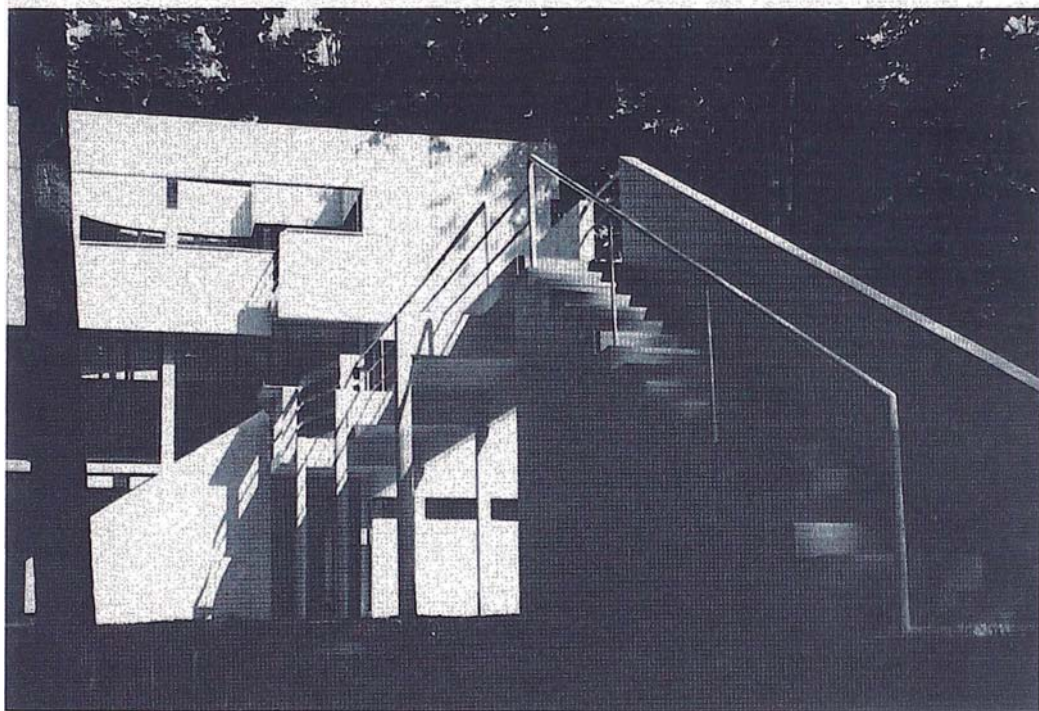
Este es un espacio virtual de elementos de significados reducidos cuyas implicaciones espaciales surgen del intento de separar lo mas posible la estructura del edificio de su relacion tradicional con la forma y el espacio.

2º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso 2.1º

ANALISIS DE UN MODELO DE SIGNIFICACION SEMANTICO:

Ejemplo a analizar: Residencia HANSELMAN



METODO DE SIGNIFICACION SEMANTICO:

Este modelo se basa en el énfasis en la dimensión Semántica y su método contempla aquellos procesos por los cuales los significados arquitectónicos convencionales quedan transformados en unos nuevos a partir de una operatividad conjuntiva de patrones formales arquitectónicos exclusivos que son propiedad del repertorio formal del diseñador.

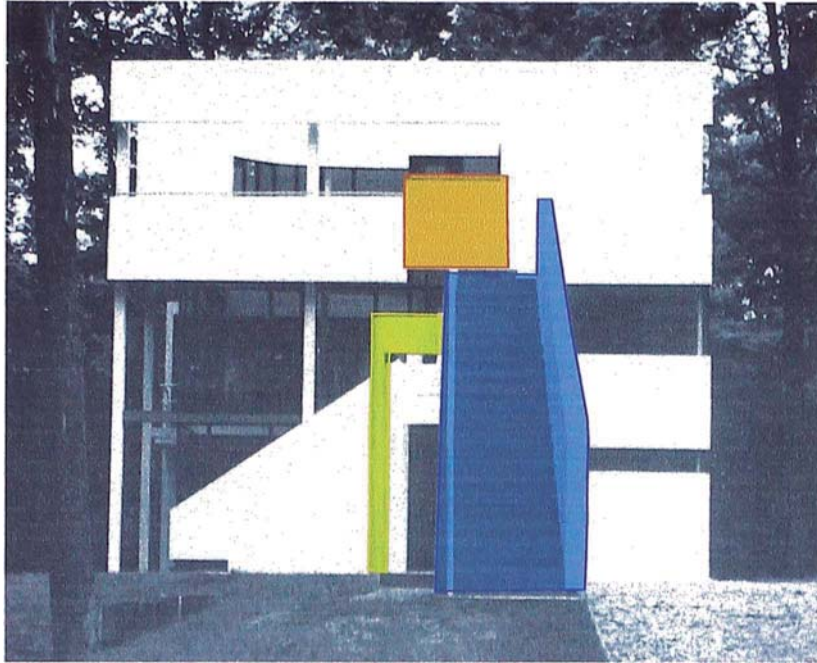


FIG. 1

FUNCIÓN

El planteamiento de Graves para la casa Hanselman no trata de imponer una imagen preconcebida del contexto natural, sino de una propuesta innovadora acentuada por la preocupación de una relación entre arquitectura y cliente.

Accesibilidad:

El ingreso a la casa Hanselman es directo, en este nivel de comunicación se percibe explícitamente las_escaleras, el corredor y el balcón como los elementos que juntos comprometen un alto grado de accesibilidad,

pero mas aun fomentan su función y otorgan el carácter de ingreso a la vivienda. (Fig. 1)

Una lectura más a fondo del ingreso nos demuestra que este tratamiento se resuelve como una manipulación de elementos contrastantes implícitos, que representan una cadena de oposiciones. El resultado de este manejo empieza con una operación de sustitución basado en las diferencias entre el edificio como mediador y el edificio como objeto, es decir entre interior y exterior.

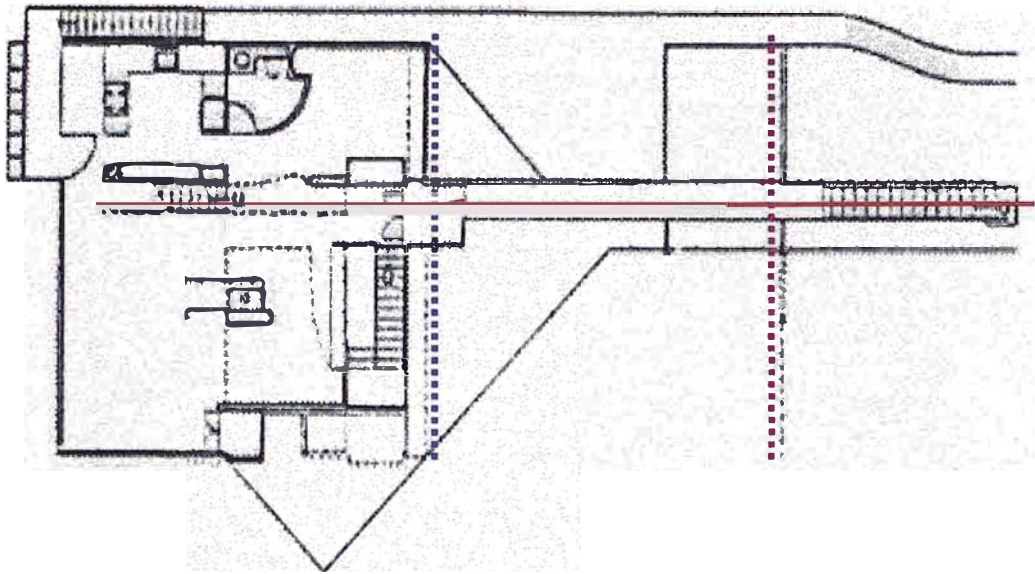


FIG. 2

Recorrido:

Esta operación inicial logra exponer desde el principio hasta el final el ingreso que conecta e interrelaciona las formas y espacios internos y externos. El recorrido general empieza por el acceso simbólico, desde una escalera que se encuentra remarcada por una primera frontalidad o marco de ingreso, sigue por el pasillo elevado, juntos representan la máxima manifestación de esta operación, el recorrido continúa para acercarnos a un segundo frente por el cual se puede ingresar efectivamente a la casa y cuyo sistema interior le permite el desplazamiento hacia cualquier ambiente.

Al igual que el acceso el recorrido está determinado por dicho sistema interior cuyos códigos hacen posible interrelacionar los diferentes elementos, en esta parte el recorrido del edificio queda circunscrito y relacionado por una rotación volumétrica. (Fig. 2)

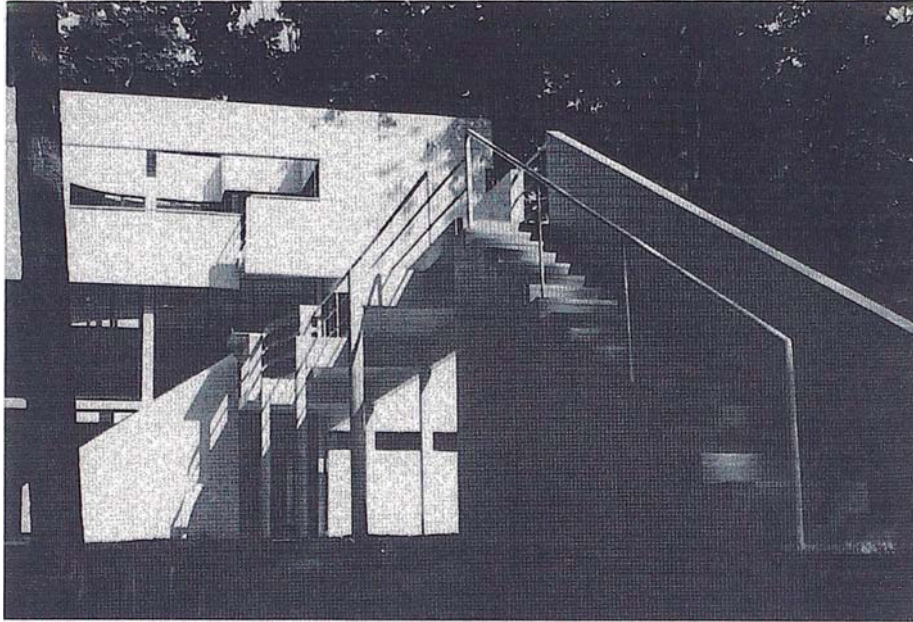


FIG. 3

Uso:

En un primer nivel de significación del modelo semántico usado por Graves, el edificio se considera un objeto en su aspecto comunicativo directo, es decir cumple su función.

Aunque el edificio parezca exagerado con el acceso del artefacto escalera-puente-puerta que surge como un dispositivo accesorio y efímero. (Fig. 3)

No obstante en un segundo nivel Graves hace explícitas el sistema de reglas de prescripciones y Prohibiciones modernista (código) una serie de nociones arquitectónicas contrapuestas en un doble programa de oposiciones entre dos nociones que representan así la oposición de la arquitectura frente al usuario (la función) y la oposición entre arquitectura que modifica la naturaleza (la forma y el espacio), pero que están tanto mas determinadas por las necesidades utilitarias del cliente.

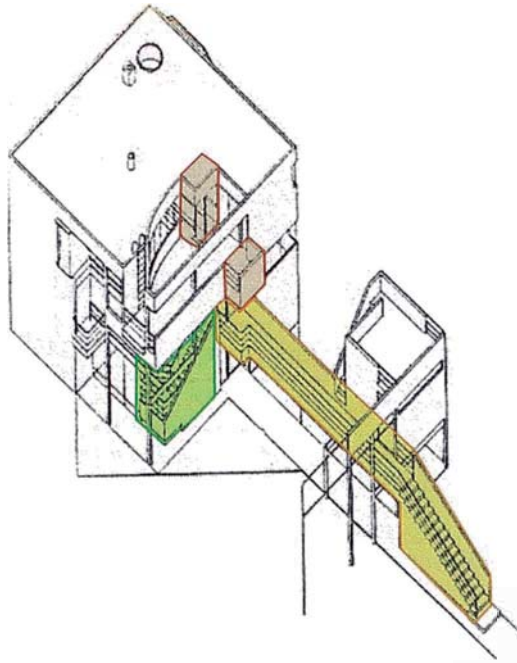


FIG. 4

FORMA

Relación:

En la casa Hanselman las relaciones formales no derivan directamente de las necesidades funcionales, sino de aquello que Graves denomina "aspectos inherentes de la arquitectura", aquellos que podemos percibir a simple vista son los aspectos netamente formales, y que resultan de la combinación de sus propios códigos formales, en este caso Graves ha concentrado la mayor parte de sus esfuerzos en el ingreso, existe una clara jerarquización formal del acceso, pero en los recorridos arquitectónicos ninguno de ellos predomina sobre el otro, sino lo que más bien predomina es una conexión entre ellos, exteriormente la secuencia es: escalera, corredor, ingreso, interiormente: patio, escalera, ingreso, y en el tercer nivel: escalera, corredor e ingreso simbólico. (Fig. 4)

El establecimiento de estos enlaces en general viene determinado por un conjunto de ideas arquitectónicas estructuradas dentro de un marco de referencias, un código arquitectónico que en el caso de Graves es un campo de tensiones dinámicas basadas en series de oposiciones arquitectónicas, como mencionábamos más arriba en la casa Hanselman el énfasis en el acceso representa las contraposiciones entre el exterior y el interior, el primero es un volumen vacío, público y simbólico, el otro es un volumen lleno, discreto y real respectivamente.

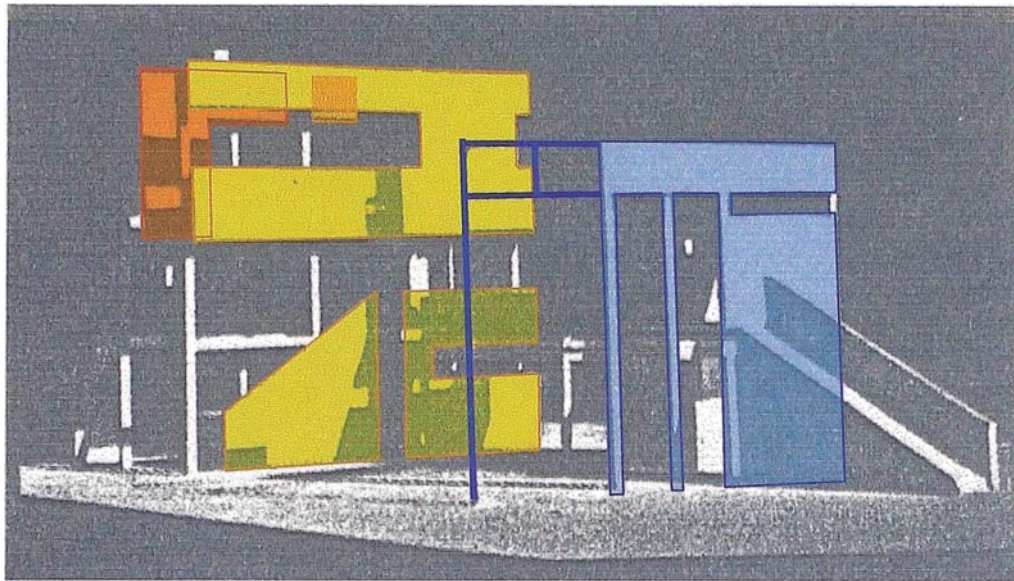


FIG. 5

Distribución

Las necesidades utilitarias de la casa Hanselman han determinado en una primera instancia que el interior se desarrolle en una separación concisa de tres niveles, de abajo hacia arriba partiendo de los jóvenes hacia los adultos, a diferencia de esta, una distribución dividida y disgregada entre lo público y lo privado se puede observar en el conjunto, en este, los dos volúmenes el lleno y el vacío se dividen entre la vivienda y el ingreso, conectados por los componentes disgregados escalera, pasillo y puerta de la fachada de ingreso. (Fig. 5)

Este ordenamiento concentrado y disperso a la vez se encuentra establecido como ya lo habíamos mencionado por los aspectos arquitectónicos inherentes, que en este nivel resultan de la combinación de los códigos estructurales como son los usos, las estructuras y redes físicas y los códigos propios de la arquitectura postmoderna, la manifestación de este ordenamiento presenta al conjunto como una forma aparentemente fragmentada de componentes, ambas series de partes como los componentes del ingreso exterior y los componentes de la fachada del volumen interior exponen las contradicciones de este orden arquitectónico.

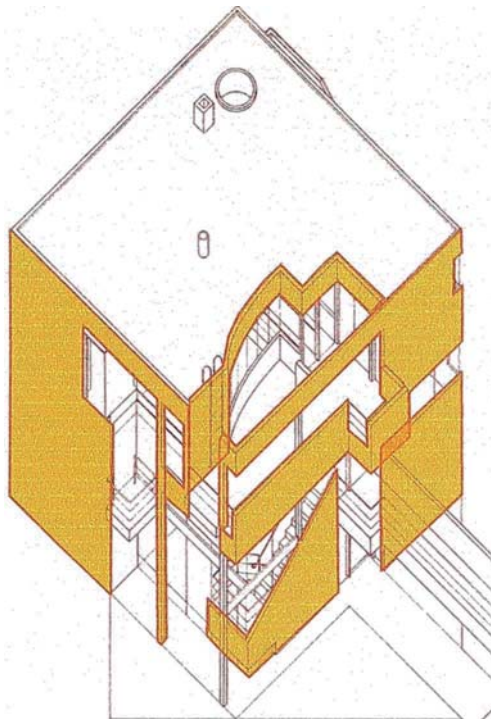


FIG. 6

Configuración:

Las series de partes que conforman los componentes del conjunto que exponen las contradicciones existentes se encuentran configuradas por planos frontales, el ingreso delantero es una primera frontalización endeble y transparente, que luego es contrastada por una distribución en capas del volumen interno de la vivienda, estas exponen una calidad bidimensional muy acentuada, a manera de un origami evocan un aura de cartón de superficies complejas y que prácticamente escapan a la representación de la organización principal de la casa. (Fig. 6)

Estas manifestaciones representan la transformación de ideas y formas tomadas del "Guardado arquitectónico" que es el segundo y más gravitante de los "aspectos inherentes de la arquitectura" y que son tomados de la arquitectura clásica y más recientemente de la arquitectura moderna que representa un cambio donde se abandonan, se mantienen y en el que finalmente se incorporan nuevos códigos a la arquitectura.

Para Graves el uso de las citas extraídas del "Guardado arquitectónico", que comprenden la arquitectura y el arte Clásico, la pintura Cubista y Moderna, la arquitectura Moderna y finalmente la naturaleza; son usados de un modo particular para componer las ideas e imágenes que sean propicias para expresar la belleza y la naturaleza de la arquitectura. Con esto Graves intenta indicar que las oposiciones que vinculan los códigos arquitectónicos con el edificio como mensaje pertenecen tanto a la cultura y a la naturaleza y son parte de ella.

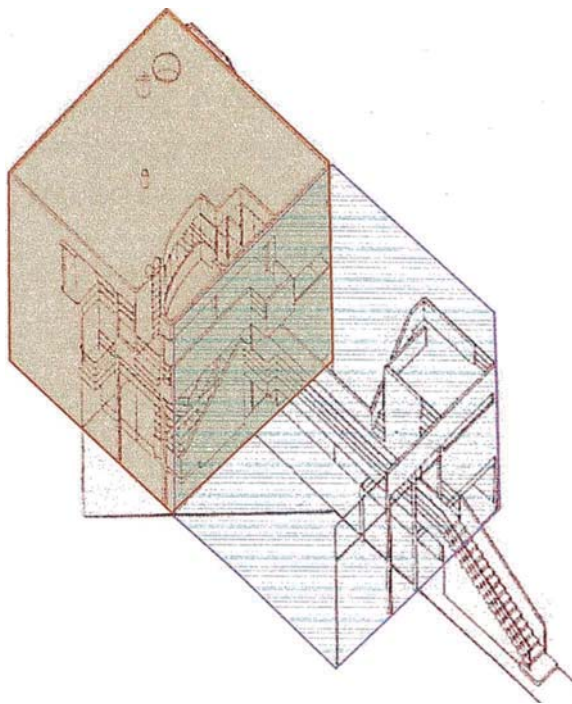


FIG. 7

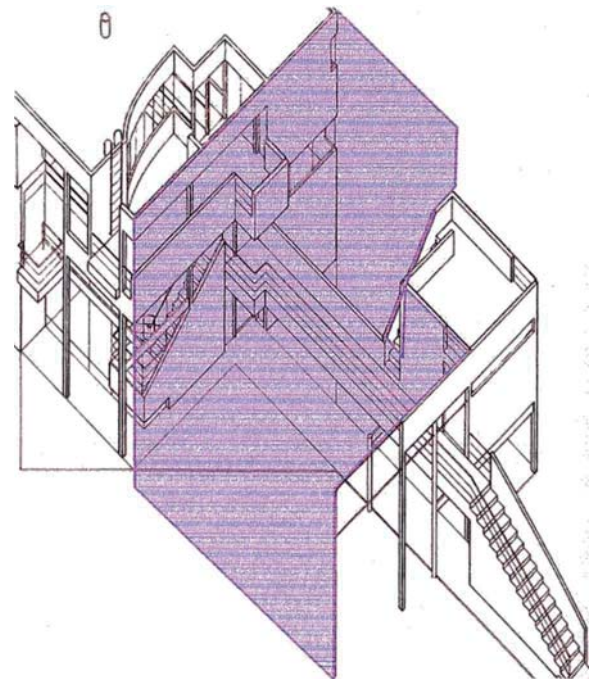


FIG. 8

ESPACIO

Organización:

Así como en la forma en el caso del espacio desarrollado por Graves este se puede ver como las manifestaciones de los códigos, más las ideas o formas tomadas del "guardado arquitectónico" que se despliegan para conservar o regenerar su concepto de arquitectura. (Fig. 8)

Si en la distribución formal los volúmenes que constituyen el conjunto de la vivienda representan los elementos contrastantes de la estructura formal entre lo público y lo privado, en la organización de los espacios se expresa con la relación entre naturaleza y arquitectura, es decir entre el volumen exterior y el volumen interior respectivamente.

Graves detecta dentro de las cuatro áreas antes mencionadas, la arquitectura y arte Clásico, pintura Cubista y Moderna, arquitectura Moderna y la Naturaleza, nociones puntuales y pertinentes a su manejo del espacio; del cubismo asume las nociones más desarrolladas de dualidad y pluralidad, Dicha dicotomías dentro/fuera por ejemplo representan para Graves la noción de oposición (dualidad) que al combinarse con otras constituyen el código (pluralidad). (Fig. 7)

Y del arte y arquitectura clásica adopta el concepto de naturaleza porque él lo encuentra más íntimamente relacionado con la arquitectura, a partir de ambos redefine un nuevo concepto de espacio entre arte y arquitectura modernos estableciendo una nueva relación entre arquitectura y naturaleza, mientras las primeras nociones proporcionan los códigos que establecen el orden de los espacios, los segundos establecen las relaciones entre naturaleza y arquitectura relacionados con el concepto belleza clásica.

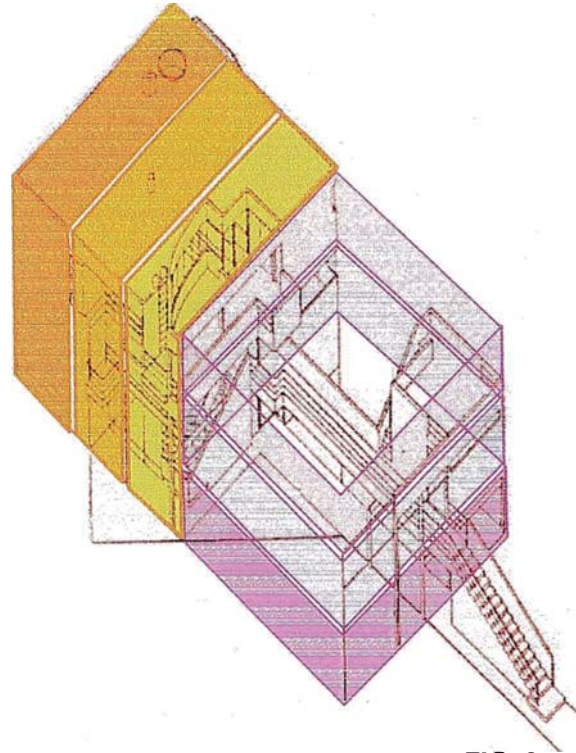


FIG. 9

Legibilidad:

De la arquitectura moderna Graves adopta el volumen cúbico y lo contrasta con el espacio estratificado de la arquitectura clásica.

Del mismo modo Graves al desarrollar este contraste entre arquitectura clásica (belleza) y pintura clásica, encuentra nociones de un alto grado de espacialidad como el de la estratificación de planos del espacio, y de la luz como coordenadas del espacio estructurante. (Fig. 9)

La lectura dual de los volúmenes, un volumen" cerrado interior y otro volumen abierto exterior, es una lectura superficial que demuestra que las erosiones en las superficies y en el volumen no van mas allá del espacio propio de la vivienda.

Aunque en la casa Hanselman no se percibe de golpe, los planos y el volumen que determinan áreas para las formas arquitectónicas en relación con las formas naturales, estas solo pueden explicarse mediante una operación adicional el uso de la metáfora que

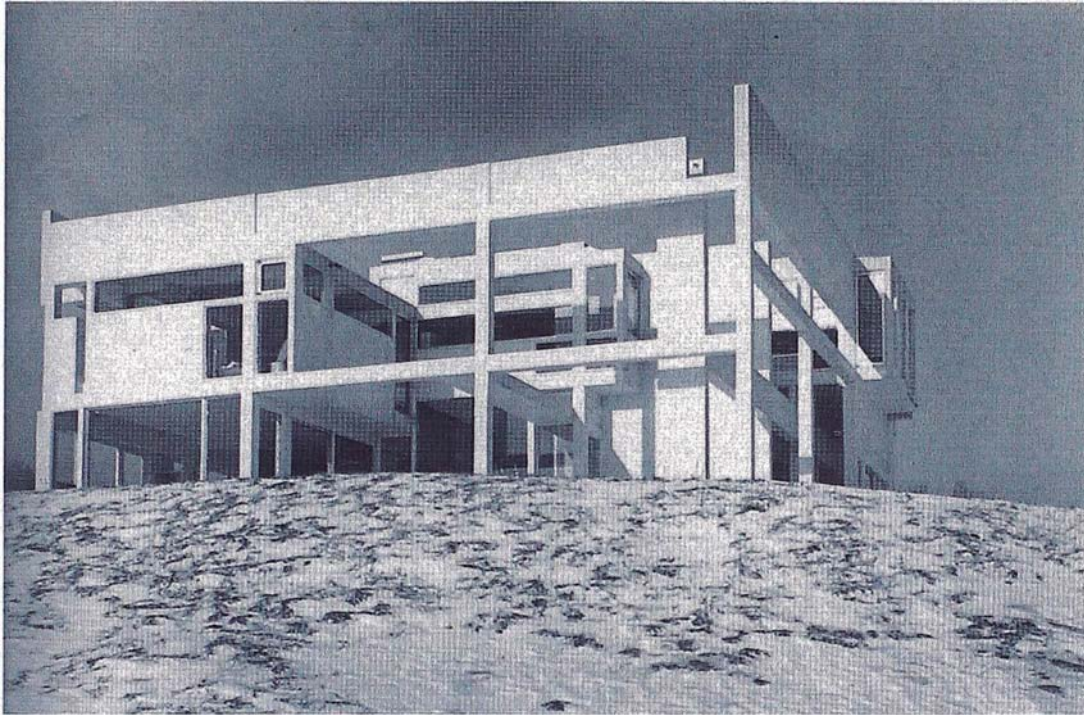
A su vez Graves siente más afinidad por la noción clásica de Naturaleza (belleza) y la relaciona con la forma arquitectónica de múltiples maneras introduciendo necesariamente la metáfora como una operación de sustitución de las formas naturales por las formas arquitectónicas, que le permite entender la base de la arquitectura como un sistema de operaciones primarias que sigue presente.

2º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso 2.2

ANALISIS DE UN MODELO DE SIGNIFICACION SINTACTICO:

Ejemplo a analizar: **Casa II**. Vermont. EEUU.



METODO DE SIGNIFICACION ARQUITECTONICA 2:

Es el proceso que se inicia estableciendo las relaciones entre las formas que le proporcionaran significado al objeto arquitectónico, en esta etapa del proceso sintáctico los elementos pasan por una etapa de transformación es decir de un nivel de significación profundo a un nivel superficial el cual definirá la forma final. Este proceso completa la etapa de reducción del significado excluyéndolo por completo de la dimensión Semántica.



FIG. 1

FUNCIÓN

En esta casa se presenta la ausencia de un "nivel conocido" ya que no existe relación con ninguna referencia externa o contexto. (Fig. 2)

Solo se establecen tres nexos con la realidad que contribuyen a su comprensión, ello se efectúa mediante la reducción de tres nociones básicas en el nivel de comunicación.

1. Reducción de la noción de Uso:

La exclusión de un primer nivel de significación en el modelo de comunicación, parte de considerar un marco de referencia donde la forma arquitectónica solo se relacione con la forma arquitectónica; así el edificio se puede contemplar como un objeto neutral (puede ser una casa), en el que la accesibilidad, el recorrido y el uso aparecen prácticamente incidentales, se establece solo un primer nexo con la realidad, es decir que al menos sirva para habitar, sin cumplir íntegramente su función básica de comunicar.

Es en un segundo nivel de significación que se sostiene este nexo con la realidad, porque hace explícitas el sistema de prescripciones modernista (código) inducido por un sistema de ordenamiento más complejo. (Fig. 1)

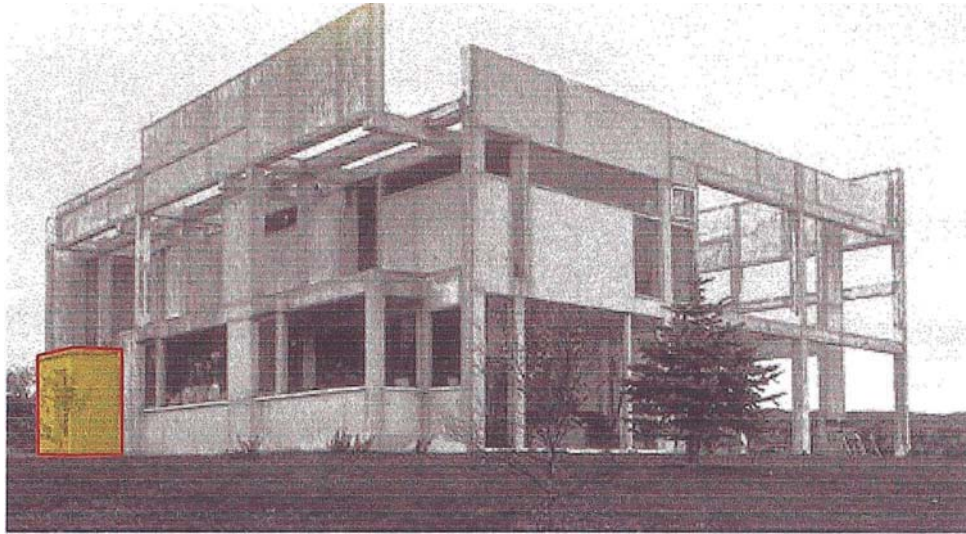


FIG. 2

1. Reducción de la noción de Accesibilidad:

Partiendo de esta formulada exclusión en el primer nivel de comunicación, la accesibilidad es neutralizada a partir de un solo nexo con la realidad, el circunstancial, es decir que al menos se puede ingresar a la casa por algún lado, sin la intención clara de comunicar su acceso.

Esta reducción solo es posible a partir de la aplicación de otra referencia a la arquitectura moderna, "la arquitectura de cartón" es una maniobra que tiende hacia la abstracción, suspende todo nexo eliminando toda intención estética y estilística, para al final hacer implícita toda acción comunicativa. (Fig. 2)

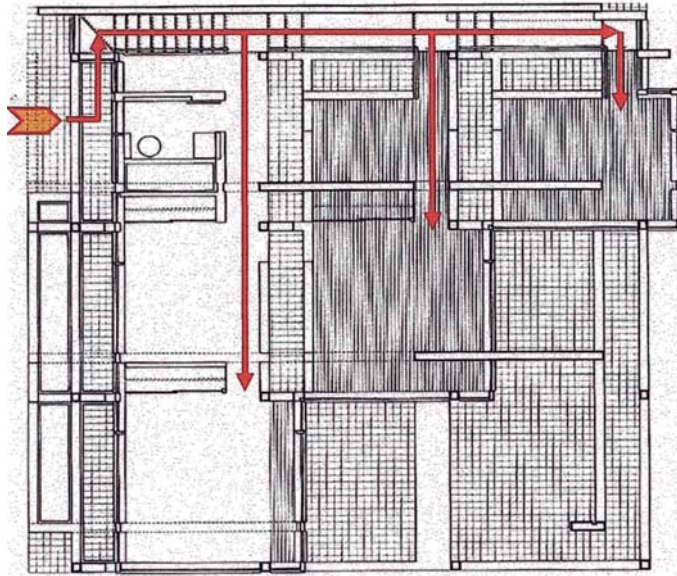


FIG. 3

1. Reducción de la noción de Recorrido:

En el nivel de comunicación, el sistema de circulación se puede describir como neutral y vinculado básicamente a una distribución de planta libre al nivel de ingreso, luego tanto los desplazamientos en el primero como en el segundo pisos son en desniveles y evidentes y dependen de la ubicación de los muros y las columnas que finalmente guían las visuales hacia el exterior. (Fig. 3) atribuir

En un segundo nivel tanto las columnas como los muros son los elementos gramaticales que hacen posible dicha movilidad y cuya organización algo recargada se sostiene a partir de un discurso sobre los motivos del proyecto.

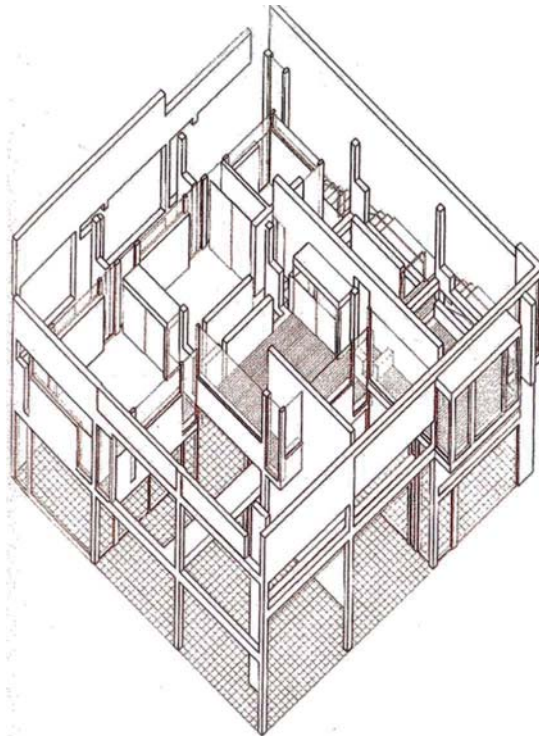


FIG. 4

FORMA

En este caso se introduce la idea de un proceso de generación formal lingüístico definido por Chomsky mediante el cual el lenguaje se ve más como una potencial generador de las relaciones formales, que en el caso de Eisenman sirve para excluir las referencias externas y elaborar un marco de referencia formal, en el que la forma solo se relacione con la forma.

Relación:

Todo el edificio pueda ser visto como un conjunto sobrecargado de unidades redundantes, en el que no existen componentes y todo queda definido por la manifestación de un sistema de movimientos complejos como generador de la forma arquitectónica así como de su significado. (Fig. 4)

En este caso, para establecer un nuevo sistema de relaciones es necesario efectuar una separación definitiva del concepto tradicional de arquitectura, así se sustituye los significados de la forma con los requisitos exteriores por un sistema de relaciones internas doble, el primer sistema organiza las unidades generales y la trascendencia de sus combinaciones determina la disposición esencial, el segundo sistema determina el carácter generativo del conjunto manifestando de modo preciso tanto los elementos de cada sistema como las relaciones entre ellos.

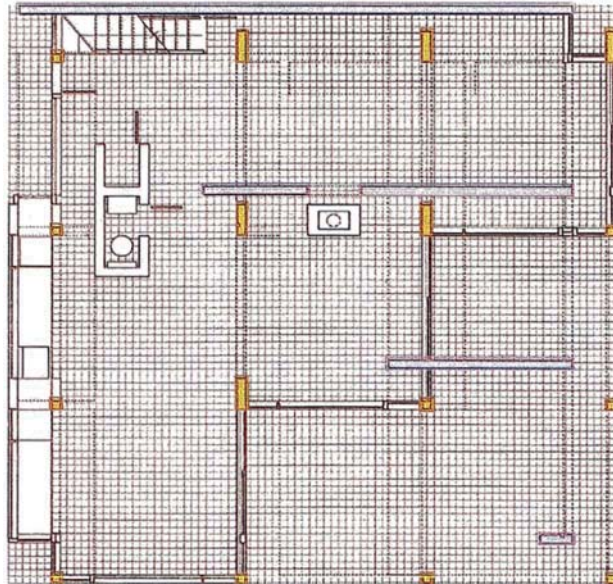


FIG. 5

Distribución:

El ordenamiento formal se concentra a partir de un patrón general, bajo dos sistemas de relaciones, el primero permite la disposición de los tres sistemas generales de unidades regionales y el segundo es generativo y determina el ordenamiento y la relación de los elementos mediante series de movimientos implicados, por los cuales ambos proporcionan el soporte para generar toda la forma específica. (Fig. 5)

En un segundo nivel el resultado de esta conjunción de complejas relaciones es generada en una serie ordenada de capas, desde un determinado plano de referencia real o conceptual que vinculan la estructura profunda con determinada columna o pared y queda manifestado realmente por las marcas efectuadas en los elementos por dichas relaciones.

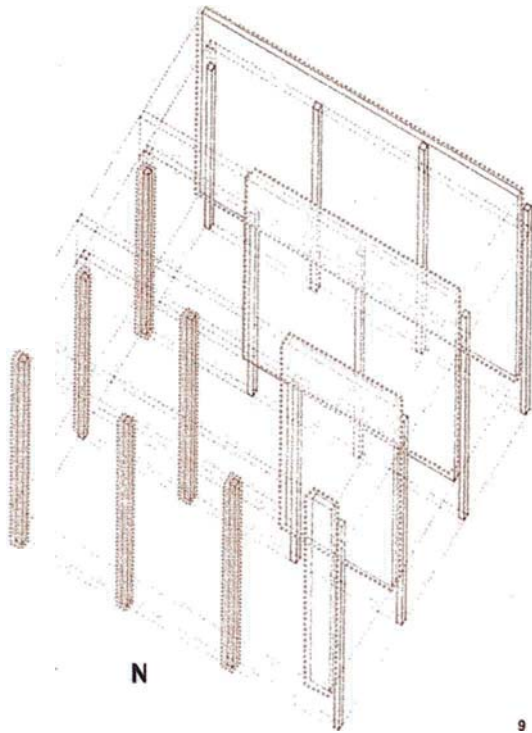


FIG. 6

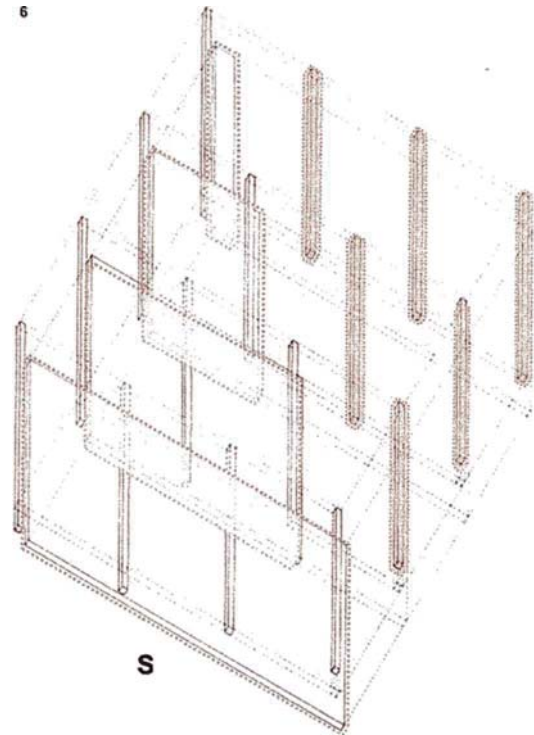


FIG. 7

Configuración:

El producto de esta distribución determina una cierta configuración asimétrica y en diagonal que queda marcado en el plano superficial, Eisenman no solo la asume como producto final sino como estructura potencial para revelar las operaciones que generaron la forma arquitectónica.

Esto es posible en un segundo nivel y recurriendo al desarrollo de la noción de nivel profundo o conceptual, Eisenman adiciona una segunda noción, la de estructura profunda doble, la cual le permite manifestar las operaciones que generaron la forma final, esta estructura no es posible de ser percibida directamente sino bajo una secuencia de interpretaciones amparadas en la noción de ambigüedad conceptual que se establece esencialmente en un estado de tensión entre dos conceptos

Esto se evidencia cuando se ilustra uno de los aspectos del nivel profundo entre la columna y el muro, cuando los muros portantes se pueden interpretar como un dato, de alguna manera las columnas se pueden ver como un residuo, y cuando las columnas se puedan interpretar como referentes neutros, el muro portante se puede interpretar como una ambigüedad entre la columna y el muro. (Fig. 6)



FIG. 8

ESPACIO

Organización:

El esquema primario del espacio es unitario y su ordenamiento general determinado de manera directa por el despliegue de los tres sistemas físicos de línea, plano y volumen, mediante los cuales cualquier condición espacial puede estar descrita por su borde o su centro, estos se encuentran dispuestos al igual que en la distribución formal de acuerdo un determinado orden. (Fig. 8)

Las condiciones de la elección de este determinado orden son arbitrarias aunque todas dependan en el fondo de una estructura subyacente que conforme continúen los movimientos de los sistemas de relaciones producirá un nivel de información determinado para su transformación en un espacio real.

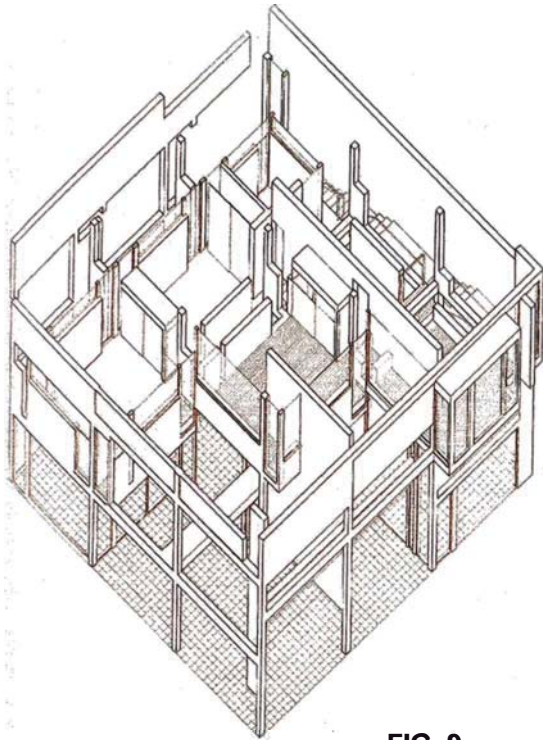


FIG. 9

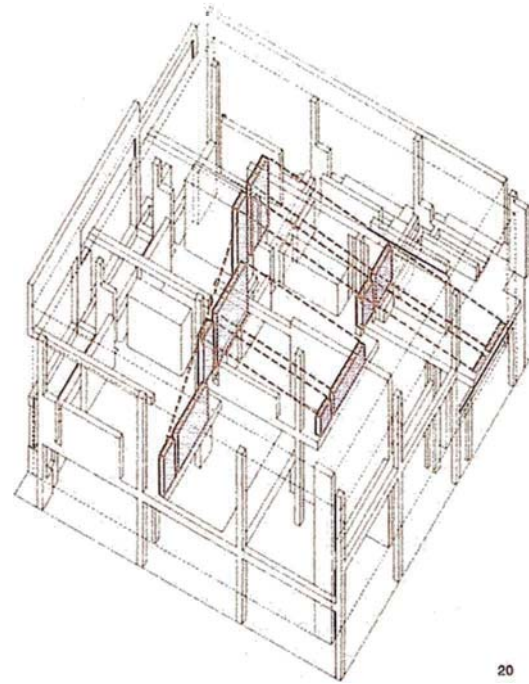


FIG. 10

20

Legibilidad:

Aunque la organización originaria del espacio sea unitaria, la legibilidad en la lectura del espacio mediante las definiciones de nivel profundo y nivel superficial es difusa; ella se debe a que de manera general el volumen de la casa puede aparecer como erosionado. Esta apariencia es producida por los movimientos de los sistemas formales iniciales entre los cuales se produce primero una distribución del espacio en capas, le sigue otras dos series de distribuciones en volúmenes, una como lectura espacial positiva o volumétrica en si y la otra es la lectura negativa o de vacío. (Fig. 9)

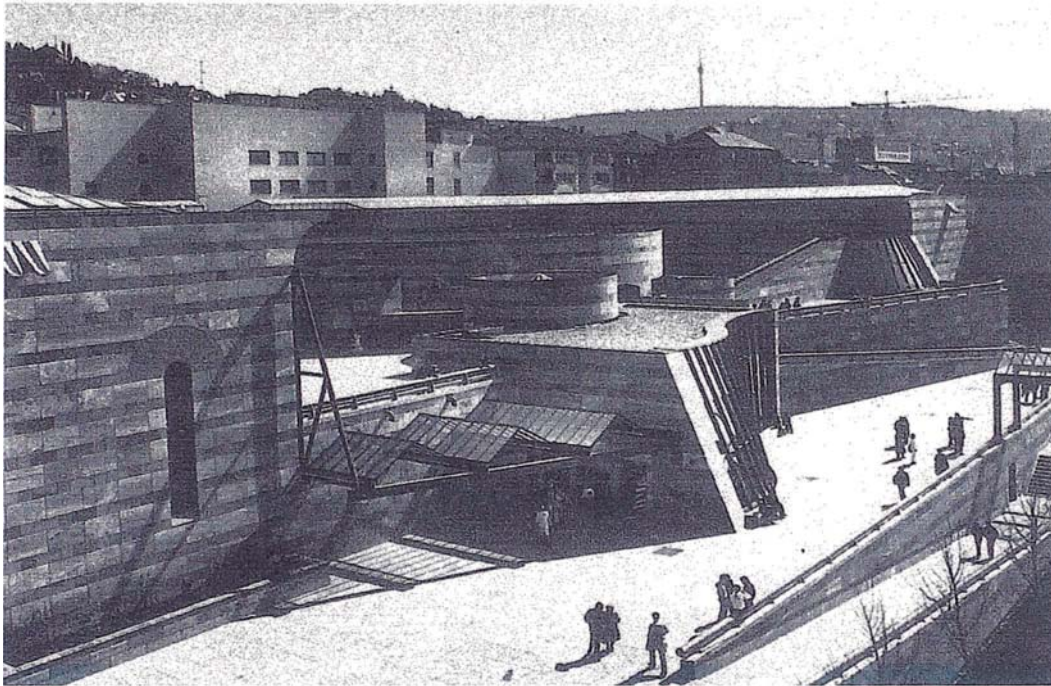
Mediante la lectura de una ultima definición de nivel profundo "la estructura profunda doble" nos permitirá el uso del nivel superficial como estructura potencial capaz de revelar las operaciones que generaron la lectura final del espacio de la casa dado a entender. Para esto en la casa II Eisenman se vale de la noción de ambigüedad conceptual que significa poner dos interpretaciones conceptuales en constante tensión las cuales reproducen de forma global una serie de capas moviéndose de afuera hacia adentro. (Fig. 10)

3º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso 3.1

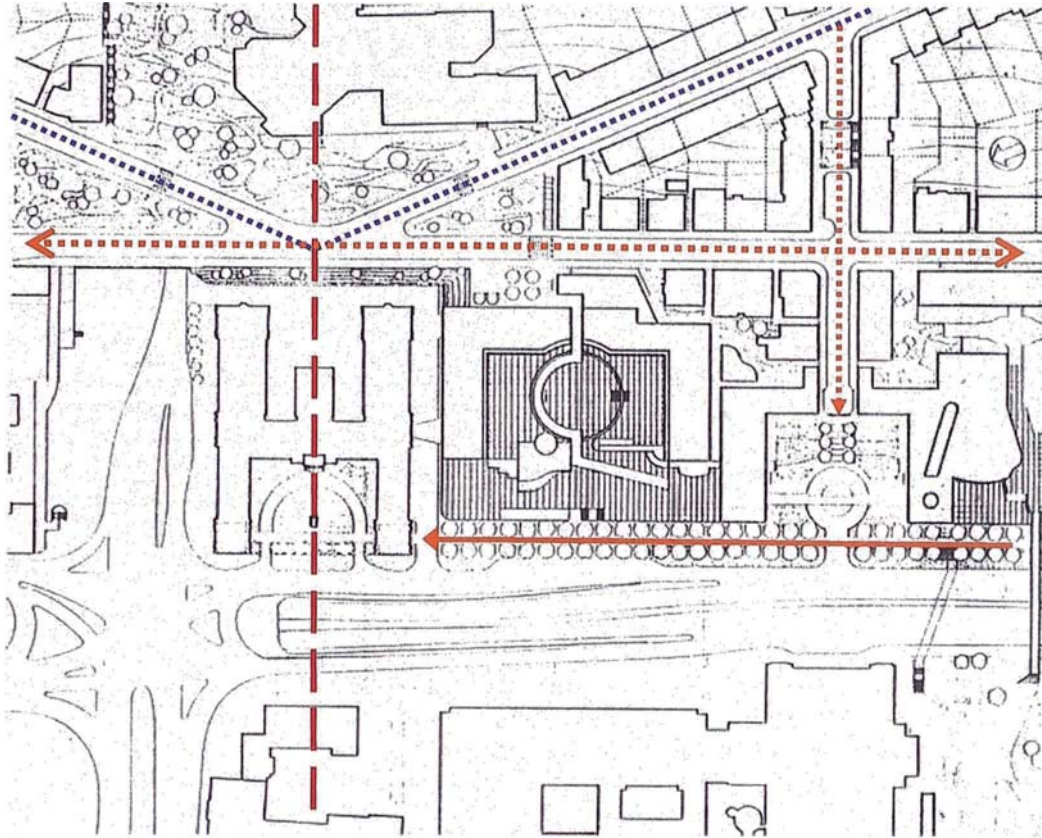
ANALISIS DE UN MODELO TIPOLOGICO:

Ejemplo a analizar: **Staatsgalerie y Chamber Theatre.**



METODO DEL COLLAGE URBANO:

Es aquel método que consiste en la superposición tipológica de dos edificios urbanos, este tipo de collage urbano se produce entre los modelos más representativos que provienen de la polémica entre lo moderno y lo antiguo dependiendo del contexto que es específico y necesariamente histórico.

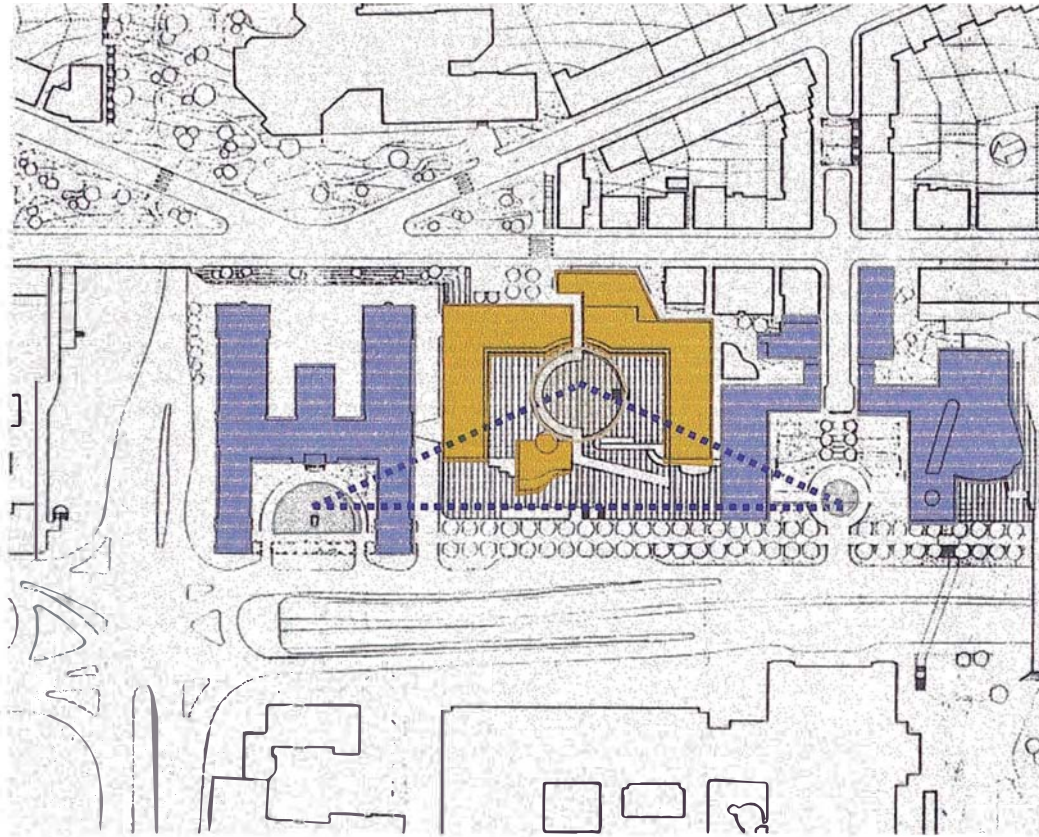


EMPLAZAMIENTO:

Posicionamiento:

La ubicación está predeterminada por el entorno físico e histórico y es colindante y medianera en relación a los antiguos edificios más importantes a los cuales se incorporará respetándolos de sobremanera, buscando su propia identidad en el lugar.

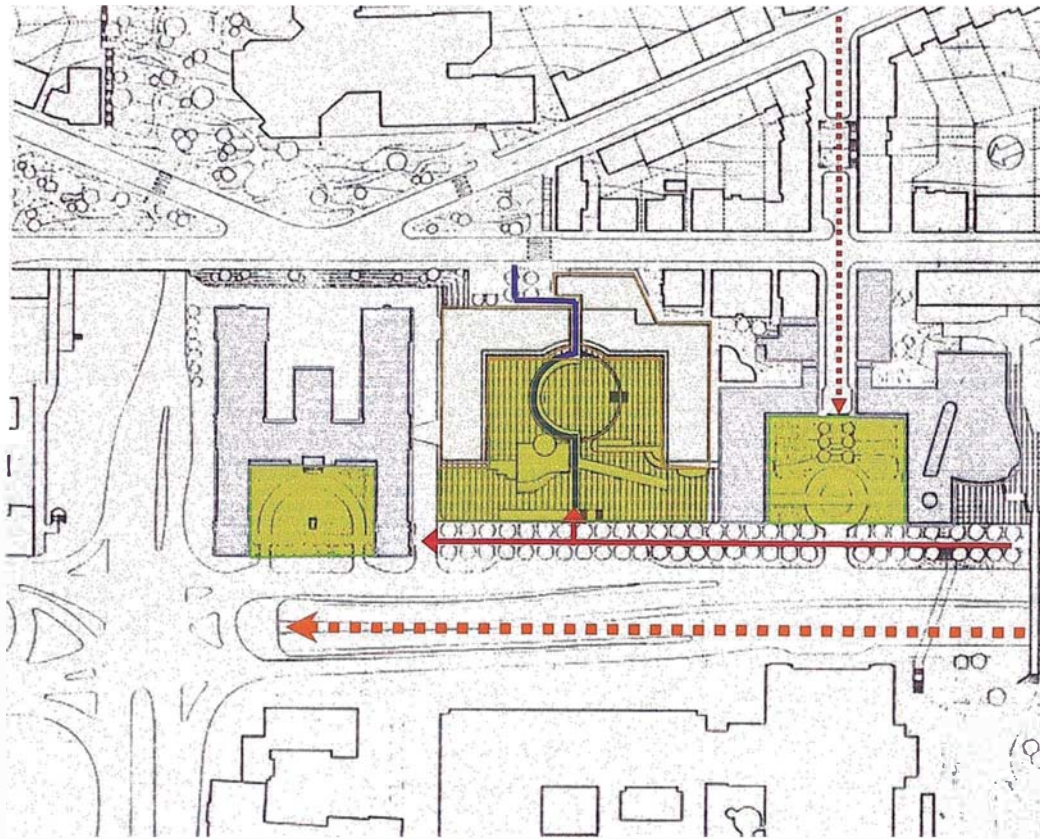
La primacía del lugar la tiene un edificio clásico en esquina la Staatsgalerie, cuya manzana se encuentra interrumpida por una calle o pasaje que se adentra y remata en un atrio abierto conformado por dos edificios hacia la avenida Konrad Adenauer, de este modo el conjunto de la manzana en general a pesar de ser una serie de edificios puestos en hilera, son las fuerzas del lugar las que finalmente condicionan el posicionamiento y el carácter de cada uno.



Asentamiento:

El establecimiento del conjunto se organiza en base a una triangulación básica determinada por el asentamiento de los edificios vecinos, caracterizados a su vez por una tipología de planta clásica central y simétrica.

Debido a su situación de colindancia con los otros edificios esta predetermina un asentamiento de tipo invasivo por la cual se despliega el conjunto tratando de ocupar por un lado la totalidad del terreno y por el otro ajustándose a la tipología de la planta clásica.

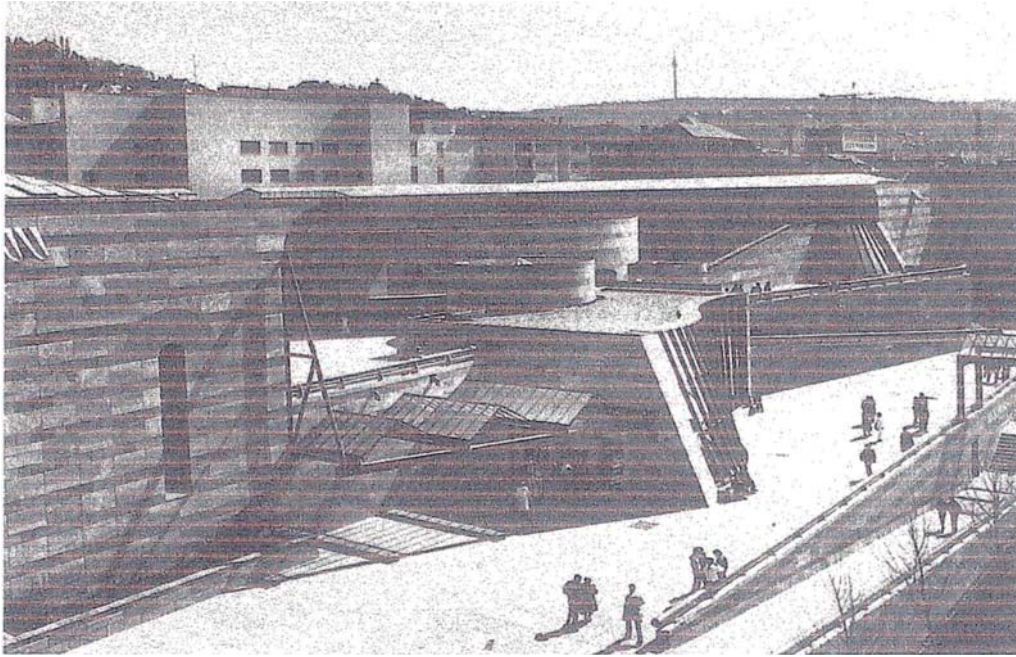


Conectividad:

El carácter de los edificios esta determinado principalmente por la calle principal, la avenida Konrad Adenauer, pero además dos circulaciones irrumpen la manzana configurándola, una tangencialmente y a lo largo, la otra adentrándose transversalmente, ambas se conectan y conforman por un lado lateralmente una alameda que conecta peatonalmente los ingresos principales de los edificios pero los obliga a retirarse, por el otro un pasaje penetra la manzana y remata en un gran atrio abierto conformado por dos edificios con vista a la avenida principal.

La larguísima alameda obliga al retranqueo del conjunto en dos partes una con respecto a la alameda principal y con lo cual respeta el alineamiento y el carácter de los edificios vecinos con frente a la alameda, el otro es el espacio propio del atrio interior el cual es manejado de modo especial con el uso de formas y espacios adecuados para la conformación del conjunto.

Debido al espíritu simbólico que el contexto posee se hará necesario utilizar el lenguaje clásico del lugar con la consecuente jerarquización de los elementos, este resolverá la organización del conjunto y junto a otras elaboraciones Stirling rescatara del lugar histórico su significación cultural y la traducirá a su manera como las fuerzas del lugar.

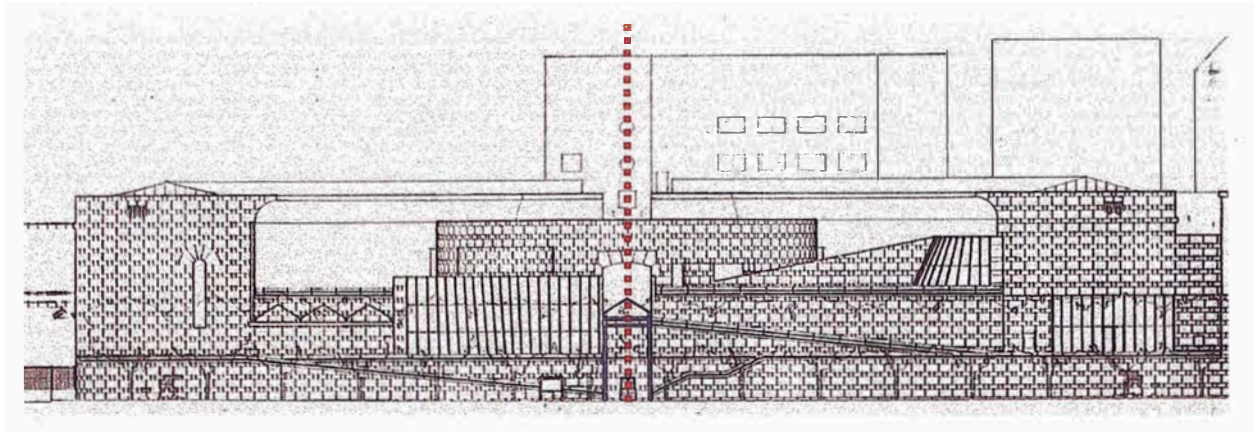


FUNCIÓN

Uso:

En un primer nivel de significación, el edificio expresa un carácter expositivo algo complejo, esto lo logra evocando las imágenes de figuras históricas y tipologías en las formas y detalles del edificio procurando así comunicar su uso y significación.

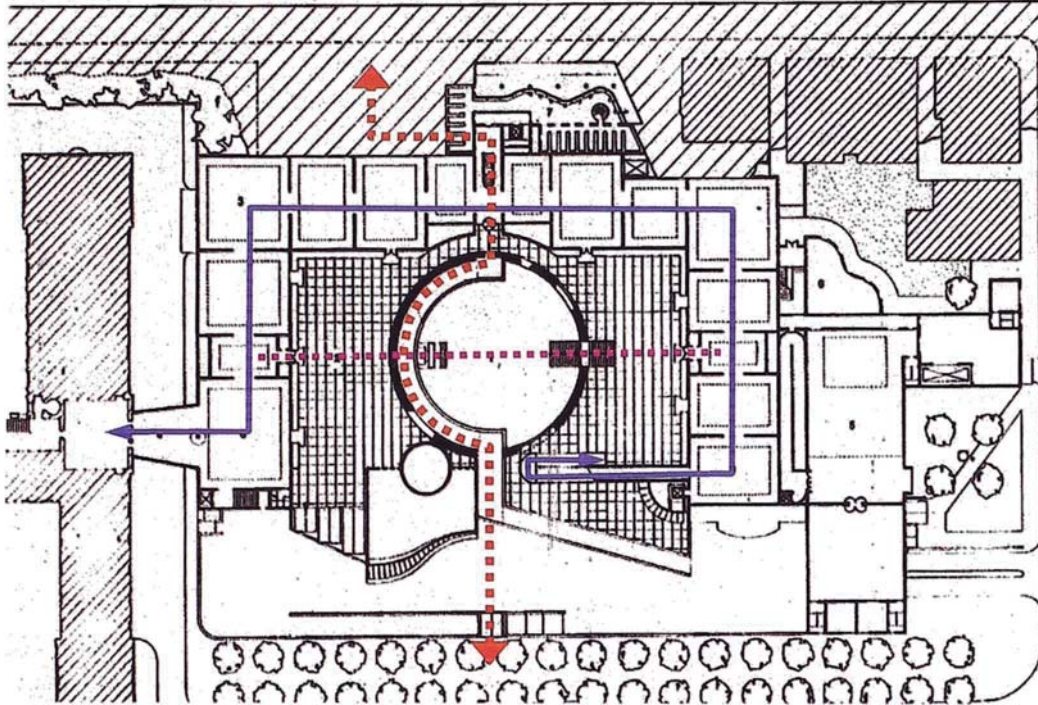
Tanto los elementos del programa así como los elementos de la composición guardan una relación escrupulosa con la parte del conjunto que les corresponde y ambos deben ajustarse a lo que Stirling percibe como función global, que en el fondo pertenece a la idea básica del edificio como museo.



El Acceso:

La disposición Clásica que intenta ratificar la simetría total de la forma a través de un eje principal indicado tenuemente por un portal metálico de ingreso, es disuelta por una acumulación adecuada de elementos heterogéneos que cumplen diferentes funciones y que finalmente son enmarcados por dos componentes básicos o genéricos de la simetría, que en este caso son las dos hileras de las galerías y la rotonda central.

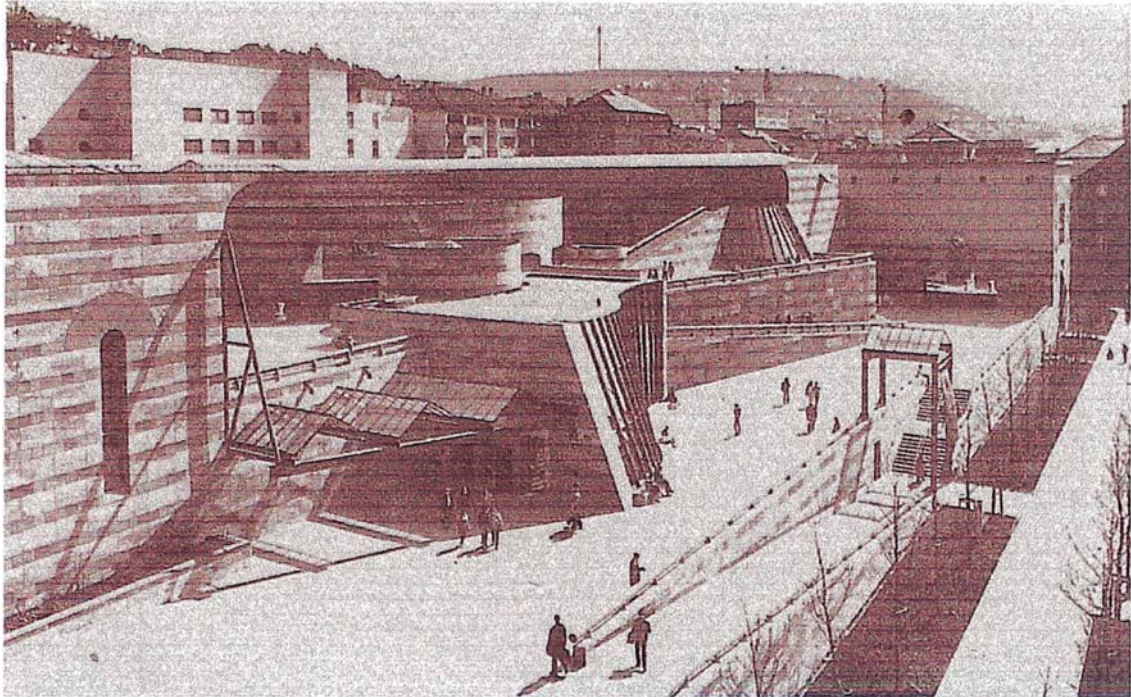
Esto solo se puede identificar en un segundo nivel de significación donde el esquema clásico es reemplazado en la parte de la entrada por el la planta libre modernista y cuyo conjunto de propiedades geométricas mantiene la configuración formal general, con el fin de vitalizar el conjunto.



Recorrido:

En total tres circulaciones conectan y reparten el conjunto entero, el de las galerías propias, la exterior que empieza por el ingreso pero que en realidad no accede al conjunto sino que es mas bien paseo urbano incrustado en el conjunto y la transversal que conecta el espacio abierto de la rotonda con las galerías hundidas en el segundo nivel.

Por un lado la disposición Clásica de la forma a través de un eje principal, que empieza en el ingreso, conecta tanto la circulación propia de las galerías en forma de U con la antigua Staatsgalerie como con las terrazas que se encuentran a nivel intermedio entre el ingreso y la rotonda, estos ambientes se hallan dispuestos en una secuencia de espacios periférica y organizados a partir del vacío central de la rotonda.

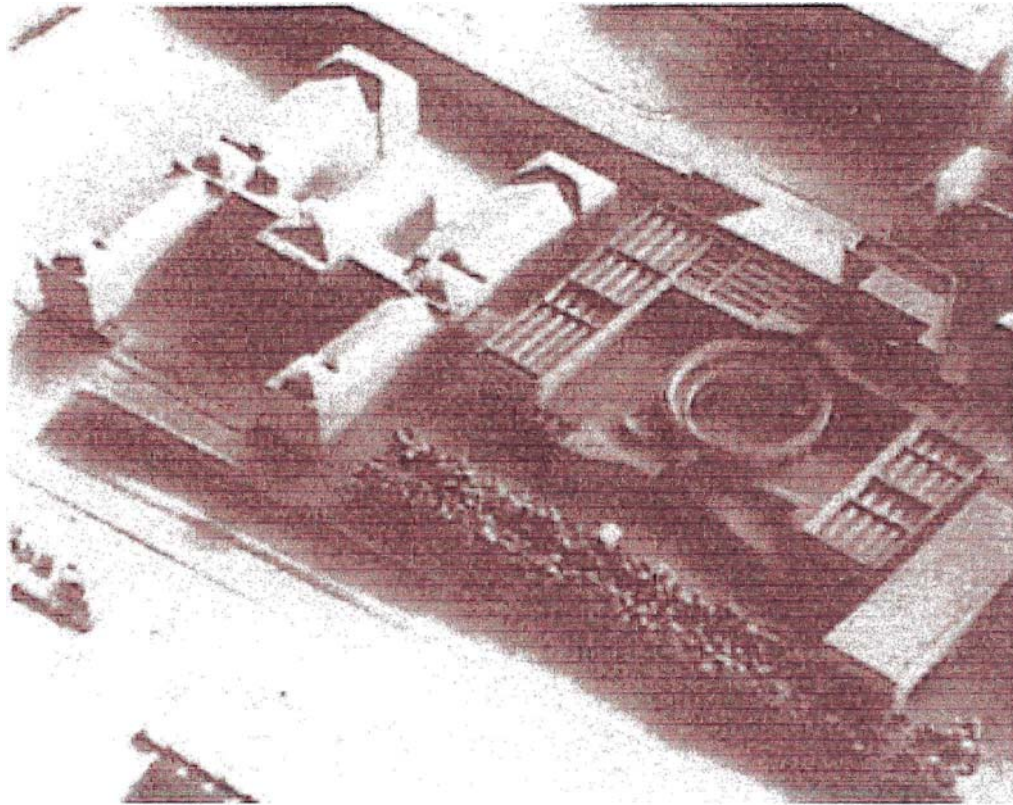


FORMA

Relación:

En el nivel comunicativo las relaciones no se pueden percibir directamente y más bien son algo complejas, aunque se trata de un conjunto simétricamente organizado y jerarquizado lo más plausible son los retranqueos y los empujes a los que el conjunto se encuentra sometido.

En un segundo nivel se puede ya identificar la yuxtaposición de dos ordenamientos, la de la planta en U clásica de las galerías y la planta libre del foyer de ingreso al conjunto, ambas son las que en última instancia determinan la composición final del conjunto, esto es posible a partir del uso por Stirling del Bricolage como técnica para entrelazar el pasado con el presente, mediando con esta, la antinomia básica formada por los sólidos urbanos y el vacío público.



Distribución:

Aunque en el nivel de percepción el principio clásico de la simetría total impuesto al conjunto aparezca de forma algo compleja, se ha logrado mantener una distribución concentrada por la cual se trata más bien de vitalizar y dramatizar la parte de la forma que da cara al centro de la ciudad para que contraste con la otra, en razón de los dos mundos que requiere el programa, es decir entre la ciudad tradicional y la urbana.

En estas circunstancias subyace a dicha ordenación una dispersión resuelta en parte por una tensión entre el ordenamiento clásico del conjunto y la distribución libre del foyer, esto por intermedio de la rotonda ubicada al centro, que en vez de actuar como un elemento de ordenamiento del conjunto se encuentra como una parte accidental y es más bien vaciado de toda intención presentándose como un obstáculo al recorrido peatonal del conjunto.

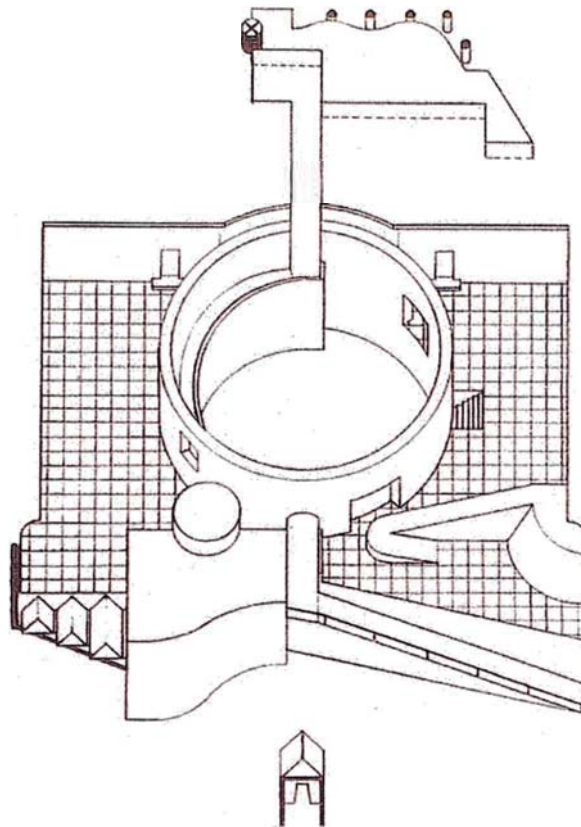


Configuración:

Por un lado con los alcances de la distribución resultante que expresan una aparente asimetría, es posible garantizar que cada elemento mantenga las propiedades geométricas de la configuración general y las comprendidas en su integridad, esto permite a la vez que debido a la situación accidental de la rotonda, ella imprima al conjunto efectos estéticos y espaciales interesantes al conjunto

Así mismo la técnica por la cual Stirling utiliza una membrana histórica como envolvente del edificio le permite encajar un lado de su edificio en el contexto, que luego despedaza en el otro lado.

A estos efectos le sigue una última operación, la modificación que actúa como una inversión final, cuya operación convierte los objetos presentes en sus opuestos o en su diferenciado, permitiendo que ellos mismos encuentren su lugar en el contexto, así cuando un cuadrado se convierte en un círculo el suelo se convierte en una figura o viceversa, lo sólido se convierte en vacío.



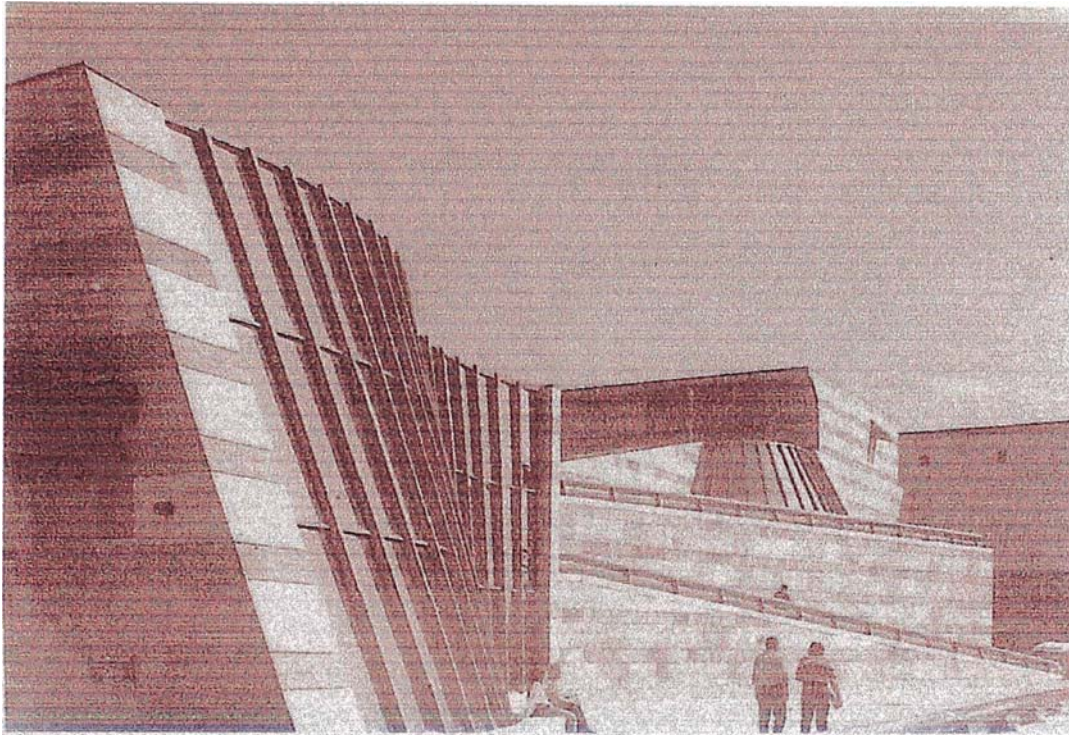
ESPACIO

Organización:

En un primera parte del nivel perceptivo la volumetría aparentemente fragmentaria es disimulada por estado de constitución unitaria, el espacio parece ser organizado por una fuerza interior que hace girar todos los demás elementos en torno al centro de la rotonda.

Esto movimiento imprimido afecta a cada uno de los partes principalmente al foyer de ingreso y a sus elementos atravesando el corazón del conjunto y permitiendo al exterior penetrar por medio de la circulación publica que a su paso es impulsada hacia el exterior.

Esta organización reposa fundamentalmente en el vaciamiento material y conceptual del centro, esta negación del centro impele un ordenamiento arbitrario a partir de los contornos de su circunferencia, para esto Stirling se vale de los volúmenes básicos como el cubo o el cilindro que le son idóneas para cumplir con una función determinada.



Legibilidad:

Dentro de esta organización no se produce fractura de volumen alguno solo deformación, esto es una alteración de la lectura volumétrica con el objeto de vitalizar y dramatizar una parte de la forma para que contraste con el resto.

Además de esta otro procedimiento es el deslizamiento de los volúmenes que es el movimiento de contradicción de empuje y estiramiento en diversas direcciones sugiere y persigue la unión y desunión entre los volúmenes.

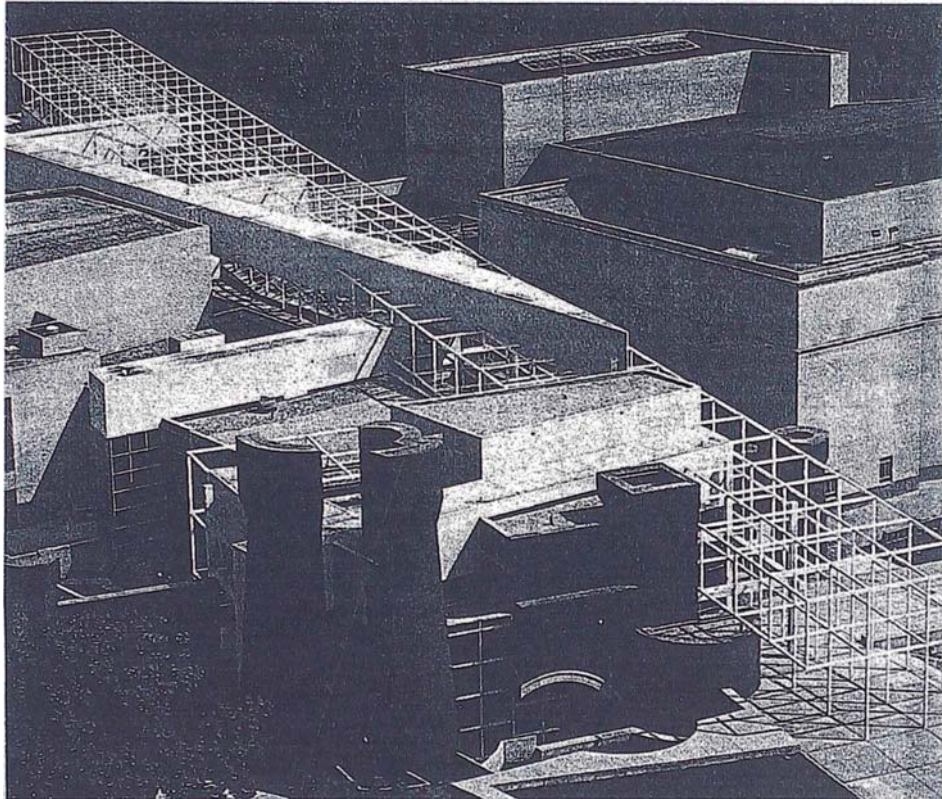
Este modelamiento personal de Stirling se concentra en el virtuosismo escultórico y evocador que explota las posibilidades que tienen los volúmenes encaminados a establecer una comunicación con el usuario.

3º CASO DE ANALISIS FORMAL COMPARATIVO:

Caso 3.2

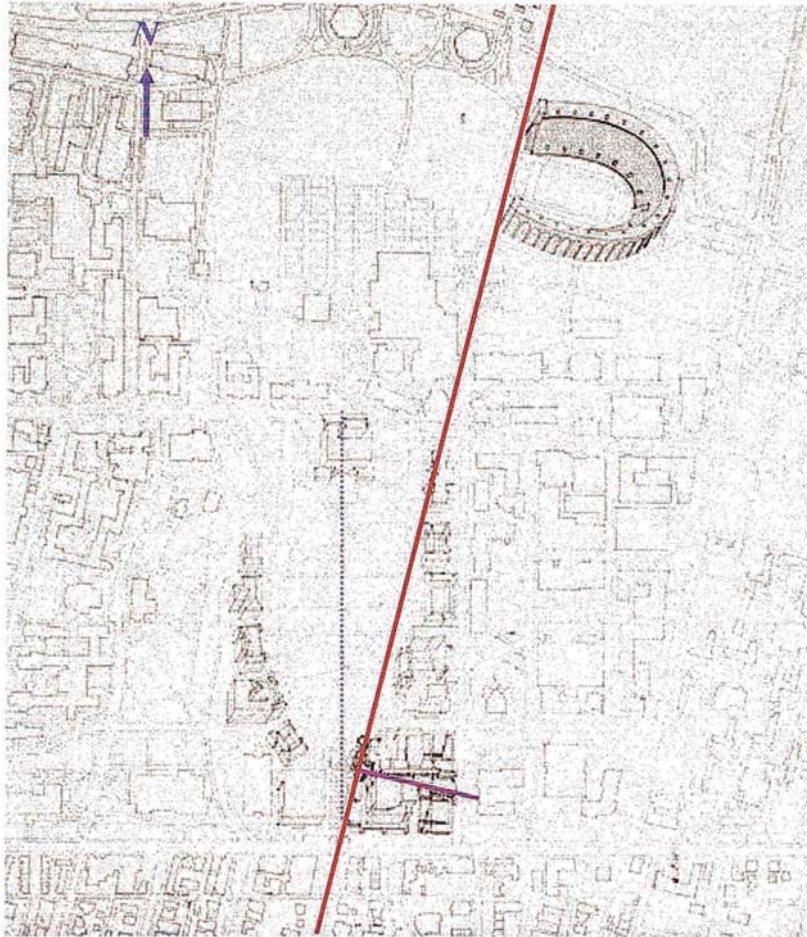
ANALISIS DE UN MODELO MORFOLOGICO:

Ejemplo a analizar: **Centro Wexner de Artes Visuales, EEUU**



METODO DE DECONSTRUCCIÓN DEL ENTORNO URBANA

Es el proceso deconstructivo por el cual proporciona las formas pertinentes y significativas de información de las planimetrías y trazados del plano de la ciudad y de la cuadrícula del campus con el cual relacionar el contexto de la ciudad con el del campus y el contexto con el del proyecto, con esto se produce un descentramiento del centro Wexner o el desplazamiento del objeto a la malla



EMPLAZAMIENTO

FIG. 1

El planteamiento de Eisenman para el centro Wexner no trata de imponer una imagen preconcebida del contexto histórico o programático, sino una fórmula innovadora que proviene de una preocupación profunda por el lugar.

Posicionamiento:

El identifica la cuadrícula de la planimetría norte-sur que domina la mayor parte de la ciudad de Columbus, pero que se encuentra girada aproximadamente 12 grados con respecto a la cuadrícula del campus universitario, determina con dicha orientación un eje y lo representa con una diagonal canónica de color rojo como el principal recurso para el emplazamiento del centro Wexner. (Fig. 1)

Es gracias a la noción de estructura profunda que Eisenman afronta el contexto más allá de las capacidades que ella misma pudiera brindar, este particular mudo operandis le permite descubrir las relaciones estructurales implícitas al plano de la ciudad de Columbus; encuentra de esta modo gráfico conectar arbitrariamente la parcela del proyecto con el campus universitario por medio del distante estadio de fútbol americano.

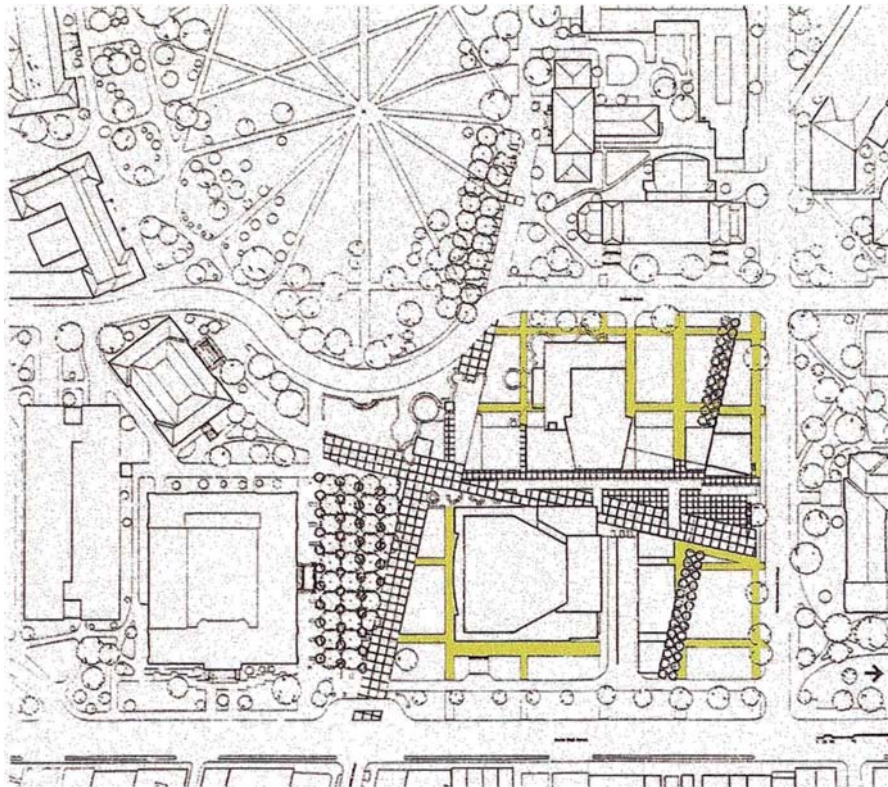


FIG. 2

Asentamiento:

El modo de asentamiento del conjunto es de tipo invasivo, y su ubicación se presenta de acuerdo a la articulación entre la diagonal canónica, una gran línea roja que actúa como el eje generador del proyecto, con la recta perpendicular a ella para traer el sistema de cuadrícula de la ciudad al campus. (Fig. 2)

Esto solo es posible a partir de una serie numerosa de abstracciones pictóricas de la zona que le permitan el desarrollo de un sistema grafico y el empleo de dicha diagonal canónica para enlazar los dos ejes en cruz axial; dicha relación a este nivel conlleva a la conexión del conjunto con el contexto mas cercano, primero con el oval y luego con los dos edificios de la parcela, estableciendo una simultaneidad de las dos orientaciones urbanas.

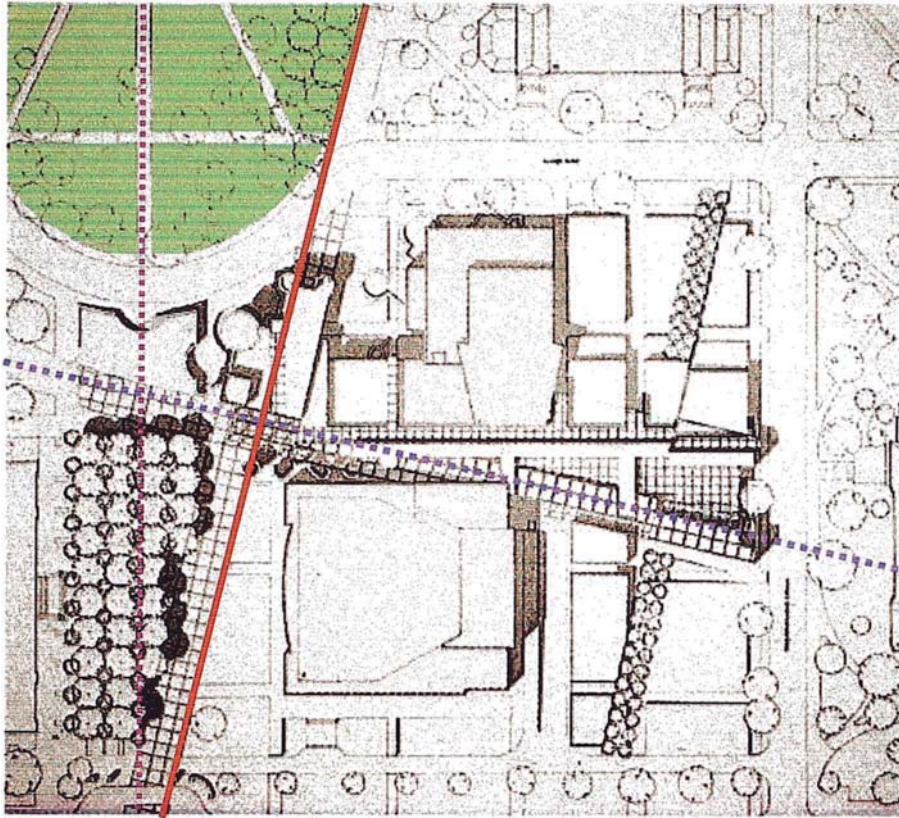


FIG. 3

Conectividad:

El conjunto se encuentra de esta manera conectado no con el ovalo adyacente, sino con el apartado estadio de fútbol americano, esta es una conectividad indirecta ejecutada por la línea diagonal que a este nivel solo es visual y que arrastra la cuadrícula de la ciudad al campus. (Fig. 3)

Una vez introducida la cuadrícula de la ciudad al campus, ella se usa asimismo para operar una geometría a diferentes escalas de manera de permitir una vía de acceso y de distribución, y cuyo resultado se traduce en una espina dorsal capaz de posibilitar y regular la organización del conjunto, dicho asentamiento establece una relación con el entorno de las manzanas inmediatas de manera sesgada.

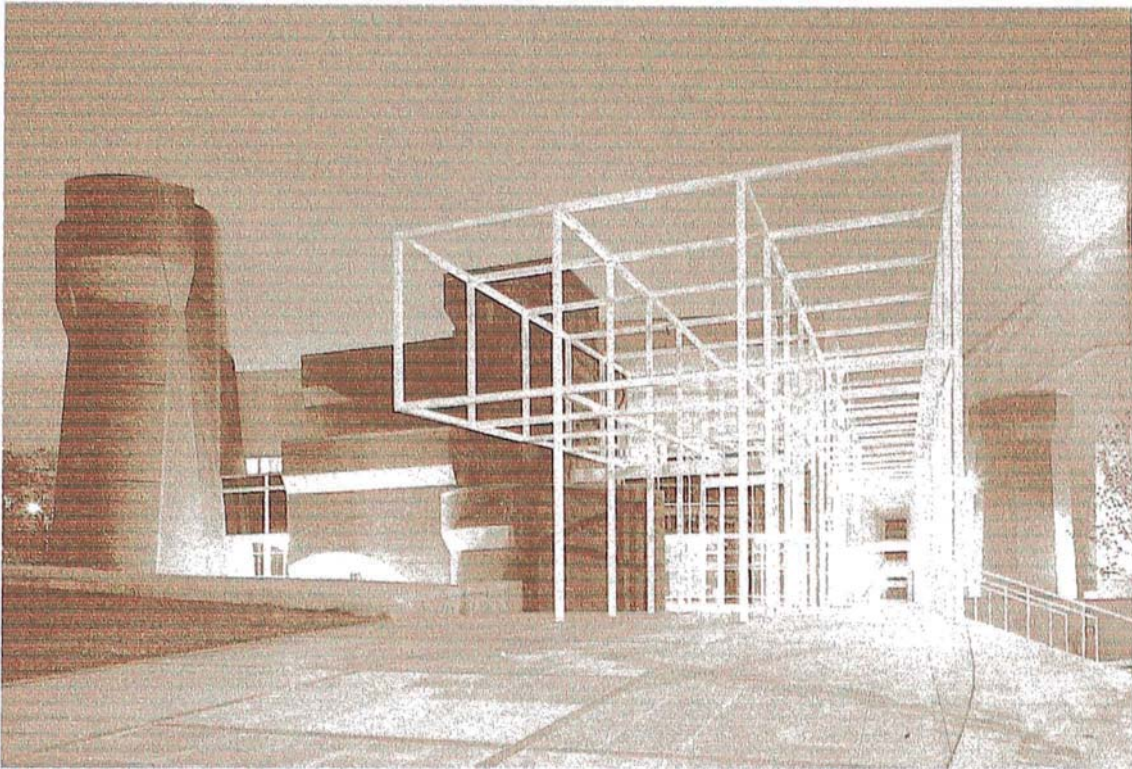


FIG. 4

FUNCIÓN

Accesibilidad:

Las partes que uno ve primero, en la entrada principal del centro, son un grupo de torres de ladrillos y el borde delantero de una estructura reticular de acero blanco por la cual solo se puede acceder al conjunto, Eisenman reúne así estos elementos en la entrada al edificio para llamar la atención desde el Oval que es el corazón del Campus.

Tanto los grupos de torres de la armería como la estructura del "andamiaje" que sirve de acceso pertenecen al uso exclusivo que Eisenman hace del contexto, ambos las torres como el andamio representan la arqueología del lugar. (Fig. 4)

Esta arqueología del lugar pertenece a un nivel profundo mediante el cual Eisenman empieza a relacionar varios de sus elementos al contexto real y a la función del centro de artes.

Las formas de la armería representan una armería que existió en aquel lugar hasta mediados del siglo pasado, el andamiaje es la expresión mas visible de la cuadrícula de la ciudad por el cual se puede reconocer el esquema entero del Wexner center, dicho armazon se ofrece a la vez de guía y de ornamento y permite a Eisenman abrir el Wexner center hacia el exterior.

Para que Eisenman pueda lograr dar tránsito al conjunto, considerando que esta organización dependía de una planimetría extendida de la ciudad al campus, se hacía necesario conducir dicha organización a otro nivel, 'una estructura no jerárquica que circule por debajo del suelo a la manera de una mala hierba que prolifere dentro de los espacios dejados entre las áreas del terreno.

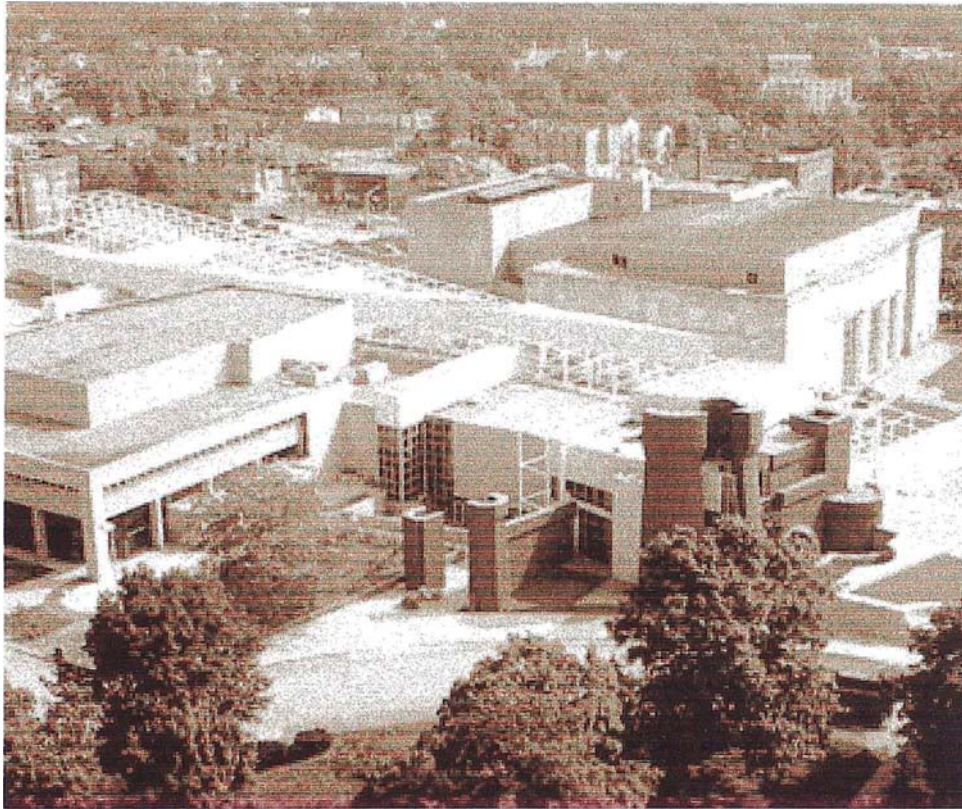


FIG. 6

Uso:

Eisenman excluye el propósito de imponer una imagen pre-concebida, es decir el edificio no evoca la función de representar un museo, este edificio es de un nivel tan abstracto e infraestructural que resulta caótico y confuso en cuanto a su percepción como conjunto. El proyecto casi podría ser descrito como un “no-edificio” una reunión de piezas de arqueología en la que los elementos esenciales son partes fragmentarias de una estructura de andamiaje a ser tapiada. (Fig. 6)

Estas imágenes del conjunto solo representan parte de los fragmentos proporcionados por otro proceso mayor a un nivel mas profundo, mediante la noción de excavación artificial es posible proporcionar a este nivel las posibles conexiones de este laberinto, y representar la arqueología del lugar cuyo contexto emerge como una forma de castillo, quedando evidenciados con la reconstrucción de una armería que existió en la zona y que marca el punto de intersección de los dos sistemas gráficos, el eje en cruz entre la línea diagonal y el eje perpendicular articulador del conjunto

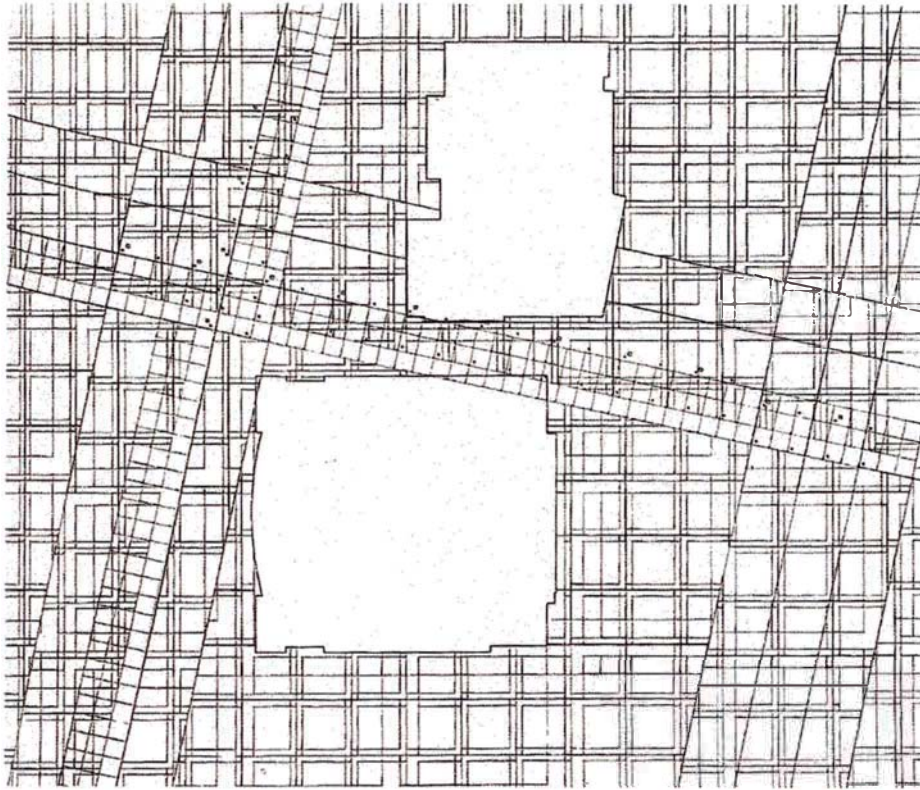


FIG. 7

FORMA

Relación:

En este aspecto el proyecto teórico de Eisenman mantiene la línea de desarrollo formal, esta vez dentro de un caso concreto y específico cuyo contexto tanto histórico como ambiental es interpretado por un sistema de relaciones y utilizado de manera selectiva y fragmentaria.

En un primer nivel las partes que uno puede distinguir en una primera vista, son un grupo de torres de ladrillos de una Armería, el borde exterior de una estructura calada de acero blanco que Eisenman denominara "andamiaje" y los plintos de un conjunto de jardines sobreelevados; juntos pertenecen al uso exclusivo que Eisenman hace del contexto.

Para que Eisenman pueda lograr dar organización a las partes, establece un sistema de relaciones que admite una total autonomía de la forma sin la imposición de una imagen preconcebida ideal o real, esto solo es posible aceptando el precepto de la atopia el cual le permite neutralizar las reglas convencionales y organizar la planta mediante una serie de estrategias formales tales como la colisión de tramas ortogonales, la inclusión de espacios singulares y la introducción de ruinas artificiales, para que mediante estas descubrir las relaciones estructurales contenidas dentro del problema del contexto urbano y proyectarlos hacia la generación del conjunto arquitectónico. (Fig. 7)

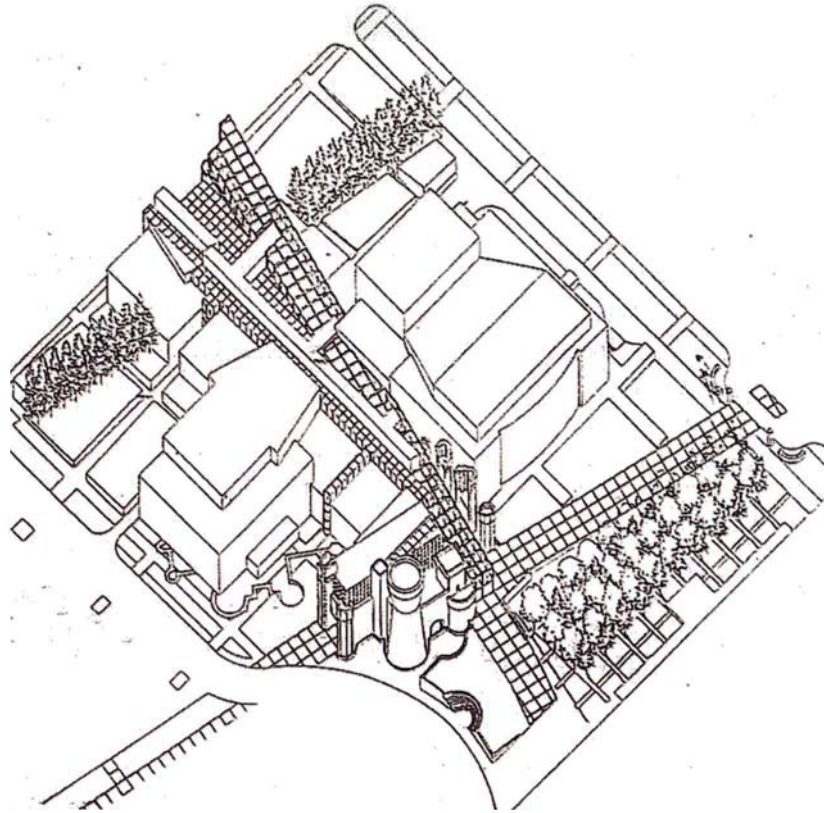


FIG. 8

Distribución:

Eisenman acierta de este modo el camino por el cual plantear un ordenamiento que ratifique el carácter inicial, tras la descomposición de la trama urbana encuentra que el solar del campus se encuentra girado 12.5 grados y adopta esta situación solo manteniendo a la vez ambas cuadrículas, las de la urbe y la ciudad universitaria.

Esta retención permite multiplicar los ejes y reproducir las cuadrículas para encontrar mediante la yuxtaposición de elementos la disposición y el ordenamiento de las formas y la expresión contemporánea de la discontinuidad de los componentes, por la cual las formas de las torres de ladrillos sueltas, el andamiaje y los plintos en forma de terraplenes, juntos llegan alinearse con los ejes intersectantes de las cuadrículas que forman la espina dorsal del conjunto. (Fig. 8)

Esta reunión de elementos representa la arqueología del lugar que es el fundamento mediante el cual Eisenman logra relacionar varios de sus elementos al contexto real y a la función del centro de artes.

Así el andamiaje es la expresión mas visible de esta estructura conceptual; tomado de la cuadrícula de la ciudad la retícula sostiene el esquema entero del centro de artes y representa la rigidez de este sistema grafico en cruz axial encarnado por la diagonal deconstructiva responsable de mantener el carácter inicial de carencia de unidad de un conjunto.

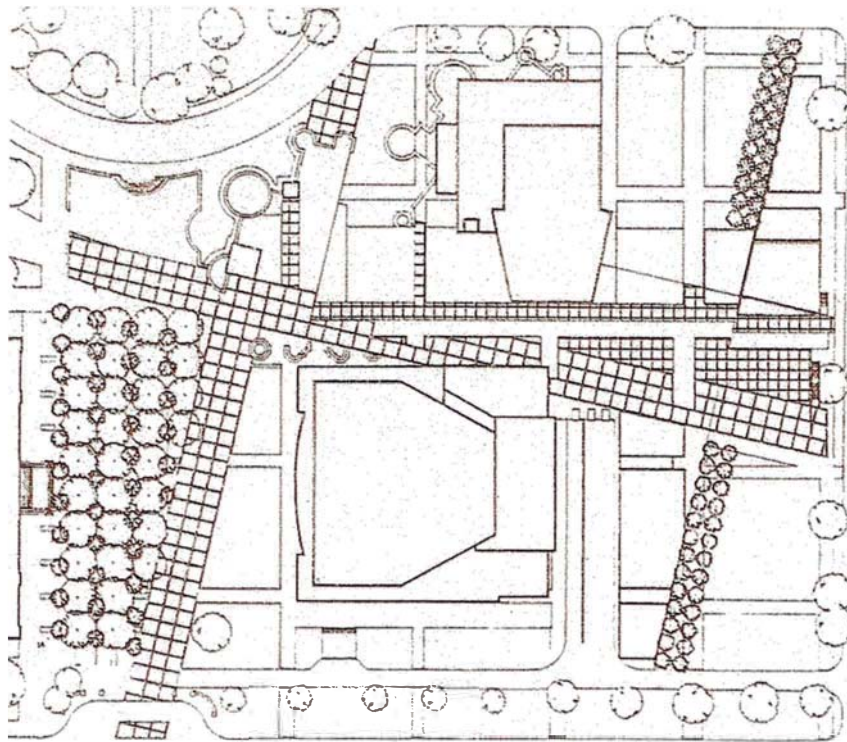


FIG. 9

Configuración:

Si bien el centro Wexner se compone de formas no convencionales y en gran parte muy abstractas, sirven de mucho a su propósito de quebrantar las percepciones convencionales. (Fig. 9)

Contemplado a simple vista la edificación resultante parece tomar poco espacio, aun con esto no es posible por ningún medio discernir cuales son sus límites ni de como esta ordenado el conjunto, así en vez de representar un volumen unificado para el observador ofrece un conjunto de artificios entre cuyos elementos la forma parece disgregarse.

Eisenman aglutina todos estos elementos en los dos accesos al edificio sin un orden claro y cerca del corazón del campus, pero también descubre que la envolvente de la edificación real es un gran muro cortina con los patrones complejos de las cuadrículas proyectadas y aledaños del andamiaje, dichas construcciones no obstante se encuentran como formas divididas, desnudadas e inclinadas en una organización compleja cualquier sentido de centricidad.

En vez de mimetizarse con el contexto aparece en un estado de por medio entre lo real y lo imaginario, cuya mutación se presenta en un estado de composición desequilibrado. Estas construcciones fragmentadas parecen estar en un estado de cambio continuo con límites indistintos en cuyos objetos se entremezclan las características de arquitectura, construcción y arte.

El edificio parece una cosa infiltrándose entre los resquicios de los espacios residuales del entorno real, caracterizado por una estructura que se piensa que siempre estuvo allí y que se concreta finalmente en un estado infraestructural e indeterminado sin ningún sentido metafísico de conclusión.

En realidad el conjunto propuesto por Eisenman parece haber tenido poco espacio para desarrollar una propuesta unitaria ya que en vez de presentar un volumen unificado presenta un conjunto de artefactos a través del cual el espacio parece pasar.

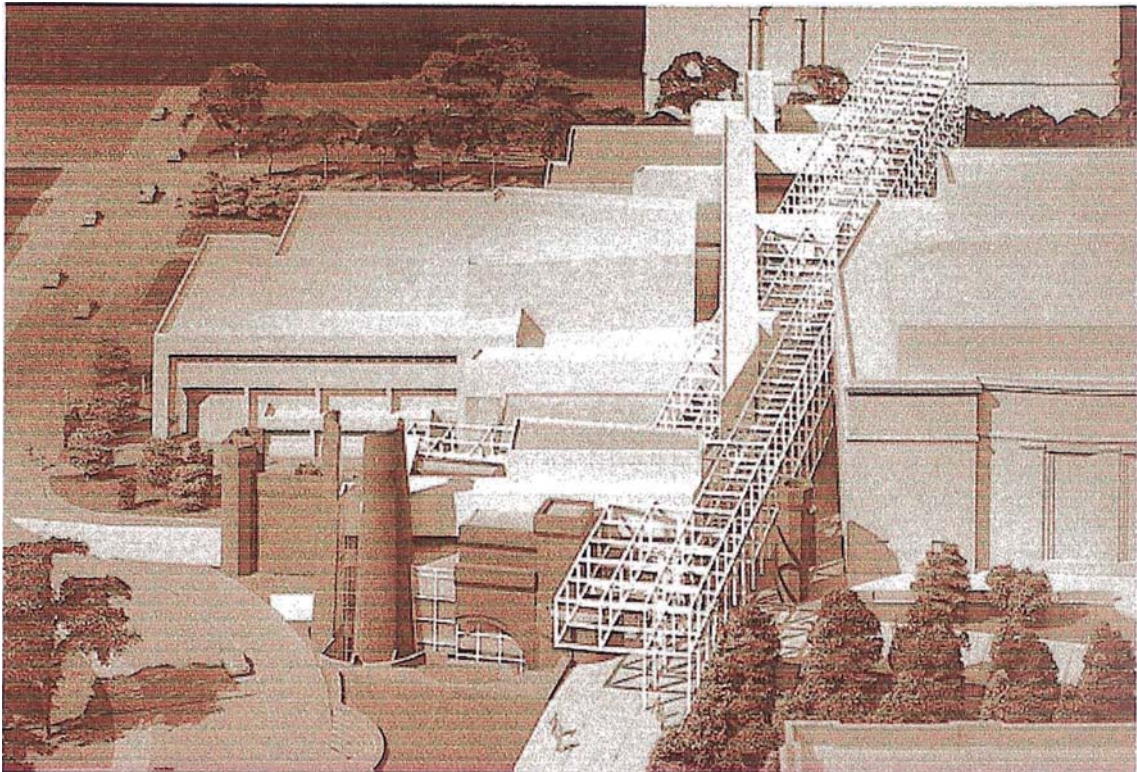


FIG. 10

ESPACIO

Organización:

La organización del espacio se desarrolla en tres niveles y en base a un espacio principal alargado que desciende por una rampa desde el nivel de ingreso hacia los niveles de las funciones principales, este ofrece a la vez una variedad de experiencias visuales y comunica las diversas funciones propias del centro de artes visuales como las salas de exposición, laboratorios y biblioteca, la secuencia entera de los ambientes se desarrolla en base de intersticios que fueron los que quedaron cuando los edificios preexistentes se adecuaron para dar espacio al nuevo edificio.

Al igual que las formas atípicas del centro Wexner los espacios son también no convencionales y en gran parte muy abstractos, en este sentido si se trata de quebrantar las percepciones tradicionales de los cuerpos en el espacio, las percepciones de Eisenman serian una particular visión del vacío. Este vacío puede ser en parte reconocido en un nivel profundo y se da entre el juego del ingreso principal con el maravilloso entramado de celosía blanca de entre otras visiones que se aleja rápidamente hacia lo alto, saltando para formar una perspectiva dirigida al infinito entre el nuevo edificio y los auditorios preexistentes. (Fig. 10)

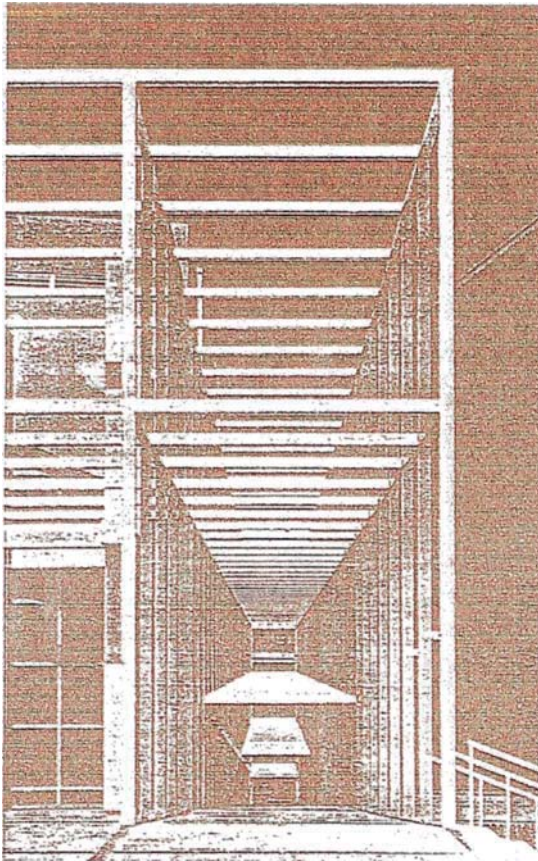


FIG. 11

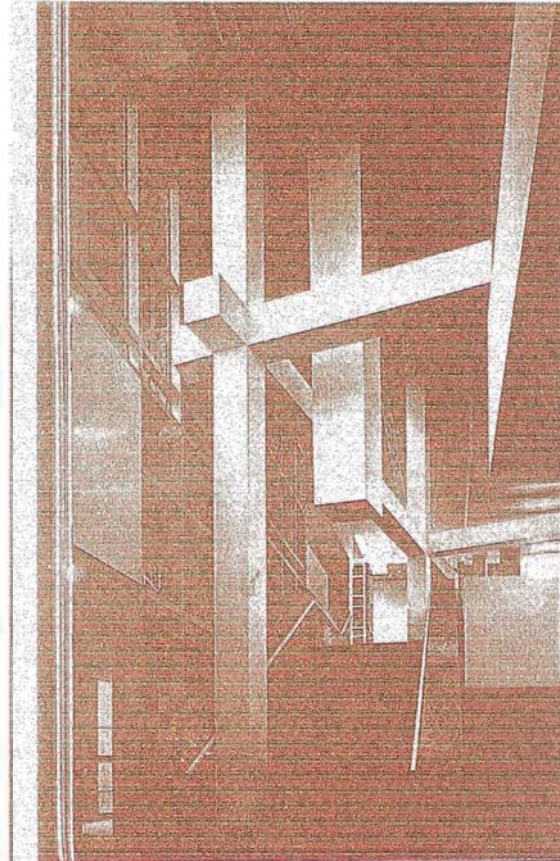


FIG. 12

Legibilidad:

A la vez de esta, también se desarrolla la estrategia de la dislocación por la cual la cuadrícula clásica que es la marca de la claridad y transparencia de la estructura es desplazada y subvertida por la misma cuadrícula; esto ocurre cuando las mismas cuadrículas que estructuran y ornamentan la construcción son duplicadas e interceptadas entre si, alternado sus posiciones y produciéndose oscilaciones y desplazamientos entre las mismas, esto ocasiona en el conjunto que los ángulos de visión constantemente se desplacen borrando cualquier sentido de orientación y centralidad. (Fig. 12)

Las calidades de los espacios se encuentran representadas con un revestimiento derivado del andamiaje cuyos patrones complejos de cuadrícula son manejados magistralmente, de tal modo que ellos aparecen en una yuxtaposición de elementos diferentes que pueden ser las mamparas, la misma estructura del andamiaje sus sombras y que expresan una discontinuidad confundidos de manera visual entre las partes y en otras series de yuxtaposiciones de diversos materiales en el conjunto. (Fig. 11, 12)

En un nivel mas profundo estas diferencias se dan porque en el centro Wexner el pasado

retorna al presente y solo se presenta como una huella, la forma del pasado se presenta como marca e impresión pero que a menudo en las edificaciones postmodernistas aparece como una ornamentación añadida a las estructuras, la diferencia en este caso, presenta el pasado con referencia a la estructura de la armeria que anteriormente había sido tratada en el proceso de excavación artificial, en esta vez es evocada como la huella en dos casos: el cimiento que fue removido accidentalmente y la torre de la armeria, con el cimiento Eisenman hace una crítica clara reconstruyendo el contorno de la cimentación de la armeria y delinea el lugar de la cimentación original, de este modo esta aparente representación consigue mantener el pasado excavando .el presente desde el pasado, como proyectando un cuerpo en una superficie plegada tratando de definirlo en su totalidad.

5.- CONFRONTACION DE LA HIPOTESIS

RESUMEN DEL ANALISIS ESCALAR SEMANTICO

RESULTADOS.

Se puede desprender del cuadro general resultante que para el caso de la residencia Venturi en la escala de máxima valoración del termino explicito perteneciente al primer indicador de accesibilidad de la variable Funcionalidad; que al nivel de comunicación el indicador de accesibilidad esta estrechamente sujeto al indicador de distribución de la variable formal al mismo nivel comunicativo, tanto en el plano de fachada como en el plano de planta.

Traduciendo en términos de arquitectura, en un primer nivel la accesibilidad esta estrechamente sujeta a la distribución formal al mismo nivel (comunicativo), tanto en el plano de fachada como en el plano de planta. La organización espacial del interior que se encuentra forzosamente integrada en todas sus partes componentes, esta muy en dependencia con las connotaciones de la distribución de la forma efectiva de la imagen simbólica de una casa. Mas aun esta distribución espacial de la residencia Venturi se encuentra encadenada a la configuración formal de nivel profundo.

Luego en el tema de la Promenade o recorrido arquitectónico en la misma residencia, casi no se reconoce claramente la secuencia posible a un nivel básico y esto debido en principio al desfase de la puerta de ingreso a la derecha de la casa y luego a lo elemental de los requerimientos del programa para esta casa; son mas bien algunos indicios en la alineación y distribución de los elementos formales interiores como muros y escaleras que confusamente insinúan y orientan el único y posible recorrido mediante ejes diagonales.

A nivel de los requerimientos programáticos de una vivienda la casa es casi enteramente habitable pero no existe una congruencia real entre las funciones habitables (dormitorios, estares y cocina) que aun juntas no pueden abarcarla, y la escala amplificada y simbólica de la casa.

Esto produce que al interior el recorrido y la lectura espacial no sean enteramente correspondientes debido a los desfases de ellos mismos, pero si una difusa secuencia correlativa de espacios visto tanto en planta como en perspectiva, esta se manifiesta hacia fuera en una distorsión de los vanos y planos de las fachadas y en una equivocada percepción desde el exterior de la composición de la casa, mejor dicho aparece una de las tantas contradicciones entre el interior y el exterior de la casa.

En el nivel de comunicación se puede reconocer que aquella relación formal de sus componentes se encuentra constreñida por el intento de transmitir una imagen simple con el volumen simbólico compacto de una casa (plano de tejados), pero este intento se transfiere hacia una cierta complejidad al interior, detectada como una de las tantas contradicciones entre interior y exterior,

tanto en la expresión de sus elementos en ambos planos como en la comprensión integral del conjunto.

En el caso de la residencia Hanselman del Arq. M. Graves sucede que en el nivel del significado primario es donde se puede distinguir el carácter de la casa, esto mediante la contundencia de una pasarela o recorrido elevado que encamina y guía hacia su acceso principal, y como, a partir de este elemento se percibe la sensación de fraccionamiento de la vivienda, como una aparente adición de varias partes de la casa, esta particularidad está determinada por una dinámica espacial de los componentes del conjunto de la casa, que es centrífuga a un nivel primario a partir del despliegue de adentro hacia afuera de tres fragmentos principales, el de la pasarela elevada que termina en una segunda que es la escalinata y esta última aparece como remarcada por la proyección en un plano casi virtual, de una sección interior de la casa que les sirve a ambas de apoyo estructural y de portal.

También ocurre que la pasarela arquitectónica literalmente realizada explicita la entrada al conjunto e invita a recorrerla inmediatamente, aunque levantada, uno necesita ser impulsado por una escalinata, esta distribución formal permanece concentrada en el frente principal y es subyacente a la accesibilidad funcional que es poco menos explícita, esto por que en principio el componente particular de la entrada a primera vista y solo parcialmente puede manifestar las operaciones que generaron su forma arquitectónica, esta se encuentra representada especialmente por términos contrastantes (oposiciones) de una serie determinada de códigos utilizados en el aspecto arquitectónico; de las cuales toda distribución formal concentrada depende de estas oposiciones que ordenan las diversas partes y determinan sus límites en un cerco consistente, una piel o capa que delimita e interpreta la forma y donde luego dicha accesibilidad funcional inicialmente articula las formas.

Así también cuando observamos las relaciones formales, notamos que al nivel primario están claramente expuestas, estas se hallan interiormente subordinadas a una configuración formal que oculta una disposición casi simétrica y que sería percibida si no fuera por el aspecto fragmentario del conjunto, producto del innegable manejo reflexivo de los códigos arquitectónicos que desde un nivel profundo sugiere la complejidad evidente de la arquitectura, asimismo dicha configuración formal

proporciona una interpretación del edificio mediante una piel o capa que posteriormente interrelaciona los espacios internos y externos.

Aun más, cuando se detecta a nivel comunicativo que en la configuración formal se halla cierta simetría fraccionada en partes, no obstante aun, a este nivel no se pueda entrever una unidad en si misma, esta queda ulteriormente asociada a una organización espacial casi unitaria a nivel significativo debido como ya hemos mencionado a esta búsqueda de contraste para exponer la naturaleza compleja de la arquitectura; donde para Graves el manejo del espacio se define por el contraste entre el concepto de volumen cúbico moderno y el concepto de espacio estratificado clásico, mediante el cual el tratamiento pasa por conseguir que el espacio estratificado quede completamente inmerso en el volumen cúbico completo y en el que se pueda percibir solo parcialmente las estratificaciones manifiestas de esta operación del espacio en conjunto.

Y además una descripción a nivel superficial de la dinámica espacial de la casa, nos provee un sentido de propagación frontal de los componentes del edificio en la dirección del eje predominante norte-sur, registro que queda internamente articulado a nivel mas profundo, y que a partir de una penetrable lectura espacial resultan estas aclaradas cuando se advierte que no solo los componentes o piezas formales son vistos como partes sino como cuestiones que se manipulan con el fin de proporcionar ese sentido expositivo de dinámica expandida de la forma, proveniente de las nociones de las obras de arte moderno y de la pintura cubista en particular.

Finalmente desde el punto de vista de la complejidad, es decir al otro lado de la escala positiva de valoración semántica y en el sentido opuesto a lo observado anteriormente en las relaciones formales, en este caso a un nivel profundo aquellas relaciones formales se ubican ahora en una correlación interna tanto en el uso en el sentido de la habitabilidad de la casa a nivel superficial así como con la distribución formal a nivel superficial; es decir, que estando de acuerdo en considerar la forma arquitectónica como un mensaje que se refiere a su uso (Jakobson, 1962), mejor dicho que representan su uso como vivienda, ya sean en diferentes áreas de significación primarios (edificio, uso y sistemas físicos o redes), estas se entienden sobretodo relacionadas al aspecto arquitectónico y mas específicamente en el carácter del ingreso de la vivienda que cobra una significación casi ceremonial, es posteriormente en el aspecto de la distribución formal, donde se encuentran en una primera etapa transformadas los primeros componentes por las operaciones de configuración formal para que luego de ser ajustadas a los patrones reales y formales por un principio operativo del

guardado arquitectónico, sean sintetizadas por medio de la metáfora original como una de las claves mas importantes que constituyen el modelo de la arquitectura de Graves.

Y para el caso de la Staatsgalerie y Chamber Theatre perteneciente al Arq. J. Stirling nos encontramos con que la obra de este arquitecto concierne mayormente al campo de la complejidad y esto debido a la siguiente lectura.

En principio, empezando a examinar a nivel comunicativo el recorrido funcional se descubre explícito al uso del edificio en el nivel profundo, esto sucede en el conjunto cuando mediante la diferencia de niveles, la escala y la manera clara de distribuir el lugar respeta con mucho mas el contexto, pero con esto se permite a la vez la expresión casi simbólica de cada elemento de circulación o de organización espacial y la manifestación de sus usos que invita a recorrerlo, este manejo y su expresión en una serie que se podría denominarse como de incidentes infunde en principio un dinamismo al conjunto; así este recorrido arquitectónico que mantiene una secuencia en si, una estructura metálica ambivalente de cuatro columnas a dos aguas indica la entrada donde una rampa y una escalera colocadas una enfrente de la otra, hacia ambos lados del eje principal, son las alternativas a elegir para empezar a acceder. El templo modernista que se distingue una vez llegado al segundo nivel y yuxtapuesto a otra segunda rampa por la que se accede al siguiente nivel importante, son los componentes cuyos ejes convergen para enfatizar --la representación del eje central es virtual y de la que participa materialmente también esta segunda rampa-- el anhelado acceso al espacio de la rotonda que despliega su monumentalidad. Donde dicho enorme componente --rotonda- se puede distinguir a simple vista como la meta, el espacio publico y lugar de reunión del conjunto y en donde se descubrirá inesperadamente..."el poder central del corazón de un laberinto".

Que las distribuciones formales del conjunto en el nivel profundo son subyacentes a la configuración formal a nivel primario, ya que la comprensión inicial del conjunto parte de un esquema básico claramente relacionado al referente del Museo Altes de Shinkel, cuyo esquema básico simple es simétrico y esta dominado por la forma en U del bloque de la galería, que es la misma para la galería del Staatsgalerie del grupo de Stirling, y que contrasta con el foyer de planta libre Modernista de la entrada, una dialéctica que tiene sus orígenes claros en Le Corbusier, dicha contradicción no esta del todo resuelta para el caso de la Staatsgalerie, sino que se dejan expuestas por el estado de la cuestión, un reflejo de la condición Postmoderna de parte de Stirling y Wilford que nos muestran las

formas yuxtapuestas y fragmentarias como ...”el registro de la confrontación de paradigmas contradictorios”; desde las superficies disparatadas del muro cortina del templo modernista que se utiliza apropiadamente de forma semántica como sinuosa circulación pública (Jhon Donat) y lugar de estancia, al mismo templo como kiosco de información; así también el carácter del foyer de planta libre donde sus componentes con sus desplazamientos aterrazados --debido a la escala del público y de la ciudad-- se encuentran disminuidos frente al cuerpo principal y clásico de la rotonda que al parecer se porta como el orientador principal, así una distribución formal que se resuelve con una configuración asimétrica de este tipo se establece para llamar nuestra atención sobre cada componente y sobre su propio rol en el conjunto.

Y que por último la configuración formal de nivel básico este vinculada a la lectura clara o confusa del espacio de nivel profundo, es por que aquí también se hace presente la antinomia básica ...”formada por los tejidos urbanos y el vacío del ámbito público”, de donde extrae del más denso tejido urbano una ruta, que llevada al interior del conjunto la convierte en un espacio anodino y neutral, para que después de invertirlo dialécticamente, sea desplegado en casi una irregular forma cuadrada, (Ch. Jenks), este espacio anodino tiene la forma circular, es una rotonda que se abre hacia el cielo, pero en vez de ser el primer espacio se anuncia como una circunstancia más de la secuencia de la pro mēnade arquitectónica (W. J. R. Curtis) para terminar manifestándose como una completa y sugestiva ausencia, que no solo obstruye directamente el recorrido de la circulación, sino que esta sucesión entre lo clásico y lo moderno es interpretada como “Romántica” y un recurso muy solicitado por que finalmente le permite a Stirling manipular las formas situadas delante de aquella, ...”ella le confiere una capacidad de giro a los componentes que la acompañan y una interpretación según la cual da pie a una doble lectura de las formas y a los espacios según las cuales pueden ser estáticas y dinámicas, estables y móviles”. (G. H. Baker).

RELACIONES DE COMUNICACIÓN		METODO DE DISEÑO																	
		SIMBOLICO			ICONICO			SEMANTICO			SINTACTICO			TIPOLOGICO			MORFOLOGICO		
		FD	EO	ED	ED	FC	FU	FR	EL	EO	EO	EL	FD	FD	EL	EO	EO	FD	EL
CASAS Y EDIFICIOS URBANOS	VENTURI	FA	3																
		FC		3															
		FD			3														
GRAVES		FA							2										
		FR						2											
		ED						2											
STIRLING		FA														3			
		FR												1					
		EO													1				
CASA 1		FA				0													
		FD					2												
		ED						0											
CASA 2		FR																	
WEXNER		FD																	
		EO																	2
		FC																	-3

TABULACION SIGNIFICATIVA DE LOS CUADROS GENERALES

LECTURA DEL CUADRO DE TABULACION SIGNIFICATIVA GENERAL.

VENTURI: MODELO SIMBOLICO.

La comunicación es directa y el mensaje conocido.

La accesibilidad se encuentra determinada por la distribución formal, a la vez la configuración formal en gran parte sugiere la distribución espacial general, pero ambos tanto la distribución como la configuración formal obedecen a la organización espacial.

GRAVES: MODELO SEMANTICO.

La comunicación es secuencial y el mensaje es posteriormente reconocido.

Aquí también la accesibilidad se encuentra determinada por la organización espacial, tanto como las relaciones formales están caracterizadas por una legibilidad espacial, además la configuración formal expresa la circulación interior, aunque en última instancia la distribución espacial se deba a las relaciones formales.

STIRLING: MODELO TIPOLOGICO.

La comunicación es distorsionada para ser reconocida en un nuevo mensaje.

La accesibilidad se encuentra determinada por la organización espacial, aunque la organización espacial sea caracterizada por la legibilidad espacial, así como la distribución formal se encuentra expresada por las relaciones formales.

EISENMAN 1: MODELO SINTACTICO.

Tanto en la casa I como en la casa II las variables están localizadas en su mayoría en la zona implícita y contrapuesta de la comunicación, esta posición contrasta los diferentes elementos en juego en el diseño de la vivienda diferenciándose de los modelos convencionales.

En la casa I las variables giran en torno a la reducción del mensaje de los elementos como la función el espacio y la forma ocultando aparentemente su intención de comunicar en dos casos, la lectura del acceso y del uso es neutralizada por la acción de la distribución espacial, a esto se le agrega primero que la accesibilidad afecte en cierta medida las relaciones formales y que la configuración formal contribuya en el nivel de comunicación a las relaciones formales.

En la casa II la situación es parecida esta vez se neutraliza el mensaje de los elementos en el nivel de la comunicación, llevando todo a una dinámica de la organización del espacio que sustenta las relaciones formales y todas las demás conexiones.

EISENMAN 2: MODELO MORFOLOGICO.

Aunque en el centro Wexner, la mayoría de los elementos que participan en el mensaje del edificio se mantienen en el ámbito de la contraposición y diferenciación en la comunicación convencional, todavía puede ser leído e identificado su mensaje, este se sitúa en dos niveles tanto explícita como implícitamente, en el primero las distribuciones formales pueden ser identificadas y reconocidas por la organización espacial, las formas se presentan como una substancia y una materia trabajadas desde dentro; esto se ve reforzado en el segundo nivel por dos relaciones que mantienen la naturaleza del primero, la relación forma espacio que se constituye a partir de dos relaciones, tanto la distribución como la configuración formal se ven determinadas respectivamente por la organización espacial así como la lectura espacial, ambas situaciones expresan una fuerte cohesión entre la forma y el espacio tanto implícitamente como explícitamente en el nivel de comunicación.

CONFRONTACION DE LOS RESULTADOS DE LOS ANALISIS SEMANTICO Y SINTACTICO CON LA HIPOTESIS.

VENTURI: MODELO SIMBOLICO.

Cualquier organización formal puede responder a una función o tipo exclusivo dependiendo de las relaciones espaciales.

En la casa Venturi el elemento dominante es el espacio que proviene de la organización de la planta clásica palladiana, ella representa el intento por adaptar las formas simbólicas a las exigencias programáticas de la vivienda mediante dos mecanismos formales el de arbitrariedad de adopción formal y los procesos de adaptación funcional.

GRAVES: MODELO SEMANTICO.

Los patrones fómales exclusivos determinan la función final sustentados por la relaciones entre naturaleza y cultura.

En la casa Hanselman el intento por reproducir una arquitectura de vivienda singular que se apoya en los mecanismos formales de arbitrariedad de patrones fómales arquitectónicos, y cuyo proceso de definición funcional opera sobre la base de la metáfora.

STIRLING: MODELO TIPOLOGICO.

En el museo de Stirling las funciones se encuentran determinadas por las relaciones entre la forma y el espacio así los tipos edilicios urbanos adoptados pueden acoger las mismas funciones cambiarlas y producir otras nuevas.

El Museo de Sttuttgart logra resolver así las funciones complejas de exposición y recorrido mediante los mecanismos arbitrarios de interrelación entre tipos edilicios y de procesos fómales de organización funcional con base formal.

EISENMAN 1: MODELO SINTACTICO.

En sus dos primeras casas Eisenman podemos encontrar que tanto los elementos como la función y el espacio sirven de parámetros intercambiables en la conformación de una forma global para la vivienda mediante un proceso de diseño que se propaga hacia el reconocimiento de un producto arquitectónico.

La arbitrariedad opera en dos momentos y de diferente manera, el primero inicia en la elección del programa, considerando que la forma es indiferente a la función; en el segundo el proceso es contrariamente intencional y se hace para descubrir aquello que no es evidente.

La intención es establecer un sistema formal abstracto para reconocer que toda arquitectura es el producto de un proceso de construcción de la forma.

EISENMAN 2: MODELO MORFOLOGICO.

Tanto en el reconocimiento de la complejidad de la vivienda como del hecho urbano la arbitrariedad opera en dos momentos y de diferente manera, el reconocimiento y la elección de una huella perdida del lugar es en ese sentido la primera arbitrariedad para luego con la invención del contexto con los elementos encontrados iniciar el proceso de transformación del objeto a la trama urbana.

La arbitrariedad de Eisenman es un proceso singular y exterior a la arquitectura que no es ni figurativa ni abstracta y que trabaja tanto con la arbitrariedad como con el proceso mismo, pero que en ambos casos subyace la indeterminación.

6.- CONCLUSIONES

CONCLUSIONES DE LA CONFRONTACION DE LOS RESULTADOS DE LOS ANALISIS CON LA HIPOTESIS.

La arbitrariedad es un principio fundamental activo de la metodología.

1. La arbitrariedad permite introducir la idea y el proceso en el proceso de diseño, el primero como material de trabajo y el segundo como construcción de la forma.
2. En un primer momento la idea se desplaza de su lugar como inicio y es sustituido en su totalidad a favor del proceso el cual permite un primer reconocimiento de la forma.
3. En un segundo momento para obtener la forma necesaria el proceso pasa por una etapa de transformación en la cual la forma emerge en una pluralidad organizativa.
4. Tanto la arbitrariedad como los procesos autónomos disuelven los problemas inherentes entre los diferentes elementos como la forma y la función entre otros.
5. La aplicación y el establecimiento de la arbitrariedad como de los procesos autónomos permiten explorar el potencial proyectual de la arquitectura y el diseño urbano de manera crítica y reflexiva.

5.- BIBLIOGRAFIA

AUTOR: Pippo Ciorra

TITULO: "PETER EISENMAN " Obras y proyectos

EDITORIAL: Electa, 1º edición 1994, ESPAÑA, Madrid.

AUTOR: Gerardo Mosquera

TITULO: " DEL POP AL POST "

EDITORIAL: Colección Arte y literatura, Ciudad de la Habana, 1º edición 1993, CUBA,

AUTOR: José Maria, Montaner

TITULO: " DESPUES DEL MOVIMIENTO MODERNO ARQUITECTURA DE LA 2º

MITAD DEL SIGLO XX ", La nueva abstracción formal

EDITORIAL-FECHA: Gustavo Gili, 1º edición 1984, Barcelona.

Referencias del tema:

ESCRITOS SOBRE PETER EISENMAN

AUTOR: Mario Gandelsonas

TITULO: " On Reading Architecture ", La dimensión sintáctica de la arquitectura.

Revista, Artículo-FECHA: Progressive Architecture, PA Vol.53, Marzo 1972.

AUTOR: Manfredo Tafuri

TITULO: " Les Cendres de Jefferson ", Five Architects NY

Revista, Artículo: L'Architecture d'au-Jourd'hui, n.186, Agosto 1976.

AUTOR: Frederic Levrat

TITULO: " Peter Eisenman ", Número especial dedicado

Artículo: L'Architecture d'au-Jourd'hui, n. 279 Febrero, 1992.

8 .- ANEXOS



**REVISIÓN E INFORME DEL TRABAJO DE INVESTIGACION PARA
OPTAR EL TITULO PROFESIONAL POR EL JURADO CALIFICADOR**

Nombre del Recurrente Victoria Garcia Cerdantes Código N° 880.643.F

Tema: "Del Repeticiones del Discurso: Posmodernismo en la Producción Arquitectónica Contemporánea"

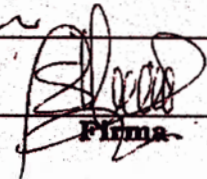
Director Tesis: Dra. Arq. Viviana Shigyo Kobayashi

Jurado:
NOMBRE Y APELLIDOS D. Eug. Arq. Viviana Shigyo

INFORME:
Necesita mejorar la hipótesis con respecto a las conclusiones obtenidas del análisis de variables realizado. La hipótesis debe ser clara y precisa en su proposición.

04/12/2006

Fecha


Firma

Jurado:
NOMBRE Y APELLIDOS

INFORME:

Fecha

Firma

Lima, de del

OFICINA DE GRADOS Y TÍTULOS

/cmf

12/12/2006
(Recibido 09/12/06
x email)

CONFRONTACION DE LOS RESULTADOS DE LOS ANALISIS SEMANTICO Y SINTACTICO CON LA HIPOTESIS

VENTURI: MODELO SIMBOLICO.

Cualquier organización formal puede responder a una función o tipo exclusivo dependiendo de las relaciones espaciales.

En la casa Venturi el elemento dominante es el espacio que proviene de la organización de la planta clásica palladiana, ella representa el intento por adaptar las formas simbólicas a las exigencias programáticas de la vivienda mediante dos mecanismos formales el de arbitrariedad de adopción formal y los procesos de adaptación funcional.

¿Cómo define la "arbitrariedad" de Venturi?

GRAVES: MODELO SEMANTICO.

Los patrones formales exclusivos determinan la función final sustentados por la relaciones entre naturaleza y cultura.

En la casa Hanselman el intento por reproducir una arquitectura de vivienda singular que se apoya en los mecanismos formales de arbitrariedad de patrones formales arquitectónicos, y cuyo proceso de definición funcional opera sobre la base de la metáfora.

¿Cuáles son en la casa Hanselman?

STIRLING: MODELO TIPOLOGICO.

En el museo de Stirling las funciones se encuentran determinadas por las relaciones entre la forma y el espacio así los tipos edilicios urbanos adoptados pueden acoger las mismas funciones cambiarlas y producir otras nuevas.

El Museo de Stirling logra resolver así las funciones complejas de exposición y recorrido mediante los mecanismos arbitrarios de interrelación entre tipos edilicios y de procesos formales de organización funcional con base formal.

EISENMAN 1: MODELO SINTACTICO.

En sus dos primeras casas Eisenman podemos encontrar que tanto los elementos como la función y el espacio sirven de parámetros intercambiables en la conformación de una forma global para la vivienda mediante un proceso de diseño que se propaga hacia el reconocimiento de un producto arquitectónico.

La arbitrariedad opera en dos momentos y de diferente manera, el primero inicia en la elección del programa, considerando que la forma es indiferente a la función; en el segundo el proceso es contrariamente intencional y se hace para descubrir aquello que no es evidente.

La intención es establecer un sistema formal abstracto para reconocer que toda arquitectura es el producto de un proceso de construcción de la forma.

EISENMAN 2: MODELO MORFOLOGICO.

Tanto en el reconocimiento de la complejidad de la vivienda como del hecho urbano la arbitrariedad opera en dos momentos y de diferente manera, el reconocimiento y la elección de una huella perdida del lugar es en ese sentido la primera arbitrariedad para luego con la invención del contexto con los elementos encontrados iniciar el proceso de transformación del objeto a la trama urbana.

La arbitrariedad de Eisenman es un proceso singular y exterior a la arquitectura que no es ni figurativa ni abstracta y que trabaja tanto con la arbitrariedad como con el proceso mismo, pero que en ambos casos subyace la indeterminación.

*idem "parte de las
ejemplo de relaciones
(deben's haen.)
Es muy general, no explica nada para graves
Necesita definir y organizar los
conceptos que propone su sistema
Necesita relacionar los conceptos de
modo con las variables de análisis
de su hipótesis.*

(A)

1. La Hipótesis es el punto de partida del análisis.
2. Tiene que haber una proposición en donde se declara en forma precisa la HIPOTESIS.
3. De la HIPOTESIS genera sus variables de análisis y desarrolla para cada una de ellas indicadores que le ayudarán en su trabajo operacional de análisis.
4. No olvidar que previamente deberá haber definido conceptualmente sus variables, por lo que debe existir

Debe estar relacionado a las variables de análisis de usuarios que deben ser las mismas para todos los casos analizados y establecer el sustento de la escala numérica de valoración propuesta.

LECTURA DEL CUADRO DE TABULACION SIGNIFICATIVA GENERAL.

VENTURI: MODELO SIMBOLICO.

La comunicación es directa y el mensaje conocido.

La accesibilidad se encuentra determinada por la distribución formal, a la vez la configuración formal en gran parte sugiere la distribución espacial general, pero ambos tanto la distribución como la configuración formal obedecen a la organización espacial.

GRAVES: MODELO SEMANTICO.

La comunicación es secuencial y el mensaje es posteriormente reconocido.

Aquí también la accesibilidad se encuentra determinada por la organización espacial, tanto como las relaciones formales están caracterizadas por una legibilidad espacial, además la configuración formal expresa la circulación interior, aunque en última instancia la distribución espacial se deba a las relaciones formales.

STIRLING: MODELO TIPOLOGICO.

La comunicación es distorsionada para ser reconocida en un nuevo mensaje.

La accesibilidad se encuentra determinada por la organización espacial, aunque la organización espacial sea caracterizada por la legibilidad espacial, así como la distribución formal se encuentra expresada por las relaciones formales.

EISENMAN 1: MODELO SINTACTICO.

Tanto en la casa I como en la casa II las variables están localizadas en su mayoría en la zona implícita y contrapuesta de la comunicación, esta posición contrasta los diferentes elementos en juego en el diseño de la vivienda diferenciándose de los modelos convencionales.

En la casa I las variables giran en torno a la reducción del mensaje de los elementos como la función el espacio y la forma ocultando aparentemente su intención de comunicar en dos casos, la lectura del acceso y del uso es neutralizada por la acción de la distribución espacial, a esto se le agrega primero que la accesibilidad afecte en cierta medida las relaciones formales y que la configuración formal contribuya en el nivel de comunicación a las relaciones formales.

En la casa II la situación es parecida esta vez se neutraliza el mensaje de los elementos en el nivel de la comunicación, llevando todo a una dinámica de la organización del espacio que sustenta las relaciones formales y todas las demás conexiones.

EISENMAN 2: MODELO MORFOLOGICO.

Aunque en el centro Wexner, la mayoría de los elementos que participan en el mensaje del edificio se mantienen en el ámbito de la contraposición y diferenciación en la comunicación convencional, todavía puede ser leído e identificado su mensaje, este se sitúa en dos niveles tanto explícita como implícitamente, en el primero las distribuciones formales pueden ser identificadas y reconocidas por la organización espacial, las formas se presentan como una substancia y una materia trabajadas desde dentro; esto se ve reforzado en el segundo nivel por dos relaciones que mantienen la naturaleza del primero, la relación forma espacio que se constituye a partir de dos relaciones, tanto la distribución como la configuración formal se ven determinadas respectivamente por la organización espacial así como la lectura espacial, ambas situaciones expresan una fuerte cohesión entre la forma y el espacio tanto implícitamente como explícitamente en el nivel de comunic

CONCLUSIONES DE LA CONFRONTACION DE LOS RESULTADOS DE LOS ANALISIS CON LA HIPOTESIS.

La arbitrariedad es un principio fundamental activo de la metodología.

1. La arbitrariedad permite introducir la idea y el proceso en el proceso de diseño, el primero como material de trabajo y el segundo como construcción de la forma.
2. En un primer momento la idea se desplaza de su lugar como inicio y es sustituido en su totalidad a favor del proceso el cual permite un primer reconocimiento de la forma.
3. En un segundo momento para obtener la forma necesaria el proceso pasa por una etapa de transformación en la cual la forma emerge en una pluralidad organizativa.
4. Tanto la arbitrariedad como los procesos autónomos disuelven los problemas inherentes entre los diferentes elementos como la forma y la función entre otros.
5. La aplicación y el establecimiento de la arbitrariedad como de los procesos autónomos permiten explorar el potencial proyectual de la arquitectura y el diseño urbano de manera crítica y reflexiva.

Corregir de acuerdo a indicaciones dadas en la primera revisión y en base al análisis de sus variables.


(Recibido 09/12/06)
x 2-mail.
12/12/2006

**REVISIÓN E INFORME DEL TRABAJO DE INVESTIGACION PARA
OPTAR EL TITULO PROFESIONAL POR EL JURADO CALIFICADOR**

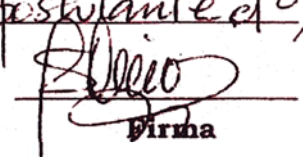
Nombre del Recurrente Victor Garcia Cervantes Código N°
Tema:
.....

Director Tesis:

Jurado:
NOMBRE Y APELLIDOS D. Eng. Arq. Viriana Shiggo

INFORME:
Necesita mejorar la hipótesis con respecto a las conclusiones obtenidas del análisis de variables realizado. La hipótesis debe ser clara y precisa en su proposición.
04/12/2006
Fecha  Firma

Jurado:
NOMBRE Y APELLIDOS D. Eng. Arq. Viriana Shiggo

INFORME:
No presentó la hipótesis corregida de acuerdo a la observación escrita y oral que se le realizó. Se adjuntan nuevas observaciones en documento adicionales presentado por el postulante el 09/12/06
12/12/2006
Fecha  Firma

Lima, de del
/cmf

OFICINA DE GRADOS Y TÍTULOS

ACTUALIZACION DE LA HIPOTESIS

La Arbitrariedad como primer componente y la Autonomización como segundo componente son los mecanismos del formalismo Postmoderno que han influido positivamente en el método de diseño contemporáneo

Premisas:

- 1.- La arbitrariedad como la elección de modelos conceptuales que incorporen alternativamente en el método de diseño los conocimientos científicos culturales y artísticos como expresiones propias a la arquitectura.
- 2.- La autonomización como el proceso de generación formal son los mecanismos orientadores que incorporados en el método de diseño restauran la fragmentación y la dispersión como expresiones propias a la arquitectura.
- 3.- El establecimiento de una disciplina con visión autocrítica y reflexiva en la arquitectura, permite el replanteamiento y la disolución de los problemas inherentes entre la función y la forma entre Otros.
- 4.- El desarrollo de un control eficaz de las capacidades del diseño, a partir de este enfoque, distingue la complejidad y la multiplicidad como nuevas condicionales.