



Prácticas  
cronotópicas  
*Chronotopic  
Practices*

Tesis  
Hipo

Hipo 3

Noviembre 2015

HipoTesis Serie Numerada

*HipoTesis Numbered Issues*

[http://hipo-tesis.eu/numero\\_hipo\\_3.html](http://hipo-tesis.eu/numero_hipo_3.html)



**Revista digital científica sobre investigación en  
Arquitectura y Humanidades | Online Scientific Journal  
about Research in Architecture and Humanities**

Publicación Anual | *Annual Publication*  
Madrid, diciembre 2015 | *December 2015*

Título | *Title*

HipoTesis Serie Numerada | *HipoTesis Numbered Issues*

Número | *Issue*

Hipo 3 “Prácticas cronotópicas” | *Hipo 3 “Chronotopic Practices”*  
e-ISSN: 2340-5147

**Contacto Editorial | Editorial Office**

Revista “HipoTesis”

Lugar de edición | *Edited in:* Madrid

Plataforma HipoTesis | *HipoTesis Platform*

www.hipo-tesis.eu

hipo@hipo-tesis.eu

La Serie Numerada de la revista HipoTesis está registrada como revista científica en el directorio Latindex, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. | *HipoTesis Numbered Issues is indexed as a scientific journal at Latindex, Information System for Scientific Journals in Latin America, Caribe, Spain and Portugal.*

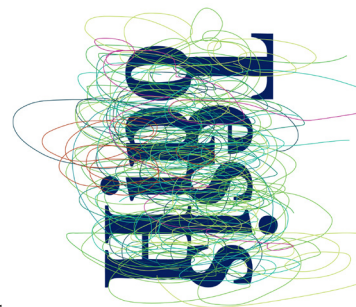


Esta publicación posee el sello “I”



Hipo-Tesis Serie Numerada; Hipo 3 “Prácticas cronotópicas” se publica bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Los permisos de las imágenes utilizadas en este número han sido obtenidos por los propios autores de los artículos. La imagen de portada es propiedad de los editores de la revista | *The rights of the images shown here have been granted to us by the authors. Artwork on the cover belongs to the editors of the magazine*



**Serie Numerada  
Numbered Issues**

**Directores-Editores HipoTesis Serie Numerada | Directors-Editors HipoTesis  
Numbered Issues**

Francisco A. García Triviño, Fernando Nieto Fernández y Katerina Psegiannaki

**Comité Científico | Advisory Board**

Manuel Gausa Navarro. Profesor Titular de Proyectos y Composición en el Departamento di Progettazione e Costruzione Dell’Architettura (DIPARC). Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Genova (UDS)

Juan Herreros Guerra. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Xavier Monteys Roig. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (PA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Federico Soriano Peláez. Profesor Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Consejo Editorial | Editorial Board**

Jacobo García-Germán Vázquez. Profesor Asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Juliana Torres de Miranda. Profesora Adjunta en el Departamento de Proyectos (PRJ). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pedro Urzáiz González. Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Dirección de Arte | Art and Design Direction**

Katerina Psegiannaki y Francisco A. García Triviño

**Cubierta | Cover**

Francisco A. García Triviño

**Revisor de español e inglés | Spanish and English Revision**

Fernando Nieto Fernández

## Índice | Index

### Títulos | Titles

#### Presentación | Introduction

**Análisis cronotópico y diseño para la controversia en la Rambla de Barcelona** | *Chronotopic Analysis and Design for Controversy in Barcelona's Rambla*. Recepción: 26-01-2015, Aceptación: 26-07-2015

**Cuerpo arrítmico. La práctica de dibujar en una descripción sin lugar** | *Arrhythmic Body. The Practice of Drawing on a Description without a Place*. Recepción: 04-03-2015, Aceptación: 09-11-2015

**Espacio relativo {e = m x t} Reflexiones en torno al movimiento del cuerpo** | *Relative Space {e = m x t} Reflections on Body's Movement*. Recepción: 20-11-2014, Aceptación: 06-08-2015

**La experiencia entre el rito y el juego** | *The Experience between Rite and Game*. Recepción: 04-03-2015, Aceptación: 17-11-2015

**El tiempo transgresor. Formalismo y agitación en Eisenman** | *Transgressive Time. Formalism and Agitation in Eisenman*. Recepción: 09-02-2015, Aceptación: 31-03-2015

**Apuntes para una lectura cronotópica de los espacios educativos. El caso de la Architectural Association de Londres** | *Notes for a Chronotopic Reading of Learning Spaces. The Case of the Architectural Association in London*. Recepción: 20-11-2014, Aceptación: 15-11-2015

**El espacio compartido y el espacio de circulación aleatoria en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa** | *Shared Spaces and Spaces for Aleatory Circulation in Housing Architecture by Sejima and Nishizawa*. Recepción: 20-11-2014, Aceptación: 15-11-2015

### Autores | Authors

#### HipoTesis

p. 3

**Irmas Arribas Pérez  
Octavi Rofes Baron**

pp. 4-13

**Anthi Kosma**

pp. 14-19

**María José Martínez Sánchez**

pp. 20-27

**Jaime Llorente Sanz**

pp. 28-34

**José Antonio Ruiz Esquiroz**

pp. 35-45

**Serafina Amoroso**

pp. 46-56

**Eider Holgado García**

pp. 57-65

## Presentación

Michel de Certeau ha descrito minuciosamente algunas acciones o prácticas cotidianas como estrategias capaces de inventar espacios, modos de hacer como mecanismos generadores de comprensiones espaciales inéditas. Practicar el espacio es por tanto una forma de generar nuevos programas asociados a acciones específicas. El espacio como cruce de movilidades o lugar practicado. Así, en el relato “Ghost Flat (A Modern Couple)”, Marie Darrieussecq describe la realidad de un espacio habitable mínimo a través de una serie de prácticas cotidianas. La trayectoria de situaciones expuesta induce a la comprensión del programa del apartamento fantasma, el cual permite transformaciones en los usos a partir de la variación por el habitante de la longitud de onda lumínica de los espacios que ocupa.

Por otra parte, la noción de límite –espacial pero también temporal– alude a una condición fronteriza que genera por sí misma una característica de negociación. El límite se convierte así en ámbito negociado desde los elementos que separa, ya sean estos espaciales o relativos a una sucesión en el tiempo.

Por último, una secuencia en el tiempo puede dar lugar igualmente a un recorrido espacial con un determinado ritmo, una cadencia arquitectónica. Así, la especificidad de un ritmo concreto implica una sucesión espacial pero también temporal. La arquitectura debe ofrecer un territorio de experimentación que permita una posibilidad de adaptabilidad espacial y temporal a los diferentes modos de hacer de sus habitantes. Una acción doméstica, cotidiana o no, recorre un espacio pero también lo construye.

Estas tres aproximaciones genéricas a la relación entre espacio y tiempo –la creación de programas desde la práctica, el límite como negociación espacio-temporal, y el ritmo como resultado de una sucesión específica de acontecimientos– deben ser exploradas desde la narración de la arquitectura y el proyecto, del mismo modo que la práctica literaria conecta el tiempo “cronos” con el espacio-lugar “topos” en la imaginación del lector. El cronotopos como expresión del carácter indisoluble entre el espacio-lugar y el tiempo.

## Palabras clave

espacio-tiempo, ritmos espaciales, cambios espaciales, secuencias de lugares, procesos de proyecto, procedimientos de proyecto, estrategias de proyectar, fases arquitectónicas, viajes espaciales, interrupciones espaciales, construcciones temporales, lugares temporales...

## Introduction

*Michel de Certeau has meticulously described some actions or conventional practices as strategies capable of inventing spaces, ways of doing things as mechanisms generating unprecedented spatial comprehension. Practicing space is therefore a way of generating new programs associated to specific actions. Space conceived as a mobility crossing or as a practiced place/location. Thus, in the tale “Ghost Flat (A Modern Couple)”, Marie Darrieussecq describes the reality of a minimal living space through a series of everyday practices. The path exposed by the situations induces an understanding of the ghost apartment, which allows transformations in the uses, stemming from the variation in wavelength of the light in those spaces occupied by its inhabitants.*

*Besides, the notion of limit –spatially but also temporarily– implies a border condition that generates by itself a negotiation feature. The limit becomes a negotiation field for the elements it separates, whether they are spatial or related to a progression in time.*

*Finally, a sequence in time may also lead to a spatial trajectory with a certain rhythm, an architectural cadence. In this way, the particularity of a certain rhythm implies not only a spatial progression but also a temporal one. Architecture must display a territory for experimentation that allows a possibility to adapt spatially and temporarily to different ways of doing things by its inhabitants. A domestic action, periodic or not, travels through this space and also builds it.*

*These three generic perceptions of the relationship between space and time –the creation of programs from practise, the limit as a spatial-temporal negotiation, and rhythm as a result of a specific chain of events– must be explored from the account of architecture and project; in the same way that literary practise connects time “cronos” with space-place/location “topos” in the reader’s imagination. Chronotopos as an expression of the indissoluble character occurring between space-place and time.*

## Keywords

*space-time, spatial rhythms, spatial changes, sequence of places/locations, project procedures, project strategies, architectural phases, spatial travels, spatial interruptions, temporal constructions, temporal places...*



# Análisis cronotópico y diseño para la controversia en la Rambla de Barcelona

## *Chronotopic Analysis and Design for Controversy in Barcelona's Rambla*

**Irma Arribas Pérez:** iarribas@eina.cat

**Octavi Rofes Baron:** orofes@eina.cat

### Universidad

Universitat Politècnica de Catalunya. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

EINA. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

### Breve biografía

Irma Arribas (Burgos, 1978) es arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (ETSAV, UVA, 2002) y doctora arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB, UPC, 2012) con la tesis titulada "Architecture is not building" (Sobresaliente Cum Lude). Es profesora en el Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona EINA, adscrito a la UAB; profesora asociada del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la ETSAB; y profesora en el Máster Universitario EEES en "Investigación en arte y diseño" EINA/UAB y en el Máster "Lighting Design. Diseño de Iluminación Arquitectónica" – UPC School. Es directora de varios grupos de investigación en EINA/UAB y ETSAB/UPC.

Octavi Rofes (Barcelona, 1967) es antropólogo por la Universidad de Barcelona, profesor de Teoría del Diseño y Diseño de Espacios Efímeros en el Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona EINA, adscrito a la UAB. Ha realizado investigación etnográfica en la producción cultural de localidad. Actualmente trabaja en el análisis de los procesos creativos en redes de relaciones interpersonales.

### Resumen

El cronotopo, originariamente un instrumento de análisis literario que permite identificar los motivos de las configuraciones espacio-temporales de la novela, se muestra especialmente útil para describir la superposición de modelos que coexisten en un mismo espacio público. Aplicado a la Rambla de Barcelona, permite analizar los dos modelos de paradas de venta actuales, confrontándolos con, por un lado, los puntos de venta tradicionales de animales vivos hoy desaparecidos y, por el otro, las propuestas presentadas en un concurso de diseño organizado para hacer visible la controversia sobre el modelo de ciudad. El cronotopo permite distinguir la temporalidad intrínseca en las formas materiales que incorporan los valores de tradición, regulación moderna y transición turística.

### Palabras clave

Cronotopo, espacio público, temporalidad, diseño para controversias.

### Abstract

*The chronotype, originally a literary analysis tool that enables the identification of the motives of time-space configurations in novels, is particularly useful to describe the superposition of architectural models that coexist in a shared public space. When applied to the Rambla in Barcelona, it enables the analysis of the two models of street markets used today, as they confront with, on one side, the traditional street stands selling pets that today have disappeared, and on the other, the designs proposed in a design contest organized to highlight the controversy over the current city model. The chronotype enables to distinguish the intrinsic temporality in material forms that incorporate traditional values, modern regulation and touristic transition.*

### Keywords

*Chronotope, public space, temporality, design for controversies.*



Este artículo se va a centrar en el análisis de los dos modelos de paradas para la venta de animales vivos que conviven hoy en la Rambla<sup>1</sup>, confrontándolos con, por un lado, los puntos de venta tradicionales hoy desaparecidos y, por el otro, las propuestas presentadas en el concurso alternativo de diseño que desarrolló, en marzo del 2012, el colectivo Agencia de Apoyo a la Arquitectura de Barcelona (AAAB). El concurso fue impulsado por la asociación Antics Ocellaires de la Rambla, del que son miembros los propietarios de las 11 licencias que mantenían la venta de animales vivos frente al Mercado de la Boquería, una actividad singular documentada desde mediados del siglo XIX. Los cambios en las regulaciones comerciales de venta de animales, junto a la transformación de la Rambla que, a partir de la última década del siglo XX, ha pasado paulatinamente de ser una arteria ciudadana abierta al turismo a convertirse en una “zona turística frontal” altamente especializada (Mc Cannel 1973: 598), han llevado a una reconsideración de la presencia de las actividades tradicionales de los paradistas. La redefinición de la tradición comercial de las Ramblas supone cambios tanto en las categorías de los destinatarios y de los artículos puestos a la venta, como de aspectos formales de las paradas, así como de su incidencia en el paisaje urbano. Los debates en torno a las paradas de la Rambla se sitúan en el núcleo de una controversia que refleja las tensiones inherentes al proceso de cambio del modelo económico, social y estético de la ciudad.

El objetivo de este artículo es mostrar las posibilidades que abre, para el análisis del diseño urbano, el concepto de cronotopo como instrumento para mejorar la comprensión en situaciones de controversia sobre el espacio público. El término “cronotopo”, en el sentido que le da el crítico literario Mikhail Bakhtin (1981), designa aquellos escenarios de ficción donde las situaciones sociales y las relaciones de poder se hacen visibles desde su particularidad histórica. A diferencia del pensamiento abstracto que es capaz de separar las categorías de espacio y tiempo, lo que Bakhtin llama la “vivencia de la percepción artística”, no solo compacta estas dos categorías

sino que las asocia a emociones y valores. El tiempo, entonces, se hace palpable y visible, y las formas se mantienen como acontecimientos vivos sin quedar reducidas a figuras estáticas. Trasladar el concepto de cronotopo de la experiencia literaria a la experiencia urbana, nos permite considerar los elementos que configuran los espacios como escenarios donde se concretiza una relación cultural y social que es posible asociar a un momento temporal.

En su estudio sobre configuraciones espacio-temporales en la novela, Bakhtin enumera los diferentes motivos (el camino, el castillo, el salón, etc.) mediante los cuales se han abierto nuevos territorios literarios (la novela de encuentros, la novela gótica, el naturalismo burgués, etc.) donde los hechos y valores relatados se encuentran tanto conectados a la unidad de la obra literaria como a la unidad del mundo real. De manera análoga, podemos situar las soluciones formales que, en diferentes momentos, han adoptado los puestos de venta de animales vivos en la Rambla como puntos de confluencia en la relación entre los lugares representados por el diseño urbano y las vivencias que tienen lugar en los espacios construidos. En este sentido, en los dos primeros apartados se considerarán tres tipos de paradas como representativas de la asimilación de diferentes realidades temporales, tres motivos cronotópicos, incorporadas en la configuración física del objeto y a su articulación en el paisaje:

- a) cronotopo de tradición: la parada original, que hoy sólo pervive en la documentación fotográfica, pero sigue presente como el modelo primordial de las posteriores;
- b) cronotopo de regulación: “el Lugar de venta de pájaros”, proyectado por el arquitecto Antoni de Moragas en 1996, y del que hoy en día son seis las unidades que mantienen su presencia en la Rambla;
- c) cronotopo de transición: “la Reforma de tienda exterior” de la empresa Decomerca que, a partir del año 2010 ha sustituido a la anterior en 5 puntos de venta.

1. Quedan exentas de este análisis otros tipos de puestos de venta presentes también en la Rambla, como son los de venta de flores y prensa, a fin de poder atender el carácter específico de los tradicionales puestos de venta de animales.

Entre estas tres configuraciones temporales materializadas en el diseño urbano se genera el tipo de tensiones que en la arquitectura suelen percibirse como el resultado del encuentro entre la pervivencia de las formas materiales construidas y la inminencia de los acontecimientos que tienen lugar sobre el espacio habitado. Esta perspectiva otorga a la arquitectura la rigidez de la estructura, mientras que, al contrario, sitúa la vivencia en el *fluir* procesal de la acción. La oposición estructura/acción no permite analizar la fricción que se da en la zona de contacto localizada en, por un lado, el mundo representado por la creación arquitectónica, una representación que se integra al mundo actual y lo enriquece favoreciendo y canalizando un determinado tipo de acciones, y por el otro, el potencial de renovación del espacio construido que surge de la percepción creativa de quienes lo habitan. Consideramos, pues, en este estudio, el espacio urbano como el resultado de una “puesta en escena” que no sólo materializa el marco de las experiencias públicas y colectivas mediante construcciones de complejos espacio-temporales, sino que performa las condiciones para ese tipo de experiencias (Bal 2002: 98). Un caso paradigmático de este diálogo, entre la capacidad para representar mundos a través del diseño de espacios urbanos y la manipulación de estas representaciones por parte de sus intérpretes, lo encontramos en los debates sobre la transformación de la Rambla de Barcelona y, concretamente, en las causas y reacciones que producen los cambios en las actividades comerciales, así como su incidencia en el carácter emblemático de la calle más singular de la ciudad.

La confluencia (ya sea por solapamiento en capas, o por composición de fragmentos) en un mismo espacio de diferentes configuraciones cronotópicas incompatibles, genera puntos de fricción y conflicto que problematizan la vivencia del espacio. El procedimiento que se propone consiste en identificar los elementos de los diferentes cronotopos que conviven en lo que podemos considerar un mismo espacio-palimpsesto. Los regímenes de convivencia que se dan entre los constituyentes de cada cronotopo, son la base sobre la cual establecer una estrategia de actuación que, en lugar de optar por dar preferencia a una de las voces pre-existentes en detrimento de las otras, o de hacer *tabula rasa* para dar cabida a una puesta en escena de nueva

creación, permita materializar las diferencias en un entorno de co-presencia heterogénea y dinámica, pero, a la vez, comprensible. En el último apartado se presenta la experiencia de una redefinición del formato concurso como un dispositivo participativo que facilita el diseño para la controversia y fomenta el debate sobre los usos y las formas del espacio público.

### **1. Modernizar la tradición: el diseño regulativo como forma de actuación institucional en La Rambla**

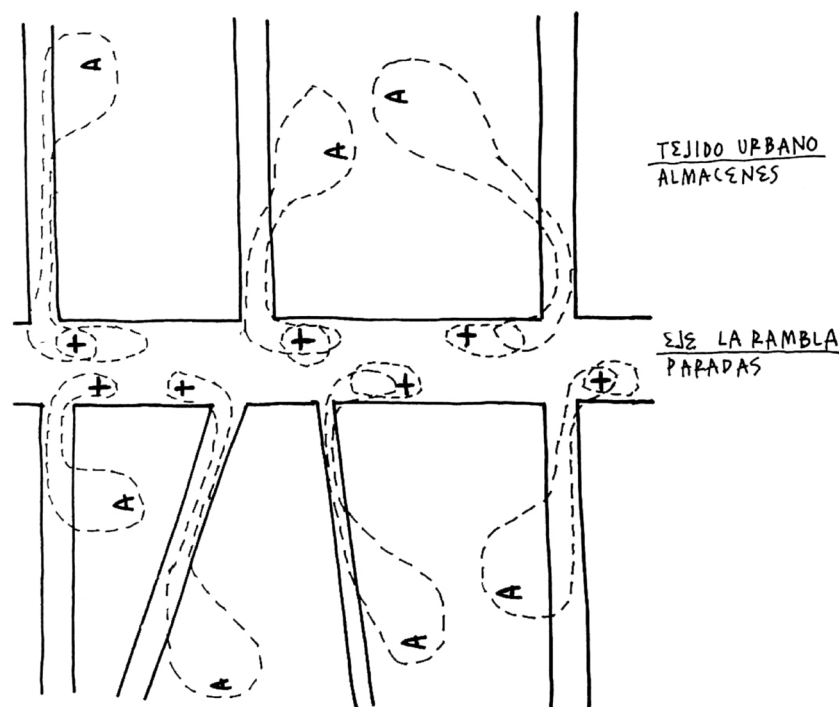
La parada tradicional es asimilable a uno de los cronotopos identificados por Bakhtin en su estudio sobre los géneros de la novela, el de “ciudad de provincias”, que construye, en las obras de Flaubert, Gogol o Chekhov, el *locus* del tiempo cíclico de la cotidianidad. En la ciudad de provincias, dice Bakhtin, el tiempo no tiene un avance histórico, se mueve alrededor de círculos en los que “[u]n día es solo un día, un año es solo un año – una vida es solo una vida” (Bakhtin 1981: 248). Es un tiempo que no acepta acontecimientos y que, por lo tanto, ejerce un papel auxiliar, a menudo como fondo contrastado para destacar otras secuencias temporales cargadas de energía y movimiento.

Las paradas originales de venta de pájaros en la Rambla, nacen como respuesta a la necesidad de situar la venta de animales vivos de forma anexa, pero exterior, al circuito del comercio de alimentos que se da en el Mercado de la Boquería. En este sentido, el carácter efímero se presenta como necesario desde el momento en el que la venta supone una ocupación temporal y diurna del espacio público. Los ciclos diarios imponen a la parada una formalización y una gestión en la localización singulares que darán lugar al motivo del cronotopo de tradición. En la parada tradicional, la jaula era el material constructivo con el que concentrar, a modo de hito, un espacio denso sobre el que pivotaba el comercio. Esta materialización permitía una relación en la compra-venta corporal y no jerárquica, colocando al vendedor y al comprador en el mismo plano de proximidad al producto. La construcción se servía de unos dispositivos plegables a fin de colgar o apoyar sobre ellos el material de venta y poder elevarlos de la cota



cero del suelo, ensalzándolos, dignificándolos, y consiguiendo convertir la parada en un elemento espacial, inmerso en un contexto de calle donde el paseante identificaba los diferentes volúmenes dedicados a la venta.

El almacenamiento del material de venta en locales cercanos a la Rambla, su traslado en carros hacia los puntos de despliegue de la parada, la gestión del tiempo, y las capacidades constructivas, dimensionaban la parada, que se percibía como una ordenación periódica de elementos: productos de venta, contenedores y dispositivos de soporte y transporte. La construcción frágil se integraba en un diálogo visual fluido con el entorno urbano de la calle, siendo las paradas tradicionales elementos de condensación y no obstaculizadores. Los puestos de venta tradicionales estaban, pues, más cerca del acontecimiento que no de la arquitectura.



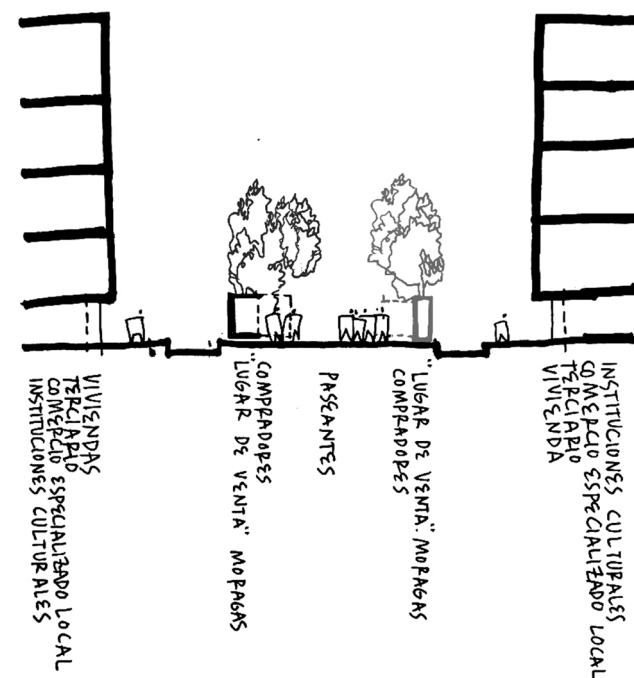
Parada tradicional. Diagrama de desplazamientos urbanos.

Esta imagen idealizada de la venta de animales en la calle, integrada en el ser singular de la Rambla, forma parte de una evocación nostálgica de la autenticidad perdida en el proceso de modernización. Una nostalgia que, como señala Svetlana Boym, no es solo la expresión de la pertenencia local, sino una nueva comprensión de tiempo y espacio que hace posible la división entre “local” y “universal” (Boym 2001: XVI). Para los ciudadanos es un elemento del carácter específico que se otorga al hecho de pasear por esta calle y a las situaciones asociadas, una actividad que se singulariza mediante una denominación concreta: *ramblejar*. Para los turistas, en cambio, la venta “exótica” en la calle puede valorarse como un factor de diferenciación espacial, más cercano a un “carácter cultural” que no a una supervivencia histórica. En los dos casos, la imagen que asienta el cronotopo de la tradición como un substrato invariable, subyace en el fondo de los procesos de transformación y ejerce como marco de contraste e, incluso, como factor de resistencia al cambio. Si partimos de la consideración de estado actual de la Rambla como un espacio-palimpsesto, podemos analizar los conflictos que se dan en su percepción, vivencia y uso como el resultado de la yuxtaposición, sobre esta evocación nostálgica, de nuevos cronotopos, y de las zonas de solapamiento y de fricción a que dan lugar.

En su estudio sobre la presencia del multilingüismo en un pueblo sami del norte de Finlandia, Sari Pietikäinen (2014) propone distinguir la presencia, en el mismo espacio público, de dos cronotopos distintos a los que denomina “regulativo” y “de transición”. El cronotopo regulativo actúa fijando la vivencia de la modernización como un proceso racional, jerarquizado y estable. Los recursos espaciales se presentan organizados en estructuras de apariencia intemporal y su presencia se manifiesta en los entornos oficiales e institucionales. El cronotopo de transición, en cambio, se construye desde los signos vinculados a la publicidad comercial y el turismo, se caracteriza por una temporalidad de ciclo corto, la ambigüedad y la movilidad. En la Rambla, considerar la relación entre los cronotopos de regulación y transición, es un buen instrumento para el análisis comparativo de la co-presencia de dos modelos de paradas que actualmente conviven.

El “Lugar de venta de pájaros” proyectado por el arquitecto Antoni de Moragas en 1996, surge como respuesta al concurso público de ideas organizado por el Institut Municipal de Mercats de Barcelona (IMMB). El concurso tenía como objetivo normalizar, pautar y consolidar la venta de pájaros, orientando el diseño bajo parámetros que no solo facilitan y ordenan las prácticas comerciales, sino que introducen un nuevo objeto que actúa como figura reguladora en el paisaje urbano de la Rambla<sup>2</sup>. Las decisiones que estructuran la parada entendida como objeto de diseño se centran en la articulación de movimientos a partir de un sistema constructivo pautado por un juego dinámico de piezas-módulos. Los módulos permiten organizar el almacenamiento, controlar la visibilidad y la protección del producto, e incorporar una área de limpieza vinculada a tomas de agua y electricidad. Las decisiones constructivas se rigen por el orden y la simplicidad que ofrecen elementos como guías, pivotes y bisagras, sujetos a una estructura metálica que nace de un zócalo, y que permite el movimiento de cierre y apertura de la parada. Los módulos contenedores son de chapa metálica con acabado de *Corian* en el interior para facilitar la limpieza y aligerar el conjunto. La piel exterior es compuesta, incorpora una luminaria fluorescente anclada a las paredes de chapa de los módulos y protegida, tanto de los rayos solares como del vandalismo, con vidrio *California*. “El Lugar de venta” es la culminación material del proceso de institucionalización de una práctica comercial tradicional que se ha racionalizado en forma de mobiliario urbano perdurable. Antoni de Moragas no sólo diseña una máquina que ejecuta sus funciones con eficiencia, claridad y elegancia, el objeto de diseño es también una estrategia retórica para reconceptualizar la tradición en el marco de los procesos de modernización, partiendo de un supuesto de consenso institucional que hace compatible un entorno cosmopolita y contemporáneo con unas actividades de tradición vernácula. El diseño de 1996 resuelve la preocupación institucional por la pervivencia de actividades extemporáneas, como la venta de animales vivos en la calle, propias del cronotopo “ciudad

de provincias” en el corazón mismo de la metrópolis contemporánea. En este sentido, Antoni de Moragas objetiviza, mediante la apropiación y la domesticación (De Michelis 2014: 192), los aspectos problemáticos que perviven en la tradición, al presentar una evidencia de su compatibilidad con un objeto funcional y estilísticamente moderno.



Lugar de venta. Sección transversal de La Rambla.

## 2. Del lugar de venta a la tienda exterior: el cronotopo de transición hacia la frontalidad turística

Si bien el “Lugar de venta” construía un puente material que sincronizaba la nostalgia del pasado con el “presente continuo” de la ciudad moderna institucional, la actuación conjunta de tres procesos de transformación

2. Y así lo ponían de manifiesto los criterios de puntuación registradas en las bases, las cuales otorgaban 7 puntos a la funcionalidad, 6 a la estética y originalidad, 4 a la capacidad de mantenimiento, 2 a la integración del proyecto en el entorno urbano, y 1 al importe de los honorarios del proyecto ejecutivo.



aceleran, con el cambio de siglo, el desajuste con la proyección del futuro, y obligan a una nueva actuación para establecer un cronotopo de transición, acorde a los tres aspectos problemáticos:

1. La adecuación de la Rambla a las características de la “mirada del turista” (Urry 2002) cuya forma de pasear, velocidad, precipitación, e interés en el desplazamiento son diferentes a la naturaleza del paseante ciudadano, residente permanente y agente local.

2. La transformación de la actividad comercial de las paradas como respuesta a los cambios de sensibilidad en relación a la exposición y comercio de animales vivos. El rechazo a la sobreexposición mercantilizada de los animales como productos, supera, en paralelo a la consideración del maltrato animal en las corridas de toros en Catalunya, la tolerancia administrativa en la regulación de las actividades de las paradas.

3. La irrupción en la Rambla del comercio internacional en substitución de las tiendas especializadas y de proximidad. El nuevo entorno comercial se define por la confluencia de las grandes cadenas internacionales de moda, junto con hoteles y establecimientos de restauración orientados al turismo. La presencia de las paradas en el paseo central de la Rambla se convierte, ahora, en un obstáculo tanto para los dispositivos de visualización de los centros comerciales, como para el servicio de terrazas de los bares.

En este contexto de transición, en el año 2010, desde el IMMB se encarga a la empresa Decomerca la “Reforma de tienda exterior” para adaptar las paradas a la reordenación de la actividad comercial. La redefinición de la actividad comercial de las paradas contempla cinco ámbitos como alternativa a la venta de animales:

- i) productos y objetos amparados por denominación de origen (D.O.) y/o indicación geográfica protegida (I.G.P.);
- ii) libros, objetos de interés cultural;

iii) venta de entradas para instituciones locales vinculadas al turismo o la cultura;

iv) heladerías y dulces artesanos; y

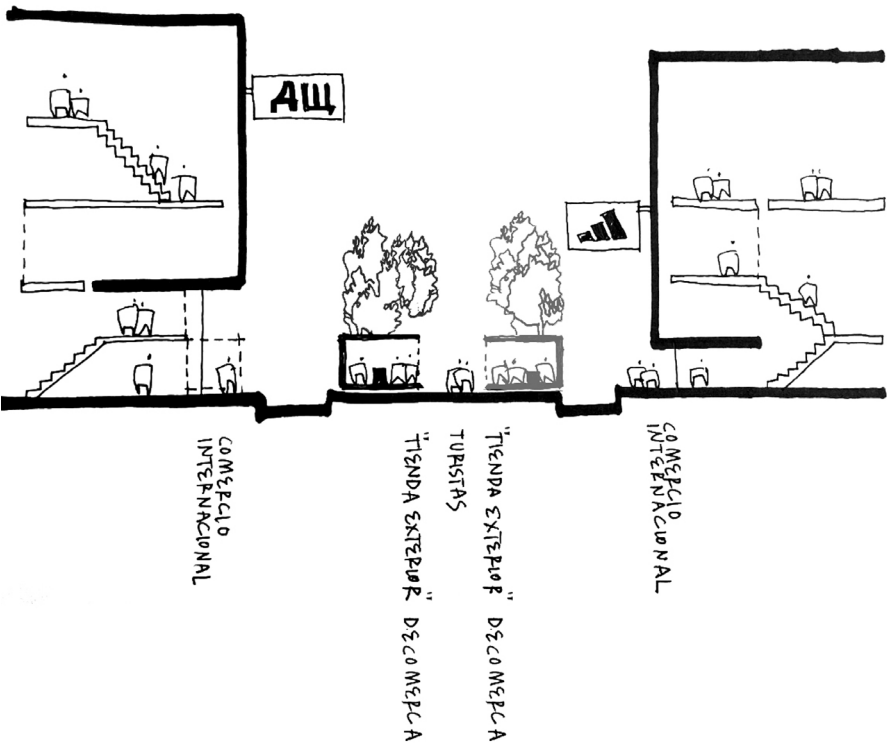
v) artículos de regalo.

El diseño de Decomerca, a pesar de ampliar la ocupación de suelo y soportar una cubierta equipada con una persiana de cierre en la parte frontal, mantiene los 6 módulos característicos de la parada de 1996 en la composición de la parte trasera y los laterales. A diferencia del juego de articulaciones que hacía del proyecto de Antoni de Moragas un objeto dinámico y adaptable, en la nueva parada, las partes se disponen de forma rígida, atrapadas en una estructura metálica que imposibilita su movilidad. Esta rigidez es sintomática de una reorientación general de la estrategia de diseño que convierte, y el cambio de denominación es significativo, el “lugar de venta” en “tienda exterior”. Si la parada de Antoni de Moragas despliega un elemento de mobiliario urbano que no llega a percibirse como un interior, la de Decomerca, en cambio, es más bien la transposición, en plena calle, de un local comercial en planta baja. Este cambio en la concepción del diseño se hace evidente en tres aspectos:

1. La rigidez de la estructura aumenta el efecto “muro” que genera la trasera longitudinal de la parada, actuando como medianera que dificulta la porosidad con los laterales de la Rambla.

2. La acentuación de la distinción interior/exterior supone también la incorporación de un mostrador. Su presencia rompe con la proximidad y la cota compartida donde tenía lugar la relación comercial en los modelos anteriores.

3. Finalmente, la iluminación empotrada en el falso techo, cálida y focalizada en el objeto de venta, supone una tercera forma de interrupción con el paisaje urbano ya que incorpora un comportamiento lumínico centrípeto más propio de un espacio privado que no de la luz difusa del espacio público.



Tienda interior. Sección transversal de La Rambla.

Un análisis comparativo de los atributos que asigna la percepción de los tres tipos de parada, en la relación tanto con el propio cuerpo del paseante como con el conjunto de la calle, permite fijar los elementos de su formalización como motivos cronotópicos.

Como se observa en la tabla comparativa, entre las propiedades intrínsecas de los dos modelos de parada presentes en la Rambla no existe una relación de ruptura, sino una misma dirección de alejamiento progresivo respecto a la práctica tradicional. La figuración cronotópica de la transición es, pues, una radicalización de las lógicas ya apuntadas en el cronotopo regulativo que refuerzan la rigidez tanto de la presencia física del punto de venta como de la relación que establece con los usos del espacio.

|                 | TRADICIONAL ANÓNIMO | REGULADOR DE MORAGAS | TRANSICIÓN DECOMERCA |
|-----------------|---------------------|----------------------|----------------------|
| NATURALEZA      | flexible            | dúctil               | rígida               |
| VOLUMEN         | abierto             | permeable            | cerrado              |
| CONSTRUCCIÓN    | modular             | sistémica            | estructural          |
| TECTÓNICA       | fragmentada         | articulada           | compacta             |
| PRESENCIA       | efímera             | variable             | constante            |
| COMPOSICIÓN     | centrífuga          | centrípeta           | centrada             |
| INTEGRACIÓN     | adaptativa          | mediadora            | impositiva           |
| RELACIÓN        | fidelidad           | confianza            | anonimato            |
| ESPACIO         | hito                | zaguán               | interior             |
| MEDIACIÓN       | equitativa          | jerárquica           | dominadora           |
| INFRAESTRUCTURA | independiente       | acumulativa          | dependiente          |
| ELEMENTO BASE   | jaula               | estantería           | vitrina              |
| DIÁLOGO         | corporal            | táctil               | oral                 |

### 3. Diseñar para la controversia: el concurso como catalizador de debate público

En el año 2012, ante las muestras de rechazo que las tiendas de exterior de la Rambla habían suscitado, junto con el propio malestar de los responsables de los puestos de venta de las pajarerías, y todo ello, bajo un contexto de creciente degradación del entorno urbano de la Rambla, la asociación Antics Ocellaires propone a la AAAB el diseño de una nueva parada. Los objetivos del encargo son dos, por un lado, demostrar con un nuevo modelo de establecimiento, la existencia de formas de transición alternativas a la orientada desde el IMMB y, de manera más general, mostrar la predisposición de los propietarios de las licencias a aceptar y participar en las adaptaciones necesarias de su actividad para hacerla compatible con las transformaciones del entorno en el que se desarrollan. Dado el carácter más “discursivo” que no propiamente “comercial” del encargo (Tharp y Tharp 2013), este se reformula adoptando el formato de concurso para ampliar tanto el abanico de alternativas como la repercusión pública del acontecimiento.



Desde la AAAB se planteó el propio concurso como un proceso de “diseño del proyecto” en el que la consideración del “diseño como proyecto”, es decir como declaración de un nuevo futuro que alterará el estado actual de las cosas (Groys 2014: 74) conlleva el propio cuestionamiento de los hábitos y rutinas dominantes en el proceso de proyecto (Rofes 2013). El formato “concurso” se alteró desde la resignificación de su papel como dispositivo hegemónico, normativo e institucionalizado de visualización y valoración de los futuros posibles del espacio público. El concurso en su forma habitual es un centro organizativo con una doble misión:

- a) regular el reconocimiento de la creatividad dentro del “modo apropiativo” de autoría propio del régimen de propiedad intelectual moderno (Leach 2007);
- b) legitimar la competencia entre expertos para hallar soluciones técnicas que instauren un consenso racional sobre las cuestiones controvertidas.

Podemos considerar, por tanto, al concurso de diseño y arquitectura como la forma dominante de encauzar cuestiones de preocupación hacia cuestiones de hecho (Latour 2003). El rediseño del formato concurso planteado por la AAAB, en cambio, ponía el énfasis más en aflorar problemas que no en proponer soluciones: se limitó a 11 estudiantes que fueron seleccionados entre los candidatos de diferentes centros universitarios de arquitectura y diseño; y se les puso como condición participar en un taller organizado por los miembros del colectivo de arquitectos, y en el que participaron activamente los representantes de la asociación Antics Ocellaires. El objetivo de este taller era orientar el diseño a la construcción de herramientas descriptivas poderosas que permitiesen una visualización amplia de los diferentes modelos de futuro, a menudo irreconciliables entre ellos, que agrupaban a los agentes implicados. No se trataba, pues, estrictamente, de un ejercicio de “diseño participativo” dado que la figura del “usuario” no era considerada en términos asistenciales como alguien de quien hay que prever los usos para diseñar de acuerdo a sus necesidades (Björgvinsson, Ehn y Hillgren 2012). Se trataba, más bien, de hacer aflorar aspectos reprimidos por el

consenso dominante en la definición del espacio público. La tradición no era, pues, considerada en términos de nostalgia o exotismo, sino como un elemento de extrañamiento útil para poner a prueba y evidenciar los límites de un determinado régimen simbólico. La Rambla se consideraba como espacio agonístico (Mouffe 2007), y no como lugar para el consenso, y su transformación se plantea desde un ejercicio de diseño para la controversia en un diálogo constructivo con los desacuerdos (Björgvinsson, Ehn y Hillgren 2012: 116). El análisis de las 11 propuestas presentadas muestra una polarización múltiple en el que la imaginación de futuros para la Rambla se estructura a partir de tres ejes fundamentales:

- Identidad. ¿Es la Rambla una calle de Barcelona?

La Rambla puede verse como espacio público vinculado a una ciudad fragmentada, translocal, un resort-vacacional disperso que se distribuye en una geografía de cruceros donde el turista busca en sus desplazamientos editar un corpus unitario de experiencias deslocalizadas. O, al contrario, ser considerada un catalizador de la identidad local, tanto aglutinadora y condensadora de las manifestaciones y experiencias vinculadas a los estereotipos locales, como vitrina del patrimonio arquitectónico.

- Articulación. ¿No era la Rambla un torrente?

La Rambla forma parte del sistema de cursos fluviales y canales artificiales con los que históricamente se han regulado los cauces de la plataforma geográfica sobre la que se asienta la ciudad. Este origen puede manifestarse tanto subrayando su sentido urbano longitudinal, entendiéndolo como una fractura que divide el núcleo histórico en dos partes; o bien como espina donde confluyen las conexiones que se disponen a ambos lados. Hay pues dos geometrías en conflicto: la línea unidireccional hacia al mar, y la superficie de sutura que articula dos tramas urbanas enfrentadas.

- Puesta en escena. ¿Escenario, pasarela, o vía verde?

En relación a los usos sociales, la Rambla actúa como un mecanismo óptico con capacidad para enmarcar tanto manifestaciones ciudadanas como

prácticas culturales performativas. ¿Paseo en superficie para ver y ser visto, o subconsciente urbano, naturaleza oculta en el corazón de la ciudad? La multiplicidad de actividades dan lugar a una imagen compuesta de la que no surge una totalidad homogénea sino un campo de vectores de fuerzas que rivalizan entre ellos para imponer un orden simbólico hegemónico.

#### 4. Conclusión

El uso del cronotopo como instrumento de análisis del espacio público facilita la comprensión de las conexiones entre las formas físicas y las relaciones sociales ya que actúa identificando las unidades de sentido que se tejen entre ambas. Esto evita la restricción de la mirada patrimonialista hacia la fisicidad de los espacios y permite distinguir las diferentes prácticas, actitudes y valores que configuran la naturaleza de la localidad. En consecuencia, la eficacia del análisis a partir del cronotopo no se orienta hacia la preservación sino más bien hacia una revitalización que conjugue la continuidad del carácter propio del lugar con las dinámicas de transformación de las prácticas y las necesidades espaciales a las que den lugar.

La lectura cronotópica de los procesos de cambio que tienen lugar en la Rambla permite concluir que, en el momento actual, la transición hacia un espacio predominantemente orientado al turismo conlleva una hiper-regulación que actúa sobre una tradición ya domesticada por la normativización institucional y la estilización formal propia del diseño moderno. La adaptación a los requerimientos del turismo y el comercio internacional ha desactivado los últimos vestigios de la presencia diferenciadora de la tradición sobre un espacio urbano que ha perdido singularidad. Ante esta situación se plantean dos grandes retos para una futura intervención:

¿Puede concebirse una forma alternativa de transición en la que los nuevos usos no vayan en detrimento del carácter intrínseco del lugar?

¿Puede evitarse la homogeneización del diseño urbano sin la recreación nostálgica de un pasado desvitalizado?

La respuesta de estos dos interrogantes no pasa por la acción del diseño que actúa con la autoridad del experto como solucionador de problemas y generador de consensos. En su lugar, la convocatoria de un modelo de concurso orientado a dar visibilidad y claridad a las posiciones de los diferentes agentes enfrentados en situaciones controvertidas, permite plantear alternativas múltiples que facilitan un debate abierto y bien estructurado. A pesar de que muchos de los participantes en el concurso actuaron con criterios “técnicos”, priorizando soluciones factibles y poco arriesgadas, el conjunto (al margen de premiarse tres de los proyectos, se priorizó la presentación en bloque de las 11 propuestas) refleja un estado de disenso que hace visible aquello que el diseño consensual tiende a ocultar. El hecho de plantear el diseño del punto de venta desde un cuestionamiento del entorno donde se ubica, y a partir de una propuesta de transformación de ese entorno, permite presentar ante los agentes en conflicto un mapa detallado de la situación. Esta política de resignificación aplicada al concurso permite establecer un puente entre la rivalidad “creativa” de los equipos participantes y la multiplicidad de visiones que intentan imponer una hegemonía. Los diagramas, esbozos, distribuciones, *renders* y detalles constructivos, más que representaciones de objetos de diseño, han facilitado poder detectar el principal déficit de la situación actual: las prácticas comerciales han pasado de ser una actividad integrada de manera fluida en el conjunto de la vida de la Rambla a generar enclaves poco permeables a la multiplicidad de actividades que definen un espacio público abierto (Sennet 2014).

La identificación de la confluencia de temporalidades en la Rambla junto con el accionamiento de nuevos dispositivos para un diseño que surja de entrelazar esas temporalidades, permite establecer no “una narrativa que congela la proyección virtual de las tentativas” —como Néstor García Canclini (2007: 111) ha dicho de la mirada patrimonialista— sino “observar los dispositivos conceptuales y formales que cambian los modos de hacer visibles las preguntas” (Canclini 2007: 63).

Lectura de las propuestas presentadas en el concurso como indicadores de los ejes de conflicto en los modelos de futuro para la Rambla.

|    | IDENTIDAD                   |                                    | ARTICULACIÓN                     |                                  | PUESTA EN ESCENA         |                               |
|----|-----------------------------|------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|--------------------------|-------------------------------|
|    | LOCAL                       | TRANSLOCAL                         | DIRECCIÓN LONGITUDINAL           | CONECTOR TRANSVERSAL             | MARCO                    | ACCIÓN                        |
| 1  | Quiosco icónico: "pajarita" |                                    |                                  |                                  |                          |                               |
| 2  | Quisco icónico: "jaula"     |                                    |                                  |                                  |                          |                               |
| 3  |                             | Follie: pantalla de luz enrollable |                                  |                                  |                          |                               |
| 4  |                             | Campo de sombrillas envolventes    |                                  |                                  |                          |                               |
| 5  |                             |                                    | Vitrina lineal con trasera opaca |                                  |                          |                               |
| 6  |                             |                                    | Curso de cuerpos serpenteantes   |                                  |                          |                               |
| 7  |                             |                                    |                                  | Islas conectoras multiservicios  |                          |                               |
| 8  |                             |                                    |                                  | Parterres triangulares elevables |                          |                               |
| 9  |                             |                                    |                                  |                                  | Tejido modular intrusivo |                               |
| 10 |                             |                                    |                                  |                                  |                          | Gradas desplegables multiusos |
| 11 |                             |                                    |                                  |                                  |                          | Tarima hidráulica polivalente |

Autores de las propuestas: 1. Georgina Suria, 2. Lessia Trubat, 3. Daniel Bas, 4. Pau Villalonga y Gerardo Pérez, 5. Mónica Sambade, 6. Pavel Cueto, 7. Joaquim Roca, 8. Vanessa Martín, 9. Marc Subirana, 10. Berta Morata, 11. Nuria Domingo.

## Referencias

- Bal, Mieke. 2001. *Travelling Concepts in Humanities: a Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Björgvinsson, Erling; Ehn, Pelle y Hillgren, Per-Anders. 2012. "Design things and design thinking: contemporary participatory design Challenges", *Design Issues*, Vol. 28, n° 3, 101-116.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- De Michelis, Giorgio. 2014. "What design tells us about objects and things", *Design and Culture*, Vol. 6, Issue 2, 187-202.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Latour, Bruno. 1997. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno. 2003. "Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern", *Critical inquiry – Special issue on the Future of critique*, Vol. 30, n° 2, 25-248.
- Leach, James. 2007. "Creativity, Subjectivity, and the Dynamic of Possessive Individualism", *Creativity and Cultural Improvisation*. Ingold and E. Hallam (eds.), ASA Monograph 43. Oxford: Berg.
- Mc Cannel, Dean. 1973. "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Touristic Settings", *The American Journal of Sociology*, Vol.79, n° 3, 589-603.
- Mouffe, Chantal. 2007. "Artistic activism and agonistic spaces", *Art & Research*, Vol. 1, n° 2, 1-5.
- Pietikäinen, Sari. 2014. "Spatial interaction in Sámiland: Regulative and transitory chronotopes in the dynamic multilingual landscapes of an indigenous Sámi village", *International Journal of Bilingualism*, Vol. 18(5), 478-490.
- Rofes, Octavi. 2013. "Dissenyar el projecte", *Quadern*, n° 191, 35-36.
- Sennett, Richard. 2014. *L'espai públic*. Barcelona: Arcadia.
- Tharp, Bruce M. y Tharp, Stephanie M. 2013. "Discursive Design Basics: Mode and Audience", *Nordic Design Research Conference*, Copenhagen-Malmö. Última consulta: 10/1/2015. <http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/viewFile/326/306>
- Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze*. Londres: Sage.



# Cuerpo arrítmico. La práctica de dibujar en una descripción sin lugar

*Arrhythmic Body. The Practice of Drawing on a Description without a Place*

**Anthi Kosma:** anthokosmos@hotmail.com

## Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

## Breve biografía

Anthi Kosma es arquitecta por la Universidad Demócrito de Tracia (DUTH) en Grecia y doctora arquitecta por el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, UPM), con becas de IKY y de la Fundación Triantafyllidis. Más información sobre sus escritos, dibujos y otros rastros en <http://imprografika.wordpress.com>.

## Resumen

El siguiente artículo tiene como objeto de estudio la práctica de dibujar. Son los gestos que moviéndose trazan la imagen en su aparecer y no el dibujo como un objeto determinado que se describirán en un “teatro de acción”. El protagonista en este “teatro” es un cuerpo arrítmico en una narrativa que tampoco sigue un orden lineal. Además, para la descripción de la práctica se elige y se describe de manera más detallada un fragmento. Este fragmento imaginario se aproxima a través de una serie de puntos de vista. En su conjunto buscan revelar rasgos característicos de la práctica de dibujar y del cuerpo pero a través de ellos se presenta también la diferencia de acercarse a una práctica, el dibujar, más desde la acción y menos desde sus productos, los dibujos.

## Palabras clave

Cuerpo, dibujar, acción, experiencia personal, culturas de la práctica.

## Abstract

*The following article aims to study the practice of drawing. They are the moving gestures, the image in its appearance and not drawings as particular objects that represent a known reality that are described in a “theater of action”. So the protagonist in this “theater of action” is an “arrhythmic body” in a narrative that also follows a non-linear order. Rather, for the description of the practice is chosen and described in more detail fragment. This imaginary fragment approaches through a series of views which together seek to present aspects of the experience of the action of the draw. This description features the practice of drawing and body and also the difference to approximate a practice, that of drawing, more through action and less through its products, drawings.*

## Keywords

*Body, drawing, action, personal experience, practicing cultures.*

## Introducción

Con la propuesta “prácticas cronotópicas” el equipo editorial de la revista HipoTesis invita a reflexionar sobre teatros de acciones y, sin querer o queriendo, sobre un tipo de investigación cuyo principio no parte de un concepto o una teoría sino de la práctica que mediante la palabra alimentará la teoría para comprender su lógica (Bourdieu 1996: XX).

En este artículo el modo de hacer que se describe es la práctica de dibujar. La descripción de la práctica se basa en la experiencia personal del dibujante con el fin de describir rasgos característicos de la práctica donde el tiempo se presenta como experiencia vivida y como experiencia simbólica en la experiencia de un individuo (Rancière 2014: 99). La experiencia se usa como referencia para describir rasgos característicos de la acción de dibujar en torno a la relación entre el dibujante y la materia de las figuras trazadas. Pero el uso de la experiencia como base sirve también para revelar aspectos de esta aproximación como la dificultad de coleccionar testimonios y describir el proceso del arte de dibujar a partir de la experiencia.

La descripción de la práctica es más diagramática que exhaustiva para aproximar el fenómeno básicamente desde la acción, el movimiento corporal y el intercambio entre sujeto y figuras trazadas. Las breves narraciones que forman este texto presentan algunas escenas, sin duda imaginarias, en las cuales se intentan resumir aspectos destacados de la experiencia del dibujante. Estas experiencias se basan en experiencias de la autora, referencias bibliográficas, y son parte de su investigación sobre la acción de dibujar (Kosma 2014).

También esta narrativa busca desvincularse de una cultura de la práctica de dibujar y de ciertas imágenes y concepciones sobre ella. La búsqueda de una descripción de la práctica a partir de su grado cero (Seguí 2001: 16), desvinculada en la medida que es posible de los medios, el estilo de lo configurado y en general del régimen representativo, intenta dar una aproximación centrada más en la acción, su interacción con el cuerpo y la experiencia del dibujante.

En esta búsqueda de la práctica en cuanto acción y de dibujar como acción exploradora y apertura de la forma, los gestos del cuerpo, aunque en muchas ocasiones no dejen de estar sometidos por hábitos, no siguen un ritmo, ni un orden preestablecido. Así que cuando nos referimos al protagonista de este teatro de acción, al dibujante y al cuerpo hacemos referencia a un “cuerpo arrítmico”. Fuera de las instrucciones del régimen representativo el “cuerpo arrítmico” actúa libremente sobre una superficie, independientemente de su medio.

Las observaciones y las narraciones sobre el cinetismo del dibujante y de sus prácticas proyectivas no se presentan en orden cronológico. Más bien, para la descripción de la práctica se elige y se describe de manera más detallada un fragmento. Este periodo de tiempo, sin duda imaginario, gira en torno al dibujar como gesto en el estado de la aparición de la imagen trazada. La “apertura de las formas”, la “acción”, el “cuerpo”, la “voz del dibujante”, la “experiencia solitaria”, la “superficie”, la “miniaturización”, el “dibujar como una descripción sin lugar” son los títulos de algunas descripciones breves de aspectos de este fragmento. Estas descripciones, sin orden cronológico, buscan sintetizar con una sistematicidad asistemática, no un desorden pero sí una distribución capaz de agrupar algunos rasgos característicos de la práctica de dibujar.

### 1. Desde la acción

La acción de dibujar tal como se acomete en este artículo aparece en el seno de un cierto contexto de la cultura arquitectónica y el uso que de dibujar se hace en diseñar (proyectar), pero también como grafía común. En ambos casos la práctica de dibujar se presenta en su estado naciente en el marco de las teorías de la estética del aparecer y se describe in *status formandi*, como forma formativa antes de cualquier determinación o propiedad, antes de cualquier materialización y significación, como gesto dinámico entre el cuerpo y la superficie a trazar. La acción de dibujar se indaga no como representación (Seguí 2003), ni como una técnica, un trabajo o una disciplina exclusivamente preparatoria (Garner 2008) (Walker 2008),

sino como exploración, modo de búsqueda, medio de experimentación (*What is drawing?*, Irish Museum of Modern Art 2013), como apertura de la forma (Nancy 2013). El dibujar se presenta también como resultado no de un motivo externo sino como aparición inmanente a la propia acción (Badiou 2011), como gesto (Newman 2003), como ecografía entre el mito y el proyecto (Moraza 2006).

En estas definiciones el dibujar no se presenta como una facultad sensorial para grabar información sino como un sentir, en otras palabras, como una facultad para encontrar y dar sentido, o de dejar que se forme (Nancy 2013: 37). De esta manera el dibujar se presenta más como medio para sentir, como una práctica para interpretar y comprender el mundo y uno mismo, una actividad que tiene en sí misma su propio fin. No se trata de un medio para grabar una situación conocida y dada que mediante unas reglas busca conseguir un fin predeterminado. El dibujar media en lo que todavía no contiene información, no ha llegado a cobrar sentido, es una sensación que se llama “idea”, “pensamiento” o “forma”. Lo que designa que diseñar no es algo dado, ni estaba antes allí (Nancy 2013: 39).

## 2. Cuerpo-exteriorización

“Dibujar es la apertura de la forma” dice Jean-Luc Nancy (2013: 1) en el texto que acompaña la exposición con título *Le plaisir au dessin* en el *Musée des Beaux-Arts* de Lyon en 2007. Para Nancy el dibujar es la apertura de la forma porque es gesto, proceso, acción y no artefacto. Es potencia, posibilidad, fuerza (*dynamis*) que se realiza, se ejerce (energía). La acción de trazar (de dibujar) sobre una superficie es la apertura de la forma. Sin embargo, la forma en esta ocasión no es solamente la forma presentada, trazada en una superficie sino también la forma de un sujeto que se mueve de tal manera que traza, modifica, o consigue que sus movimientos dejen en las superficies que tocan, rastros, marcos, huellas.

Ante la apertura de las formas en cuanto figuras trazadas (la formación de formas exteriores) en las dos dimensiones de la superficie, existe otra apertura, la apertura de la forma del cuerpo, del sujeto que traza e

interactúa con su ambiente mediante el trazar. Es decir, la apertura del dibujar no es solamente la apertura de las posibilidades de lo configurado, sino la apertura del cuerpo que al trazar, al escribir, se extiende, se escribe, se presenta, se exterioriza. Observando la acción y el gesto la forma que se manifiesta es la de un cuerpo extraño, de límites desconocidos que haciendo, trazando, abre el intercambio entre el trazar y lo trazado. Este movimiento de exteriorización, de asomar hacia fuera nos remite a una existencia que su estado psíquico hace patente mediante la “escritura” del dibujar.

Desde este punto de vista el cuerpo se convierte en una salida, una boca, que exterioriza, que deja salir, exponer y hacer visible aquel rastro interior que se ignora. El trazar como movimiento hacia fuera, vuelve a conectarse con este adentro. Esta conexión a través del trazar, el trazar de la escritura y el cuerpo, Jean-Luc Nancy la relaciona con el “tocar el cuerpo”.

“Escribir no es significar. Se ha preguntado: ¿Cómo tocar el cuerpo? Puede que no sea posible responder a este ‘cómo’, como si de una pregunta técnica se tratara. Pero lo que hay que decir es que eso —tocar el cuerpo, tocarlo, tocar en fin— ocurre todo el tiempo en la escritura”. En este sentido los dibujos se consideran, en palabras de Juan Luis Moraza, que “no son signos, pues un trazo no puede mentir, sino onomatopeyas psíquicas, realizaciones, anudamientos. En sus quiebros, en sus ficciones, sus propios fingimientos desvelan de forma inmediata, como osciloscopio o ecografía, una cierta pulsación, una fuerza y una debilidad, una pulsión y una entereza” (Moraza 2006: 145).

Para la descripción de la práctica de dibujar como acción y exploración gráfica no controlada partimos de que la gráfica de dibujar es la mediadora y los dibujos, las huellas son ecografías de un cuerpo arrítmico mientras traza huellas y mientras busca entre las huellas insignificantes e incomprensibles encontrar sentido ahí donde al principio parece que no lo hay.

## 3. La “voz”

El trazar como forma mediante la cual el cuerpo se exterioriza es también la



“voz” de este cuerpo. La experiencia personal del dibujante se convierte en la “voz” que describe rasgos y acontecimientos de la práctica de dibujar, y la grafía de dibujar la “voz” del cuerpo que se exterioriza mientras traza se convierte en el objeto de estudio. “¿Es esa tu voz la que oigo?” [...] “tenemos aún que ‘velar en silencio’, que acoger la secreta amistad por la cual se deja escuchar una voz venida de otra parte. ¿Vana voz? Quizá. Qué importa. Lo que nos ha hablado nos hablará siempre, así como no deja de escucharse” (Blanchot 2002). La búsqueda de esta “voz venida de otra parte” es la que la escritura de dibujar busca “identificar” y “transcribir” sabiendo de antemano de la imposibilidad del asunto.

#### 4. Sin lugar

*“But what is a Drawing? A Drawing is a complex of marks. [...] the Drawing—some marks create an inexistent place. As a result, we shall see, we have a description without place. [...] The question of Drawing is very different from the question in Hamlet. It is not ‘to be or not to be’, it is ‘to be and not to be’. And that is the reason for the fundamental fragility of Drawing: not a clear alternative, to be or not to be, but an obscure and paradoxical conjunction, to be and not to be. Or, as Deleuze would say: a disjunctive synthesis.”*<sup>1</sup> (Badiou 2010: 43).

La referencia de Alain Badiou presenta la grafía del dibujar como acción y consigue revelar un rasgo fundamental del aparecer de las figuras, la del estar y no estar a la vez. El arte y el dibujo son una descripción sin lugar. Sin lugar porque el estado de estar y no estar, estado de la aparición de lo trazado, no reside en ningún lugar pero también porque los gestos trazando desplazan lo que antes estaba en la superficie y porque también lo trazado “describe” o fabrica un lugar inexistente.

1. “Pero, ¿qué es un dibujo? Un dibujo es un complejo de signos. [...] el dibujar, unos signos crean un lugar inexistente. Como resultado, se puede ver, tenemos una descripción sin lugar. [...] La cuestión de dibujar es muy diferente de la cuestión de Hamlet. No es ‘estar o no estar’, es ‘estar y no estar’. Y esta es la razón fundamental de la fragilidad de Dibujar: no es una alternativa clara, estar o no estar, sino una oscura y paradójica conjunción, estar y no estar. O, como diría Deleuze: una síntesis disyuntiva”. Traducción de la autora.

La descripción de dibujar como cualquier práctica descrita desde la acción, el movimiento y el gesto se enfrenta con la dificultad de describir un objeto que se desvanece una vez que la acción se acaba. Esta dificultad del “sin lugar” nos introduce el problema de la representación del movimiento y del cuerpo en movimiento que a veces hace necesaria una aproximación cinematográfica, y que siempre está conectada con el tiempo y con la supervivencia de las imágenes. Como en el movimiento del bailarín, “el verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo” (Agamben 2010: 15).

#### 5. Acción solitaria

El dibujar como gesto de exteriorización y “voz” de comunicación intercultural que transmite sentidos mediante signos no significados es una experiencia solitaria. “Durante la acción, durante la experiencia interior, en este caso del dibujar uno está sólo. La soledad es condición indispensable en cualquier acción de la experiencia interior. El *homo faber* para fabricar sus objetos *dimiourgímata* (δημιουργήματα)” como indica Hannah Arendt “se retira de la vida pública” (Arendt 2012: 42). Tampoco al estar con los demás, como suele pasar en el ambiente de un taller, la acción no deja de ser solitaria.

Especialmente cuando el propósito de dibujar es un propósito sin propósito, es más un trazar por trazar donde la exploración gráfica no sigue los cánones de la representación, el dibujar es aún más una grafía personal haciendo aún más difícil descifrar esta escritura con el dibujante como el único testigo de esta experiencia. “En ciertos momentos se fija en su reflejo, pero como en algo o alguien absolutamente extraño, acaso hostil. En otros, tan sólo mira hacia dentro: se escucha producir gestos. Sin otra finalidad que reunir a sus soledades para hacer de ellas una música” (Huberman 2008: 50).

## 6. La superficie

“El pájaro y el pez viven en un volumen, mientras nosotros sólo vivimos sobre una superficie”. El cinetismo se recibe como necesidad poética fundamental (Bachelard 2009: 47). En el caso del dibujar el movimiento y su poética se desarrollan en una superficie, sea esta superficie el papel, los píxeles de la pantalla u otro medio. Y si aceptamos la definición de dibujar, descrita anteriormente, como un gesto mediante el cual el cuerpo se exterioriza y se extiende hacia fuera, significa que la superficie no es más que un obstáculo que interrumpe y sobre el cual se deja testimonio del movimiento gesticular. Este encuentro que es un tocar y tocarse a la vez, de un cuerpo que por otro lado es intocable (Derrida 2011: 40).

La superficie es el lugar de este tocar, el marco dentro del cual se toma lugar la acción de aparecer y de elaboración de la imagen. “Es una superficie de conversión” (Rancière 2011: 88), el terreno dentro del cual se mueven los gestos, el lugar donde se transcriben las ecografías del cuerpo arrítmico. “El *extensum* del cuadro se convierte de repente en *punctum*, pero al mismo tiempo en *spatium*: profundidad implícita, intensa, temporal. El lienzo denominaría una capacidad de metamorfosis del cuadro, el extremo punzante del “debate de la trenza en el plano”: denominaría al cuadro con su efecto de plano punzante” (Didi-Huberman 2007: 54). Cualquier sentir, emisión, transmisión de mensajes en la experiencia de dibujar se condiciona, se realiza, se ejerce y se activa en una superficie que en la mayoría de los casos es una superficie plana. El aparecer, el nacimiento de las figuras gráficas siempre es un aparecer en un plano. Planicidad es la “cualidad de las superficies planas, el grado de planicidad de una lámina” (RAE, 2015), el lugar de la escena.

## 7. Miniaturización

“En la literatura la imaginación no se equivoca nunca porque la imaginación no tiene que confrontar la imagen con una realidad objetiva” (Bachelard 2004: 86). En el teatro de la acción de la danza de dibujar que toma lugar en un soporte limitado, la capacidad imaginativa de dar sentido a las figuras trazadas

con la capacidad de empequeñecerse hace posible que todo el “texto” trazado sea un mundo en sí. “Miniaturización – es empequeñecimiento. Reducción de tamaño. Quizás también reducción de complejidad. Ideologización. Mecanización. Logificación. Reducción es aislamiento, atención selectiva. [...] Miniaturizar es una facultad cognitiva-imaginal que permite cambiar la escala de las cosas en consideración arbitrariamente, entre lo ínfimo y lo enorme [...] La miniaturización es una forma de estar lejos y, a la vez, dentro, porque la miniatura pide ser habitada como mundo maravilloso” (Seguí 2010: 7, 8). Es el territorio de la superficie del trazar la escena de un microteatro donde se estrenan gestos sucesivamente tanteando mundos y habitáculos posibles.

## 8. Superposición

Aunque la siguiente descripción de Manuel DeLanda sobre la materia orgánica y sus etapas progresistas es una metáfora, sin embargo parece bastante acertada para describir como el dibujar se forma en etapas sucesivas. “Estas emergencias sucesivas acumulaciones en las que cada capa sucesiva no forma un nuevo mundo encerrado en sí mismo sino por el contrario, se resuelve en coexistencias e interacciones de distintos tipos” (DeLanda 2011: 21).

En el trazar del dibujar los signos se superponen, no se trazan uno tras otro en orden lineal y consecutivo como ocurre con el trazar del escribir. Los trazos se superponen. Cada trazo nuevo está condicionado por sus anteriores y por la potencia del mismo de lo configurado, de la imagen en su aparecer. Las distintas capas en su conjunto forman una red de figuras, de tanteos sucesivos, lo cual implica una actitud donde el dibujante tiene que volver una y otra vez sobre lo dibujado para dar sentido y buscar la imagen que todavía no conoce, la del devenir.

## 9. Los recuerdos

“Hay una historia de la escritura; pero esa Historia es doble: en el momento en que la Historia general propone –o impone– una nueva problemática

del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración.” (Barthes 2000: 24)

De manera parecida la grafía del dibujar en cuando acción y exploración es el compromiso entre una libertad y un recuerdo. El trazar del dibujar está también condenado por los recuerdos de experiencias y modos de proyectar ya conocidos. Hace falta siempre un buen entrenamiento y una actitud de ir en contra para “quitar” las imágenes preestablecidas, liberar la operación de costumbres, hábitos, abrir el abanico de posibilidades y forzar el movimiento del trazar hacia giros, cambios imprevistos, no controlados para tener la libertad de elegir. Las manos se dejan libres, libres para actuar, entrar en acción, y las restricciones, prohibiciones, se autoimponen no para frenar sino para abrir las posibilidades y provocar nuevas situaciones y extrañamientos.

## 10. Epílogo

Estas pequeñas descripciones y sus análisis podrían seguir sin fin y profundizarse en cada una de ellas. Aquí esta colección de rasgos se presenta solamente para indicar como el arte de dibujar está siempre vinculado con el cuerpo y sus movimientos. Esta aproximación desde la acción y el cuerpo que acerca la práctica desde el figurar y no la figura, ofrece una aproximación sobre la práctica –el dibujar– y como consecuencia de sus productos –los dibujos– siempre relacionada con un ente y sus modos del hacer. Todo esto se presenta también como un tipo de crítica frente a clasificaciones del dibujar en estilos, tendencias, medios y representaciones de un mundo conocido que desvinculan las imágenes de sus autores. Las reflexiones fuera de perspectivas dominadas en el campo y el énfasis en la experiencia ofrecen una mirada a la práctica capaz de participar en su renovación a través de observaciones y reflexiones sobre y a partir de ella.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Arendt, Hannah. 2012. *Ελευθερία, αλήθεια και πολιτική* (Libertar, verdad y política). Atenas: Στάσει Εκπύπτοντες.
- Bachelard, Gaston. 2004. *La Poética de la Ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2010. *Lautremont*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain. 2006. Drawing. *Lacanian ink* 28: 42-48.
- Barthes, Roland. 2000. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. España: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. USA: Stanford University Press.
- DeLanda, Manuel. 2011. *Mil años de Historia no lineal*. México: Gedisa.
- Didi-Huberman, George. 2007. *La pintura encarnada*. Valencia: Pretextos.
- . 2008. *El bailaor de Soledades*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques. 2011. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. España: Amorrortu Editores.
- Garner, Steve. 2008. Towards a critical discourse in drawing research, at the *Writing on Drawing, Essays on Drawing Practice and Research*. UK: NSEAD.
- Kosma, Anthi. 2014. *Proyectar dibujando: Una aproximación fenomenológica al estado naciente del proyecto. Un estudio entre dos culturas arquitectónicas*. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Madrid.
- Moraza, Juan Luis. 2006. “El reverso del dibujo: Notas sobre la noción de proyecto en 840 esbozos de Oteiza.” En *Oteiza Laboratorio de Papeles*. Navarra: Fundación Museo Oteiza.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *The pleasure in drawing*. Trans. Philip Armstrong. 2013. New York: Fordham University Press.
- Newman, Michael. “Derrida and the scene of drawing.” *Research in Phenomenology* 24, (1) (1994): 218-234.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Seguí de la Riva, Javier. 2003. *Dibujar Proyectar XXI*. Madrid: Instituto Juan de Herrera de la escuela de Arquitectura de Madrid.
- . 2001. *Dibujar, proyectar IX- El grado cero de la arquitectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera de la escuela de Arquitectura de Madrid.
- Rancière, Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. Nigrán (Pontevedra): Politopías.
- . 2014. *El Método de la Igualdad, Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Nueva Visión.



# Espacio relativo { $e = m \times t$ } Reflexiones en torno al movimiento del cuerpo

## *Relative Space { $e = m \times t$ } Reflections on Body's Movement*

**María José Martínez Sánchez:** martinez.sanchez.mj@gmail.com

### Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

### Breve biografía

María José Martínez es arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Actualmente desarrolla la tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos con el título “Cartografías dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico”. En 2012, junto con Alba Fernández y Cristina R. Sanz de Siria, recibe el premio INJUVE de propuestas escénicas por *Vacío. una adaptación de Psychosis 4:48* de Sarah Kane. Actualmente reside en Londres donde completa su formación en la Royal Central School of Speech and Drama en el MA in Advanced Theatre Practice. También está desarrollando diferentes proyectos escénicos, entre ellos la escenografía para *Hood*, una obra del festival Connections organizado por el National Theatre.

### Resumen

Adolphe Appia escribe en su libro “La obra de arte viviente” (2000) que “para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene la necesidad del tiempo” y que por tanto, “la duración de los movimientos mide su extensión” (Appia 1921: 72). Esta afirmación nos lleva a la idea de que la extensión o tamaño del espacio puede ser relativa. Evidentemente, el espacio en el que estemos trabajando tendrá una verdadera magnitud, que podrá expresarse en unidades de medida del sistema métrico. Sin embargo, el hecho de que la extensión de un espacio esté directamente relacionada con el cuerpo, y lo que éste tarda

en desplazarse a través de él, nos hace plantearnos una serie de cuestiones:

- ¿Todos los espacios se recorren igual?
- ¿Todos se recorren a la misma velocidad?
- Si dos espacios, en términos de verdadera magnitud, son iguales pero la velocidad a la que nuestro cuerpo los recorre es diferente, ¿percibiremos que un espacio es mayor que el otro?
- ¿Pero de qué parámetros puede depender que nuestro cuerpo se mueva de forma diferente en un espacio que en otro?

### Palabras clave

Cuerpo, tiempo, espacio, kinosfera, velocidad, atmósfera.

### Abstract

*Adolphe Appia writes in his book The art of living theatre that “to measure space our body needs time” and that “the duration of the movements measures its extension” (Appia 1921, 72). This leads us to the idea that extension or size is relative. It is a fact that the space where we work has a real measure that can be expressed on the metrical system. However, the fact that the extension of a space is directly linked to the body and how long does it take for it to move around, makes us struggle about this questions:*

- *Are all spaces walked in the same way?*
- *At the same speed?*
- *If in terms of measure, two spaces are exactly the same but the speed at which our bodies move in them is different, would we perceive that one is bigger than the other?*
- *Which are the parameters that determine the differences of our movements in the spaces?*

### Keywords

*Body, time, space, kinesphere, speed, atmosphere.*

## 1. Espacio y vacío

Appia introduce el tiempo como variable, e identifica el movimiento con la geometría: “Hemos visto que el movimiento es el principio conciliador que une formalmente el espacio al tiempo<sup>1</sup>” (Appia 1921: 25). Siguiendo a Appia, podemos intentar responder a las cuestiones anteriores de la siguiente forma; partiremos de la ecuación  $e = m \times t$ , siendo  $e$  espacio,  $t$  tiempo, y  $m$  el movimiento. Lo primero que tendríamos que plantear es ¿de qué depende  $e$ ? Identificaremos  $t$  (tiempo) con el tiempo real, el que realmente transcurre desde que entramos en el espacio hasta que demos por finalizada la secuencia de nuestros movimientos. Definir  $m$ , en estos términos, es siempre más complejo, ya que  $m$  podría expresarse de la siguiente forma  $m = \sum (i=1, n) f(\theta_i)$  siendo  $\theta_i$  diferentes parámetros como pueden ser, la temperatura, la luz, las envolventes de las trayectorias, la atmósfera o nuestro propio cuerpo.

Albert Einstein en el prólogo del libro de Max Jammer (1954: XV), “*Concepts of Space*”, define el espacio de dos formas: en primer lugar, como cualidad de posición de un objeto material y, en segundo lugar, como contenedor de todos los objetos materiales<sup>2</sup>. Debido a las implicaciones de localización de ambas definiciones, sería necesario también hablar del concepto de lugar. Einstein lo define como una pequeña parte de la superficie terrestre que podría ser identificada con un nombre. El cuerpo o la cosa cuyo lugar es especificado sería el cuerpo material o el objeto (Jammer 1954: XIV).

Gay McAuley (2000) escribe un libro de teoría teatral sobre la puesta en escena, pero únicamente desde el punto de vista del espacio, “*Space in performance*”. En la introducción de este libro, se reflexiona sobre el concepto de espacio desde la lingüística. En inglés, cuando se quiere decir que se va a representar una obra de teatro, se utiliza la expresión “*to take place*”, que significa, “tener lugar”. McAuley explica: “*while theatre can take*

*place anywhere (outdoors, in the Street, on the bare earth), the point is that it must take place somewhere*” (McAuley 2000: 3).

Esta identificación, puede referirse al nombre que se le dé a ese espacio, pero principalmente, tiene que ver con el conocimiento del espacio, con el control de las dimensiones y del movimiento que tendrá lugar en él. Ya no nos encontramos ante el cubo geométrico abstracto, que nos presentaba Oskar Schlemmer (1961) en la Bauhaus, el espacio actúa como agente activo en la acción dramática.

En la antigüedad, como explica Max Jammer (1954), no se abstraía el concepto de espacio de la propia existencia. El espacio estaba siempre relacionado con los seres, ya fueran vivos o inertes, que estaban contenidos o puestos en relación con él. En este caso, nos interesa el entendimiento del espacio a través de la experiencia, no de la abstracción. En este sentido, Bernard Tschumi (1996: 7) afirma lo siguiente: “*The concept of space is not space*”. Afirma que la arquitectura se encuentra en la línea que separa el “espacio ideal” –como resultado de un proceso mental– y el “espacio real”, que está relacionado con la experiencia del individuo.

Si nos basamos en las afirmaciones de Aristóteles (1995), no existe el vacío sólo como ausencia de materia, ya que los cuerpos pueden reemplazarse unos a otros cuando comienzan a moverse y cambiar sus posiciones. Incluso si pensamos en un vacío matérico, –o un lleno continuo– aunque no pudiéramos percibir esta materia, tampoco podríamos negar su existencia, pensando tan solo en términos de oposición al movimiento.

Las posiciones relativas podrían irse sustituyendo, dando lugar al espacio dinámico, que según Rudolf Laban (2003) sólo puede ser percibido por nuestro sexto sentido, el movimiento<sup>3</sup>. Laban también niega la existencia del vacío, ya que todo el espacio próximo a un cuerpo puede ser potencialmente ocupado por él. El cuerpo no sólo ocupa el espacio que delimita su forma cuando está en reposo, sino que todo el espacio que conforma su área de acción se encuentra atravesado por infinitas líneas de posibles movimientos.

1. “*Nous avons vu que le mouvement est le principe conciliant qui unit formellement l'espace au temps. L'architecture est donc un art qui contient, en puissance, le temps et l'espace*”. (Appia 1921: 25)

2. Sin embargo Einstein aclara la imprecisión de ambas definiciones, ya que constituyen una simplificación creada para explicar la experiencia del espacio. (Jammer 1954: XV)

3 “*L'espace dynamique n'est saisissable que par notre sixième sens, le sens du mouvement*”. (Laban 2003: 21)

Por lo tanto, todo ese espacio estaría potencialmente ocupado, y no podríamos hablar estrictamente de vacío.

## 2. Movimiento

El movimiento es, por definición, el cambio de posición de una partícula o un cuerpo, de un punto a otro del espacio con respecto a una posición relativa, o un eje de coordenadas. Uno de los primeros en intentar definir el movimiento fue Aristóteles. Aunque lo cita de forma impersonal<sup>4</sup>, para él, todo cuerpo físico está sujeto a la movilidad, está en un lugar y un tiempo, y es continuo.

Aristóteles (1995) define el movimiento –*cinesis* o actividad cinética– y establece una clasificación: a) por accidente, b) porque se produce un cambio en algo que le pertenece o c) comienza a moverse por sí mismo. Para que los cuerpos inertes se muevan *per se*, tiene que existir un cambio de temperatura. Una forma de explicar esta relación entre el moviente y el movido, basándonos en Aristóteles, es a través del fuego. El fuego es capaz de encender otros cuerpos, convirtiéndolos también en fuego. Por esto, una posible definición de la actividad cinética sería: aquella que se realiza por medio de corrupción del contrario.

Aristóteles se refiere siempre al movimiento, como un concepto asociado al cambio. Está compuesto por dos agentes, el moviente y el movido, y tiene que ver con el contagio de la energía. El movimiento es una fuerza que se transmite, como una ley de conservación de la energía. Un cuerpo moviente entra en contacto con otro, que es el movido. Un cuerpo puede ser considerado movido si se da alguna de las siguientes características; es movido por accidente, cambia algo que le pertenece, o bien se mueve primariamente por sí mismo. Esto también puede suceder con el moviente, que puede serlo por accidente, según una parte, o primariamente por sí mismo.

Para Adolphe Appia, el movimiento no es en sí mismo un elemento, sino que la movilidad es un estado, una forma de ser. Esta afirmación, junto con la definición de movimiento de Aristóteles, y el hecho de que según éste, el movimiento no existe fuera de las cosas –“lo que cambia siempre cambia o sustancial o cualitativamente o localmente” (Aristóteles 1997: Física III, 1, 200B 32-33)– nos lleva a una posible realidad, en la que el movimiento es una energía que se transmite por corrupción de los cuerpos.

Puede no ser necesario un contacto directo entre lo moviente y lo movido, pero sin embargo parece claro que un moviente puede tener un ámbito de influencia a su alrededor, que contagia a los cuerpos que entran dentro de él. Podemos entender este ámbito de influencia como un campo magnético. Todo cuerpo físico, vivo o inerte, puede generar este campo de actuación, interfiriendo en el movimiento de los otros cuerpos que entran en él. De esta forma, y también siguiendo a Appia (1921), podríamos entender que todo nuestro entorno y los seres y objetos que en él se encuentran, ya sean animados o inertes, generarán una serie de influencias en nosotros, aunque en ocasiones sea de forma imperceptible.

## 3. El cuerpo utópico<sup>5</sup>

Podríamos entender el movimiento como un fenómeno aislado de un cuerpo físico. Sin embargo, nos interesa el movimiento que puede realizar un cuerpo humano, ya que es el agente activo con el que trabajamos los arquitectos. Creamos espacios habitables en los que los cuerpos se mueven y se ven afectados por ellos.

El cuerpo humano puede ser entendido como una estructura arbórea, un organismo en el que todas y cada una de sus partes tienen una función, y están relacionadas entre sí jerárquicamente. Está formado por una cabeza, un tronco, y cuatro extremidades que se mueven gracias a que nuestro cerebro emite unas órdenes a través de nuestro sistema nervioso. Esas

4. “Se piensa que el movimiento es imposible sin el lugar, el vacío y el tiempo”. (Aristóteles 1997: Física III, 1, 200B 20-21)

5. En referencia a la conferencia radiofónica dada por Michel Foucault el 21 de diciembre de 1966 en France Culture: “El cuerpo utópico”.



órdenes vendrán determinadas en muchos casos por reacciones a nuestro entorno más inmediato.

Así como el cuerpo es una estructura rígida, con una forma y una lógica determinada, el movimiento permite al cuerpo que genere una infinidad de envolventes diferentes, que no son sino una extensión del propio cuerpo. Como explica el filósofo Jean-Luc Nancy (2007) en “58 indicios sobre el cuerpo extensión del alma”, “el cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (Nancy 2007: 16). Lo infinito es la proyección del mundo interior del individuo, pero también lo es su movimiento, y su infinidad de posibilidades. Cada cuerpo puede adquirir múltiples apariencias, cada posible envolvente le proporcionará una distinta, aunque el cuerpo siempre sea el mismo.

La envolvente será una expresión de la interioridad, y en ella seremos capaces de leer diferentes rasgos de la misma. No se trata de una simple lectura psicológica de las posturas que adquiere un individuo. Se trata de poner el movimiento del individuo en relación con su entorno, para de esta forma poder leer cómo afecta esta exterioridad a la interioridad a través del movimiento.

Cuando nos encontramos ante un cuerpo en movimiento, muchas veces no somos capaces de ver nítidamente la imagen del cuerpo con todas sus partes, siguiendo esta lógica formal de la que hablábamos antes. Sin embargo, en el momento en el que el cuerpo muere<sup>6</sup> –que es cuando realmente se queda quieto, ya que el cuerpo de otra manera está en continuo movimiento–

6. “Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido definido puede saturar. Los cuerpos tienen sentido más-allá-del sentido [*oultre-sens*]. Son un exceso [*outrance*] de sentido. Por eso un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado. Y de ahí quizás que interpretemos el cuerpo como tumba del alma. En realidad el cuerpo no deja de moverse. La muerte paraliza el movimiento que suelta prenda y renuncia a moverse. El cuerpo es lo movido del alma.” (Nancy 2007: 19)

podemos decir realmente que el cuerpo cobra sentido. Se ha liberado del movimiento y, por lo tanto, somos capaces de reconocerlo desde cualquier punto.

En el texto de Ninfas, Giorgio Agamben (2010) explica lo que el coreógrafo Domenico llama fantasma; es una detención entre dos movimientos, de forma que permita concentrar en su propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica. No es sino el paso de unas imágenes a otras lo que va generando el movimiento:

“La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo”. (Agamben 2010: 15)

Según esto, tenemos tres elementos a analizar en un cuerpo en movimiento; el cuerpo, la figura –o mejor dicho las posiciones fijas– y el movimiento, que es lo que hace evolucionar de unas posiciones a otras. Siempre que tratamos de representar el movimiento, intentamos dibujar o plasmar las trayectorias, cuando lo que realmente debemos buscar es capturar o cristalizar las figuras o posiciones, y entender el movimiento como una evolución de unas a otras. Éste es el principio de la cronofotografía, la representación del movimiento a partir de la captura de diferentes posiciones en la línea temporal.

Bill Viola (2000) en “*The Passions*”, expone una imagen de cinco personas que, al cabo de unos segundos, va comenzando a moverse. A primera vista, las imágenes de la pantalla parecen inmóviles pero, al cabo de algunos segundos, comienzan a animarse de forma casi imperceptible. El espectador se da cuenta entonces de que, en realidad, habían estado siempre en movimiento, y que sólo la extrema lentificación, al dilatar el momento temporal, hacía que parecieran inmóviles. En este caso, estaríamos hablando de un fantasma continuo, ni enteramente movimiento, ni totalmente captura. Esto nos lleva

a plantearnos la pregunta ¿cómo representar una imagen dinámica en sí misma, una captura que nunca deja de moverse?

#### 4. Ritmos y diagramas

El movimiento como concepto no tiene ninguna limitación, podríamos hablar de infinitos grados de libertad. Pero al superponer cuerpo y movimiento, este último comienza a perder grados de libertad, y a verse afectado por la estructura del cuerpo. Todos somos conscientes de nuestras propias limitaciones de movilidad, por esto, cuando observamos a alguien llevarlas al límite, o incluso romperlas, es cuando comenzamos a apreciar la danza. A través de un ejercicio de empatía, intentamos quebrar nuestras limitaciones, y vemos la imposibilidad de llegar a esa libertad de movimiento.

Como veíamos antes, una estructura arbórea es un sistema jerárquico en el que los canales de transmisión –o conexiones– están preestablecidos. Todo lo que habita el sistema se tiene que adaptar e insertar en él, en un lugar preciso, no dejando posibilidad a que se produzcan cambios. En los rizomas<sup>7</sup>, las conexiones no preexisten, sino que todo es intercambiable, definiéndose únicamente por el estado en un momento determinado, como si se fueran realizando capturas de las distintas situaciones: “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari 1998: 18).

En esta superposición del cuerpo arbóreo y el movimiento rizomático podemos ubicar la danza. Lo interesante de esta acción de superposición es que, a pesar de la deformación corporal que supone la imposición del rizoma movimiento al cuerpo, se sigue leyendo la estructura del cuerpo cuando se encuentra en reposo. Con el rizoma se empiezan a desdibujar los límites del cuerpo, generando un sistema mucho más potente. Georges Didi-Huberman (2008) ya se refiere al cuerpo en movimiento del bailarín Israel Galván como una superposición de rizomas de movimiento:

7. Se habla de rizoma como referencia al concepto filosófico establecido por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Introducción de “Mil mesetas” (Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1998. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos).

“El bailar, pues, es el geómetra inmediato de su cuerpo en movimiento. No crea sus rizomas a ciegas o, me atrevo a decir, por encima del hombro. En cada momento ha de medir líneas, silencios, zigzagueos y curvas rápidas con un sexto sentido de perfume y de geometría, sin equivocarse nunca de terreno, como el torero cuyo corazón debe de latir en la cerviz del toro: ambos corren un peligro común, morir en la luz del torero, desaparecer en la oscuridad (o peor, en el olvido) el bailar” (Didi-Huberman 2008: 40).

El concepto de rizoma puede expresarse a través de un diagrama. Al entender el movimiento como un rizoma superpuesto al cuerpo, da lugar a una serie de diagramas que están asociados a un espacio; el espacio en el que tiene lugar el movimiento del cuerpo. Para incorporar una capa de movimiento al estudio del espacio arquitectónico, es necesario encontrar y desarrollar herramientas gráficas que nos permitan representar estos diagramas<sup>8</sup>.

#### 5. Corpografías<sup>9</sup>

Cuando Michel de Certeau (2000) alude a la representación del movimiento de las personas en los espacios urbanos, los describe como una ausencia de todo lo que está pasando en realidad. Habla de la representación de una trayectoria, de la unión de puntos que van configurando las distintas posiciones de los cuerpos. Por esto, prosigue de Certeau, “En su calidad de visible, tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible” (de Certeau 2000: 109). Habla de la huella del movimiento, como una representación que nos lleva al olvido, que elimina la realidad por simplificarla, de tal manera que hace ilegible lo que realmente ha sucedido.

Se ha entendido siempre la problemática del movimiento, en un espacio

8. En su tesis doctoral “Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica,” María Auxiliadora Gálvez concluye que “El cartografiado o trazado de mapas, la notación de eventos, es necesaria para que estos puedan incorporarse al proceso proyectual arquitectónico. No existe punto de vista externo para trazarlos, formamos parte de su misma sustancia.” (Gálvez 2012: 223)

9. El término corpografía fue publicado en Biase, Alessia y Bonnin, Philippe. 2008. “*L’habiter dans sa poétique première – actes du colloque de Cerisy-la-salle*”, Éditions propuesto por el urbanista Alain Guez después de la lectura “*Éloge des errants l’art d’habiter la ville*” presentado por Paola Berenstein Jacques en el Coloquio Cerisy-la-Salle en septiembre de 2006, Donner Lieu, París.

delimitado y real, como distintas combinaciones de trayectorias posibles. Una representación de huellas, que podrían llegar a ser visibles en determinadas condiciones, una traslación directa del movimiento, sin tener en cuenta qué lo ha provocado en realidad. En danza ha sucedido lo contrario, ha habido sistemas, sobre todo en los primeros intentos de representación, que han intentado combinar la representación de la trayectoria con el movimiento exacto del cuerpo. Incluso en algunos casos, como en la cinetografía desarrollada por Rudolf Laban, la trayectoria queda relevada a un segundo plano.

## 6. Corpocidade<sup>10</sup>

El medio en el que nos movemos está configurado por un conjunto de procesos que el cuerpo asimila al relacionarse con él. Estas influencias que ejerce nuestro entorno sobre nosotros son un conjunto de condiciones de contorno, difíciles de aislar e identificar, ya que están compuestas por parámetros no lineales. Un sistema no lineal es aquel que no puede expresarse como suma de sus partes, su funcionamiento no está sujeto al principio de superposición. El comportamiento de un sistema lineal es fácil de predecir, mientras que un sistema no lineal normalmente depende de una variable. En un entorno urbano estos sistemas se convierten en caóticos, no pueden simplificarse ni resolverse.

Partimos del hecho de que el cuerpo se relaciona con el entorno en el que desarrolla sus actividades cotidianas, aunque sea de forma involuntaria. El espacio, ya sea arquitectónico o urbano, en función de su complejidad, lleva implícitas unas condiciones de contorno que son asimiladas por el cuerpo. Estas condiciones quedan impresas en el cuerpo, como le sucede a una película fotográfica al exponerla a la luz. El cuerpo las exterioriza, expresando de esta manera la interacción con el medio que habita. Por lo tanto, podríamos definir una corpografía como la impresión de las

condiciones del entorno en el cuerpo que, al ser exteriorizada y puesta en relación con el espacio, podría llegar a expresarse por medio de una cartografía<sup>11</sup>.

## 7. Envolventes, burbujas y kinoesferas

Rudolf Laban (2003) determinó, a través del estudio del movimiento del cuerpo humano, un volumen espacial en el que se podían englobar todos los movimientos de las personas. Las kinoesferas pueden considerarse una primera materialización de la envolvente del movimiento corporal. Estos modelos de movimiento a escala 1:1 le sirvieron para trabajar con las escalas del movimiento, introduciendo a los bailarines en su interior, y permitiéndoles ir evolucionando en el arte del movimiento a través de su repetición. Las kinoesferas de varios individuos pueden sumarse, generando volúmenes más complejos, o bien deformarse al verse afectadas por diferentes condiciones o presiones externas.

Por otro lado, aparece el concepto de burbuja de Peter Sloterdijk (2003). Este filósofo alemán, en su trilogía “Esferas”, compuesta por “Burbujas, Globos y Espumas”, reflexiona sobre los espacios que generan las relaciones de coexistencia; desde las intrauterinas (madre e hijo), las sentimentales, hasta llegar a las de mayor escala, como puede ser la pertenencia a una comunidad o los sistemas políticos o, lo que es lo mismo, nuestros modos de “estar en el mundo”. La esfera no es otra cosa que el lugar que todos los hombres crean para poder existir y ser lo que realmente son. “Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos” (Sloterdijk 2003: 37).

Con su trilogía pretende demostrar la hipótesis de que el ser-en-esferas es

10. Corpocidade es un término portugués formado por *corpo* y *cidade*. Este término es usado como nombre por la plataforma de investigación de un grupo de la Universidade Federal da Bahia (Salvador de Bahía, Brasil). Sus investigaciones se basan en las relaciones entre el cuerpo y la ciudad desde un punto de vista artístico.

11. “A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente”. Jacques, P.B. y Britto, F.D. 2012. “Corpografias Urbanas: As Memórias Das Cidades Nos Corpos”, Anais: Seminário De História Da Cidade E Do Urbanismo, 10 (3).



la relación básica en la que se constituyen los seres humanos, da forma a su existencia, y les protege psicológicamente de toda agresión externa, constituyendo una envolvente protectora. Estas esferas pueden variar de tamaño e incluso combinarse llegando a formar estructuras más complejas, que serían las espumas, de ahí el título del tercer tomo de la obra de Sloterdijk, “Espumas”. Las unidades microesféricas son las burbujas, y constituyen también la intimidad del ser humano.

En el prólogo de “Burbujas” (Sloterdijk 2003), sugiere como imagen un detalle del Jardín de las Delicias de El Bosco. En él aparece una pareja dentro de una burbuja. Con ella intenta dar una correspondencia visual a esta realidad de esferas generadas por las relaciones interpersonales en la que se basa su discurso. En este sentido, la muerte humana tiene siempre dos consecuencias; por un lado la muerte del cuerpo, y por otro los restos de esferas que deja el cuerpo una vez se ha ido. Estos restos pueden ser reabsorbidos o bien quedar abandonados.

Todas las ideas y conceptos que establece Peter Sloterdijk (2003) sobre el ser-en-esferas tienen una gran complejidad, y tienen que ver principalmente con la intimidad y la psicología. Sin embargo, si desde un nivel conceptual podemos entender nuestras sociedades como una suma de individuos que llevan consigo unos espacios virtuales que se van uniendo, dando lugar a espumas, podríamos entender que una kinesfera sería su correspondencia desde el punto de vista físico. El mismo Sloterdijk da una correspondencia física y geométrica a las ideas que plantea, no sólo con el título sino también con las imágenes que acompañan su discurso. Otra de ellas es *Attempting to Deal with Time and Space*, de Annika Von Hausswolff (1997), en la que se presenta un globo deformándose. Esta deformación hace referencia tanto a las presiones psicológicas y sociales sobre el espacio de intimidad, que generamos en torno a nuestra existencia, como a las deformaciones físicas que sufre nuestra esfera de movimiento. Ambos conceptos están estrechamente relacionados, puesto que nuestro movimiento y nuestra proyección en el espacio son un reflejo directo de nuestro interior.

## 8. Atmósferas y materia

Todo espacio escénico forma parte de una acción comunicativa, como explica Gay McAuley (2000) en referencia a las aportaciones de Anne Ubersfield: “*dramatic space is made up of both textual and performance signs; it is accesible to the reader of the playtext and, differently manifested, to the spectator experiencing the space as constructed by the given production*” (McAuley 2000: 19). Esta acción comunicativa tiene lugar gracias a la percepción, y la percepción del espacio a su vez está completamente ligada a sus cualidades atmosféricas. Peter Zumthor (2006) da una conferencia titulada “Atmósferas”<sup>12</sup>, en la que habla de la existencia de cualidades atmosféricas en el espacio:

“Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, a una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.” (Zumthor 2006: 13)

Zumthor enumera una serie de elementos que influyen en la atmósfera, y la configuran: “la magia de lo real (la observación de la realidad como principal generadora de atmósferas), el sonido del espacio, la temperatura, las cosas a mi alrededor, entre el desasosiego y la seducción (aludiendo al tiempo necesario para la experimentación del espacio), la tensión entre el interior y el exterior y la luz sobre las cosas”. Todas estas cualidades pueden ser apreciadas en el proyecto de las Termas de Vals que, desde mi punto de vista, constituye el proyecto con mayor desarrollo “atmosférico” de Zumthor<sup>13</sup>. Cabe hacer mención al parecido que guardan los espacios

12. Ver Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Traducido por Pedro Madrigal Deveso. Edición: 1. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

13. En el caso de Zumthor, él habla de arquitectura, mientras en Appia nos estamos refiriendo a espacio escénico. A pesar de que Appia plantea una ruptura en la división del espacio, proponiendo un espacio único, como veremos en la sala de danza de Hellerau, Appia trabaja con espacios teatrales. Teatro viene del griego *theatron* que significa “un lugar para ver”. Es importante clarificar en este punto el hecho de que cuando se trabaja con los espacios de Appia se está trabajando desde el punto de vista de los actores o bailarines, es decir, de los cuerpos que se mueven en escena, no del espectador. Sin embargo, la obra y los escritos de Zumthor son de gran ayuda para entender las propuestas de Appia desde el punto de vista de la atmósfera.

interiores de las termas con algunas de las propuestas escénicas de Appia, ya no sólo a nivel formal, sino “atmosféricamente”.

## 9. Conclusiones

Este artículo comenzaba con una serie de preguntas, a través de las cuales se han articulado una serie de cuestiones con el objetivo de darles respuesta; “¿Todos los espacios se recorren igual? ¿Todos se recorren a la misma velocidad? Si dos espacios en términos de magnitud son iguales pero la velocidad a la que nuestro cuerpo los recorre es diferente, ¿percibiremos que un espacio es mayor que el otro? ¿Pero de qué parámetros puede depender que nuestro cuerpo se mueva de forma diferente en un espacio que en otro?”

Es cierto que, como decía Tschumi (1996: 7), “*The concept of space is not space*”, por esto nuestras percepciones juegan un papel fundamental en la configuración de la imagen de un espacio determinado en nuestras mentes. Debido a esto, la percepción del espacio puede variar en función de cómo nos movemos en él.

Quizás el mayor hallazgo es el concepto de atmósfera, y cómo todo movimiento está en función de la atmósfera del espacio en el que tiene lugar. Las atmósferas dependen, entre otras cosas, de la materialidad del espacio. Afectan a la libertad de los cuerpos al moverse en ellas, y podrían identificarse con los estados de la materia. Las atmósferas dan lugar a una geografía que no necesariamente tiene que corresponderse con los objetos o barreras físicas; dependerán, única y exclusivamente, del movimiento de los cuerpos.

Debido a esto, surge la necesidad de plantear unas cartografías que permitan representar no solo el espacio de forma objetiva, sino también el movimiento. Estas cartografías dinámicas pueden ofrecernos una aproximación a las atmósferas, y representar ciertos aspectos de la percepción del espacio desde el punto de vista del cuerpo.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas / Nymphs*. Valencia: Pre Textos.
- Appia, Adolphe. 2000. *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aristóteles. 1997. *Física*. Madrid: Gredos. Planeta de Agostini.
- Berenstein Jacques, Paola y Dultra Britto, Fabiana. 2012. “Corpografías urbanas: as memórias das cidades nos corpos.” *Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo* 10 (3). <http://unuhoopedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/1248>.
- Certeau, Michel de. 2011. *The Practice of Everyday Life*. 3rd Revised edition. University of California Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1998. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *La imagen mariposa*. Translated by Juan José Lahuerta. Barcelona: Ramos Gascón.
- . 2008. *El bailar de soledades*. Traducido por María Dolores Aguilera. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Gálvez Pérez, María Auxiliadora. 2012. *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*. Tesis doctoral. E.T.S. Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid). <http://oa.upm.es/19714/>.
- Jammer, Max. 2012. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. 3rd Enlarged Edition. New York: Dover Publications.
- Laban, Rudolf. 2003. *Espace dynamique*. Bruxelles: Contredanse.
- McAuley, Gay. 2000. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Edición: Reprint. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo extensión del alma*. Argentina: Editorial La Cebra.
- Schlemmer, Oskar. 1978. *Théâtre et abstraction*. L'Age d'Homme.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- Tschumi, Bernard. 1996. *Architecture and Disjunction*. MIT Press.
- Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Traducido por Pedro Madrigal Deveso. Edición: 1. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

# La experiencia entre el rito y el juego

## *The Experience between Rite and Game*

**Jaime Llorente Sanz:** jaimellorentesanz@gmail.com

### Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

### Breve biografía

Jaime Llorente es arquitecto por la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, UPM), e investigador doctoral en el Departamento de Proyectos de la ETSAM vinculado al grupo de investigación Paisaje Cultural. La actual investigación doctoral centra sus intereses en la relación entre experiencia, lugar y paisaje.

### Resumen

Relacionar los conceptos de rito, juego, infancia, historia, experiencia, lenguaje, habla, tiempo con la ciudad y los lugares que la estructuran. Establecer conexiones y descubrir nuevas interpretaciones de dichos conceptos y estructuras. Usando el libro de Giorgio Agamben “Infancia e historia” como guía, se intentan desplazar los conceptos e ideas que en él aparecen a las estructuras y lugares urbanos. Para entender, desde este punto de vista, el comportamiento de los individuos y de la sociedad. ¿Qué les conduce a modificar su entorno, a transformarlo, y cómo este les afecta? Profundizar en la comprensión de las ideas de Agamben para interpretar la ciudad, el paisaje y el lugar desde un punto de vista extrañado de la disciplina. Construir una nueva mirada que permita descubrir incertidumbres donde antes había certezas.

### Palabras clave

Experiencia, lugar, tiempo, rito, juego, historia.

### Abstract

*Connecting the concepts of rite, game, childhood, history, experience, language, speech, time with the city and places that build it. Establishing connections and discovering new interpretations of those concepts and structures. Using Giorgio's Agamben book “Childhood and History” as a guide, I pretend to displace concepts and ideas, that appear in the book, to structures and urban places. To understand, from this point of view, people and society's behavior. What motivates people to modify their environment, to transform it, and how does it affect them? Getting into a deeper comprehension of Agamben's ideas to understand the city, the landscape and the place from a far away from discipline point of view. Building a new vision that allows discovering uncertainties where certainties were before.*

### Keywords

*Experience, place, time, rite, game, history.*

“Como la ciencia, el juego produce acontecimientos a partir de una estructura: se comprende, entonces, que los juegos de competencia prosperen en nuestras sociedades industriales; en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del bricolaje, descomponen y recomponen conjuntos de acontecimientos y se valen como de otras tantas piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios.” (Lévi-Strauss 1962: 59)

A partir de esta cita del antropólogo Claude Lévi-Strauss intentaremos desvelar las conexiones que el rito y el juego tienen con la temporalidad y la ciudad. Reflexionaremos sobre la influencia que tienen estas actividades humanas en la configuración de las ciudades y las sociedades. Por lo tanto, como punto de partida afirmamos que el rito construye lugares a partir de acontecimientos, mientras que el juego construye acontecimientos a partir de lugares.

El juego y el rito están relacionados a través del tiempo y el calendario de una manera simétrica y opuesta, esta es una de las tesis que mantiene Agamben en su libro “Infancia e Historia”. En esta relación el rito aúna de manera sincrónica los acontecimientos del pasado mítico y el presente. En cambio, el juego opera de forma opuesta, destruyendo la conexión entre pasado y presente para crear acontecimientos.

“Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía.” (Agamben 2001: 104)

Entendido de esta manera, un templo (Figura 1) podría ser un lugar de rito dentro de una sociedad, cadáver exquisito, en él se anudan el pasado con el presente. Esto sucede desde varios puntos de vista. Es un objeto en el presente de acontecimientos del pasado, como por ejemplo su construcción. Y también es un lugar en el que se reproducen ritos del pasado en el presente, las ceremonias que en él se reproducen a diario y que no han variado con el paso de los años. Por lo tanto, el templo podría ser físicamente una de estas

máquinas del rito. Del otro lado, una plaza (Figura 2) podría ser un lugar de juego dentro de la ciudad. En ella se destruye la sincronía entre pasado y presente, como lugar de juego el tiempo se acelera. Al contrario que el templo, la plaza es dinámica, está en constante cambio. Los acontecimientos se suceden constantes y pautadamente atacando la sincronía. La plaza no es un cadáver exquisito, se construye con el comportamiento de la sociedad, caminar, hablar, descansar, jugar, es pura diacronía.



Figura 1. Basílica Parroquia Virgen de la Milagrosa (Madrid).



Figura 2. Puerta del Sol (Madrid). Mayo de 2015.



Pero el juego y el rito no solo se relacionan por una oposición de sincronía y diacronía. En el origen del juego encontramos antiguas ceremonias rituales y los rituales siempre tienen algo de juego. Émile Benveniste lo explica:

“La potencia del acto sagrado reside precisamente en la conjunción del mito que enuncia la historia y del rito que la reproduce. Si comparamos dicho esquema con el juego, aparece la diferencia esencial: en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la forma del drama sagrado, donde cada cosa a su vez resulta invertida. Pero se ha olvidado y anulado el mito, la fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido y su eficacia.” (Benveniste 1947: 165)

Se fuerza la relación entre rito y juego hasta hacer de este último lo sagrado invertido. Agamben va más allá y establece la relación entre rito y juego de la siguiente manera:

“Rito y juego aparecen más bien como dos tendencias que funcionan en la sociedad, pero que nunca alcanzan a eliminarse mutuamente y aun cuando una de ellas prevalezca en cierta medida, siempre dejan que subsista una distancia diferencial entre diacronía y sincronía.” (Agamben 2001: 105)

Las manifestaciones que continuamente se producen en las ciudades podrían entenderse como un ritual (Figura 3). Ritual en cuanto a modo de expresión que aúna pasado y presente en una acción de protesta. La manifestación simboliza, en el presente, el cambio de una sociedad autoritaria a una sociedad democrática. La ocupación de la plaza pública es el culmen de toda manifestación. En ese momento la plaza se convierte en una especie de templo. El lugar que por excelencia parecía dedicado al juego se torna en lugar de ritual. Lo mismo sucede, aunque de manera menos radical, en el templo. Recordemos la última boda a la que hemos asistido en una iglesia católica. Una vez que ha terminado la ceremonia del matrimonio es inevitable que la iglesia se transforme, por unos momentos, en un lugar de juego (Figura 4). Aunque el templo es un lugar de diacronía, las ceremonias estructuran el día y el calendario de los fieles, los llama a la oración diaria,

ya sea con el tocar de campanas o con la *adhan* islámica.



Figura 3. Manifestación en Puerta del Sol (Madrid). 2011.



Figura 4. Ceremonia de matrimonio en La Basílica Parroquia Virgen de la Milagrosa (Madrid). 2012. Fotografía de José Javier Martín Espartosa.

Tanto en los lugares del rito como en los del juego, nos advierte Agamben, sincronía y diacronía no se excluyen, se mezclan, subsisten una con otra. De tal modo que se produce un salto diferencial entre ambas.

La plaza y el templo son, por lo tanto, lugares ligados a la temporalidad gracias al juego y al rito. Pero no existen los lugares de pura sincronía o diacronía, ya que no existen sociedades donde reine la pura sincronía (reino de los Dioses) o sociedades completamente diacrónicas (país de los juguetes). Ambos lugares son sincrónicos y diacrónicos de manera diferencial.

“...podemos considerar el rito y el juego no como dos máquinas distintas, sino como una sola máquina, un único sistema binario, que se articula en base a dos categorías que no es posible aislar, sobre cuya correlación y sobre cuya diferencia se funda el funcionamiento del sistema mismo.” (Agamben 2001: 106)

La relación entre la sincronía y la diacronía no es una relación de contrarios sino que se complementan y alternan, nunca se anulan sino que predomina una sobre la otra. En esta distancia diferencial Agamben localiza la historia. Las estructuras que hemos señalado en las ciudades son los lugares donde se percibe esta historia, este modo de entender el tiempo humano. En los templos y en las plazas se pueden apreciar ese salto diferencial entre sincronía y diacronía. La historia, en esos lugares, se transforma en algo vivo y en constante realización.

En base a esta relación entre rito y juego, se pueden determinar distintos tipos de sociedades. Agamben establece dos tipos de sociedades extremas:

“Establecida esta correlación (entre rito-juego y sincronía-diacronía), se comprende también de qué manera puede articularse la distinción entre sociedades frías o con historia estacionaria y sociedades calientes o con una historia acumulativa, [...]. Son sociedades frías aquellas donde la esfera del rito tiende a expandirse a expensas del juego; son sociedades calientes aquellas donde la esfera del juego tiende a expandirse a expensas del rito...” (Agamben 2001: 109)

Es esta distancia diferencial entre sincronía y diacronía la que marca un tipo de sociedad u otro. Agamben llama sociedades estacionarias a aquellas en las que prevalece la sincronía, es decir, en las que se funde el pasado con el presente. Queda reflejado en la figura 5 cómo las ciudades dan muestra de esta fusión tanto en la acumulación de lugares de rito como en la huella que estos dejan en la ciudad. Templos de prácticamente todos los estilos construyen la ciudad sincronizando el pasado con el presente. Pero no se destruye el juego, la diacronía. Se entremezclan y relacionan los lugares de juego en esta trama, los lugares públicos dan cuenta de la diacronía en el transcurso del día. Mientras que en las figuras 2 y 3, unas fotografías de un asentamiento y una ceremonia de la tribu de los Aranda (aborígenes australianos), reina la diacronía. En esta sociedad, calificada como caliente, de historia acumulativa, donde el juego gana la partida, la estructura sincrónica es mínima. En estos asentamientos nómadas no hay rastro del pasado, es todo presente. No hay estructuras sólidas que hagan recordar un pasado, son de historia acumulativa debido a su diacronía, a los lugares de juego.



Figura 5. Fragmento del Plano de Roma de Giambattista Nolli. 1748.



Figura 6. Fotografía de un campamento Aranda en Alice Springs (Australia) realizada por Francis James Gillen en 1895.

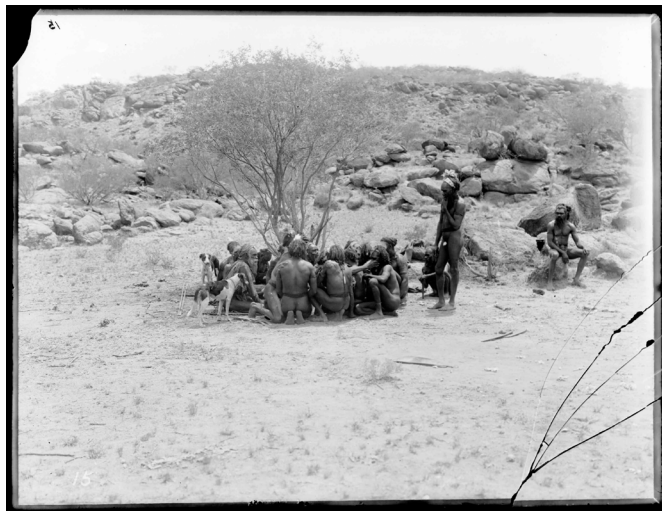


Figura 7. Fotografía de una ceremonia Aranda en Alice Springs (Australia) realizada por Francis James Gillen y Sir Walter Baldwin Spencer en 1896.

Podríamos decir, desde este punto de vista, que el rito y el juego son agentes influyentes en la configuración de los asentamientos y de la relación de estos con el territorio. Entendiendo el rito y el juego desde su perspectiva temporal e histórica, sincronía y diacronía son configuradores del territorio, no determinantes pero sí influyentes, y a su vez, tanto uno como otro, son elementos vinculados con el tiempo. La relación que la sociedad tiene con la temporalidad determina el tipo de paisaje que ésta construye.

Llegados a este punto cabría profundizar sobre los conceptos de rito y juego. Para ello y como paso previo recurriremos a lo más inmediato, el diccionario de la RAE. En él encontramos las siguientes definiciones, discriminamos las acepciones que nada tienen que ver con lo que aquí se está desarrollando:

#### Rito.

(Del lat. *ritus*).

1. m. Costumbre o ceremonia.
2. m. Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas.

#### Juego.

(Del lat. *iocus*).

1. m. Acción y efecto de jugar.
2. m. Ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde. Juego de naipes, de ajedrez, de billar, de pelota.

Sin duda se hace imprescindible completar estas definiciones con la del verbo jugar:

#### Jugar.

(Del lat. *iocāri*).

1. intr. Hacer algo con alegría y con el solo fin de entretenerse o divertirse.
2. intr. Travesear, retozar.
3. intr. Entretenerse, divertirse tomando parte en uno de los juegos sometidos a reglas, medie o no en él interés. Jugar a la pelota, al dominó.
4. intr. Tomar parte en uno de los juegos sometidos a reglas, no para divertirse, sino por vicio o con el solo fin de ganar dinero.



La conclusión que podemos sacar de estas definiciones es que el rito y el juego son “acción” (*praxis*) y “discurso” (*lexis*). Lejos de las estructuras o acontecimientos que construyen, son actividades humanas ligadas a la práctica y la comunicación, dependen de cosas o personas para llevarlas a cabo. Una ceremonia religiosa sería impensable si no se hiciera en comunidad o con objetos. Lo mismo sucede con el juego, los juegos en solitario siempre dependen de un objeto y en caso contrario se juega en sociedad, obviados los objetos. Por lo tanto, igual que el resto de las actividades humanas, el rito y el juego están condicionados al hecho de que los humanos viven en sociedad y entre cosas. Estas actividades, al ser un hacer y un hablar, necesitan un tiempo y un lugar.

“Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia.” (Agamben 2001: 129)

¿Qué experiencia del tiempo hay en un lugar de rito y en un lugar de juego para una sociedad fría? Según Agamben, los humanos percibimos el tiempo pero no podemos representarlo, por este motivo asociamos la experiencia del tiempo a imágenes espaciales. Mientras que la civilización grecorromana tiene una concepción del tiempo circular y continuo, la experiencia cristiana es totalmente opuesta, asociando la temporalidad a una línea recta. En la época moderna la experiencia del tiempo sigue siendo lineal, pero se libera de todo significado religioso asociándose esta experiencia del tiempo a la vida en las grandes ciudades y las fábricas. Todas estas experiencias del tiempo, incluso las desarrolladas por Hegel y Marx, pasan por la concepción del tiempo como la sucesión infinita de puntos instantáneos. Por tanto, resumiendo el desarrollo conceptual de Agamben sobre la experiencia del tiempo, “la concepción occidental del tiempo es la puntualidad”. Pero a raíz de Benjamin y Heidegger, Agamben argumenta una nueva concepción del tiempo que se abre paso criticando directamente la experiencia continua

y homogénea. El acontecimiento se convierte en protagonista al ser “la apertura de la dimensión originaria en la que se funda toda dimensión espacio-temporal”. Sin embargo, termina Agamben su reflexión sobre el tiempo y la historia, explicando la existencia de una nueva experiencia basada en el placer. Éste hace que el tiempo sea pleno, discontinuo, finito y completo, oponiéndose radicalmente al tiempo continuo e infinito.

Este brevísimo resumen que hace Agamben de las distintas experiencias del tiempo era imprescindible para poder localizar qué tipos de experiencias del tiempo se tienen en los lugares de rito y juego en una sociedad fría como la nuestra.

De manera general, podríamos asignar la experiencia temporal de puntualidad al rito, y la experiencia basada en el placer al juego. El rito, al definirse como costumbre y ceremonia, está impregnado de la experiencia del tiempo lineal. Una costumbre es tal porque es repetitiva y puntual, una persona que profesa una creencia religiosa sabe que envejecerá yendo regularmente a la liturgia ligada a su fe. Mientras que en el juego todo sucede de otro modo, la experiencia temporal es radicalmente opuesta y ligada por completo al placer. Hemos señalado en la definición de jugar que es hacer algo con alegría para entretenerse y disfrutar. Estas emociones están ligadas sin duda al sentimiento o la sensación de placer, son su motor.

Pero si nos paramos un poco a pensar en la percepción que tenemos de la temporalidad nos damos cuenta de que es intersubjetiva. Es decir, la primera experiencia del tiempo tiene como origen nuestro ritmo biológico, por ejemplo nuestra necesidad biológica de comer o dormir a unas determinadas horas. Este ritmo está en conflicto con la temporalidad, por llamarla de alguna manera, cósmica, el día y la noche, en definitiva la temporalidad de la naturaleza. Esta temporalidad nos hace ver nuestro tiempo como continuo y limitado. Es entonces cuando nos damos cuenta de nuestra finitud, el tiempo cósmico estaba ahí cuando nacimos y seguirá cuando nos muramos. Tomamos consciencia de dos conceptos, durabilidad y permanencia.



El rito y el juego nos dejan permanencias que trascienden a la vida individual, imprimen una huella en el mundo. Desde estructuras estables (templos, plazas) hasta la acción y el discurso (comunicación entre personas).

Son catalizadores de la transformación de lo intangible de las actividades humanas en tangibilidad. En el caso del rito, es un hacer humano que crea estructuras sólidas, duraderas y permanentes como las iglesias, sinagogas o mezquitas a partir de ceremonias que no son más que acción y discurso. El juego, por su parte, crea otro tipo de permanencias basadas en la comunicación, en el lenguaje. Por ejemplo, los juegos que enseñan padres a hijos pasando así de una generación a otra. Todo esto a partir de la acción y con base en el discurso. Objetos y estructuras configuran el mundo en el que vivimos. Llegamos a un mundo levantado por las actividades humanas del pasado y este nos afecta, nos moldea y nos identifica. Nosotros, a su vez, lo modificamos y seguimos construyéndolo, entre otras actividades a partir del rito y el juego.

Los objetos que fabricamos nos dan un punto de estabilidad para avanzar como especie y sociedad. La durabilidad y la permanencia del artificio humano nos da una identidad como cultura y sociedad que de otra manera sería imposible, caeríamos en la salvaje naturaleza de las necesidades de nuestros procesos biológicos. Los objetos nos sirven para tener cubiertas, con menos esfuerzo, las necesidades de nuestro cuerpo. De este modo nos queda tiempo para dedicarnos a otras actividades que nos hacen crecer como sociedad. Las estructuras y los acontecimientos que se derivan del rito y del juego son unas de esas permanencias que nos definen e identifican.

Partiendo del rito y el juego, dos actividades opuestas en su relación con el tiempo, nos hemos dado cuenta de que operan en la configuración de las ciudades y el territorio. Ahora las vemos como actividades que fabrican el mundo. Este mundo de objetos y personas que modelan las sociedades en las que vivimos. Nuestra identidad depende del medio que nos rodea, un medio que construimos y que a su vez nos construye.

## Referencias

- Agamben, G. 2001. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arendt, H. 2005. *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, É. 1947. "Le jeu comme structure". Deucalion 2.
- Berger, P. L. y Luckmann T. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Ferrater Mora, J. 1965. *Diccionario de filosofía*. Sudamericana: Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, C. 1964. "El Pensamiento Salvaje". *Fondo de Cultura Económica*. México.
- Winnicott, D. W. 2002. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa Editorial.

# El tiempo transgresor. Formalismo y agitación en Eisenman

*Transgressive Time. Formalism and Agitation in Eisenman*

**José Antonio Ruiz Esquiroz:** josean@ruizesquiroz.com

## Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

## Breve biografía

José Antonio Ruiz Esquiroz es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, Sobresaliente Cum Laude) y Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Gracias a la beca de la Fundación la Caixa, realiza el Máster en Diseño Arquitectónico Avanzado en la GSAPP de la Universidad de Columbia en Nueva York, donde se gradúa con honores (Lucille Smyser Prize). Realizó los estudios de Arquitectura entre Pamplona (ETSAUN) y Barcelona (ETSAB). Como docente actualmente es Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y del Laboratorio de Teoría y Crítica (LAB4) en el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM. Ha sido Profesor Asistente en la GSAPP de la Universidad de Columbia y Profesor Invitado en la Buffalo School of Architecture de la State University of New York, SUNY. Como investigador forma parte del Grupo de Investigación del Paisaje Cultural GIPC de la Universidad Politécnica de Madrid.

## Resumen

El artículo propone un viaje a través de siete transgresiones que el arquitecto americano Peter Eisenman realizó durante los 60' y los 70'. Por un lado en su tesis doctoral, donde la dimensión del tiempo y el formalismo

emergen como principal estrategia arquitectónica. La utilización por parte de Colin Rowe del diagrama como herramienta de análisis se convertirá, en manos del arquitecto americano, en una herramienta morfogenética, en la que el tiempo (y no el espacio, la función o la construcción) adquirirá un protagonismo inédito como materia activa. Por otro lado, con la creación del *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), se opondrá a la academia americana, programando durante varios años un centro alternativo por donde pasarán figuras tan importantes como Bernard Tschumi o Rem Koolhaas. En el epílogo se dará un salto hasta 1988, año en el que comienza a desarrollarse el cambio hacia la digitalización del tiempo.

## Palabras clave

Temporalidad, formalismo, transgresión, Eisenman, morfogenésis, agitación, tiempo digital.

## Abstract

*The paper proposes a trip around seven transgressions that American architect Peter Eisenman developed during the 60s and 70s. At one side one could study his doctoral dissertation, where he defines the dimension of time and formalism as the main architectural strategy. Colin Rowe's use of diagram as an analytical tool will be transformed into a morphogenetic tool in the hands of Eisenman. Time and not the space, function or construction will achieve an inedited role as an active matter. On the other side, with the creation of the Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), he will oppose to the status quo of American academy. The intense program of the IAUS will generate an alternative architectural center where one could find emergent figures such as Bernard Tschumi or Rem Koolhaas. In the epilogue the text will jump forward to 1988, year in which begins to develop the revolutionary digitization of time.*

## Keywords

*Temporality, formalism, transgression, Eisenman, morphogenesis, agitation, digital time.*

El presente escrito desglosa siete transgresiones arquitectónicas realizadas implícita o explícitamente por el arquitecto americano Peter Eisenman, primero en la investigación de su tesis doctoral en Cambridge (1960-63), y posteriormente en su propuesta docente alternativa, al frente del *Institute for Architecture and Urban Studies*, a partir de 1967.

Mucho se ha escrito sobre el origen político y revolucionario de la arquitectura moderna, de su *tabula rasa* y de su afinidad con las vanguardias artísticas europeas de las dos primeras décadas del siglo XX. También de la coincidencia en el año 1966, de los dos textos más influyentes de la arquitectura posmoderna, “Complejidad y contradicción en la arquitectura” de Robert Venturi (2002), y “La arquitectura de la ciudad” de Aldo Rossi (1995). Sin embargo, me gustaría comentar una obra escrita tan solo tres años antes. Un oscuro texto que se defendía como tesis doctoral en la Universidad de Cambridge en agosto de 1963 y que tardaría 42 años en ver la luz. Nos referimos a la investigación del entonces desconocido Peter Eisenman titulada “La base formal de la Arquitectura Moderna” (2006).

Dirigida por Sir Leslie Martin, director entonces del Departamento de Arquitectura, la inédita tesis iría aumentando paulatinamente su misterio e interés durante las cuatro décadas de “clandestinidad”, mientras la carrera como teórico y arquitecto de su autor se consolidaba internacionalmente.

En ella es indudable la influencia personal de Colin Rowe (1983), profesor durante esos años en Cambridge, que en su célebre ensayo de 1947 “Las matemáticas de la villa ideal” había desarrollado un método analítico muy similar al que empleará Eisenman, donde se extraen y relacionan las líneas reguladoras de las plantas de las villas de Andrea Palladio con las de Le Corbusier, comprimiendo 400 años de arquitectura en un simple diagrama (Figura 1).

### Transgresión 1. Desmarcarse de la historiografía del Movimiento Moderno

Eisenman se desmarca en su tesis de la historiografía del Movimiento

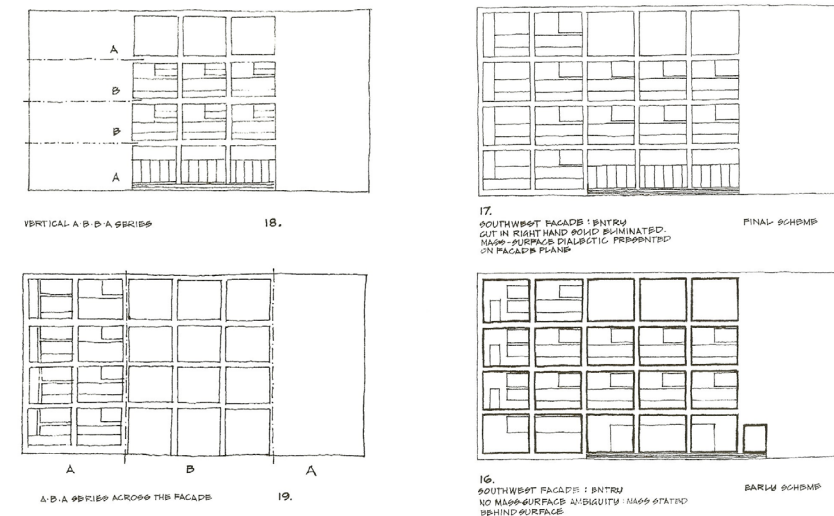


Figura 1. Peter Eisenman. Análisis de la Casa del Fascio de Terragni (Eisenman 2006: 302).

Moderno; primero de las concepciones de Reyner Banham (1960), en las que asocia los avances tecnológicos a la nueva arquitectura, y posteriormente de las coartadas programáticas y sociales de John Summerson (1957: 13), para centrarse en las relaciones lógicas de la forma arquitectónica. Se declara en rebeldía contra el contextualismo histórico implícito en el *zeitgeist* hegeliano, y se resiste a aceptar el funcionalismo simplista de Louis Sullivan. Eisenman también quiere diferenciarse del discurso que enfatiza el contenido iconográfico, atribuible a los discípulos del *Warburg Institute*, en los que se encontraba el propio Colin Rowe, Rudolf Wittkower (tutor de la tesis de Rowe en 1945), y el crítico Erwin Panofsky; así como del discurso puramente perceptivo, que tiene su origen en la escuela de psicología alemana de la *Gestalt*.

La tesis tomará como punto de partida la discusión formal de las “Cuatro Composiciones de Le Corbusier” (Figura 2), en las que se buscará el vocabulario, la gramática y la sintaxis de un nuevo lenguaje formal. El

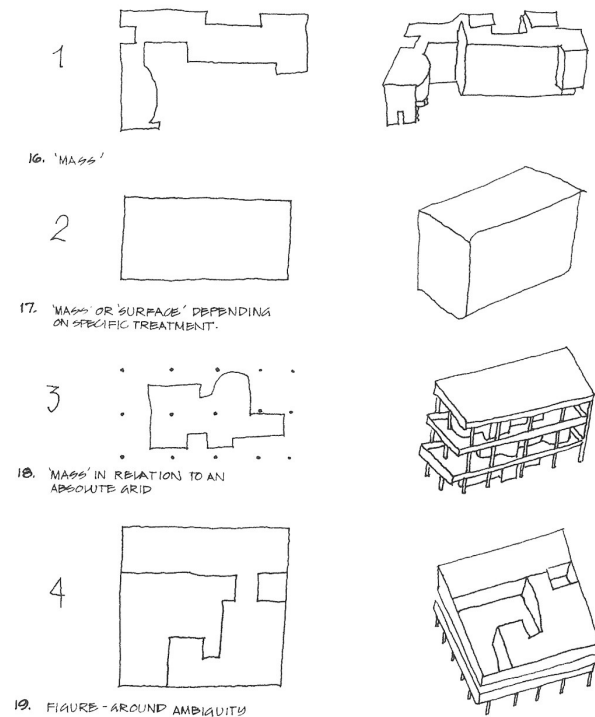


Figura 2. Peter Eisenman. Las cuatro composiciones de Le Corbusier, 1928 (Eisenman 2006: 106).

joven doctorando verá en este croquis una taxonomía de las posibilidades de la forma, a través de sus propiedades (volumen, masa, superficie y movimiento), y dedicará los primeros capítulos de la tesis a definir ese vocabulario formal, así como la manera de combinarlo correctamente a través de una sintaxis. No le interesará el contenido léxico o metafórico de la arquitectura. Las analogías maquinales de Le Corbusier o su propaganda política serán descartadas. Su uso del arquitecto suizo y del Movimiento Moderno se producirá desde una despojada forma gramatical. A diferencia de la atracción por el léxico y lo contextual que mostrará su colega

Venturi tres años después, a él le interesará más el carácter sintáctico y abstracto de un arquitecto como Giuseppe Terragni. Pero en 1963, fecha en la que defendería su investigación en Cambridge, todavía no había citas estructuralistas ni referencias al arte *minimal*. Ambas tardarían al menos un lustro en incorporarse a sus escritos. Lo que sí quedaba claro era el alejamiento respecto de los planeamientos tecnófilos y brutalistas que dominaban el debate arquitectónico europeo de los 60' liderados por Reyner Banham.

## Transgresión 2. Omisión de la función simbólica

La arquitectura como disciplina implica el uso de un lenguaje propio en constante evolución. Esta evidencia es algo que la tesis no niega. Lo interesante de la analogía lingüística que construye Eisenman es su carácter incompleto. Al aislar el objeto arquitectónico para ser analizado como un juego de formas sin un significado asociado, se prescinde de la función básica del lenguaje, la comunicación. Pero al margen de esta ausencia básica, lo interesante será la motivación del autor para comenzar procesos formales, aun sabiendo que están descargados de valor. En la construcción de su analogía lingüística seguirá los siguientes pasos:

**Definir un vocabulario:** Para ello se comenzará por abajo, por el vocabulario de las formas arquitectónicas. En la elaboración de éste, se diferenciarán dos tipos de formas: la forma genérica y la forma específica.

La forma genérica es aquella que se define mediante leyes matemáticas. Son los volúmenes platónicos como el cubo o la esfera; formas trascendentales que existen al margen de nuestros gustos y cuya posibilidad representativa es independiente del sentido de la vista. En otras palabras, formas eidéticas que se pueden visualizar en la mente sin necesidad de ser percibidas; por lo tanto objetivas, puras y absolutas.

Por otro lado, la forma específica es aquella que da respuesta a una serie de condicionantes concretos, que a menudo tienen que ver con la intención y la función a la que se destina lo construido. La forma específica se produce



en Eisenman a través de la transformación y manipulación de una o varias formas genéricas. Para que se produzca esa transformación es necesario que la forma específica sea el producto de una serie de fuerzas externas.

**Forma específica ≠ Función:** Pero cuidado, el uso de un edificio, su función, no está ligada a su forma específica mediante una relación de causalidad. Una función puede, como mucho, sugerir una forma arquitectónica, pero no dictarla al cien por cien. Eisenman quiere desmontar el axioma moderno de “la forma sigue la función”, y para ello utiliza el ejemplo del templo, mostrando cómo la misma función simbólica ha tenido diversas configuraciones a lo largo de los siglos. Poco tienen que ver formalmente un templo griego con uno romano, o ambos con una catedral medieval, sin embargo todos simbolizan una función muy similar.

**Construir la sintaxis:** Definido un vocabulario basado en formas genéricas y específicas, y cuatro propiedades que aquí no desarrollaremos (volumen, masa, superficie y movimiento), Eisenman clasifica los sistemas formales. Quiere definir el orden interno por el que se organiza ese vocabulario, o dicho de otro modo, la sintaxis o conjunto de reglas que combinan, conectan y multiplican la forma. Debemos recordar que en 1963 todavía no utiliza referencias semióticas ni del arte conceptual, que proliferarán pocos años más tarde en las explicaciones de sus primeras casas a partir de 1967. Sin embargo en la tesis está presente el germen de la analogía lingüística que años más tarde “autorizará” a través de Noam Chomsky (2002) y sus estructuras sintácticas.

El joven Eisenman define muy pocos sistemas formales, inicialmente dos: el sistema centroidal, en el que las masas o volúmenes se desarrollan alrededor de un centro virtual; y el sistema lineal, en el que predomina una directriz mediante la cual se extienden las formas; para después añadir un tercero que a la larga sería el más importante, el sistema de planos volumétricos, ya sean horizontales o verticales. El estriado horizontal o vertical de planos del “tercer sistema formal” será localizado profusamente en el análisis de las “milhojas” en proyectos de Terragni y Le Corbusier (Figura 1).

Eisenman ofrecerá una segunda denominación para este tercer sistema formal, llamándolo sistema continuo. En un sistema continuo, el movimiento o circulación está interconectado con el orden volumétrico, creando un organismo donde cada volumen se relaciona con todos los demás, con la totalidad, a través de una secuencia de interpenetraciones, siendo su referencia absoluta una retícula estructural, sea esta visible o no (Eisenman, 2006: 97), tal y como sucede en la tercera de las “Cuatro Composiciones” de Le Corbusier, donde los volúmenes específicos se organizan “flotando” en una retícula absoluta, o en otro subtipo de sistema continuo, aquel en el que la continuidad es definida sólo por planos, como sucede en el proyecto

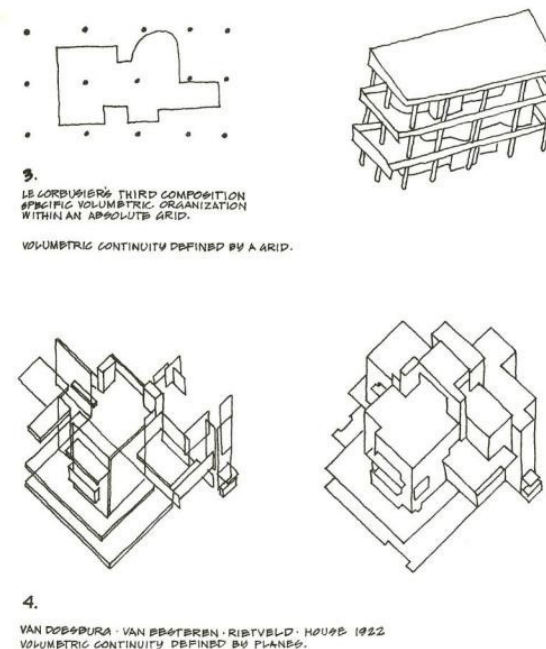


Figura 3. Peter Eisenman. Ejemplos de sistemas formales continuos (Eisenman 2006: 96).

de Van Doesburg, Van Eesteren, y Rietveld, para la Casa De Stijl de 1922 (Figura 3).

Por muy errática que pueda parecer esta sucesión de definiciones, la segunda transgresión no consistirá en construir una analogía lingüística, sino el omitir deliberadamente la función simbólica del lenguaje arquitectónico. En plantear la arquitectura como un juego cuyas reglas pueden ser coherentes pero cuyos significados se remiten a sí mismos, a un ejercicio autista de estructuras y formas.

### Transgresión 3. La retícula como índice no organizador

Dadas sus propiedades geométricas, las formas genéricas tienen una gran capacidad de combinarse, dividirse y reproducirse, permitiendo fácilmente adaptaciones programáticas, crecimientos y modificaciones formales. Eisenman reconoce tempranamente el cubo y su retícula intrínseca como la geometría más versátil.

La retícula ha sido una herramienta omnipresente en nuestra disciplina, desde el planeamiento de las ciudades griegas y romanas, pasando por los ensanches decimonónicos, hasta llegar a nuestras urbes contemporáneas. Jean Nicolas Louis Durand (181), profesor de la École Polytechnique a principios del siglo XIX, hizo asequible a cientos de estudiantes, mediante sus lecciones de composición, la construcción de grandes edificios civiles basándose en el pragmatismo de la retícula, tan necesaria en una época de expansión institucional. La geometría cartesiana, sistematizada en el racionalismo de Durand, ha tenido una significación importantísima en el desarrollo de la Arquitectura Moderna, en la organización espacial de los proyectos de De Stijl, Mies van der Rohe, Terragni o Le Corbusier.

Serán precisamente estos dos últimos, quienes atraigan más la atención de Eisenman, a través de su diagrama de la *Maison Dom-ino* (1920), de la tercera de sus Cuatro Composiciones de 1928 (Figura 2) y de los posteriores análisis de la Casa del Fascio (Figura 1). Pero su visión estará mediatizada por su maestro en Cambridge Colin Rowe (1983), para el que la retícula de

los entramados de los protomodernos rascacielos de Chicago y las líneas reguladoras repetidas en proyectos y arquitectos tan distantes en el tiempo como Palladio y Le Corbusier, evidenciaban la permanencia de una sintaxis matemática, más allá de los oportunos estilos o simbolismos arquitectónicos.

La retícula del tercer diagrama corbusieriano (Figura 3), la encontraremos en los sistemas formales de muchos de los proyectos de Eisenman. En sus primeras casas experimentales de finales de los 60 y comienzos de los 70, la retícula será el *leitmotiv* de su exploración espacio-temporal, pero utilizada como un sistema de notación y explicitación de un diagrama de transformación formal, y no como un sistema modular de lógica constructiva, económica y/o funcional, como en la *Maison Dom-ino*. El planteamiento de un espacio absoluto, ilimitado y horizontal, marcado por la retícula, será la base de referencia para el posterior juego de masas, superficies y movimientos.

Como un hereje que ha estudiado bien el dogma, Eisenman se declara en rebeldía. Sus retículas serán un instrumento muy diferente del que hasta entonces la arquitectura había considerado. No serán apoyo a nada externo, sino principio y fin en sí mismas. Las retículas se manipularán y se harán explícitas, significándose a sí mismas, sin pretender organizar mejor, ahorrar espacio o resolver las articulaciones constructivas. La retícula se convertirá en el resto arqueológico de un proceso temporal abierto. Un indicio o huella de que ya se ha producido una transformación formal.

### Transgresión 4. El tiempo como materia activa

Aunque “*The Formal Basis of Modern Architecture*” pretenda analizar la arquitectura moderna como un juego formal autónomo a través de una analogía lingüística de corte estructuralista, en realidad contiene implícitamente el proyecto vital del autor. Un proyecto en la que la dimensión temporal será la protagonista sobre las demás. A esa práctica, sobre todo en su primera etapa (1967-1978), la denominaremos como cronomorfología.

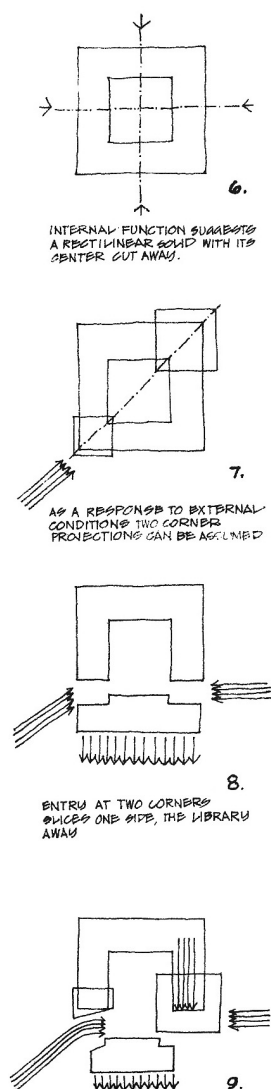


Figura 4. Peter Eisenman. Análisis del Ayuntamiento de Saynatsalo. 1963 (Eisenman 2006: 243)

Los dibujos más interesantes de la tesis serán los diagramas analíticos. Además de los análisis estáticos de líneas reguladoras, desarrollados con anterioridad por Colin Rowe (1983), en su tesis aparecerán unos diagramas que contendrán vectores, indicando movimientos de fuerzas y transformaciones puramente formales. A las dos dimensiones del diagrama clásico habrá que añadir una tercera, la del tiempo. Los vectores de movimiento ayudarán a construir las secuencias de generación formal. Un caso de este uso se produce en el análisis formal del Ayuntamiento de Saynatsalo, de Alvar Aalto (Figura 4).

El punto de inicio es una forma genérica, un simple cuadrado perforado por otro. Al introducir una tensión en su diagonal, unas fuerzas laterales desplazarán uno de los lados del rectángulo perforado de partida.

Lo interesante de estos análisis será la sucesión de estados formales, la representación del *storyboard* o guión gráfico que incorpora estas transformaciones, hasta llegar al resultado final, la forma específica del proyecto. Un estado en el que se detiene el proceso en un punto del tiempo que a menudo parece arbitrario, y que en teoría podría continuar. El temporalismo de la obra de Eisenman despertaría el interés por el cronotopo literario y el montaje cinematográfico en algunos de los jóvenes que pasaban por el Instituto creado por Eisenman

en Nueva York, el IAUS. Nos referimos a Rem Koolhaas y Bernard Tschumi, ambos nacidos en 1944. El primero escribiría algunos de los capítulos de “*Delirious New York*” en su estancia americana, y el segundo comenzaría la saga de exposiciones que posteriormente se recopilarían en un libro bajo el título “*The Manhattan Transcripts*”.

Esta explicitación del proceso formal será una de las invariantes de la obra de Peter Eisenman y se convertirá en una estrategia de proyecto durante el último cuarto del siglo XX, potenciada por la introducción de las herramientas digitales, auténticas máquinas de repetición y diferencia algorítmica. Pasamos por lo tanto de una base formal a una base temporal en la arquitectura, de la que Eisenman será sin duda exponente de la rama más abstracta y compleja.

### Transgresión 5. El hombre desplazado del centro

El movimiento de los objetos y los sujetos ha ido unido al concepto de tiempo desde el pensamiento aristotélico.

“...el tiempo es o un movimiento o algo perteneciente al movimiento. Pero puesto que no es un movimiento, tendrá que ser algo perteneciente al movimiento... cuando percibimos un antes y un después, entonces hablamos de tiempo. Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y después.” (Aristóteles 1995: 152-53)

El concepto de un movimiento literal a través de los volúmenes, el de la circulación de las personas, se asociará al fenómeno de la apercepción.

“Para entender el volumen necesitamos introducir la noción de movimiento, y postular que una experiencia arquitectónica es la suma de un gran número de experiencias, cada una de ellas aprehendida visualmente, pero también a través de otros sentidos; que acumuladas sobre una duración mucho mayor que la propia requerida para la inicial apreciación ‘pictórica’...; construyen un todo conceptual, no perceptivo. Y como este ‘todo’ es conceptual, debe tener claridad de concepto.” (Eisenman 2006: 71)

Eisenman jugará a transgredir el fenómeno visual o pictórico de la arquitectura con la violación de sus órdenes relacionados con el movimiento. Pero ocultará esta alteración en sus explicaciones, mostrando únicamente las relaciones entre la forma en sí, como procesos de manipulación abstractos. Los sujetos, sus circulaciones, sus funciones, quedarán en un segundo plano. La desobediencia de Eisenman se basará en el desplazamiento del hombre como centro y fin último de la Arquitectura Moderna. Los proyectos no serán cómodos para el usuario, que tendrá que enfrentarse con elementos duplicados, vigas innecesarias, geometrías oblicuas, o algo tan sencillo como la ocultación de la puerta de acceso. El objetivo de esta arquitectura será desafiar intelectualmente al usuario. En el esfuerzo necesario para pasar de la repulsa inicial al interés por leer la obra como un texto, descansa el valor de la obra, convertida así en arte conceptual.

El proceso que había llevado en occidente a pasar del teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista se rompe con el extrañamiento del hombre ante algunas creaciones del siglo XX, primero en las artes narrativas: en la literatura de James Joyce y Kafka, el cine de Resnais y Robbe Grillet, o en la música de Schonberg, Stockhausen o Berio. En las artes plásticas este extrañamiento alcanzaría sus cotas máximas en los 60' con el objetualismo del arte *minimal*, donde la obra parece haber perdido toda referencia humanista. Eisenman, en sus escritos de los años 70 (2004), repetiría constantemente la idea de que la arquitectura debía desplazar el concepto de hombre del centro, tal y como lo habían hecho el resto de las disciplinas artísticas.

### Transgresión 6. El hereje crea su Academia

El tiempo ha sido introducido a través del objeto y del sujeto. Primero a través de los procesos de formalización (el tiempo de la transformación del objeto, de lo genérico a lo específico), y segundo, en su dimensión perceptiva a través del movimiento de las personas. La tercera dimensión del tiempo estará en la interpretación de la obra. Será el tiempo de recepción de la obra, cuando la memoria individual o colectiva genera una imagen mental de la misma.

Tras sus años en Inglaterra, Eisenman desea exportar a Estados Unidos un debate intelectual arquitectónico alternativo al oficial. Nueva York es la ciudad ideal. Fascinado por la importancia de la crítica europea, sobre todo la inglesa e italiana con la que había entrado en contacto durante su estancia en Cambridge junto a Rowe, el joven Eisenman inicia un foro de discusión, una especie de *think tank* arquitectónico que no depende del conservador academicismo de las universidades americanas.

“Cuando regresé a los Estados Unidos en el otoño del 63, después de haber terminado mi tesis... Michael Graves y yo decidimos formar un grupo de jóvenes arquitectos llamados *The Case Group*, que se reunió por primera vez en 1964. Invitamos a todos los jóvenes arquitectos estadounidenses. Kenneth Frampton vino de Inglaterra para ser el editor de una revista llamada *The Case*. Éste fue el comienzo de la energía de los grupos. Más tarde, del *Case Group* saldrían *The Five Architects*, y de éstos llegaría *The Institute of Architecture and Urban Studies* (IAUS)”.

“Teníamos un grupo que nunca fue oficial, pero con el que nos reuníamos en un club de Nueva York, el *Century Round Table*. Nos solíamos reunir una vez al mes vestidos con una pajarita negra, diez o doce arquitectos, y si, por ejemplo, Rossi estaba en la ciudad venía, si Stirling estaba en la ciudad venía, si Hollein estaba en la ciudad... Philip Johnson era el presidente. También estaban Richard Meier, Michael Graves, Charles Gwathmey, César Pelli, Kevin Roche, Paul Rudolph, Henry Cobb y yo, ...había unos doce más o menos... y nos reuníamos constantemente.” (Eisenman entrevistado por Ruiz Esquiroz, 2011)

En 1967, el mismo año que proyecta la House I, junto con un reducido grupo de jóvenes arquitectos, Eisenman funda en Nueva York el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), como una organización no lucrativa para la investigación, educación y desarrollo en arquitectura y urbanismo. Se buscaba una alternativa a las formas tradicionales de educación y praxis. Peter Eisenman fue el primer director ejecutivo, seguido de Anthony Vidler (1982), Mario Gandelsonas (1983) y Stephen Petersen (1984). Algunos de los



integrantes del instituto serían Diana Agrest, Kenneth Frampton, Suzanne Frank, Mario Gandelonas, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Rosalind Krauss, Andrew McNair, Rafael Moneo, Stephen Potters, Frederieke Taylor, Anthony Vidler, Myles Weintraub o Peter Wolf.

Aunque desarrolló un modesto programa docente y organizó varias exposiciones en su sede en la 8 West 40th Street de Manhattan, lo que más han trascendido del IAUS han sido sus debates y sus publicaciones (Figura 5). Puede que el logro del *Institute* fuera despertar y trasladar el debate arquitectónico internacional de Europa a Estados Unidos, tal y como había



Figura 5. Reunión en *Opposition 2*. Eisenman de pie y Koolhaas sentado a su izquierda. IAUS, 1974.

sucedido ya con la crítica artística de posguerra.

### Transgresión 7. Publicaciones de resistencia

En el seno del IAUS nacieron dos de las revistas de crítica más importantes del último cuarto de siglo; una dedicada a la teoría arquitectónica y otra a la del arte. Nos referimos a “*Oppositions*” y “*October*”. La actividad editorial del IAUS se completaba con la edición del periódico “*Skyline*” (1978-83),

y una serie de catálogos conteniendo las exposiciones más importantes desarrolladas en el propio instituto, los *IAUS Catalogues* (1978-82) (Figuras 5, 6 y 7).

Salvo escasas excepciones Estados Unidos todavía no contaba con revistas especializadas de crítica arquitectónica, o las que se realizaban estaban ligadas a las propias escuelas universitarias. El panorama en Europa era muy diferente, con una tradición cultural arquitectónica bien asentada en Inglaterra, Alemania, Italia, Francia y España.

“*Oppositions*” sería la publicación que crearía el mundo de la crítica independiente americana de la década de los 70 y comienzos de los 80. Los editores del primer número, publicado en septiembre de 1973, serán Peter Eisenman, Kenneth Frampton y Mario Gandelsonas.

Es imposible reducir el discurso ideológico de “*Oppositions*” a una sola línea. Los propios Eisenman, Frampton, Gandelsonas, Vidler y Kurt Forster se van turnando en la escritura del texto editorial que encabeza cada número, y está claro que no hay consenso, sino como el propio nombre de la revista indica, oposiciones entre ellos.

Por un lado, tenemos el discurso de la forma activada a través del tiempo de Eisenman, que seguirá utilizando para analizar a otros arquitectos; su editorial “*Post-functionalism*” (1976) será un intento por unificar formalismo y semiótica, así como su texto sobre la *Maison Dom-ino* en el número doble sobre Le Corbusier editado por Kenneth Frampton (Eisenman 1979). Otra línea editorial estaría marcada por los intereses de Frampton, en primer lugar por el constructivismo ruso (Frampton 1976), pero sobre todo por la obra de Le Corbusier. Una tercera línea, casi opuesta a la de Eisenman, será la de Mario Gandelsonas. Su texto “*Neo-functionalism*” (Gandelsonas 1976) defiende una revisión positivista del funcionalismo moderno, intentando añadirle la dimensión lingüística que en su día fue negada o reducida a la fórmula *forms follows function*. El más joven de todos los componentes del consejo editorial será Anthony Vidler, que había llegado de Inglaterra tras haber sido alumno en Cambridge del joven profesor Eisenman. Si

tuviésemos que asignar una línea de investigación a Vidler, ésta estaría definida por la cuestión del tipo en arquitectura. Esta reflexión provocará múltiples interpretaciones sobre los usos y acepciones de las palabras tipo y tipología. En su editorial “*The Third Typology*” y en su texto “*The Idea of Type*” (Vidler 1977), plantea la cuestión histórica del tipo a la relativamente joven audiencia americana. En la primavera de 1978, el historiador de arte suizo Kurt W. Forster entra en el consejo editorial de la revista, tras haber colaborado previamente en el noveno número. La influencia de Forster en la línea editorial será tardía, y se hará patente en el penúltimo número de la revista, titulado “*Monument/Memory*” (Forster 1982), y motivado por el ensayo de 1903 de Alois Riegl titulado “El culto moderno a los monumentos (Riegl 1982).

La incesante sucesión de foros, entrevistas, exposiciones, conferencias



Figura 6. VV.AA. Portadas de “*Oppositions 1-26*”. 1973-1984.

y publicaciones desarrolladas alrededor del IAUS, denotan la destreza de Eisenman y su equipo para organizar una pequeña institución con una riquísima programación temporal. En los años de mayor intensidad, 1978-82, el *timeline* será publicado mes a mes en la revista “*Skyline*” (Figuras 7 y 8). Mientras “*Oppositions*” destilaba un estilo ensayístico de alto nivel, “*Skyline*” reflejaba las crónicas culturales de la ciudad con la frescura del estilo periodístico.

Esta capacidad del IAUS para desarrollar un complejo calendario de eventos, incluyendo actividades docentes para un reducido grupo de alumnos, está ligada a la absorción por parte de la cultura arquitectónica del nuevo tiempo espectacular que Debord (1995) describía en 1967. La arquitectura, como el arte, se convertía en una mercancía cultural a través de los nuevos medios de difusión, esto es, en la mercancía *vedette* con distintos grados de acceso y obsolescencia. En un primer grado, por el módico precio de un dólar, “*Skyline*” ofrece el programa de eventos y las crónicas de lo sucedido durante un mes, en un lenguaje accesible lleno de titulares y fotografías.

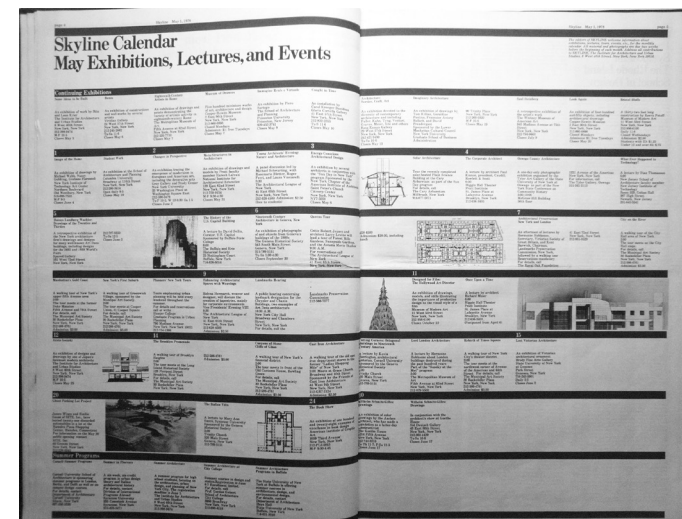


Figura 7. “*Skyline 2*”. Calendario día a día del mes de mayo de 1978.

Un segundo grado, los “IAUS Catalogues”, ofrecen la posibilidad de poseer el libro fetiche de las exposiciones comisariadas en su sede neoyorquina. Finalmente, el grado intelectualmente más “elevado”, la cuatrimestral “Oppositions”, con una maquetación sobria a dos columnas y muy pocas ilustraciones, recopilando los ensayos de teoría y crítica arquitectónica.

Esta frenética actividad se frenaría a comienzos de los 80’ y tanto el IAUS como “Oppositions” se cerrarían en 1984.

### Epílogo digital



Figura 8. AA.VV. “Skyline”. 1978-83.

Las siete transgresiones realizadas por Eisenman en la década de los 60’ y 70’, le convertirían en el *enfant terrible* de la arquitectura americana, en el agitador de su debate intelectual en su último cuarto de siglo, con una enorme influencia en la crítica internacional.

Si bien su marginalidad no tardaría en ser asimilada en los 80’ por la cultura americana, que le daría la oportunidad de construir el Wexner Center (1983-89), pero sobre todo con el *digital turn* y el informalismo de los años 90’, cuando sus proyectos en construcción se multiplican.

Esta reentrada en el discurso oficial y en la academia se acelerará en 1988, con tres eventos que facilitarían su inclusión. En primer lugar, la exposición en el MoMA de Nueva York *Deconstructivist Architecture*, donde Peter Eisenman y dos jóvenes arquitectos “alternativos” que habían pasado por el IAUS a finales de los 70’, Bernard Tschumi y Rem Koolhaas, serían respaldados por la prestigiosa institución. Se apostaba por una arquitectura formalista, cuya analogía lingüística ya no se basaba en el primer Chomsky sino en la interpretación de los difíciles textos del filósofo francés Jacques Derrida. La historiografía abrazaba la sofisticada analogía lingüística de la deconstrucción.

En segundo lugar, en 1988 la Universidad de Columbia contrataría a Bernard Tschumi para ocupar el puesto de decano de la *Graduate School of Architecture Planning and Preservation* (GSAPP). Interesado en la obra de Eisenman desde su paso por el IAUS a finales de los 70, Tschumi revolucionaría la escuela GSAPP con la introducción de la tecnología digital en los *Paperless Studios* (Muir & O’Neil 1994). A partir de mediados de los 90’, la digitalización de todos los procesos arquitectónicos replicaría el tiempo activado por el diagrama generador de la tesis de Eisenman (2006). El tiempo se incorporaría en el entorno digital como una capa más de trabajo, un elemento ineludible en este *digital turn* que todavía hoy estamos aprendiendo a utilizar. Las retículas de los 60’ y 70’ se transformarán en mallas que se deforman elásticamente mediante pliegues generados por ordenador. El objeto físico será desplazado por la información digital, por la inmaterialidad de lo



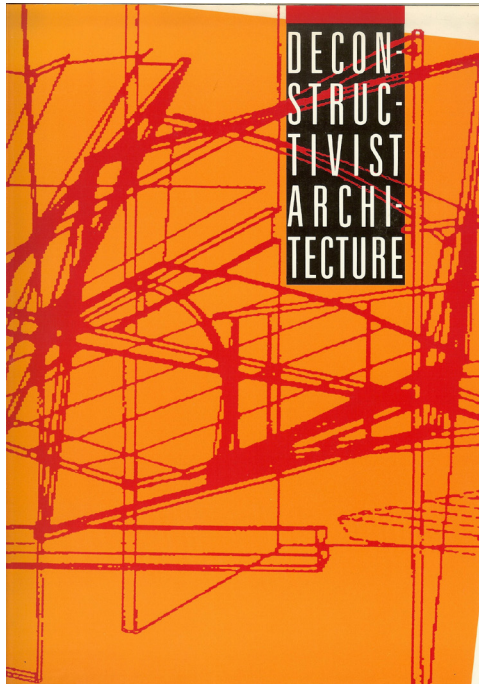


Figura 9. Catálogo Exposición MoMA. 1988. *Deconstructivist Architecture*.

representado en la pantalla. El hombre es descentrado aún más si cabe, ahora por una abstracción de sublimes cantidades de ceros y unos.

La GSAPP de Tschumi promovería foros de debate arquitectónico internacional, instaurando una crítica de alto nivel institucionalizada por la poderosa Universidad de Columbia. Asimismo se crearían, de manera análoga a las del IAUS, tres publicaciones: “*Abstract*”, el catálogo de proyectos que resumiría la exposición de fin de año de los estudiantes; “*Newsline*”, que se convertiría en el periódico de los eventos de la escuela y la ciudad; y por último “*D Documents*

*of Architecture*”, donde los profesores y críticos invitados, Eisenman en innumerables ocasiones, escribirían o transcribirían sus debates dentro de los eventos organizados por Tschumi.

La historia nos dejaba otro ejemplo de cómo una transgresión era digerida, asimilada e institucionalizada por nuestra omnívora disciplina y academia, que fabrica escasos herejes que sueñan con traspasar sus límites, para después ser reabsorbidos con su elasticidad infinita.

## Referencias

- Aristóteles. 1995. *Física, Libro IV*. Madrid: Gredos.
- Banham, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge: MIT press.
- Chomsky, Noam. 2002. *Syntactic Structures*. Berlín-Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- Durand, Jean Nicolas Louis. 1981. *Compendio de Lecciones de Arquitectura. Parte Gráfica de los Cursos de Arquitectura. Prólogo de Rafael Moneo*. Madrid: Ed. Pronaos.
- Eisenman, Peter. 1976. “Post-Functionalism”. *Oppositions* (6).
- Eisenman, Peter. 1979. “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign”. *Oppositions* (15/16).
- Eisenman, Peter. 2006. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Zurich: Lars Muller Publishers.
- Eisenman, Peter. 2004. *Inside out. Selected writings 1963-1988*. New Haven & London: Yale University Press.
- Forster, Kurt W. 1982. “Monument/Memory”. *Oppositions* (24).
- Frampton, Kenneth. 1976. “Constructivism: The Pursuit of an Elusive Sensibility”. *Oppositions* (6).
- Gandelsonas, Mario. 1976. “Neo-Functionalism”. *Oppositions* (5).
- Muir, Eden & Rory O’Neil. 1994. “The Paperless Studio: A digital design environment”. *Newsline*. Summer/Sept./Oct.
- Riegl, Alois. 1982. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. New York”. *Oppositions* (25).
- Rossi, Aldo. 1995. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rowe, Colin. 1983. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge-London: The MIT Press.
- Ruiz Esquiroz, José Antonio. 2011. *Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas 1978-1995, Eisenman-Tschumi-Lynn*. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Madrid.
- Venturi, Robert. 2002. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Ed. The Museum of Modern Art.
- Vidler, Anthony. 1977. “The Third Typology”. *Oppositions* (7).
- Vidler, Anthony. 1977. “The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830”. *Oppositions* (8).



# Apuntes para una lectura cronotópica de los espacios educativos. El caso de la *Architectural Association* de Londres

## *Notes for a Chronotopic Reading of Learning Spaces. The Case of the Architectural Association in London*

**Serafina Amoroso:** serafina.amoroso@hotmail.it

### Universidad

Universidad de Florencia. Escuela de Arquitectura.

### Breve biografía

Serafina Amoroso es arquitecta por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Florencia (2001). Título de Doctora por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mediterránea de Reggio Calabria (2006). Ha obtenido el título de Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la ETSAM (2012). Desde 2007 hasta 2012 ha impartido cursos de Proyectos a los alumnos de primer año de los estudios de grado y de postgrado de la Escuela de Arquitectura de Florencia, donde actualmente imparte clases de Proyectos a los alumnos de segundo y tercer año de los estudios de grado. Ha participado en conferencias y seminarios en España (Madrid, Sevilla) y en Italia (Roma, Milán, Nápoles), publicando sus trabajos en sus respectivas actas. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran trabajos para las revistas internacionales MONU #21, CLOG Rem, HORIZONTE 09 y DICHOTOMY 20.

### Resumen

En este trabajo, tras indagar brevemente el tema general de las interacciones espacio-temporales entre entornos espaciales de aprendizaje y estrategias pedagógicas, se pretende ofrecer una lectura cronotópica de los espacios educativos de la *Architectural Association* en Londres y del proyecto de rehabilitación y adaptación de sus edificios elaborado por el estudio *Wright*

& *Wright Architects*. Fundamentando las consideraciones consecuentes tanto en algunas reflexiones desencadenadas por un artículo de Farshid Moussavi en la revista *The Architectural Review*, como en la experiencia directa de los espacios de la escuela (que la autora del presente escrito tuvo la oportunidad de atender en 2009 y 2014), se intentan cuestionar algunas soluciones arquitectónicas que plantean cambiar completamente el papel espacial y pedagógico de algunos espacios clave de la escuela.

### Palabras clave

Cronotopo, entornos de aprendizaje, educación, adaptación, uso.

### Abstract

*After a brief investigation of the general topic of spatial-temporal interactions between learning environments and pedagogical strategies, this paper is intended to offer a chronotopic reading of the spatial dimension of the Architectural Association in London and of the masterplan for the redevelopment and refurbishment of its buildings by Wright & Wright Architects. By disclosing the subsequent considerations, based on some reflections triggered by an article by Farshid Moussavi, published in The Architectural Review, and first-hand experience throughout the school (which the author of the present paper had the opportunity to attend in 2009 and 2014), the article attempts to question some of the architectural and design solutions that could completely change the spatial and pedagogical role of some key places of the school.*

### Keywords

*Chronotope, learning environments, education, adaptation, use.*

## Adaptación del cronotopo de Bakhtin a la arquitectura

“Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (Bakhtin 1989: 237)

Los cronotopos son esquemas narrativos<sup>1</sup> que, durante los periodos históricos que los produjeron, eran esenciales en la determinación de los géneros literarios<sup>2</sup>. La aplicación del cronotopo de Bakhtin a la arquitectura permite establecer un paralelismo entre arquitectura y narración, entre espacio construido y tiempo narrado (Possos 2012), que ha sido también objeto de algunas importantes reflexiones desarrolladas por el filósofo Paul Ricoeur en sus últimos trabajos.

“[...] la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar el espacio, y, por otro, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo.” (Ricoeur 2003: 11)

“[...] la trama configurativa de una ciudad o de un edificio se comporta como un cronotopo materializado que articula el proyecto con el habitar o uso.” (Muntañola y Muntañola 2011: 137)

Un cronotopo se puede redefinir entonces como un sistema o red de relaciones que configuran distintas posibilidades de vivir. Se trata de un espacio-tiempo (que puede ser a la vez geográfico, histórico, meteorológico, social, político, cultural) en el que expresiones espacio-temporales (como edificios, palabras y otros signos que tengan algún significado sensible en nuestra experiencia social y en nuestros escenarios de vida cotidiana) están relacionadas entre sí. Tanto el arte como la arquitectura tienen una naturaleza semiótica: cada una de ellas es una entidad de comunicación y por tanto está basada en el uso de signos. La historia del arte y de la arquitectura se podrían sintetizar en la

lucha entre significado (que tiene una dimensión eminentemente temporal) y significante (que tiene una dimensión eminentemente espacial) por la soberanía del uno sobre el otro. Evitando abarcar, en este trabajo, temas muy complejos relacionados con el tiempo, como la memoria, el monumento, la idea de permanencia<sup>3</sup>, se puede afirmar que tanto la arquitectura como el proyecto han estado vinculados sobre todo a la categoría del espacio, tanto físico como metafórico y simbólico. Pero para que el espacio se convierta en lugar –que probablemente es el concepto arquitectónico más cercano al concepto de cronotopo, aunque parezca erróneamente más estancado y estable y, por estas mismas razones, menos vivo– tiene que relativizarse y concretarse en el tiempo o mejor dicho en la temporalidad del hombre. (Calvi 2003: 53-71)

Los espacios contemporáneos se construyen no tanto y no solo por medio de relaciones (espaciales y temporales) diseñadas y previstas por los arquitectos, sino más bien por medio de relaciones, a veces imprevistas e imprevisibles, puestas en marcha por sus usuarios que viven, habitan y experimentan esos espacios, de los que asumen el papel de co-creadores. Dicho de otra manera, el arquitecto no es el único proveedor de espacios, quedándose parcialmente fuera de las relaciones cronotópicas variables producidas por las contingencias y el uso de esos espacios.

## La educación como práctica cronotópica: cuando el espacio enseña<sup>4</sup>

Según la hipótesis lanzada anteriormente, las estrategias educativas se podrían considerar como prácticas cronotópicas que se sitúan entre semiótica y fenomenología. Acciones, actividades y lugares están relacionados entre sí en el ámbito de sistemas de significados que se abordan a través de la experiencia. El significado se establece no tanto por el hecho de actuar, sino más bien por la manera de actuar, que incluye tanto la dimensión temporal

1. Como, por ejemplo, el del encuentro, del viaje, del idilio, del castillo gótico, del umbral, del salón.

2. Su asimilación en la literatura es un proceso complicado, discontinuo y creativo en el que las fronteras entre realidad y representación se hacen inestables, y los mismos cronotopos se entremezclan entre sí y se incorporan al mundo real representado, enriqueciéndose mutuamente.

3. Que en el debate arquitectónico contemporáneo se han convertido en otros conceptos menos necróticos y más transformativos y abiertos al cambio, como los de lo existente, de las ruinas, de las huellas, porque a partir de ellos se pueden seguir nuevos caminos.

4. “Cuando el espacio enseña” (véase: <http://www.indire.it/quandolospazioinsegna/>) es el título de una conferencia organizada el 16 de mayo de 2012 por el MIUR (Ministerio Italiano de Educación, Universidad e Investigación) en la que se examinaron los avances educativos de algunas escuelas

de la acción (lentitud/rapidez) como su intensidad y su nivel de implicación con el espacio donde se desarrolla.

En un artículo<sup>5</sup> en la revista *The Architectural Review*, Peter Buchanan describe e interpreta la experiencia educativa de un taller del primer año en la Universidad de Ciudad del Cabo, realizado de manera innovadora a mediados de los años 60 por el profesor Roelof Uytenborgaardt y sus alumnos<sup>6</sup>, en un entorno físico que debía ser constantemente reorganizado siguiendo las dinámicas y el desarrollo interactivo de las ideas de proyecto, para que los estudiantes pudiesen reflexionar de manera tanto autónoma como compartida sobre cada estímulo. “De esta forma, los estudiantes aprenden que se puede atribuir significado simplemente a través de las relaciones espaciales y las distancias entre eventos y nada más.” (Buchanan 2012: 99)<sup>7</sup>

europas. Precisamente, se analizaron el *Ørestad College* (una escuela pública de Copenhague “sin papel”, realizada en 2007), el *4het Gymnasium* (una escuela pública de Ámsterdam, realizada en 2008 en un edificio prefabricado y temporáneo que apunta a recalificar la zona urbana en la que está localizado, convirtiéndose, con la abundancia de sus espacios colectivos, en un centro cívico); el *Vittra TelefonPlan* (una escuela pública “sin aulas” de Estocolmo, realizada en 2011). Se trata evidentemente de experiencias ejemplares que traducen en espacios construidos las reformas de los modelos pedagógicos realizadas en los países de referencia. Los ejemplos examinados invitan a reflexionar sobre la obsolescencia de algunos sistemas educativos europeos (como, por ejemplo, el italiano), que deberían plantearse nuevos objetivos espaciales en la construcción y transformación de los edificios escolares (tanto los preexistentes como los nuevos) para enfrentarse a los retos de la contemporaneidad.

5. Véase: Buchanan, Peter. “The Big Rethink. Architectural Education.” *The Architectural Review*, Issue number 1388, October 2012, Volume CCXXXII: 91-101.

6. El caso de estudio analizado por Buchanan replanteaba la relación entre clases magistrales y talleres, ya que fueron los alumnos quienes directamente reclamaron a los profesores, a lo largo del curso, que se abordaran algunos temas en el formato de clases magistrales a medida que estos problemas se manifestaban de forma concreta en el taller. De esta manera, los alumnos tuvieron la impresión de que se habían construido por sí mismos una educación totalmente adaptada a sus necesidades, aunque se trataba simplemente de una ilusión porque en realidad este tipo de planteamiento educativo contemplaba, desde el principio, su propia evolución y mecanismos de desarrollo (aunque no podía prever los resultados). Buchanan expresa su opinión sobre el asunto argumentando que, de hecho, si el recurso a las clases magistrales se puede reducir al mínimo en los primeros años, a medida que los ejercicios se vayan haciendo más complejos, su protagonismo se vuelve imperativo, aunque se centren en enfoques más concretos y limitados.

7. “Thus students learn that meaning can be conferred simply by the spatial relationships and distances between events and nothing more.” Traducción del texto al castellano de la autora.

El análisis del caso de estudio mencionado anteriormente hace patente el vínculo que existe entre las personas y su medio: las tipologías arquitectónicas de los espacios de la educación siguen pautando el comportamiento de sus usuarios y, a la vez, su manera de aprender, favoreciendo o perjudicando las condiciones cronotópicas, espacio-temporales de las prácticas educativas, como se intentará demostrar en las observaciones que figuran a continuación.

En España, algunas escuelas privadas<sup>8</sup> han empezado a adecuar la arquitectura y los espacios de sus edificios a nuevas pautas educativas, que incluyen, entre otros aspectos, los siguientes: el trabajo en equipo por proyectos (y no por asignaturas) interdisciplinares que se llevan a cabo de forma colaborativa tanto entre los profesores como entre los alumnos; un uso más sistemático de las nuevas tecnologías digitales en los entornos escolares; el uso de espacios que favorezcan los procesos de aprendizaje basados en la didáctica laboratorial y un enfoque experiencial para que los alumnos se comprometan en la investigación práctica (*inquiry learning*, enfoques *hands-on*); una expansión (tanto física como virtual) en el entorno urbano y social y la necesaria apertura hacia la educación informal de los espacios escolares para que se conviertan en activadores de sociabilidad y compromiso.

Aunque los ejemplos citados anteriormente se refieran a colegios e institutos, se pueden destacar algunas pautas y principios comunes (como, por ejemplo, las metodologías activas centradas en el alumno, la reducción de las clases magistrales, la flexibilización de los horarios de duración de las clases) compartidos entre esos enfoques y los del Plan Bolonia.

8. Se trata de tres colegios de la orden de los jesuitas. Véase: <http://www.educacionjesuitas.es/noticias/248-horizonte-2020-un-nuevo-modelo-pedagogico> (consultado el 15 de octubre de 2015); Gosálvez, Patricia. “Los jesuitas revolucionan el aula.” *El País*, 29 marzo 2015, [http://politica.elpais.com/politica/2015/03/27/actualidad/1427473093\\_128987.html](http://politica.elpais.com/politica/2015/03/27/actualidad/1427473093_128987.html) (consultado el 15 de octubre de 2015); EFE. “Los jesuitas eliminan las asignaturas, exámenes y horarios de sus colegios.” *El Confidencial*, 5 marzo 2015, [http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2015-03-05/los-jesuitas-eliminan-las-asignaturas-examenes-y-horarios-de-sus-colegios\\_512941/](http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2015-03-05/los-jesuitas-eliminan-las-asignaturas-examenes-y-horarios-de-sus-colegios_512941/) (consultado el 15 de octubre de 2015).

## Los paradigmas educativos del Plan Bolonia y sus consecuencias espacio-temporales

El Plan de Bolonia, a pesar de las verdaderas motivaciones de este proceso<sup>9</sup>, es un sistema educativo de adaptación y unificación de parámetros y criterios, basado en el aprendizaje activo y en una mayor responsabilidad del alumno que pasa de ser un agente pasivo a desempeñar un papel activo en el proceso de aprendizaje, eligiendo por sí mismo su propio itinerario y especialización. La realización de trabajos, la asistencia a clase, el potenciamiento en general de las tutorías y otras modalidades de enseñanza (seminarios, sesiones de laboratorio, talleres, etc.) apuntan también hacia la renovación del papel del profesor, reduciendo el peso de las clases magistrales.

Un aprendizaje más autónomo basado en las competencias implica un compromiso directo del alumno que se activa convirtiéndose en el sujeto que construye su propio aprendizaje (a lo largo de toda su vida). Ya no se aprenden contenidos sino más bien procesos y estrategias críticas: el entorno espacial que mejor refleja y se adapta a este planteamiento pedagógico es, sin lugar a duda, el taller o el laboratorio.

Otra cuestión muy importante es la del tiempo: el horario articulado en fracciones de una hora, ¿cumple las exigencias de descanso y los ritmos de un aprendizaje dialógico en el que los alumnos aprenden de los profesores, de sus compañeros (en cuanto mediadores de aprendizaje) y del espacio del aula?

9. La cuestión de fondo que denuncian algunos autores (Díez Gutiérrez 2009) es que el capitalismo intenta (y consigue) convertir en negocio cualquier aspecto de las actividades humanas, incluida la educación, obedeciendo a un enfoque utilitarista que no apunta a la formación de futuras ciudadanas y ciudadanos, sino más bien a las necesidades del mercado laboral. La enseñanza basada en las competencias (es decir en las habilidades y competencia del mundo laboral empresarial), que está muy bien expresada en inglés por la palabra *training* (adiestramiento), se está sustituyendo paulatinamente en la enseñanza entendida como derecho fundamental a la educación. Por esto es necesario replantear algunos paradigmas educativos, para que la educación vuelva a ser un servicio social auténtico.

10. Henry Jenkins (2006) y otros autores han elaborado muchos informes sobre el estudio de la nuevas prácticas de conocimiento habilitadas por los nuevos medios digitales, identificando once acciones/estrategias que permiten desarrollar nuevas formas de interacciones culturales y procesos de aprendizaje (representación, simulación, juego, apropiación, multitarea, pensamiento distribuido, inteligencia colectiva, juicio, navegación transmediática, trabajo en red, negociación). La habilidad

Los entornos educativos del futuro deben tener en cuenta que hay varios ritmos y tiempos de aprendizaje, a corto y a largo plazo<sup>10</sup>, y que la información que se procesa se recibe de múltiples medios. A través de dispositivos, físicos o ficticios, que permiten o sugieren el movimiento, que crean constricciones del movimiento y de la vista, que difuminan o definen bordes, construimos, percibimos y significamos el espacio en el tiempo, es decir a lo largo de una duración y a distintas escalas espacio-temporales. Conjuntos y sistemas entrelazados de cronotopos generan cartografías y topologías variables y en continua evolución: este entorno tan complejo que enmarca nuestras vidas –en que no tanto fórmulas y/o ratios cuantitativos sino más bien relaciones de intensidad, grado y modo de uso determinan nuestro sentido de lugar– es a la vez el entorno en que se desarrollan nuestros procesos de aprendizaje, sobre todo desde el enfoque de la formación continua (*life-long learning*).

Es evidente, por tanto, que la actual relación entre los cronotopos de la educación y las características espacio-temporales de los entornos físicos en que se desarrollan es disfuncional y distorsionada: los espacios educativos contemporáneos son por lo general lugares inadecuados para la educación porque en ellos el espacio/tiempo físico se relaciona con el espacio/tiempo histórico de manera monológica.

multitarea posee una dimensión espacio-temporal porque se basa en el procesamiento de información obtenida escaneando y mapeando un entorno, un campo visual (en toda su complejidad) y creando relaciones entre elementos múltiples, activando muchos focos de atención, cuando se necesite, en los elementos significativos, más que centrándose y focalizando la atención en elementos y detalles aislados. Se trata de una forma de atención simultánea en la que las nuevas generaciones se sienten más cómodas, consiguiendo llevar a cabo diversas tareas a la vez (como escuchar música, enviar SMS, chatear, buscar en la web, leer y tratar mientras tanto de hacer los deberes) (Bringué y Sábada 2009). Aunque la multitarea favorezca la capacidad de aprendizaje, hay muchos efectos que, por lo menos a corto plazo, pueden resultar contraproducentes. Al déficit de atención asociado a la incapacidad para profundizar en lo que se aprende, hay que añadirle la segregación de adrenalina y hormonas que favorecen el estrés en personas que efectúan varias actividades a la vez, llegando a afectar la capacidad de memoria, como advierte el psicólogo David Meyer de la Universidad de Michigan. Por ejemplo, chatear mientras se escribe una redacción perjudica el funcionamiento normal del cerebro (Sousa 2014).

La neurobióloga Mara Dierksen, del *Centre de Regulació Genòmica* (CRG) de Barcelona afirma que la mayoría de lo que se define como multitarea en realidad se puede volver a clasificar entre las tareas secuenciales, entremezcladas con algunas tareas automáticas (escuchar música o marcar un número de teléfono). La falta de tiempo, advierte, perjudica a la consolidación de la memoria.

(Fuente: Izquierdo, Luis. "Generación multitarea." *La Vanguardia*, 17 agosto 2008, Sección Tendencias, 18-19)



Volviendo al paralelismo entre literatura y arquitectura (en este caso, de los espacios educativos), la dimensión dialógica de la que habla Bakhtin (1989) – es decir, un espacio novelesco donde habita tanto el oyente como el narrador/ autor, en contraste con la dimensión monológica en la que los personajes son meros portavoces del pensamiento del autor– es una dimensión polifónica y multidimensional del mundo visto desde las perspectivas de los demás. Trasladando estos conceptos a los espacios educativos, se pueden utilizar para identificar a los espacios de la cooperación y del diálogo, donde tienen cabida la alteridad, la otredad, la colectivización y la socialización de las experiencias de aprendizaje.

### Los cronotopos educativos en las escuelas de arquitectura: el caso de la Architectural Association (Londres) y del proyecto de rehabilitación de sus edificios

En su artículo en la revista *The Architectural Review*<sup>11</sup>, haciendo una comparación entre los dos modelos educativos de la *Harvard Graduate School of Design* (GSD) y de la *Architectural Association*, Farshid Moussavi destaca algunos elementos específicos de la organización espacial de las dos escuelas que están vinculados tanto a la tipología de sus edificios como a su planteamiento pedagógico. El estilo de aprendizaje laboratorial y colaborativo de la GSD se identifica con las características espaciales del edificio construido expresamente para albergar las tres disciplinas de la escuela (Arquitectura, Arquitectura del Paisaje y Urbanismo) en un único espacio de aprendizaje colectivo (la *Gund Hall*), que facilita un continuo intercambio de ideas entre los estudiantes. Al contrario, la *AA School* ofrece a sus alumnos un entorno pedagógico más centrado en pequeños grupos (el sistema de las unidades), según enfoques novedosos y de vanguardia que desafían los márgenes disciplinarios. Farshid Moussavi, afirmando que “la interacción entre la disposición espacial y la estrategia pedagógica incorpora a la escuela un tipo específico de *habitus*, que influye en el tipo de carácter que los estudiantes asumirán en su futura profesión” (Moussavi 2012: 14)<sup>12</sup>,

se cuestiona sobre las posibles consecuencias del proyecto de rehabilitación de los espacios de la escuela elaborado por el estudio Wright & Wright que, planteando algunos cambios importantes en la configuración espacial del edificio, parecen apuntar hacia una remodelación completa del paradigma pedagógico de la escuela. “[...] si la AA ha decidido pasarse al modelo de la GSD, debería trasladarse a otro edificio [...] ya que sigue siendo un espacio estriado horizontalmente” (Moussavi 2012: 15)<sup>13</sup>.

Se puede compartir bastante esta conclusión, pero hasta cierto punto.

La *Architectural Association* es el resultado de un continuo proceso de negociación entre su planteamiento educativo y las características espaciales de los edificios en los que, desde sus comienzos en 1847, ha ido adaptándose a medida que su población estudiantil se expandía y sus exigencias cambiaban<sup>14</sup>. A lo largo de su historia, casi simultáneamente a cada traslado, hubo varios cambios de tendencias y modelos pedagógicos. Los espacios arquitectónicos que constituían el contexto espacial originario del primer núcleo de la AA eran habitaciones alquiladas (la primera fue, en 1847, la *Lyon's Inn Hall*, hace tiempo demolida, seguida por algunos espacios en Conduit Street 9, entre 1859 y 1890)<sup>15</sup>, en las que se reunía un pequeño grupo de asociados (200 en 1859) para encuentros semanales (todos los viernes por la noche). Las actividades (clases de diseño, sesiones críticas, clases de construcción

12. “The interplay between its spatial arrangement and pedagogical strategy embeds the school with a specific kind of habitus, which influences the kind of character students take on in future practice”. Traducción del texto al castellano de la autora.

13. “If the AA has decided to change to the GSD model, it should move to another building [...] as it remains horizontally striated”. Traducción del texto al castellano de la autora.

14. La escuela ha ido trasladándose de un sitio a otro debido a varias contingencias históricas (las dos Guerras Mundiales) y logísticas (el creciente número de inscritos a partir del año 1890, cuando se contrataron los primeros profesores y se pagaron las primeras tasas).

15. Estas noticias y toda la información sobre la historia de la AA incluida en este ensayo se han obtenido a partir de las siguientes fuentes:

- <http://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php>

- Higgott, Andrew. “A Tradition of Experiment: The History of the AA School.” *Archinet* (18 de abril de 2005), <http://archinect.com/forum/thread/17899/andrew-higgott-a-tradition-of-experiment-the-history-of-the-aa-school> (consultado el 5 de enero de 2015)

- <http://www.aaschool.ac.uk/MEMBERSHIP/BENEFITS/events.php>

- Higgott, Andrew. “AA History and Student Work.” In *Architectural Association Prospectus* 1984/85

11. Moussavi, Farshid. “School buildings produce culture.” *The Architectural Review*, Issue number 1388, October 2012, Volume CCXXXII: 14-15.

y de acuarelas, encuentros sobre cuestiones estilísticas) se adaptaban a los espacios preexistentes y se organizaban sobre una base voluntaria y auto-dirigida: los alumnos aprendían mutuamente uno de otro de manera colaborativa compartiendo e intercambiándose ideas en una dimensión de autoformación. El entorno arquitectónico era tan solo una envoltura; el espacio educativo verdadero era proporcionado por las actividades y los procesos de trabajo, por el uso y las estrategias de ocupación de los espacios físicos. Desde este enfoque educativo independiente, que concebía la arquitectura no tanto como una práctica de aprendizaje sistemático de técnicas y estilos sino más bien como arte, se pasó posteriormente a un modelo inspirado en las *Arts and Crafts*. Concurrentemente, en 1902, la AA se trasladó a los espacios en Tufton Street que habían sido anteriormente ocupados por el *Royal Architecture Museum* y especialmente adaptados y modificados para acomodar las actividades de la escuela. Esos espacios, según afirma Sir John Summerson, no tuvieron mucho éxito, ni en términos de asistencias a las clases ni en términos de atmósfera: fueron “ni tan cómodos ni tan atractivos como se esperaba”<sup>16</sup> (Higgott 2005: 4). Cuando la AA se trasladó a los edificios en estilo georgiano de Bedford Square 34 y 35, el modelo educativo se había acercado al sistema *Beaux Arts*, especialmente a sus modelos franceses y americanos, basados en la organización de las clases en talleres centrados en la herramienta del dibujo para desarrollar proyectos completos de todos sus documentos gráficos. Para hacer frente a estas exigencias, Robert Atkinson modificó los edificios de la escuela realizando los talleres en su parte trasera, en *Morwell Street*. Desde entonces, la escuela se quedó en Bedford Square<sup>17</sup> y siguió anexando otros edificios georgianos adyacentes a su núcleo originario, demostrando, de forma casi inesperada e imprevisible, una cierta flexibilidad inherente al carácter doméstico de sus espacios (Figura 1).

Por lo que respecta a los paradigmas pedagógicos, después de una cierta

(London: Architectural Association, 1984), 3-11.

16. “neither as convenient nor as attractive as had been hoped.” Traducción del texto al castellano de la autora.

17. Si se excluye su último traslado a un edificio en las afueras de Londres en los años de la Segunda

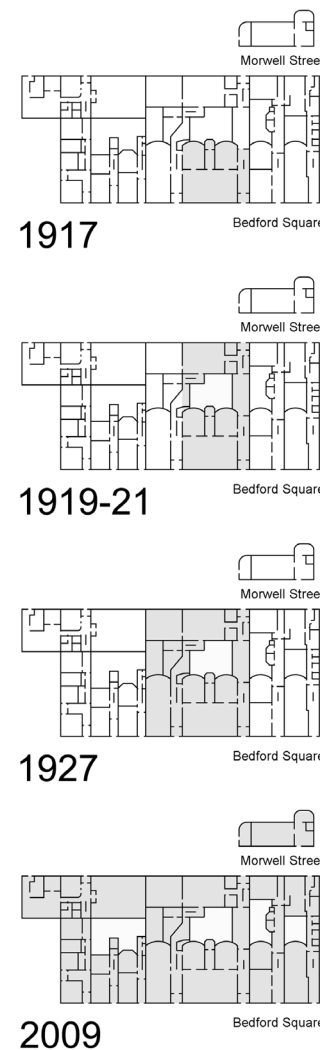


Figura 1. Esquema de las fases de la progresiva anexión de los espacios de los edificios georgianos en Bedford Square por parte de la AA. Elaboración gráfica: Serafina Amoroso. Fuente: “The Architectural Association.” *Architecture Today* 232 (Octubre 2012): 54. Disponible también en este enlace <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=25699> (consultado en enero 2015).

influencia ejercida por los desarrollos de la arquitectura holandesa y escandinava en los años veinte, y un renovado interés por la arquitectura moderna y la investigación, los orígenes de su revolucionario sistema basado en las *units* se pueden remontar a los años 30, cuando, bajo la dirección del planificador escocés E. A. A. Rowse, la AA se convirtió en la primera escuela moderna en Inglaterra. Rowse reemplazó con las unidades el obsoleto *year system* de descendencia *Beaux Arts*, basado en el trabajo individual y en un enfoque historicista; su modelo educativo vertical integraba pequeños grupos de alumnos en 15 unidades, favoreciendo el trabajo en equipo y centrando la atención en temas de planificación y arquitectura contemporánea.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en el marco de las necesidades y contingencias de la reconstrucción postbélica, a finales de los años 40 y en el curso de los 50, la AA se involucró en muchos proyectos a escala urbana, algunos de los cuales se realizaron, enfrentándose así a un compromiso profesional y a una agenda de trabajo muy intensa que exigió una reactivación del

currículo basado en el *year system* hasta la mitad de los años 60. John Lloyd entre 1966 y 1970 fue quien intentó desmontar el planteamiento tecnocrático del currículo postbélico, preparando el terreno para los logros pedagógicos alcanzados por Boyarsky (Sunwoo 2012).

En los años 60 y 70, la escuela se abrió a la cultura pop, y tras el extraordinario éxito de las unidades dirigidas por Peter Cook, los jurados y las sesiones críticas se convirtieron en eventos multi-mediales, donde música, sonidos, películas, comidas tenían el mismo papel que dibujos y maquetas.

Desde 1971 hasta 1990, el canadiense Alvin Boyarsky fue nombrado director de la escuela. Boyarsky modificó y extendió el sistema de las *units*, creando una especie de mercado muy competitivo donde cada año tutores contratados tenían que presentar/vender las agendas de trabajo de su propia unidad a los estudiantes, que a su vez estaban sometidos a un proceso de entrevistas. El enfoque post-modernista de Boyarsky concibe la arquitectura misma como práctica crítica e intelectual y la pedagogía como una herramienta para enfocar críticamente, experimentar y cuestionar la arquitectura, en el marco de un modelo educativo basado en el pluralismo y en la transdisciplinaridad.

Como nuevo director de la escuela, desde 1995 (es decir, cuatro años después de la muerte de Boyarsky) hasta 2004, Mohsen Mostafavi concibió los espacios de la AA como un “entorno espacial activo y a menudo conflictivo, que se sitúa entre el trabajo individual y el proyecto colectivo”<sup>18</sup> (Mostafavi 2001: 4): al elevado grado de autonomía de las unidades, corresponde la necesidad de debatir, negociar y desarrollar la libertad adquirida en relación con el trabajo de los demás (estudiantes y profesores).

No solo para enfrentarse a cuestiones de carácter logístico<sup>19</sup>, sino más bien para cumplir con el planteamiento educativo del nuevo director, Brett Steele, en 2009 se empezó una expansión masiva de los espacios destinados Guerra Mundial.

18. “[...] active and often conflicting space, in between individual work and collective project”. Traducción del texto al castellano de la autora.

19. Actualmente, el 90% de los estudiantes de la AA vienen del extranjero, razón por la cual se

a los talleres de proyecto al número 4 de Morwell Street, donde una única habitación grande acoge las *Intermediate Units* separadas unas de otras por el uso de tabiques móviles de madera<sup>20</sup> (Figura 2). Se trata de un espacio de trabajo muy centrado en las tareas individuales de cada unidad, pero al mismo tiempo abierto hacia las críticas constructivas entre colegas: el clima de competencia que se puede generar entre ellos/ellas nunca excluye la posibilidad de cooperación (Hirst 1995: 48). Brett Steele promueve, en los talleres de proyecto, un enfoque basado en la creación de prototipos a escala 1:1 y en la formación práctica, enmarcando su propuesta en las nuevas condiciones de la sociedad contemporánea que, dados los rápidos cambios producido por la tecnología, desafían el papel tradicional del profesor, convirtiéndolo en un facilitador<sup>21</sup>. En el ámbito de cada *unit*, el profesor tiene un papel interlocutorio de coparticipación en el proceso de aprendizaje



Figura 2. El *open space* de las *Intermediate Units* en el edificio de Morwell Street. Fotografía de la autora (junio 2014).

necesitan amplios espacios de trabajo en la misma escuela.

20. Algunas *Diploma Units* todavía permanecen en habitaciones independientes conectadas por pasillos, en los edificios de Bedford Square.

21. Véase el contenido de la conferencia que dio en el Gould Hall el 19 de noviembre de 2012. Fuente: <https://criticaldesignuw.wordpress.com/2012/11/20/review-of-brett-steeles-search-not-research/> (consultado el 14 de septiembre de 2015).

en que deja de actuar como un experto transmisor de conocimiento. La tradicional jerarquía entre profesor y alumno se invierte. Los alumnos se convierten en los autores de sí mismos, en agentes del desarrollo de su propia identidad.

El restringido número de alumnos se ha convertido en una de las características más influyentes de la escuela, también en su estructura actual (748 alumnos en el *Term 1*, 2013/2014), debido, por un lado, a la dimensión doméstica de sus espacios y, por el otro, a la necesidad de ajustar el tamaño de las clases/unidades a la capacidad de la oferta educativa de la escuela. Por lo general, en las *units* de la escuela, tienen cabida muchos planteamientos didácticos (basados en el trabajo tanto individual como en grupo)<sup>22</sup> que comparten, a pesar de las diferencias, un concepto de arquitectura que va más allá de la construcción, abarcando aspectos que convierten la educación en una forma de investigación, conocimiento, exploración, observación, indagación de la realidad. En la AA, la arquitectura es algo personal que se descubre, más que algo que se transmite y se aprende; pero este proceso se lleva a cabo a nivel individual en el ámbito del entorno colectivo de la *unit*.

Recientemente (2010), la escuela ha adquirido cinco nuevos edificios georgianos adyacentes a su ubicación original, Bedford Square<sup>23</sup>. Se trata de un espacio urbano que tanto por la escala como por las relaciones que mantiene con su entorno combina la grandiosidad y el carácter formal de un espacio colectivo con la intimidad y la espontaneidad de un espacio casi doméstico. Las pausas obligadas y variables necesarias para desplazarse de un punto a otro de la escuela<sup>24</sup> enriquecen su dimensión cronotópica y se convierten ellas mismas en momentos activos del proceso educativo. El rico

22. Los momentos comunes y las actividades colaborativas son varios; sólo por citar algunos, se puede hacer referencia a las exposiciones de fin de curso, donde todas las unidades, desde la de *Foundation* hasta las de *PhD*, exponen sus trabajos, ocupándose colectivamente de la preparación e ideación de la instalación; o a los *Open days*, los *Open Juries*, los *Cross Juries*, en los que diferentes alumnos y profesores de distintas *units*, incluso *graduate* y *undergraduate*, se unen para corregir los proyectos, compartir información, sesiones críticas, etc.

23. Bedford Square es el único ejemplar intacto de plaza georgiana en todo Londres; un conjunto urbano y arquitectónico especial y espacialmente muy definido por la homogeneidad y el carácter unitario de sus edificios, de sus tipologías, de su morfología urbana.

programa público, articulado en actos públicos especiales, en actividades culturales abiertas a toda la comunidad, tienen como escenario, la mayoría de las veces, la plaza o el parque frente a los edificios: la estructura física de la escuela y el medio ambiente construido de su contexto urbano se han convertido en su implementación pedagógica.

El plan estratégico de expansión elaborado por el estudio Wright & Wright (*AA 2020 Plan*)<sup>25</sup>, e ideado desde finales de 2006, responde a una exigencia general de racionalización de los espacios de la escuela: en palabras de Brett Steele, “por primera vez en 50 años estudiantes y personal estarán bajo el mismo techo”<sup>26</sup> (Melvin 2012: 72), cumpliendo a la vez con las pautas normativas establecidas por el HEFCE (*High Education Funding Council for England*) en términos de metros cuadrados por estudiante. “En la AA todos [...] tienen su propia imagen de la institución”<sup>27</sup> (Melvin 2012: 72), como explica uno de los arquitectos encargados del proyecto. No se puede olvidar que la AA es tanto sus estructuras físicas como su aura, es decir, la dimensión efímera que algunos de sus espacios clave le otorgan<sup>28</sup>.

### Consideraciones conclusivas

El proyecto de renovación de la AA está enfocado a realizar espacios, equipamientos y recursos que generan formal e intencionadamente

24. Los edificios en Bedford Square, aunque sean adyacentes, no están comunicados entre sí en todas las plantas; muchas veces los alumnos y los profesores tienen que salir a la calle para ir de un punto a otro de la escuela. La primera parte de la obra de renovación del estudio Wright & Wright ha sido concluida en junio de 2013, creando el pasillo georgiano más largo del mundo (*Smith's Passageway*, en honor de Christina Smith y de sus subvenciones financieras a la escuela) y conectando, a la vez, tanto los ocho edificios georgianos en sus terceras plantas como todas las *Diploma Units*.

25. El proyecto arquitectónico esencialmente actúa sobre la circulación del conjunto de los edificios en los que se articula toda la escuela, para convertirlos en un campus muy compacto, donde el sistema de circulación vertical gravite entorno a dos escaleras (las existentes en los edificios de los números 34 y 36 de Bedford Square) y a dos nuevos ascensores (uno insertado en lugar de las escaleras al número 35), mientras que la circulación horizontal se optimiza unificando los niveles de las plantas.

26. “*For the first time in 50 years students and staff will be under one roof.*” Traducción del texto al castellano de la autora.

27. “*Everyone at the AA [...] has their own image of the institution.*” Traducción del texto al castellano de la autora.

28. Como, por ejemplo, el bar que, en su posición estratégica actual, al ser paso obligado, se convierte en un lugar privilegiado de encuentros fortuitos e informales entre alumnos y profesores.



educación; no se pretende demostrar que este tipo de enfoque esté equivocado (todo lo contrario, porque, al igual que en el pasado, la escuela se está ajustando a nuevos y desafiantes planteamientos educativos, renegociando con su entorno físico las condiciones para que esto se cumpla), más bien se cuestionan algunas intervenciones puntuales que, posiblemente, habría que replantear. Desplazando el ingreso principal (Figura 3) –que el proyecto traslada al espacio actualmente ocupado por el salón de las conferencias y de las sesiones críticas–, se pierde la compresión espacial resultante de la actual ausencia de un gran *hall* de entrada, cuyo papel es desempeñado por un espacio estrecho, poco más ancho que un pasillo, que sin embargo consigue arrastrar a los usuarios hacia dentro y hacia arriba de las escaleras, como bien señala Farshid Moussavi en el artículo citado anteriormente. La conversión del espacio abierto del *Ching's Yard*, a nivel del sótano, en un espacio *indoor/outdoor* cubierto donde serán colocadas las actividades claves de la agenda pública (es decir conferencias, jurados, espacios expositivos), si, por un lado, hace patente la centralidad de la agenda y del compromiso público de la AA, por el otro, altera la espacialidad de un patio que a lo largo de la historia de la AA ha sido siempre (y a día de hoy todavía lo es) el lugar ideal para el desarrollo y la producción de proyectos a gran escala<sup>29</sup>, cambiando su naturaleza y su papel espacial en la dimensión cronotópica de la escuela (Figura 4).

El proyecto de remodelación de la escuela, sometiendo sus ritmos de uso, sus pausas, sus espacios caóticos (pero vivos) a soluciones de diseño que generan espacios estancados (aunque bien organizados desde el punto de vista funcional), parece reducir a lo esencial su complejidad, producida por diferenciales de densidad e intensidad de uso, tanto temporales como espaciales. Aunque la organización del espacio físico funcione como un mecanismo de gran precisión<sup>30</sup>, de nada vale si el espacio vivido no experimenta los imprevistos, las variaciones en el tiempo que dejan huellas,

29. Véase: *Architectural Association Prospectus* 2015-2016. London: Architectural Association, 2015, 58.

De hecho, la propuesta de Wright & Wright prevé la ampliación del patio sur al lado del laboratorio de modelos, en el nivel del sótano, evidentemente en sustitución del espacio al aire libre de la *Ching's Yard*.

30. De hecho, en 2009, se llevaron a cabo en la escuela unas consultas que proporcionaron información

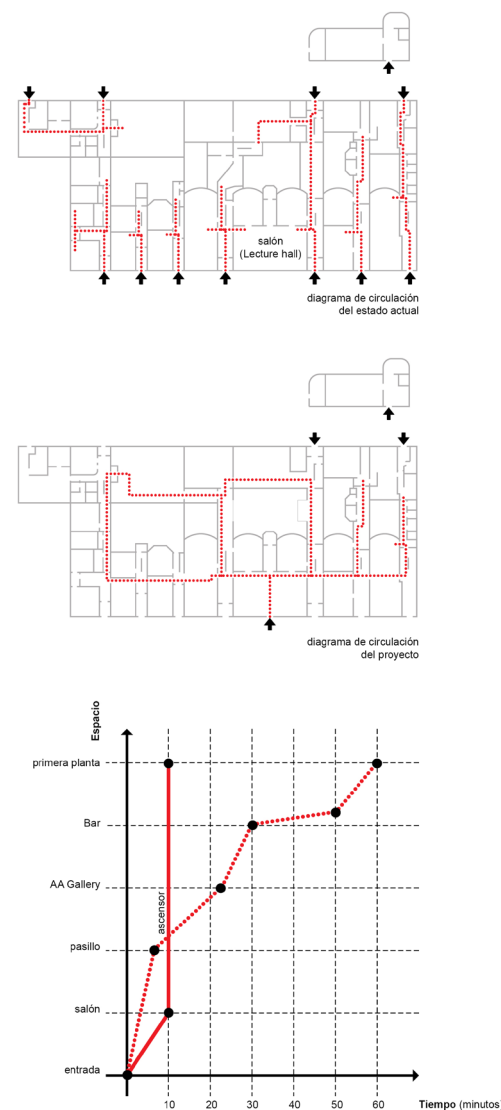


Figura 3. Esquema gráfico que sintetiza los cambios relacionados con el desplazamiento de la entrada de la escuela. Elaboración gráfica de la autora. Fuente: “The Architectural Association.” *Architecture Today* 232 (octubre 2012): 57. Disponible también en este enlace <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=25699> (consultado en enero de 2015).

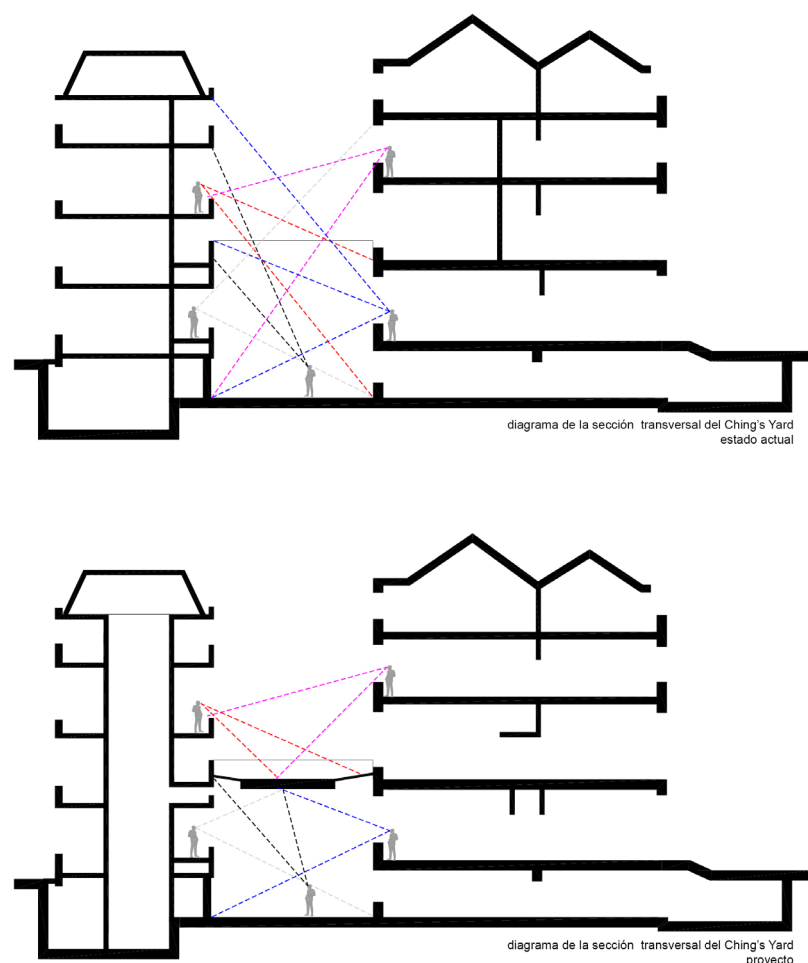


Figura 4. Esquema gráfico que sintetiza los cambios relacionados con la remodelación del *Ching's Yard*. Elaboración gráfica de la autora. Fuente: "The Architectural Association." *Architecture Today* 232 (octubre 2012): 57. Disponible también en este enlace <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=25699> (consultado en enero de 2015).

rastros, imperfecciones, residuos vitales. Se trata de señales y estímulos educativos que en un entorno de aprendizaje pueden llevar a hallazgos fortuitos e inesperados.

Probablemente, más que plantear ajustes ulteriores en el entorno físico de sus edificios, la AA tendría que plantearse nuevas tácticas (Certeau 1984) que involucren también otros espacios, tanto físicos (los espacios urbanos) como virtuales (plataformas de *e-learning*, campus virtual o *Learning Management System*). La definición de tácticas dada por Michel de Certeau encaja muy bien en un planteamiento pedagógico basado en un proceso de adaptación espacio-temporal de las prácticas educativas. Se trata de modalidades temporales de activación y transformación del espacio, que aprovechan situaciones específicas y contingencias, entretejiéndose en ellas, añadiendo nuevos niveles de significado y traspasando los límites y las restricciones de cualquier programa de usos. Por lo que respecta a los espacios urbanos, ya hay antecedentes en la historia reciente de la AA, sobre su implicación en el tejido social y espacial de la ciudad (en línea con el paradigma del *life long learning* y con una agenda pública de una escuela que se concibe como un entorno activo, ocupándose, por tanto, no solo de la producción del conocimiento sino más bien de su difusión). Por citar un ejemplo, la AA's *Night School*, puesta en marcha en 2013<sup>31</sup>, intenta salirse de los límites de la institución para involucrar a toda la ciudad. El mismo hecho de que, a diferencia de otras instituciones en Londres, la escuela haya "preferido mantener su ubicación primigenia" (Álvarez Lombardero 2011), demuestra que (al igual que otras universidades privadas) está "en gran medida cuestionando la forma tradicional del campus universitario, buscando modelos que tratan de integrar cada vez más la producción de conocimiento con la vida urbana" (Álvarez Lombardero 2011).

detallada sobre las exigencias de los estudiantes para que, ya a principios de 2010, se pudiese contar con las ideas y las propuestas de los usuarios para empezar el proceso de reconfiguración del futuro campus. Véase: *Architectural Association Prospectus 2009-2010* (London: Architectural Association, 2009), 21.

31. Véase: <http://nightschool.aaschool.ac.uk/>

Por lo que respecta a los espacios virtuales, una plataforma *e-learning* podría representar una opción para el futuro, pero debería ajustarse a la necesidad de preservar a toda costa la principal característica de la escuela, es decir, la relación directa y física, interpersonal y profesional a la vez, entre alumnos y profesores<sup>32</sup>.

## Referencias

- Álvarez Lombardero, Nuria. 2011. "Estrategias de subsistencia de la economía del conocimiento londinense." *La Ciudad Viva* (23 de noviembre), <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=12005>
- Bakhtin, Mikhail M. 1989. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica." *En Teoría y estética de la novela*, editado por Mikhail M. Bakhtin y Helena S. Kriukova, 237-409. Madrid: Taurus.
- Bringué Sala, Xavier y Sádaba Chalezquer, Charo. 2009. *La generación interactiva en España: niños y adolescentes ante las pantallas*. Barcelona: Ariel.
- Buchanan, Peter. 2012. "The Big Rethink. Architectural Education." *The Architectural Review*, Issue number 1388, October, Volume CCXXXII: 91-101.
- Calvi, Evelina. 2003. "Proyecto y relato. Arquitectura como narración." *Arquitectura y hermenéutica*, editado por Josep Muntanola Thornberg et al., 53-71. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Certeau, Michel de y Steven Rendall. 1984. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- Díez Gutiérrez, Enrique Javier. 2009. "El capitalismo académico y el plan Bolonia." *Eikasia: revista de filosofía*, 23: 351-365.
- EFE. 2015 "Los jesuitas eliminan las asignaturas, exámenes y horarios de sus colegios." *El Confidencial*, 5 marzo, [http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2015-03-05/los-jesuitas-eliminan-las-asignaturas-examenes-y-horarios-de-sus-colegios\\_512941/\(consultado el 15 de octubre de 2015\)](http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2015-03-05/los-jesuitas-eliminan-las-asignaturas-examenes-y-horarios-de-sus-colegios_512941/(consultado%20el%2015%20de%20octubre%20de%202015)).
- Gosálvez, Patricia. 2015. "Los jesuitas revolucionan el aula." *El País*, 29 de marzo, [http://politica.elpais.com/politica/2015/03/27/actualidad/1427473093\\_128987.html](http://politica.elpais.com/politica/2015/03/27/actualidad/1427473093_128987.html) (consultado el 15 de octubre de 2015).
- Higgott, Andrew. 2005. "A Tradition of Experiment: The History of the AA School." *Archinet* (18 de abril), <http://archinect.com/forum/thread/17899/andrew-higgott-a-tradition-of-experiment-the-history-of-the-aa-school> (consultado el 5 de enero de 2015).
- Higgott, Andrew. 1984. "AA History and Student Work." *Architectural Association Prospectus 1984/85*: 3-11. London: Architectural Association.
- Hirst, Paul. 1995. "Education and the production of new ideas." *AA files*, 29: 44-49.
- Izquierdo, Luis. 2008. "Generación multitarea." *La Vanguardia*, 17 agosto, Sección Tendencias, 18-19.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Melvin, Jeremy. 2012. "A quiet revolution." *The Architectural Review*, Issue number 1388, October, Volume CCXXXII: 70-77.
- Melvin, Jeremy. 2012. "Redevelopment of the Architectural Association by Wright & Wright in London", *The Architectural Review*, September. <http://www.architectural-review.com/buildings/redevelopment-of-the-architectural-association-by-wright-and-wright-in-london/8636101.article>.
- Mostafavi, Mohsen. 2001. "Introduction". *Architectural Association. Projects Review 00/01*. Londres: Architectural Association.
- Moussavi, Farshid. 2012. "School Buildings Produce Culture." *The Architectural Review* (septiembre 28), [www.architectural-review.com/](http://www.architectural-review.com/) (consultado el 5 de enero de 2015).
- Muntanola, Josep y Muntanola, Dafne. 2011. "La sociología del espacio al encuentro de una arquitectura oculta en la educación." *RASE (Revista de la Asociación de Sociología de la Educación)*, vol. 4, núm.2: 133-151.
- Possos Medellín, Marco Gustavo. 2012. "Espacio y Tiempo." Paper presentado en el ámbito del International Workshop COAC Barcelona 2012 – *Jornadas Científicas COAC Barcelona 2012 Architecture, Education and Society*, Barcelona 23-25 de mayo, [http://www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/congresos/copy\\_of\\_International-Workshop-COAC-Barcelona-2012---Jornadas-Cientificas-COAC-Barcelona-2012/comunicacions/session-6-session-6/POSSOS-G.pdf/at\\_download/file](http://www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/congresos/copy_of_International-Workshop-COAC-Barcelona-2012---Jornadas-Cientificas-COAC-Barcelona-2012/comunicacions/session-6-session-6/POSSOS-G.pdf/at_download/file).
- Ricoeur, Paul. 2003. "Arquitectura y narratividad." *Arquitectura y hermenéutica*, editado por Josep Muntanola Thornberg et al., 9-29. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Sousa, David A. 2014. *Neurociencia educativa: mente, cerebro y educación*. Madrid: Narcea.
- Sunwoo, Irene. 2012. "From the 'Well-Laid Table' to the 'Market Place': The Architectural Association Unit System." *Journal of Architectural Education* 65, no. 2 (March): 24-41.

## Webs consultadas

- <http://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php>.  
<http://www.aaschool.ac.uk/MEMBERSHIP/BENEFITS/events.php>.  
<http://criticaldesignu.wordpress.com/2012/11/20/review-of-brett-steeles-search-not-research/> (consultada 14 de septiembre de 2015).

32. Alvin Boyarsky, durante su liderazgo de la AA, dedicaba hasta 14 horas diarias para vivir la escuela, conocer detalladamente a sus estudiantes y todos los recovecos de sus habilidades y talentos.

# El espacio compartido y el espacio de circulación aleatoria en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa

*Shared Spaces and Spaces for Aleatory Circulation in Housing Architecture by Sejima and Nishizawa*

Eider Holgado García: lacasadelvacio@gmail.com

## Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

## Breve biografía

Eider Holgado es música y arquitecta. Cursó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián-Donostia y en la *Fontys Hogeschollen* de Holanda, y realizó el Doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) y el Máster del CAP (Certificado de Aptitud Pedagógica) en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha creado la Escuela de Arte y Arquitectura “La casa del vacío”, dedicándose especialmente a la pedagogía y a la investigación. Actualmente se encuentra terminando su tesis doctoral “La casa del vacío. Espacios de interacción en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa”.

## Resumen

Sejima y Nishizawa (SN) reducen la arquitectura a lo mínimo para poder responder a un programa que cambia según el uso de sus habitantes. La eliminación de la materia da paso a la ampliación del tiempo en el que se desarrollan diferentes acontecimientos. Construir vacío es dejar espacio libre para que el individuo lo haga suyo a medida que vive en él.

## Palabras clave

Espacio, flexibilidad, individuo, naturaleza, relación, vacío.

## Abstract

*Sejima and Nishizawa (SN) reduce architecture to a minimum in order to respond to a program that changes according to its inhabitants' use. The removal of the material leads to the time expansion in which different events occur. Building the vacuum is providing free room for individuals to appropriate it while living within it.*

## Keywords

*Space, flexibility, individual, nature, relation, vacuum.*



SN proyectan una estructura flexible sobre la que el habitante debe actuar. Se puede comparar con una playa extensa y abierta, donde existen pocas reglas y donde cada uno tiene libertad de movimiento, libertad a la hora de elegir cómo y dónde colocarse. Es el habitante el que decide cómo establecer sus relaciones.

En la arquitectura de SN, se elimina lo innecesario y se mantiene sólo la estructura elemental. SN reducen la arquitectura a lo mínimo para poder responder al programa y a las condiciones del entorno. La eliminación de la materia da paso a la ampliación del vacío en que se desarrollan diferentes acontecimientos. Construir vacío es dejar espacio libre para que el hombre lo ocupe.

La banda sonora de una película afecta indirectamente a los estados de ánimo del espectador que, en numerosas ocasiones, ni siquiera es consciente de escuchar música. De la misma manera, la arquitectura influye sobre el individuo sin que este sea consciente de ello. Es así como la arquitectura de SN influye sobre las relaciones de los habitantes, de forma indirecta y buscando nuevas posibilidades de relación y de comunicación.

La intención de SN es encontrar espacios que no sólo respondan a las exigencias programáticas de sus habitantes sino que también puedan dar cabida a otros criterios como el cambio, la relación con el entorno, la interacción social, la participación activa o la circulación. En este artículo se hace especial hincapié en el espacio compartido y el espacio de circulación aleatoria, que ofrecen diferentes posibilidades de relación y de circulación a sus habitantes.

### Espacio compartido

“La gente divide mucho el espacio dependiendo de la función: la cocina tiene que estar separada, el dormitorio tiene que estar separado pero a veces esto produce demasiada división, demasiada organización, demasiada definición. Nos gusta la sensación de mezcla, la sensación de no saber lo que está pasando” (SN entrevistados por Chermayeff 2007).

La vida urbana moderna aísla cada vez más al individuo y genera nuevos retos a la arquitectura. SN responden a las necesidades actuales utilizando estructuras que facilitan la interacción entre los habitantes. Sin embargo, a la vez que crean estos espacios, mantienen la privacidad según las circunstancias y necesidades.

El espacio compartido es un espacio donde lo privado y lo público se mezcla y donde el habitante de la casa puede encontrar un lugar propio pero a la vez formar parte del conjunto general y del entorno que le rodea. Por medio del espacio compartido, SN comienzan a borrar los límites entre lo público y lo privado eliminando las jerarquías tradicionales de la arquitectura de diferentes maneras.

El “Teatro y centro cultural en Almere” (Figura 1) es el primer proyecto público de la arquitectura de SN en el que aparece el espacio compartido. En

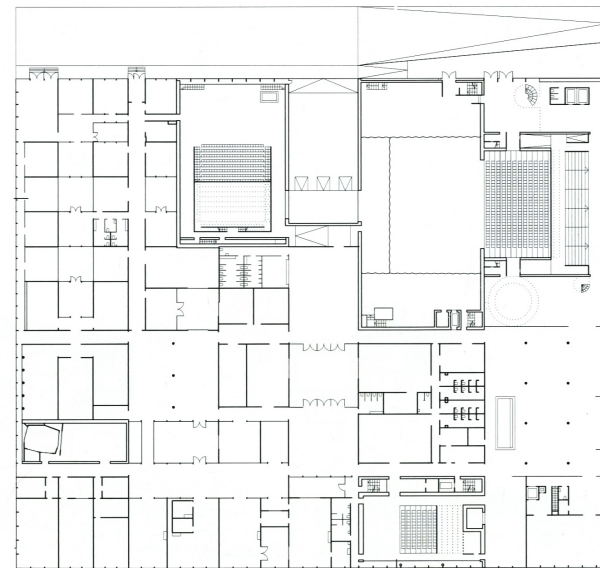


Figura 1. Teatro y centro cultural en Almere, 1998.

este edificio se decide trasladar la intensidad de interacción urbana a cada espacio, generando un parque público cubierto que propicia el intercambio de información y los encuentros. La planta se organiza de manera que espacios de tamaños diversos se pueden conectar de diferentes formas dando carácter e importancia singular a cada uno de ellos. Cada estancia tiene una identidad propia, lo cual permite una multiplicidad de relaciones espaciales, un único espacio donde coexisten todo tipo de individualidades.

Estas características aparecen también en la “Casa en un huerto de ciruelos” (Figura 2), en la cual cada espacio adquiere en sí mismo propiedades que pueden generar una sensación de intimidad o de relación social dependiendo del uso que se haga de dicho espacio. En un principio, los habitantes de la casa buscan una gran sala de estar, pero el solar, de dimensiones reducidas, no permite proyectar dicho espacio ya que las habitaciones de una casa tipo japonesa resultarían demasiado pequeñas. La casa se organiza en espacios apilados según diferentes niveles que se conectan entre sí generando un espacio social en constante evolución.

“Quería mantener la posibilidad de escapar, de modo que la gente pudiera elegir la distancia entre ellos dependiendo de su estado de ánimo. En algunas ocasiones pueden sentarse juntos pero en otros momentos pueden querer irse tan lejos como sea posible, incluso en una casa tan pequeña” (SN entrevistados por Díaz y García, 2007).

Al igual que en la “Casa en un huerto de ciruelos”, en la “Casa en China” (Figura 3), las estancias, de diferentes dimensiones y características, se relacionan entre sí generando un tejido homogéneo, continuo y conectado. En esta casa, las estancias no se distribuyen según diferentes niveles sino que comparten un único plano en el que se eliminan los corredores y los espacios de conexión.

El espacio compartido aparece también en la “Casa Moriyama” (Figura 5), que se diferencia de las anteriores por estar organizada en volúmenes independientes, a medio camino entre la casa aislada y la vivienda colectiva de baja densidad, concepto que guarda estrecha relación con el “Museo de

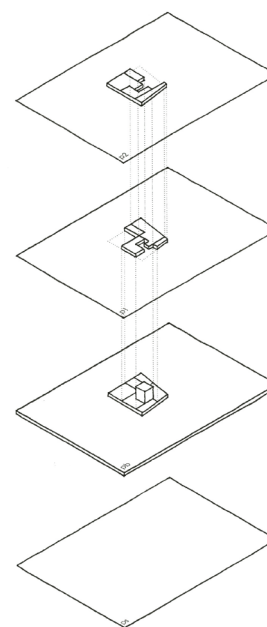


Figura 2. Casa en un huerto de ciruelos, 2003.

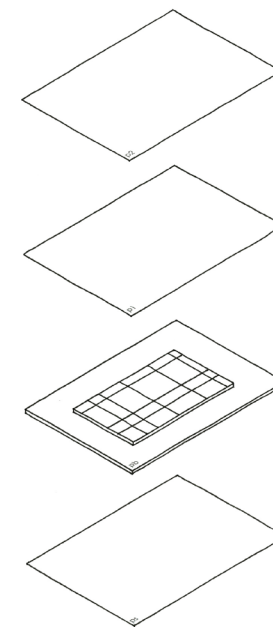


Figura 3. Casa en China, 2003.

Arte Contemporáneo de Kanazawa” (Figura 4). En estos proyectos aparece un espacio intermedio, situado entre las diferentes estancias, un vacío intersticial que permite que sus habitantes se relacionen entre sí y con la naturaleza. La separación física entre estancias no implica una división entre el espacio privado y público ya que todas las estancias están igualmente relacionadas por medio de amplios huecos y conexiones con este espacio intermedio.

Puede afirmarse que la arquitectura de SN constituye una continua investigación sobre la condición del uso público-privado. Estudia diversas posibilidades para mantener la privacidad de la casa, estableciendo a su vez una relación lo más cercana posible entre la casa y el entorno próximo. SN afirman que la compartimentación tradicional de espacios no es la única

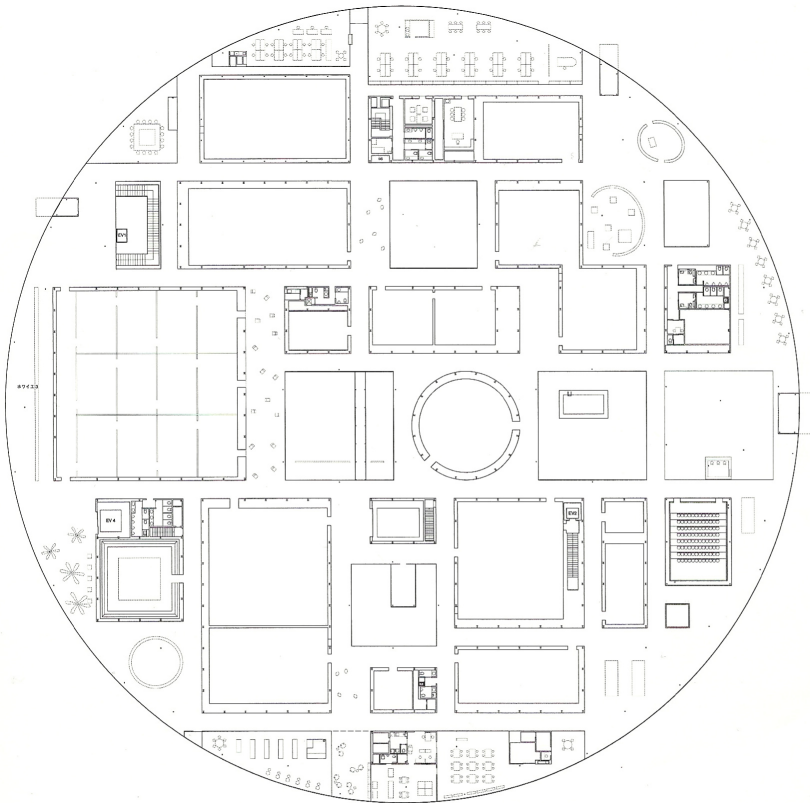


Figura 4. Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, 1999.

manera de conseguir intimidad y estudian otras posibilidades.

El espacio compartido aparece en proyectos que tienen un gran número de estancias. Esta estrategia permite al habitante elegir la estancia en función de la cercanía o proximidad a sus vecinos y del nivel de sociabilidad o intimidad que desee en cada momento. En estos casos, se supone que a mayor número de estancias el usuario tiene más posibilidades para elegir qué estancia se adapta mejor a sus necesidades.

La privacidad de los habitantes ya no depende sólo del grosor del muro o de la cantidad de tabiques divisorios, sino del número de estancias y de su separación. También la forma en la que los espacios se organizan y conectan entre sí es determinante a la hora de definir el espacio compartido.

Otra herramienta para conseguir privacidad respecto al espacio social de la casa es la generación de espacios indefinidos, es decir, espacios cómodos sin una función concreta que permiten ser utilizados de diferentes maneras. Por medio de esta herramienta, SN dan al habitante la capacidad de elegir y transformar el espacio. Esta capacidad de transformación ejercida por los habitantes dota a estos espacios de una cierta vinculación con ellos y entre ellos.

La tendencia en la sociedad actual está relacionada con esta nueva revisión del espacio privado, es decir, actualmente los centros de trabajo consisten en un espacio único donde conviven jefes y empleados frente a la disposición clásica de oficinas jerarquizadas e independientes. Continuando con este ejemplo son comunes hoy día los espacios de *coworking* donde, en un único espacio, profesionales de diferentes disciplinas comparten y se nutren de actividad mutuamente. En el caso de SN, se considera que incorporan parte de esta tendencia a su arquitectura yendo incluso más allá. Difuminando los límites, obligan al habitante a decidir por sí mismos y a establecer un criterio público-privado. Eliminan las jerarquías y despiertan la curiosidad de los usuarios, que deben hacer suyo el espacio.

### Espacio de circulación aleatoria

“Al proyectar también tengo en consideración el modo en el que la gente pueda usar el edificio una vez ha sido terminado. Obviamente la gente puede moverse de forma diferente dentro de un espacio arquitectónico dado. Yo procuro tener en cuenta toda la variedad de formas que generarán estos movimientos” (SN entrevistados por Zaera, 2007).

El espacio de circulación en la arquitectura doméstica de SN experimenta una evolución considerable. En algunos de los últimos proyectos aparece

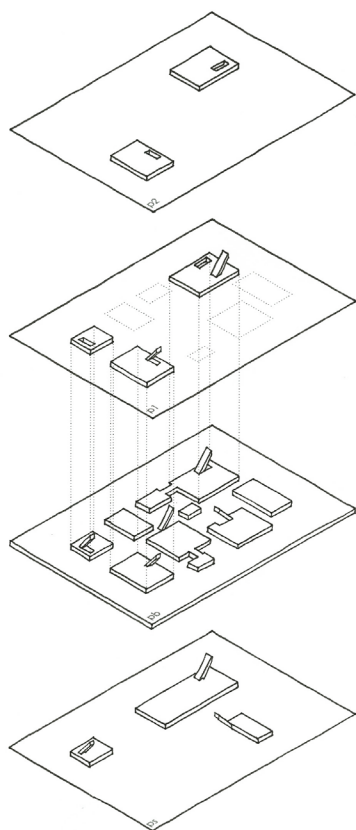


Figura 5. Casa Moriyama, 2005.

un cambio en el planteamiento de circulación del espacio interior que podría compararse con las teorías del movimiento situacionista o la deriva continua de Nueva Babilonia, donde se propone una circulación libre y sin restricciones que puede ser transformada constantemente según las preferencias del habitante.

En la arquitectura de SN, se pueden distinguir dos familias de espacios de circulación aleatoria. Una familia surge durante el desarrollo del “Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa” (Figura 4) en el que SN deciden

proyectar corredores visuales que atraviesan el edificio longitudinal y transversalmente para que los visitantes puedan orientarse, realizar movimientos directos, tomar atajos o disfrutar de la experiencia de caminar y perderse entre las diferentes salas expositivas. De la misma manera, la “Casa Moriyama” (Figura 5) está formada por un espacio descubierto que relaciona las diferentes estancias entre sí y permite distintas posibilidades para acceder de una estancia a otra. Cada espacio está separado-conectado por este jardín que relaciona las diferentes habitaciones dotando de unidad a la casa y, a su vez, ofreciendo más posibilidades al habitante. La naturaleza es parte de la casa y sirve como espacio de circulación para acceder a cada estancia o para realizar distintas actividades. No se fija un único recorrido como podría pasar en una casa tradicional con pasillo y habitaciones a lo largo, una vez más, el habitante puede hacer uso del espacio según sus gustos o necesidades. “En él tratamos de plantear las diferentes rutas y el sistema de circulaciones de manera que la gente pudiera ir a cualquier lado del modo más directo, pero que al mismo tiempo pudiera elegir diferentes caminos.” (SN entrevistados por Díaz y García, 2007).

Sin embargo, la “Casa en China” (Figura 3) y la “Casa en un huerto de ciruelos” (Figura 2) constituyen otra familia dentro del espacio de circulación aleatoria abriendo una nueva etapa. Este concepto aparece en el proceso de proyecto del “Centro cultural de Almeré” (Figura 1) donde las relaciones entre sistemas de movimiento y estancias quedan anuladas hasta hacer desaparecer los corredores.

La “Casa en China” (Figura 3) se propone como una variedad de habitaciones dispuestas en un sólo plano cuya conexión permite al habitante moverse con libertad de unas a otras. En esta casa no existe pues un espacio pensado para ser utilizado como conector específico, como una galería, una estancia o un espacio intermedio sino que todas las estancias son de paso, pudiéndose acceder directamente de una a otra y multiplicándose así las posibilidades de circulación. El habitante puede deambular libremente por la casa ya que no hay puertas y no se pueden limitar físicamente los accesos. Las vistas lejanas a través de los huecos continuos de los tabiques permiten orientarse



en la casa, permitiendo saber en todo momento dónde se encuentra el individuo en relación a los patios o a las otras piezas de la casa. En este proyecto, SN proponen la no existencia de una sala dominante, es un lugar sin jerarquías clásicas que permite a sus habitantes habitar/circular con la máxima libertad de acción. Este espacio de circulación aparece también en la “Casa en un huerto de ciruelos” (Figura 2) pero, a diferencia de la anterior, las habitaciones se disponen en varios niveles relacionados entre sí por medio de una amplia escalera. “Tratamos de hacer una planta que no tenga una jerarquía, ni comienzo, ni final. Nuestras plantas siempre muestran un movimiento libre, con el diseño de las mismas tratamos de lograr libertad” (SN entrevistados por Cortés, 2008).

La jerarquía de espacios servidos y servidores ha sido un instrumento tradicional recurrente en la arquitectura. Surgen pasillos y estancias principales y secundarias, referencias en el espacio que permiten al visitante ordenar el recorrido en el edificio. El trabajo de SN de los últimos años borra estas jerarquías generando espacios homogéneos y sin referencias.

Su forma de proyectar busca una arquitectura basada en salas del mismo valor espacial, sin pasillos, ni corredores, ni espacios más importantes unos que otros. Los ejes de orientación tradicionales se eliminan y surge una arquitectura basada en nuevos mecanismos que permiten a sus habitantes circular con mayor libertad. Estos elementos de orientación pueden ser perspectivas fugadas a través de huecos en las paredes, patios de diferentes características o incluso el mobiliario.

De alguna manera, lo que se busca es una arquitectura en la que la participación del individuo, su libertad y autonomía, sean parámetros esenciales. Una arquitectura en la que priman los espacios que propician la interacción social y cuya estructura está pensada para aumentar las posibilidades de uso. Se abren pues las puertas a lo imprevisto y a las situaciones aleatorias.



Figura 6. Casa en un huerto de ciruelos, 2003.

### Estrategias de proyecto en la arquitectura doméstica de SN

SN difuminan los límites entre los diferentes espacios y las funciones que se atribuyen a cada uno de ellos, es decir, el espacio de circulación aleatoria podría funcionar como un espacio destinado a ser habitado, e incluso, estancias destinadas a habitar podrían funcionar como espacios de circulación. Los límites están difusos y se superponen funciones que hasta ahora estaban rígidamente establecidas.

Por medio del estudio del espacio compartido y del espacio de circulación aleatoria, se puede afirmar que SN están buscando estrategias de proyecto que ayuden al individuo a actuar en el espacio de forma autónoma, relacionándose con los demás y con el entorno. Estas estrategias se llevan a cabo por medio de parámetros como la conexión, la equivalencia, la multiplicidad, la contigüidad y la fragmentación.

## Conexión

La arquitectura de SN se entiende como espacios relacionados más que como espacios separados. La existencia de conexiones no supone la supresión de límites, en ocasiones sucede más bien lo contrario; es decir, la claridad de trazado del límite potencia y cualifica dichas conexiones.

Una cuestión importante acerca de esta visión del espacio consiste en reducir la estructura al mínimo para ampliar el espacio. Por medio de finas conexiones se quita peso a la arquitectura para que la relación entre espacios sea más intensa. Un límite difuso que definen los habitantes de la casa. Otras estrategias que SN aplican en sus proyectos para ampliar el espacio es unir tabiquería y estructura en un mismo elemento, evitar el uso de paredes colocando pilares en su lugar o utilizar la envolvente como estructura del edificio. En la “Casa en un huerto de ciruelos” (Figura 6) se reduce el espesor de las paredes al máximo. La delgadez de las paredes es una decisión importante en este proyecto ya que permite ampliar el espacio donde el solar es tan reducido. En esta casa, la búsqueda de relaciones visuales no sólo se consigue por medio de los amplios huecos de la



Figura 7. Casa Moriyama, 2005.

envolvente, sino que se traslada también al interior mediante los huecos en las paredes divisorias. Estos huecos permiten distintas miradas del edificio según el punto de vista del habitante y, a su vez, dan nuevas posibilidades relacionales. De la misma manera, en la “Casa Moriyama” (Figura 7) y en la “Casa en China” (Figura 8) las estancias están interconectadas entre sí y con el entorno a través de huecos distribuidos aleatoriamente tanto en las paredes perimetrales como en las interiores, de tal manera que algunas de las habitaciones miran hacia el exterior por medio del hueco de otra estancia. Las lejanas perspectivas generadas a partir de los huecos continuos de los tabiques permiten al habitante orientarse en la casa sabiendo, en todo momento, dónde se encuentra en relación a los jardines, tanto perimetrales como interiores.

En los últimos proyectos, como en la “Casa Flor” (Figura 9), la geometría se ha transformado notablemente ya que se ha pasado de emplear figuras simples y regulares a formas más libres. La utilización de formas curvas y aleatorias establece sutiles relaciones entre el interior y el exterior, o bien



Figura 8. Casa en China, 2003.



Figura 9. Casa Flor, 2006.

entre los propios espacios interiores, de forma que se potencia la capacidad de interacción entre los habitantes. Con el uso de la curva, las visiones se mezclan y se distorsionan afectando a la experiencia espacial del individuo; se genera un mayor dinamismo en el espacio y la percepción espacial del habitante varía a medida que se mueve por él.

Otro tema muy significativo en la arquitectura reciente de SN es el interés por los diferentes niveles de transparencia. La transparencia es la forma más inmediata de establecer una relación visual entre espacios, objetivo que proponen en la mayoría de sus proyectos. Por medio de las curvaturas de la envolvente acrílica transparente de la “Casa Flor” se generan multiplicidad de visiones e imágenes despertando la capacidad de acción del individuo.

### Equivalencia y multiplicidad

Frente a la jerarquía espacial de la casa tradicional, donde generalmente hay una estancia que predomina sobre las demás, SN exploran nuevas vías de distribución espacial, buscando nuevas formas de habitar y de organizar

sus proyectos.

El resultado aparentemente es muy simple, casas sin artificios ni ornamentos y basadas en la posición entre las estancias, su tamaño relativo y su volumen, y sin embargo, el proceso de depuración es realmente complejo, pues para llegar hasta la forma final, se han evaluado muchas posibilidades hasta considerar que la mejor es aquella que busca potenciar condiciones de uso en cuestiones que quizás hoy en día resulten especialmente importantes como son: una especial relación con la naturaleza y el espacio exterior, una condición de libertad en el uso de los espacios interiores, pero sobre todo, una condición formal de percepción que se consigue con distancias y proporciones entre espacios.

### Contigüidad y fragmentación

Por medio de la contigüidad espacial SN buscan una conexión homogénea, equitativa y no jerárquica entre estancias, un espacio donde todas las salas tienen la misma importancia. A partir de ahí la flexibilidad de este sistema permite que el habitante decida cómo habitarlo y recorrerlo. Una única ley que permite múltiples variaciones.

Un elemento clave en la contigüidad horizontal es el espacio descubierto o patio, que aporta luz y ventilación natural a un sistema con pocas estancias perimetrales y muchas en el interior. Además, los patios pueden ser una referencia a la hora de orientarse ya que permiten que el individuo pueda saber dónde se encuentra en relación a los jardines tanto perimetrales como interiores.

Este sistema de organización espacial permite a los habitantes de la casa relacionarse de una manera más abierta y libre ya que no están predeterminados ni los usos de los espacios ni la forma de conectarlos. Ya no hay espacios servidores y espacios servidos, ya no hay amplias salas y pequeñas habitaciones, ya no hay pasillos sino salas y patios de similar tamaño conectadas entre sí.

En los proyectos fragmentados en unidades, en cambio, la relación de cada



unidad con la naturaleza es más intensa que en los anteriores. El espacio intermedio que rodea cada estancia perimetralmente, deja una distancia variable que dota a cada módulo de independencia, como si cada habitación funcionara como una casa aislada rodeada de un jardín que le proporciona luz, aire y vistas. Este espacio intersticial puede ser un jardín donde el habitante puede ampliar su espacio y relacionarse con los demás, un corredor o galería que conecta todas las estancias y se integra con el paisaje, un espacio residual donde realizar actividades espontáneas, etc.

La arquitectura de SN se podría definir como la construcción de espacios conectados, equivalentes, próximos o lejanos que constituyen un entorno borroso en el cual el individuo puede relacionarse con los demás y con la naturaleza. SN alteran las cualidades espaciales de la arquitectura tradicional y los usuarios deben aprender una nueva manera de habitar y recorrer estos espacios múltiples, de infinita potencialidad para las relaciones y de máxima libertad de acción para el individuo.

“Cuando existe la libertad, es algo que se da por descontado, que se refleja en todas las acciones, nadie piensa que sea necesario mencionarlo. Pero en el momento en que se suprime la libertad, la vida queda despojada de su impulso, de su vigor, y los hombres se dan cuenta de su pérdida” (Giedion 2009).

## Referencias

- Chermayeff, Sam. 2007. *Kazuyo sejima + Ryue Nishizawa: casas*. Barcelona: Actar.
- Cortés, Juan Antonio. 2008. “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa.” *El Croquis SANAA 2004-2008*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Díaz, Cristina y García, Efrén. 2007. “Campos de juegos líquidos.” *El Croquis SANAA 1983-2004*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Giedion, Sigfried. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Zaera, Alejandro. 2007. “Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa.” *El Croquis SANAA 1983-2004*. Madrid: El Croquis Editorial.



## Call for papers Hipo 4:

# Excepciones de excepción *Exceptional exceptions*

### Call for papers

El diccionario de la RAE define la excepción como aquello que se aparta de la regla o condición general de las demás cosas de su misma especie. Atendiendo a esta definición podemos reconocer como excepción:

Aquellas formas de habitar que se apartan de las habituales, relaciones sociales que se llevan a cabo y que, aun reconociéndose dentro de la misma especie, se muestran diversos.

Aquellos movimientos artísticos, arquitectónicos o sociales que se apartan de los imperantes, diferenciándose de ellos y con capacidad de derribar los cánones establecidos.

Aquellos proyectos de gestión, culturales o educativos que se diferencien por su capacidad de conseguir sus fines bajo vías alternativas o modelos inusuales.

Aquellas obras artísticas dentro de la línea de producción propia de un único autor.

Aquellas herramientas o estrategias de proyecto que no suelen reconocerse como tal.

Aquellos espacios, objetos o ciudades conformados, desarrollados o establecidos de manera infrecuente o alejada de la normalidad.

En HipoTesis creemos en la importancia de la idea de excepción. En 1962 Thomas Kuhn en su libro “La estructura de las revoluciones científicas” pone de relevancia el concepto de paradigma. Según Kuhn, el paradigma es una forma de construir un pensamiento científico, nunca completo y siempre abierto a sumar aquellas teorías que permitan fortalecerlo a lo



largo del tiempo. Sin embargo, a pesar de que los paradigmas constituyen el núcleo de las posiciones científicas y también arquitectónicas, existen sucesos o argumentos que no pueden ser incorporados a dichas posturas, y no por ello dejan de ser válidos o reconocidos. Son las excepciones, que Kuhn denomina “anomalías de paradigmas”, y que tienen el potencial tanto de cambiar como de crear nuevas revoluciones.

Este número de la Serie Numerada de HipoTesis pretende reunir reflexiones sobre aquellas excepciones que han sido determinantes, relevantes, significativas. No necesariamente por ser capaces de derribar los paradigmas imperantes, pero sí por constituirse como registros, momentos reconocibles,

nombrados, reseñados, que en cualquier momento pueden dar el salto y convertirse en reglas a establecerse.

Con todo, se hace una llamada a la excepción entendida en su sentido más amplio, como caso aislado, forma de trabajo, posición intelectual, suceso histórico, acontecimiento cultural. La excepción no sólo como aquello que se aparta de la regla, de lo establecido y que por tanto es deudora de ella, sino también como una nueva apertura, una nueva mirada hacia el futuro. Porque creemos que con tan sólo la existencia de la excepción se pone en duda la norma establecida, entrando en juego precisamente la duda y propiciando oportunidades para el cambio. Las excepciones de excepción son ideaciones proyectivas y como tal nos interesan.

Kuhn, Thomas S. 2013. *La estructura de las revoluciones científicas*. USA: Fondo de Cultura Económica (Edición 4).

### Palabras clave

Excepción, anormal, marginal, periférico, singular, diferente, rareza, irregularidad.

### Call for papers

*The Spanish dictionary defines exception as the deviation from the rule or general condition of the other things of its same kind. Considering this definition we can recognize as an exception:*

*Those ways of living that deviate from the regular ones, social relations that are accomplished and, even being of the same kind, show themselves as different.*

*Those artistic, architectural or social movements that deviate from the prevailing ones, differing from them and being able to overthrow the established canons.*

*Those management, cultural or educational projects that differ by their ability to achieve their aims under alternative routes or unusual models.*

*Those artistic works within the own production line of a single author.*

*Those project tools or strategies that are not usually recognized as such.*

*Those conformed spaces, objects or cities, developed or established infrequently or far away from the normality.*

*In HipoTesis we believe in the importance of the idea of exception. In 1962 Thomas Kuhn in his book “The Structure of Scientific Revolutions” underlines the concept of paradigm. According to Kuhn, a paradigm is a way to build a scientific thought, never complete and always open to adding those theories to strengthen it over time. However, although the paradigms constitute the core of scientific positions and as well the architectural ones, events or arguments that can not be incorporated into those positions already exist, and they are still valid and recognized. It is about exceptions, called “paradigms anomalies” by Kuhn, which have the potential both to change and to create new revolutions.*

*This issue of HipoTesis Numbered Issues aims at bringing together thoughts on those exceptions that have been decisive, important, significant. Not necessarily because they are able to break down the prevailing paradigms, but because they can become records, recognizable moments, designated, outlined, which at any time can make the leap and become rules to be established.*

*For all that, we do a call to the exception understood in its broadest sense, as isolated cases, ways of working, intellectual positions, historical or cultural events. Exception not only as everything that deviates from the rule or the establishment and therefore becomes its debtor, but also as a new opening, a new look towards the future. Because we believe that only with the existence of exceptions, established standards are questioned, coming into play precisely the doubt and providing opportunities for change. Exceptions of Exception are projective ideations and as such they interest us.*

Kuhn, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press (1st ed.).

### Keywords

*Exception, abnormal, marginal, peripheral, singular, different, rarity, irregularity.*





Plataforma  
HipoTesis  
[www.hipo-tesis.eu](http://www.hipo-tesis.eu)

Tesis  
bañi